

O Papel e A Importância do Assistente de Encenação

Maria Mourato Duarte de Jesus

Relatório de Estágio de Mestrado em Artes Cénicas

Lisboa, Julho de 2021

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau Mestre em Artes Cénicas, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Sílvia Pinto Coelho e do Professor Doutor João Garcia Miguel.

Aos meus pais.

Agradecimentos

Agradeço ao Professor João Garcia Miguel, por me ter aceitado de braços abertos como estagiária na sua companhia. Obrigada por ter sempre acreditado em mim, mesmo quando eu própria me questionava sobre mim mesma. Obrigada por esta viagem que me proporcionou na sua companhia e por ter despertado em mim o pensamento crítico. É das pessoas mais generosas e inteligentes que conheço, além de estar constantemente com novas ideias e a querer saber sempre mais, procurando contribuir, todos os dias, para que haja teatro de qualidade em Portugal.

Aos meus colegas de mestrado, especialmente à Beatriz, à Jordana e à Rebeca, agradeço os dois semestres que partilharam da vossa vida comigo.

À Professora Sílvia Pinto Coelho, que me orientou neste relatório de estágio. Obrigada pela partilha, pela paciência e pela generosidade.

Aos meus pais e ao meu irmão. À minha mãe que toda a minha vida me apoiou para fazer o que mais gosto, a minha companheira de vida. O meu pai que foi a pessoa que mais me influenciou a gostar do mundo das artes. O meu irmão que foi a pessoa que me ensinou o significado da palavra *partilha*.

Resumo

Propus-me a realizar o meu estágio na Companhia João Garcia Miguel fundada há 19 anos, em 2002. Trata-se de uma companhia de criação artística contemporânea, de pesquisa e desenvolvimento artístico e criativo em artes performativas, exploradas no teatro. No percurso da companhia, a procura por uma diferença e singularidade, acompanham cada criação. A companhia busca uma diferença e singularidade nas suas peças, tendo sido, por várias vezes, distinguida e premiada.

A Cia JGM é uma estrutura financiada pelo Governo de Portugal; Secretaria de Estado da Cultura e Direção Geral das Artes.

Em relação ao título da minha proposta, *O Papel e a Importância do Assistente de Encenação*, deve-se ao facto de eu me ter proposto a analisar a *anatomia* do trabalho que é feito pela companhia no seu quotidiano e de esta estar ligada à performance e teatro. O meu objetivo era acompanhar o processo de criação e apreender, a partir de recursos internos, formas de desenvolver o trabalho performativo, assim como entender de que forma as tarefas de assistência de encenação se aproximam ou afastam do ato de coreografar uma peça de dança.

PALAVRAS – CHAVE: Arte. Teatro. Dança. João Garcia Miguel.

Abstract

I proposed to do my internship at Companhia João Garcia Miguel, founded 19 years ago, in 2002. It is a company dedicated to contemporary artistic creation, research and artistic and creative development in performing arts, explored in theater. In the company's journey, the search for difference and uniqueness accompany each creation. The company seeks a difference and uniqueness in its pieces, having been, on several occasions, distinguished and awarded.

Cia JGM is a structure financed by the Government of Portugal; State Secretariat for Culture and General Directorate of Arts.

Regarding the title of my proposal, *The Role and Importance of the Directing Assistant*, it is due to the fact that I proposed to analyze the anatomy of the work that is done by the company in its daily life and that this is linked to performance and theater. My objective was to follow the creation process and learn, from internal resources, ways to develop the performative work, as well as understand how the staging assistance tasks resemble or differ from the act of choreographing a dance piece.

KEYWORDS: Art. Theater. Dance. João Garcia Miguel

Índice

Introdução.....	1
1. Papel e a importância do Assistente de Encenação.....	3
1.1. JGM.....	3
1.2. Produção e Bilheteira.....	5
1.3. <i>Euphoria</i> no Festival <i>Silent City</i>	7
1.4. Nova criação de JGM.....	8
1.5. Stanislavski e JGM.....	17
2. Coreografia e Assistência de Encenação.....	19
2.1 A Obra de Arte do Futuro.....	20
Conclusão.....	25
Bibliografia.....	27
Peças.....	27
Sitiografia.....	27
Entrevistas.....	30
Anexos.....	31

INTRODUÇÃO

A minha proposta visava adquirir conhecimentos técnicos e administrativos, a assistência e aconselhamento indispensáveis à consecução do meu processo formativo.

Propus-me a uma formação artística profissional complementar em contexto real de trabalho. Assim, para além de ter um papel de estagiária, também tive o de observadora ativa e participante.

A participação no quotidiano da companhia permitiu-me a aproximação a uma linguagem teatral e performativa, cuja vertente ainda não dominava.

Vinda eu da área da dança, esta circunstância apresentou-se-me como um enorme desafio, como a oportunidade de trabalhar com a construção de textos e com o processo criativo de os transmitir ao público.

O trabalho final que realizei para a disciplina de Espaços Cénicos, lecionada pelo próprio professor João Garcia Miguel, foi um dos fatores que me fizeram desejar trabalhar com ele. Assim, o desafio de poder trabalhar do outro *lado* do espetáculo - visto que desde sempre trabalhei, enquanto bailarina, em cima de palco -, com o propósito de observar e colaborar com a companhia, permitir-me-ia adquirir conhecimentos que complementassem a minha formação até ao final do estágio.

Concluindo, pretendia, através de uma observação no *terreno*, desenvolver, através do estágio na cia JGM, os meus conhecimentos acerca dos papéis do assistente de encenação e do ponto, enquanto observadora, bem como da importância de ambos perante todo o processo de criação.

Decidi usar como estratégia para o meu relatório, a criação de um diário, no qual fui descrevendo todos os dias marcações, descrições, bem como as correções que foram sendo feitas ao longo dos ensaios.

Para além deste papel, também estive envolvida na área da produção da peça.

Assim, através do meu diário, tenciono expor a minha experiência pessoal destes seis meses de estágio, enquanto estive a observar os ensaios da criação da peça *Um plano do Labirinto* – de Francisco Luís Parreira (2020), estreada a 9 de janeiro - e apoiar no que fosse necessário, incluindo fazer também de ponto.

No que diz respeito aos papéis de assistente de encenação e ponto, aprendi, no estágio, a sua verdadeira importância. A meu ver, é um trabalho bastante útil para um encenador, na

medida em que tem alguém que o ajuda nos ensaios – principalmente – podendo dedicar-se mais a outros aspetos da peça em si. Em relação aos atores – e por experiência própria – penso que é sempre benéfico, nos ensaios, haver uma pessoa que possa ajudar de uma forma mais particular e estar mais atenta à tarefa de ajudar a decorar texto, que, por o encenador ter muitas outras funções, faz com que muitas vezes não tenha esse tempo para ajudar os atores a decorar texto. Também é uma ajuda em relação ao trabalho da produção, na medida em que pode auxiliar na organização dos planos de trabalho, sendo sempre uma ajuda extra.

Tentei entender de que forma as tarefas de assistência de encenação se parecem ou afastam do ato de coreografar uma peça de dança, ao acompanhar o processo de criação da Peça *Um Plano do Labirinto* da Companhia João Garcia Miguel.

O Papel e a Importância do Assistente de Encenação

Como referi na introdução, o trabalho final do seminário de mestrado em Artes Cénicas, Espaços Cénicos, lecionado por João Garcia Miguel, despertou-me o interesse pela performance e pelo trabalho a partir de algo real e verdadeiro, o que me fez querer trabalhar e aprender mais, tendo-me levado a aproximar de JGM como autor e encenador. Ao acolher-me na sua estrutura durante a encenação da peça *Um Plano do Labirinto*, escrita por Francisco Luís Parreira¹, e com os atores João Lagarto, Paulo Mota e Sara Ribeiro, tive a oportunidade de descobrir, em interação com uma equipa profissional, as características que considero serem fundamentais no papel de um assistente de encenação e/ou de um ponto.

No início do estágio, pensei fazer a redação deste relatório com recurso à melancolia. A ideia de melancolia proveio do trabalho final do seminário de Espaços Cénicos e pelo tipo de texto proposto por Francisco Luís Parreira. Com efeito, é em direção a este tópico, que a peça nos conduz, em lugar melancólico e introspetivo. No entanto, com o desenvolver dos ensaios, a atividade de assistente tornou-se mais presente e relevante, por isso abandonei essa ideia, para me dedicar a perceber a tarefa do assistente de encenação e/ou ponto.

1.1. JGM

“João Garcia Miguel nasceu em 1961. Estudou na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, onde concluiu a licenciatura em Artes Plásticas – pintura. Entre 1990 e 2002 desenvolveu trabalho de criação no campo das artes performativas ligado ao grupo de teatro O Olho, sediado em Almada, do qual foi diretor artístico. A partir de 2003 passou a trabalhar em nome próprio exclusivamente como diretor artístico, encenador, ator e artista plástico. Desde 2016 que é presidente da Associação Teatro Ibérico em Lisboa. O seu trajeto interdisciplinar levou-o às artes cénicas como encenador, ator, argumentista e cenógrafo, mantendo ligações à pintura, à instalação, ao vídeo e à intervenção urbana e arte pública. As suas primeiras manifestações artísticas deram-se através da escrita e do desenho, onde os seus manifestos teatrais declaram o seu gosto pelas imagens e exclusão de

¹ Pequena Biografia em Anexos

um teatro literário. O trabalho em artes plásticas é fundador do seu pensamento e espelha a sua posição perante o mundo, enquanto criador. Trabalhou com quase todos os artistas emergentes dos anos noventa em Portugal na área das artes performativas e das artes plásticas. Criou o Espaço Ginjal, que se tornou uma referência para um conjunto extenso de criadores, e deu-se como uma espécie de encontro de gerações nos artistas recorrentes das primeiras edições do Festival X. Desde o final dos anos 80, primeiro enquanto fundador da Galeria ZDB e do grupo de performance e ativismo artístico Canibalismo Cósmico, depois como mentor do grupo de teatro O OLHO e diretor artístico do Festival X, João Garcia Miguel geriu e coordenou o Espaço Lémauto e depois o Espaço Ginjal, durante dez anos consecutivos, onde foi ganhando experiência até 2003. Nos últimos quinze anos foi diretor artístico de vários espaços culturais em Lisboa: Espaço do Urso e dos Anjos e Casa dos Dias d'Água e de eventos diversos. Nos últimos nove anos tem exercido o cargo de Diretor Artístico do Teatro- Cine de Torres Vedras, dirigiu o Festival Acordeões do Mundo e criou o conceito do Festival Novas Invasões que teve início em 2015.²”

Através do relatório de estágio na companhia JGM, e ao decidir focar-me nos papéis do assistente de encenação e do ponto, bem como na importância que considero terem perante todo o processo de criação, pude descobrir que o assistente de encenação acompanha todos os ensaios – ao lado do encenador - , participa em reuniões de produção, ajuda a equipa de produção a organizar os planos de trabalho, ajuda os atores, revendo e corrigindo na passagem do texto nos ensaios – trabalho de ponto - e acompanha na digressão do espetáculo.

Decidi usar como estratégia para o meu relatório, a criação de um diário, no qual fui descrevendo, sistematicamente, as marcações, descrições e correções que iam sendo feitas ao longo dos ensaios. Para além da realização do diário, integrei a companhia como agente de participação direta, realizando ativamente as tarefas que me foram propostas, não descurando o meu papel de observadora, conhecendo e analisando toda uma nova vivência de trabalho.

Para além deste papel, diretamente ligado ao texto do relatório de estágio, também estive envolvida na produção executiva da mesma peça. Assim, através do meu diário, pretendo aqui expor a minha experiência pessoal destes seis meses de estágio, em que estive

² Resumo Biográfico, em Curriculum Vitae de JGM - ver Bibliografia

a observar os ensaios da criação da peça *Um plano do Labirinto* e a apoiar a peça, no que fosse necessário, incluindo fazer também de ponto.

É um dos empregos mais modestos, mas também mais úteis e mais importantes dos teatros. O ponto é obrigado a assistir a todos os ensaios e a todos os espetáculos dum teatro, seguindo constantemente o manuscrito da peça que se ensaia ou se representa, dando os começos das falas e acudindo aos artistas, aos quais a memória atraiçoe. O ponto vive quase sempre enterrado no seu buraco, recebendo na boca todos os micróbios, enchendo os pulmões de poeira, esfalfando a laringe a soprar as palavras e ainda com atenção aos sinais que tenha de dar para mutações, aparições, etc. É o único empregado de teatro que não pode faltar de dia nem de noite, e é quase o pior remunerado de todos. Quando um artista não estuda os seus papéis e vai para a cena sem saber palavra do que tem a dizer, o ponto esfalfa-se a gritar todo o papel, e, como o artista tem forçosamente de fazer má figura, ainda por cima se queixa do pobre ponto. Este lugar merecia ser bem remunerado, não só pelo trabalho excessivo que o ponto tem, mas também para que fosse dado a um homem inteligente e com certa ilustração, a fim de poder repentinamente acudir ao artista que se perde, começando uma frase que não está no papel e que ficaria em meio, se o ponto lhe não soprasse a conclusão. (BASTOS 1908: 114-115).

Para além de João GM, fazem parte da Equipa Técnica da companhia, a produtora, Georgina Pires, e o técnico, Roger Madureira.

1.2. Produção e Bilheteira

No início deste processo do estágio, comecei por fazer pequenos trabalhos de produção, com o auxílio da produtora da companhia. Por exemplo, escolher, através do site *Airbnb*, as casas onde a equipa da companhia JGM pudesse ficar hospedada, tendo como principais requisitos a sua centralidade em relação aos teatros onde a peça iria ser apresentada, tanto no Porto como em Milão.

No mês de novembro, tornei-me responsável pela produção do *workshop Silent City*, lecionado por JGM, de cujo resultado final foi feita uma apresentação. A minha responsabilidade foi, então, a de fazer uma ficha de inscrição que se tornaria válida mediante

a receção do respetivo comprovativo de transferência bancária com o nib da companhia. Elaborei, também, um documento *Excel* com o nome, a idade e o contacto pessoal de todas as pessoas inscritas.

Eu própria frequentei este *workshop*, como aluna, e apresentei uma performance da minha autoria.

No *Workshop*, o professor João GM referenciou algumas características da performance, na altura em que se começou a dedicar a esta área, e que considero importantes de referir.

João Garcia Miguel mencionou que, então, a performance não tinha apenas um conceito, pois a própria palavra “não significava nada”.

“Podia ser tudo e podia ser nada. Não havia limites, e podia ser utilizada como ferramenta para estabelecer um contacto mais próximo com o público, provocando-o, contrariando-o e estabelecendo uma possível participação através das suas reações. Segundo João Garcia Miguel, a performance entrou no mundo do teatro e da dança, acabando por as influenciar. Ao contrário destas artes de palco, que já tinham as suas características minimamente definidas, na performance estava tudo em aberto.

A Performance constitui-se, assim, como um trabalho de pesquisa do mundo exterior e do mundo interior, onde nos expomos sem que haja muros. Para além disso, a Performance tem a singularidade do artista trabalhar através do que era real e do que lhe era verdadeiro.”³ (Miguel, 2019).

Ainda no mês de novembro, deu-se a última representação da peça *Fim Do fim*, (João Garcia Miguel e Amândio Anastácio, 2019) pela cia JGM e a Associação Alma d’Arame. Tive a oportunidade de assistir aos ensaios desta peça, nomeadamente ao ensaio de luzes, durante os quais tive a oportunidade de colher diversos ensinamentos específicos, nomeadamente acerca do que é um *Bimbo* – segundo explicou JGM no ensaio, trata-se projetor bastante potente que se encontra atrás, na plateia - e o significado do termo *lincado* – quando dois projetores se encontram no mesmo canal de saída. O conjunto de aprendizagens

³ “Performance não significava nada, pois era uma palavra bastante vaga (...) Era contra tudo e contra todos, uma nova possibilidade de passar os interesses instalados (...) Uma poesia visual (...) Contaminou o mundo do teatro e da dança (...) Um campo em aberto total, onde se fala sobre nós e o mundo e não há fronteira (...) Trabalho de pesquisa do nosso mundo e do mundo lá fora, onde por detrás da performance, cada um de nós é um criador.” - cito João Garcia Miguel, a partir de apontamentos no caderno de notas que fiz durante o workshop *Silent City* (2019).

a que me foi possível aceder permitiu-me adquirir uma maior familiaridade com uma linguagem que eu desconhecia, inclusivamente ao nível de alguns termos técnicos, e que agora considero que pode vir a revelar-se importante em eventuais trabalhos que eu venha a realizar no futuro.

Durante o meu estágio, familiarizei-me com o funcionamento de uma bilheteira, desde a reserva de bilhetes na *Ticket Line*, ao modo como se efetua a gestão da caixa do dinheiro. Acerca do licenciamento para cada espetáculo, aprendi que é necessário um conjunto de licenças, tais como a classificação etária, a licença dos direitos de autor, o seguro de responsabilidade civil, a licença do IGAC (Inspeção Geral das Actividades Culturais). É através da *Ticket Line* que os bilhetes podem ser adquiridos facilmente em qualquer ponto do país (Worten, Fnac, CTT). Este trabalho de receção, completa-se depois com a atividade de frente de sala, através da tarefa de ajudar o público a entrar e a instalar-se confortavelmente, ou a orientar-se no local, tarefa que também realizei.

Estive sempre presente e pronta a realizar todas estas tarefas, mas também outros pormenores mais simples, como tratar da lavagem e preparação dos figurinos, dos adereços, das toalhas e dos panos, e realizar pequenas compras.

1.3 Euforia no festival Silent City

Criei a performance *Euforia* (Maria Mourato), para o festival *Silent City*, produzido e realizado pela companhia de JGM. A ideia de *Euforia* resultou de uma sugestão de JGM, no decurso de um workshop por ele realizado, em que existia a premissa de se trabalhar algo que se relacionasse com o tópico central, *Silent City* - cidade silenciosa. A partir deste princípio, decidi trabalhar a *euforia* como contraponto ao silêncio. Assim, peguei num acontecimento real da minha vida e adaptei-o a um determinado espaço do teatro, que pude escolher através da planta do espaço, que nos foi fornecida e sugerida de acordo com as nossas criações. A este respeito realizei uma performance que ligava a euforia do movimento ao meu discurso narrativo.

O *workshop* começava todos os dias com um aquecimento dado pela bailarina italiana Lara Guidetti, e consistia principalmente em trabalho de movimento de chão. A aula terminava com trabalho de saltos e com o ensino de técnicas de como cair para o chão – de

forma a não magoar. No *workshop* pude ter também a liberdade de escolher o desenho de luz, bem como o guarda-roupa e a maquiagem que se adequavam mais ao trabalho que propus.

Utilizei a improvisação como ferramenta para a minha peça, tendo-me servido de todo o meu corpo. No final, apresentava uma explicação, através de palavras, para a euforia que sentia no momento que estava a ser representado no solo. Foi um trabalho que realizei sozinha, com o apoio de João Garcia Miguel e do técnico do teatro Ibérico Luis Gomes(?), que me ajudou com o efeito de luz que eu pretendia. Um aspeto que foi bastante desafiante nesta experiência, foi o olhar. Quando estou a dançar, são inúmeros os focos que vou tendo ao longo da dança, mas, no final, ao acabar a falar, com o foco virado para o público, descobri algo que se tornou num obstáculo para mim. Apesar disso, e depois de inúmeros ensaios, senti que consegui ultrapassar essa dificuldade.

Considero relevante a minha participação no workshop, pois, para além da experiência que me proporcionou, foi uma forma de me aproximar da equipa com que estava a estagiar. Relação que, com o passar dos meses, foi ficando cada vez mais próxima.

O festival *Silent City* foi uma colaboração de intercâmbio entre organizações alemãs e portuguesas, que decorreu entre a Alemanha e Portugal. Por ocasião da realização deste festival, em Portugal foram acolhidos criadores alemães, depois destes já terem acolhido criadores portugueses na Alemanha.

O festival *Silent City* decorreu entre os dias 27 e 29 de novembro, com várias sessões, entre as 20h e as 23h, de quarta a sexta-feira. No dia 30 de novembro, sábado, decorreram sessões entre as 16h e as 23h, no Teatro Ibérico em Lisboa. Cada sessão teve uma lotação máxima de dez espectadores em cada espaço definido, ao qual a organização deu o nome de quartos, e a lotação mínima de um espectador. A apresentação decorreu em nove quartos, percorridos por cada grupo de espectadores, num trajeto organizado pelos diferentes ambientes, em que, confrontados com os diferentes estímulos resultantes de cada espaço, os espectadores foram convocados a participar através das suas respostas.

Durante os três dias do festival, a assistência foi variável, pelo que houve sessões completamente lotadas e outras que não se realizaram por não haver espectadores.

1.4 Nova Criação de JGM

Imediatamente após o festival, em novembro, começaram, então, os ensaios de uma nova criação de JGM, com um texto de Francisco Luís Parreira, intitulado *Um plano do Labirinto* (2019).

Durante os ensaios desta peça decorreu a parte mais importante do processo de trabalho do meu estágio e de que irei falar com mais detalhe – dando ênfase à importância do papel de assistente de encenação, por um lado, e do ponto, por outro.

Assisti a todas as apresentações ao público, tendo só perdido uma, no Porto. Nunca fiz de ponto em nenhum espetáculo, apenas nos ensaios, para além de assistir/observar. Estive sempre em todos os ensaios em que estavam presentes os atores e João Garcia Miguel. Em *Um Plano do Labirinto*, os atores tinham todos um papel com idêntico protagonismo. A coreógrafa Lara Guidetti esteve apenas na preparação do trabalho de corpo dos atores, não tendo participado diretamente na peça. O corpo e a voz dos intérpretes eram ensaiados por cada um, todos os dias. E os ensaios tinham horas específicas para todos os atores cumprirem (no meu caso também).

No primeiro ensaio, deu-se o primeiro encontro entre os atores, o dramaturgo, o encenador, a figurinista e eu, a estagiária. Neste ensaio, foram estabelecidos os papéis de cada ator, ainda que, mais tarde, tenham ocorrido alterações. Ao ator João Lagarto foram atribuídos os papéis de 1º caçador; N°2/B; Coronel. Ao ator Duarte Melo, os papéis de 2º caçador; N°4/D; Tenente e Cabo. Ao ator Paulo Mota, os papéis de 3º caçador; N°1/A; Soldado. À atriz Sara Ribeiro, foi-lhe atribuída a personagem da Vera e de uma outra mulher. Por fim, o ator Rui M. Silva, teria o papel de N°3/C e Sargento. Foi também neste primeiro ensaio, que fiquei com várias tarefas, de entre as quais aquela que, mais tarde, pude perceber tratar-se da de assistente de encenação, ajudando também nos ensaios, como ponto.

Nesta primeira reunião, o encenador João Garcia Miguel tinha como ideias iniciais para a peça, gravar o som que as gaivotas fazem sempre que passam por cima do Teatro Ibérico. Algo que, na verdade, nunca chegou a ser feito.

Em relação ao cenário, JGM dizia imaginar *uma casa do avô, com mobília velha e gasta, vintage*.

No segundo dia de ensaios foi pedido aos atores que começassem a improvisar, a partir do texto, de forma a *descobrirem* as respetivas personagens, com vista a que cada um desenvolvesse um trabalho de pesquisa próprio.

Desta forma, começou a surgir algum material. Todavia, por esta altura, ainda não se modificara nenhum aspeto do texto original.

Também no segundo dia, JGM falou das ligações que analisou e interpretou no texto, decorrentes do facto de o dramaturgo ter assumido que o texto que compusera tinha uma marcada vertente autobiográfica.

Falou-se de sombras e coisas desejadas que nunca chegaram a acontecer.

JGM, no terceiro dia, deu conta das ideias que, entretanto, tivera em relação ao cenário, mantendo a ideia original de *uma casa estilo avô*, com os móveis antigos.

Foi-me solicitado, no âmbito da produção, que criasse um documento, onde estaria estabelecida a faixa etária a que o espetáculo se dirigiria.

Assim, os primeiros ensaios fizeram-se sempre a partir da leitura do texto, com o propósito de que os atores, através da repetição, decorassem as suas falas. O meu papel, a partir daí, e até à semana da estreia do espetáculo, no Porto, foi o de ponto. O meu trabalho era estar em constante alerta perante a leitura dos atores, apontando, se estes se esquecessem de alguma fala, corrigindo-os se se enganassem, e tudo o que estivesse relacionado com as leituras do texto.

No quinto dia de ensaio, JGM começou a experimentar sons para utilizar na peça. “Os sons/batuques aumentam a tensão da peça. São uma boa forma de ligar as várias cenas⁴”. – cit. João Garcia Miguel.

O sétimo ensaio foi realizado pela primeira vez com os objetos do cenário. Estes objetos foram adquiridos por João Garcia Miguel e pelo técnico Roger Madureira numa feira nas Caldas da Rainha.

O cenário foi sendo alterado com o decorrer dos ensaios. Inicialmente, havia um sofá, um pedaço de madeira com conchas, vários cubos de madeira, nos quais JGM ia colando, ao longo dos ensaios, desenhos seus (ver anexos nº 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11). Penso que estes desenhos são uma forma de ajudar o encenador a pensar durante os ensaios. Este material acabou por sair todo de cena, ficando apenas uma cadeira de rodas do séc. XIX (ver anexos), um plinto do séc. XX, vários pedaços de troncos de diversas árvores e vários pedaços de madeira.

⁴ JGM 2019, apontamentos do caderno de notas de Maria Mourato – ver anexos

O processo de ensaios da peça foi algo que pude observar de perto, permitindo-me focar no modo como os atores trabalharam o texto.

No oitavo ensaio, tiveram início as improvisações dos solos dos atores. No meu papel de observadora, pude analisar cada solo do respetivo ator. No caso de Paulo Mota, pude observar que ele utilizou bastante o movimento na sua improvisação – ele já tinha alguma experiência de movimento no seu percurso em teatro - e sons, nomeadamente, o ladrar. Sara Ribeiro começou a sua improvisação como se estivesse a *lavar a casa*. Utilizou os cubos de madeira que se encontravam em palco e fez vários montinhos com eles. Depois, começou a correr pelo palco. Utilizou sons vocais na sua performance, e utilizou os cubos para se esconder entre eles e voltar a aparecer. Os gestos transmitiam a ideia de uma boneca/robot. Utilizou também como suporte uma vassoura, para varrer o chão, e um microfone.

Rui M. Silva começou, no seu solo, por fazer uma pirâmide com os cubos de madeira que se encontravam no palco e, depois, sentou-se em cima deles. A disposição dos cubos levou-o, através do texto, a formar uma *ranhura*, transmitindo ao espectador a imagem de uma *janela*. Depois, começou a caminhar por cima dos cubos e a falar como se estivesse a declamar um poema. Utilizou o microfone para falar e fazer ruídos. No final da sua improvisação, Rui M. Silva destruiu a pirâmide de cubos que tinha feito e gritou sem voz, apenas fazendo o gesto do grito.

No nono ensaio, voltaram a ser trabalhadas as improvisações de cada intérprete. Para além disso, começou a trabalhar-se a improvisação em grupo, tendo havido um momento de partilha acerca da forma como são utilizados os objetos em palco. Mais uma vez, o ator Paulo Mota voltou a trabalhar na sua improvisação do solo com bastante movimento.

No décimo ensaio, deu-se a leitura do novo texto, já atualizado por Francisco Parreira.

No ensaio décimo primeiro, ensaiou-se a nova versão do texto atualizado. Cortaram-se, entretanto, algumas cenas e algumas falas do texto.

Durante estes dias, decorreu uma reunião com a comissão de acompanhamento da DGArtes, onde pude estar presente, e onde se falou essencialmente dos *workshops* feitos pela companhia, tendo-se apresentado o plano de espetáculos para o ano seguinte, 2020.

No décimo segundo ensaio, foi entregue uma nova versão, a segunda, do texto *Um Plano do Labirinto*, com alterações. Começou a ser feita uma pesquisa de movimento e de modos de utilizar os objetos do cenário.

No ensaio décimo quarto, trabalhou-se a cena *África Portuguesa*. O professor João GM pediu aos atores que explorassem o cenário, nomeadamente os objetos. Para além disso, utilizou um pedaço de madeira e começou a bater numa mesa, de forma a criar barulho – com a intenção de provocar, ou de estimular os atores. Manteve-se igualmente o trabalho dos monólogos e dos solos.

O ensaio décimo sexto foi importante, pois chegou a Lisboa a bailarina e coreógrafa italiana, Lara Guidetti, para ajudar na peça, no que dizia respeito à parte do movimento dos atores.

No ensaio décimo oitavo, finalmente, começou a haver uma ordem na peça – Um *Desenho/ Esboço da cena/ peça*. O professor João GM considerou que havia estruturas que já se podiam repetir, nomeadamente a ordem de algumas cenas da peça.

No ensaio décimo nono, observei que, ao caminharem com o microfone, os atores conseguiam criar um ruído bastante interessante. As improvisações mostraram material muito inovador. Neste caso concreto, sensibilizou-me a improvisação de João Lagarto com a Sara Ribeiro, pela forma como ela era manipulada por ele, como se fosse uma espécie de *marioneta*. Também pude escutar ecos em repetição, de palavras ditas pelos atores.

O vigésimo oitavo ensaio começou com JGM a trabalhar a cena do *Lacrau* com Paulo Mota. Trabalhou-se também a cena da *Maçonaria*. Estas duas cenas acabaram por ser bastante importantes, uma vez que permaneceram até ao espetáculo final. Neste caso, a cena do *Lacrau* decorria com Paulo numa cadeira de rodas. Através do seu movimento, conseguiu construir o seu solo, durante o qual ia relatando como tinha sido picado por um lacrau quando era criança. Em relação à cena da *Maçonaria*, passou de ser uma cena com todas as personagens, para ser um solo de João Lagarto. Neste solo, Lagarto autocensura-se, apenas falando mal de si mesmo e criticando-se. Apesar disso, consegue juntar o lado sério com o lado cómico da situação.

Por esta altura, eu já tinha começado a assumir o papel de ponto da peça. Neste ensaio, JGM explicou que, para ele, “o que interessa não é tanto a imagem visual da peça, mas sim a imagem sonora – o que é dito”⁵.

⁵ Apontamentos do caderno de notas de Maria Mourato – ver anexos

Como observadora, não pude deixar de verificar que muitas vezes, nos ensaios, o professor JGM estava de olhos fechados a ouvir o que era dito na peça. Na minha opinião, esse momento de escuta está totalmente ligado à citação anteriormente referida.

No ensaio 32, o professor João GM pediu a Sara Ribeiro que criasse um pequeno solo com cerca de um minuto, para a cena da *Sagrada*⁶. JGM esteve a trabalhar com o ator Paulo Mota no seu solo, nesse dia também. Por esta altura, os atores Duarte Melo e Rui M. Silva já não estavam integrados na peça, o que deu origem a uma reestruturação da mesma. Lara Guidetti trabalhou com a Sara no seu solo, nomeadamente, tentando sincronizar a respiração com o movimento, trabalhando a partir de um ritmo e tentando utilizar todas as partes do corpo. Assim, foi trabalhado com a Sara o início da cena da *Sagrada*, dando à representação uma ideia coreográfica. Neste momento, o meu trabalho era apoiar no que fosse necessário nos ensaios. Nomeadamente, passar texto com os atores, quando fosse necessário; ajudar na distribuição do cenário; apontar todas as correções e fazer de ponto.

O ensaio 38 foi iniciado com o monólogo da Vera, de Sara. Este monólogo foi dividido em três partes e trabalhou-se também o seu movimento.

Resultante da observação próxima dos ensaios, pude colocar uma questão aos atores⁷, em que transpareceu claramente o nível de dificuldade que este texto – *Um plano do Labirinto* - lhes trouxe. Foi um processo bastante complexo e que exigiu bastante tempo e esforço para que os atores conseguissem trabalhar as suas personagens.

Pude observar, enquanto estagiária da companhia, e como eu já referi anteriormente, que esta peça tinha um carácter bastante pessoal – como foi dito pelo próprio dramaturgo, também. A meu ver, esse aspeto dificultou o trabalho de interpretação dos atores. Apesar de cada elemento do público ter a sua própria interpretação, existiam inúmeras particularidades na peça que podiam ser lidas de forma menos positiva. Nomeadamente, cenas com uma ligeira conotação racista, machista, xenófoba, para além da própria linguagem, por vezes rude e agressiva. Considero que estes dois aspetos foram fundamentais no processo de trabalho da peça, levando a que tenha sido demorado, difícil e, por vezes, um pouco penoso, pois eles mesmos, os atores, tinham que se confrontar com os seus próprios conceitos.

⁶ Esta cena foi trabalhada com a bailarina e coreógrafa Lara Guidetti, e foi de especial atenção, devido ao facto de ser o início da peça.

⁷ Como se processa a superação da dificuldade de um actor perante um texto considerado difícil? – respostas nos anexos.

Nesta peça, cada personagem constituiu um desafio, à sua medida. As cenas estão todas *coladas* umas às outras, levando a que os próprios atores tivessem conseguido, quase de uma forma imediata e orgânica, mudar a interpretação, de cena para cena.

O público foi também algo que, na minha observação, enquanto estagiária, considerei bastante importante. No fundo, sem o público, a peça de teatro deixaria de ter o seu propósito direto. O público é o alvo final da peça, e o que os atores conseguem transmitir a cada pessoa da audiência, a meu ver, torna-se na verdadeira e importante questão revelada no resultado final. O processo de trabalho não deixa de ter menos importância, e digo isto, pois, sem um trabalho individual de pesquisa e de construção da própria personagem, não creio que o resultado final tivesse conseguido transmitir ao público emoções e complicitades com os atores, que fazem a peça ter uma personalidade.

A peça foi estreada na cidade do Porto, no dia 9 de janeiro (2020), onde estive duas semanas, e depois foi apresentada na sala Bernardo Sasseti no Teatro Municipal S. Luís em Lisboa, de 23 de janeiro a 2 de fevereiro (do mesmo ano).

Houve bastantes diferenças entre as apresentações do Porto e de Lisboa.

Para começar, houve mais público a assistir à peça no Porto do que em Lisboa. Achei este pormenor interessante, uma vez que o público mais assíduo aos espetáculos da companhia JGM reside em Lisboa – onde está sediada. Para além disso, no Porto, no teatro Carlos Alberto, a companhia teve um melhor acolhimento do que em Lisboa. Conheci muitas pessoas que me disseram serem bastante apreciadoras do trabalho do encenador JGM, sendo que, durante as duas semanas em que residimos no Porto, os espetáculos encheram sempre a sala. Em Lisboa, nunca se chegou a encher a sala, e os espetáculos foram programados para as dezanove horas. Considero que este horário acabou por prejudicar a peça, pois coincide ainda com o horário de trabalho de muitas pessoas, que, no fundo, poderiam constituir um público potencial.

Em relação ao espaço em si, considero que a sala do Porto tinha melhores condições de apresentação, a todos os níveis. Nomeadamente, os assentos do público, que eram mais cómodos, as luzes e o som funcionaram melhor no Porto do que em Lisboa. Apesar de o teatro municipal São Luís ser um teatro consagrado e com boas condições técnicas, a bonita sala onde foi apresentada a peça encenada por JGM, o auditório Bernardo Sasseti, tem menos lugares que o teatro Carlos Alberto, no Porto. Para além disso, o som teve quase sempre

problemas durante as apresentações, fazendo com que a caixa de som não aguentasse mais que um determinado nível de volume sonoro.

Apesar de às dezanove horas já ser de noite, no que diz respeito às luzes, o facto de a sala Bernardo Sasseti ter uma abertura no teto, fez com que acabasse, também, por vir a prejudicar de certa forma a peça, levando à necessidade de, de alguma maneira, modificar o desenho de luz, acabando por provocar um efeito diferente das luzes que foram usadas no Porto, num teatro mais *tradicional* e fechado.

Já no início de, 2020, pedi ao professor João Garcia Miguel para me enviar bibliografia que relacionasse a parte emocional e a parte técnica do ator. Depois de vários livros, e textos que me foram facultados, o livro *An actor's work* (ver bibliografia) de Konstantin Stanislavski (2008) foi o que me fez compreender melhor este tema.

Ao ter iniciado a minha leitura sobre os modos de representação de Stanislavski, pude entender que o autor considera que existem três formas de atuação. O atuar como um artesão – “Tudo em palco é feito com uma autoconsciência cuidadosa e, por isso mesmo, sem uma emoção real, uma emoção sincera e humana”. O atuar como uma imagem – “(...) utiliza as suas recordações privadas uma única vez para criar o seu papel durante os ensaios...” O atuar com uma identificação emocional (ou experiência) – “... cria tudo completamente no palco durante os espetáculos, e pode mesmo modificar o seu papel durante a sua existência. Mais do que mostrar as suas superiores capacidades de controlo fazendo a sua personagem, o ator emocional ou ator experimental comporta-se em palco como se tudo lhe estivesse a acontecer pela primeira vez”⁸.

Ao ler esta citação, não consigo distanciar-me do mundo artístico a que me dediquei desde sempre, a dança. No caso da dança contemporânea, que é o estilo de dança em que tenho mais experiência, existem inúmeros métodos diferentes. No meu caso, mais concretamente, faço dança desde os meus três anos de idade. O meu primeiro contacto com a dança foi através da dança clássica, mas, posteriormente, aprendi dança moderna,

⁸ Workshop de Encenação e Actuação de João Garcia Miguel

nomeadamente as técnicas de Martha Graham⁹ e de Merce Cunningham¹⁰. Estas são as principais técnicas, juntamente com a de José Limón, da dança moderna. Mas do que mais gostei foi sempre da dança contemporânea.

A designação “dança contemporânea” apareceu no período pós dança moderna e são inúmeras as técnicas associadas à “dança contemporânea”. Pessoalmente, não posso deixar de referir que me identifico mais com a chamada *Release Technique*. Esta técnica foca-se essencialmente na descontração do corpo. Através dela podemos dançar de uma forma mais orgânica escutando o nosso corpo, sem que este esteja sob tensão. Algumas características desta técnica podem ser observadas no *Contact Improvisation*¹¹, *Thai Chi*¹² e *Yoga*¹³. Voltando à citação acima referida, dos modos de representação de Stanislavski, não pude deixar de a relacionar com o *Contact Improvisation* e as *Jam sessions* que tive a oportunidade de fazer. O que me leva a ligar a ideia deste texto ao CI que pratiquei, é o facto de no *Contact Improvisation*, tudo o que acontece, acontece por resultado de algum movimento que foi feito e improvisado naquele momento, que, depois, influencia o movimento seguinte e sempre seguindo uma ordem relacionada com a lei física dos corpos. Uma *Jam de CI* pode durar

⁹ Martha Graham (1894 – 1991) “Graham foi responsável pelo desenvolvimento de uma técnica que associava intrinsecamente a respiração ao movimento – através da contração e relaxamento. Também é sua marca pessoal os gestos amplos e o contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança tradicional. Contrário ao que muitos pensam, ela não era exatamente contra o ballet, mas a superficialidade com que essa arte se expressava, principalmente em relação à intensidade, o drama e a paixão. Por não conseguir se expressar através dele, estruturou seu trabalho no por meio de uma expressão mais livre e honesta do seu mundo interior, revelando suas emoções como alegria ou dor, desejos e sonhos, através da dança. Graham criou uma nova linguagem de movimento, usada para revelar todas essas emoções e sentimentos comuns à experiência humana.”

¹⁰ Merce Cunningham (1919 – 2009) “Cunningham tinha uma forma característica de trabalhar, cada arte envolvida na peça a apresentar trabalhava independentemente e só se encontrava em palco. A referência dele era o *I Ching*, um oráculo chinês milenar que funciona com base na combinação de linhas. O acaso era o definidor coreográfico, e muitas vezes os pontos altos da dança, da música e da luz não coincidam...”

¹¹ “O Contacto-Improvisação (*Contact Improvisation*) é um campo de pesquisa de movimento iniciado por Steve Paxton em 1972 nos EUA. Praticado com parceiros em contacto físico, tem semelhanças à luta livre, dança social, queda, sexo, dormir, acrobacias e tudo o que há entre essas formas. Em 1975, Simone Forti definiu-o como um desporto-arte. Mais tarde, Steve Paxton chamou-o de “arte marcial, mas sem a arte marcial ... uma cooperação de arte”.

¹² “O Tai Chi Chuan é uma arte marcial chinesa enquadrada nos estilos suaves ou artes internas. Os seus movimentos são desenvolvidos a um ritmo lento que a marca e distingue das restantes artes marciais. Além da cadência, esta disciplina é caracterizada pelos movimentos circulares que em continuidade promovem a circulação do Chi ou energia, permitindo que todo o corpo se mobilize e projete maior força no movimento de ataque ou defesa.”

¹³ “...o yoga é constituído de um conjunto de exercícios físicos, respiratórios, visualizações, valores, histórias mitológicas ou não, cantos (de diversos tipos) e ensinamentos a respeito da natureza do sujeito e do universo.”

horas. E tem regras, nomeadamente o número máximo de pessoas que podem entrar dentro da *jam*. Estas regras são ditadas de acordo com o meio em que está, nomeadamente pelas pessoas que a organizam.

1.5. Stanislavski e JGM

Apesar de revelarem algumas semelhanças, ou pontos comuns, (tais como a expressividade, o movimento e a emoção, próprios da experiência humana em si) tenho igualmente a plena noção que não posso comparar diretamente *o atuar emocional/experiência* de que *Stanislavski* fala nas citações acima transcritas com a dança, pois, apesar das suas características comuns, este modo de atuar, (o teatro) tem quase sempre um guião a acompanhar.

Foi muito importante para mim a bibliografia que me foi disponibilizada por JGM, pois foi através dela que me foi possível ter acesso ao diário das aulas de um aluno de Stanislavski. Este aluno de nome Konstantin (Kostya, Nazvanov), nome fictício que é uma combinação entre *aluno escolhido*, o primeiro nome de Stanislavski quando era jovem, e o seu aluno preferido. Pude também observar, comparar e refletir, por um lado, os modos de representação de Stanislavski, e, por outro, o método do processo de trabalho utilizado pelo próprio JGM na sua companhia.

Assim, não pude deixar de observar e de considerar as várias semelhanças, no que respeita ao *atuar com uma identificação emocional, ou experiência* - características próprias do trabalho desenvolvido por Stanislavski com os seus atores - e o trabalho que JGM faz na sua companhia de teatro.

Após os seis meses de estágio na companhia JGM, pude fazer uma observação no terreno, direta e presente em todos os ensaios, assim como analisar o modo de trabalhar do professor JGM.

Penso poder, agora, dizer que, no processo de criação da peça, JGM não tinha e era assumido, intenção de fazer muitas correções aos atores, nem mesmo de comentar os ensaios no final de cada um deles. O encenador queria que os atores fizessem um trabalho individual de pesquisa e que tivessem uma maturidade suficiente para não se frustrarem durante todo o processo, sabendo lidar com o facto de que, na maioria dos ensaios, ele não lhes faria correções. Além disso, através da relação que encontrei entre o trabalho de Constantin

Stanislavski, e o de João Garcia Miguel, pude reparar no facto de o encenador não ter como intenção que o seu ator apenas interpretasse a sua personagem, mas sim que se tornasse nela. E que, tal como Stanislavski, através de experiências ou de emoções, fosse buscar ao seu inconsciente a matéria para a personagem, podendo inclusive alterá-la nos espetáculos, uma vez que a própria personagem não é igual todos os dias.

Coreografia e Assistência de Encenação

Após todas as atividades do estágio que realizei na companhia de JGM, irei trabalhar a escrita deste relatório, a partir da minha curta experiência enquanto bailarina e coreógrafa, comparando-a com a atividade de “assistente de encenação”.

O meu percurso enquanto bailarina e coreógrafa, apesar de ter sido curto, deu-me alguma noção do trabalho que é realizado e necessário para dirigir bailarinos no processo de criação de uma peça. E é na relação de ambos os processos criativos, um do universo da dança do qual venho, outro de observadora e assistente na companhia de João Garcia Miguel, que este relatório se vai centrar na sua secção final.

Enquanto bailarina, sempre tive o gosto por dançar. Iniciei os meus estudos bastante cedo, centrados essencialmente na técnica de dança clássica, da *Royal Academy*. Foi através desta educação que encontrei outras formas de dançar, que me levaram, a, mais tarde, encontrar a minha identidade na dança e o meu próprio movimento. Com o percurso que realizei, pude chegar a um sítio em que me foi permitido, não apenas executar as coreografias que me passavam, mas também de ter a liberdade de poder criar o meu próprio movimento. E é aqui que aparece a prática da improvisação em dança, na minha vida. Algo que desde muito nova me fascinou e nunca me fez ter receio de experimentar, em busca da descoberta de coisas novas. Sempre vi a improvisação como uma oportunidade de criar e descobrir movimento e novas linguagens. Assim, na minha experiência pessoal, a improvisação, foi sempre uma ferramenta que me auxiliou no processo criativo.

Em relação à forma como gosto de trabalhar, gosto de começar a ensaiar pelas manhãs, não demasiado cedo, porque é quando o meu corpo responde melhor e está mais desperto aos estímulos. Prefiro também estar completamente sozinha, apenas com as pessoas com quem estou a criar, sem qualquer distração, como, por exemplo, o telemóvel. Quando em processo, aproveito tudo o que faço e que faça parte da minha rotina para me inspirar e influenciar, como ouvir música, observar as pessoas na rua, ou a natureza. É através do meu corpo que consigo ligar-me às sensações, com a natureza, e com a própria dança, em si.

A primeira vez que tive oportunidade de criar, foi quando frequentei a Escola Superior de Dança. Antes disso, a improvisação já tinha um papel importante na minha vida, mas nunca fora levada ao ponto de criar uma coreografia.

No que diz respeito ao método, as minhas peças sempre se iniciaram através de um estímulo. Estímulo esse que podia ser um tema, uma sensação ou um sentimento, por exemplo. E, através dele, iniciava uma sessão de improvisação, em que pedia aos meus intérpretes que usassem esse estímulo para improvisar. Estas sessões podiam durar semanas, até que fosse possível começar a visualizar, cada vez mais nítidos, movimentos desenhados pelo espaço. Pessoalmente, sempre gostei de trabalhar com intérpretes que tivessem um papel ativo no processo criativo. Ou seja, que também tivessem uma voz, que contribuísse com ideias, pensamentos, sensações e opiniões, de forma a darem a sua contribuição para o processo.

A partir do momento em que começa a haver movimentos cada vez mais nítidos, que se vão tornando mais presentes nos ensaios e na sessão de improviso, começa-se a ter uma partitura desenhada da coreografia. Neste ponto, começa a fase de fortalecer a peça, através da repetição e da rotina assídua dos ensaios. A repetição é um agente bastante importante num processo criativo, pois é através dela que o bailarino e a peça chegam ao ponto de excelência e perfeccionismo, ambas características bastante importantes numa coreografia, no modo como eu vejo e concebo o processo.

O teatro e a dança são duas artes do ser humano como corpo em movimento, e, desta forma, também a pesquisa no processo criativo acontece a partir do corpo do intérprete. O pensamento reflexivo, que acompanha o processo de investigação, tem em si uma necessidade de procurar uma corporeidade performativa, em que problematiza a ligação entre o corpo físico, mental e emocional. Desta forma, considero que estão os três dependentes uns dos outros e que não é possível utilizar o corpo físico sem a sua bagagem mental ou emocional, do mesmo modo que a bagagem mental ou emocional não é suscetível de concretização sem o corpo físico.

1.6. A Obra de Arte do Futuro

Em *A Obra de Arte do Futuro*¹⁴, de Richard Wagner (2003), o compositor fala em “três modalidades artísticas puramente humanas na sua união originária.”

Para Wagner são elas a Dança, a Música e a Poesia, que, segundo o autor, não podem, por essência, ser separadas, encontrando-se entrelaçadas e interligadas, sensível e

¹⁴ WAGNER, 2003 – Ver Bibliografia

espiritualmente, pelo mais profundo amor, no próprio movimento da arte. Segundo Wagner, o impulso que move a junção destas três artes, é o ímpeto para a liberdade, ao qual o próprio Wagner chama “Arte livre”.

O solitário é não-livre, pois, segundo o autor, encontra-se limitado e dependente do não-amor. Quem quer ser totalmente “ele mesmo”, tem que conhecer primeiro o que ele próprio é. Porém, esta circunstância só é possível de se concretizar, sabendo, antes de mais, exatamente aquilo que se não é.

Por outro lado, o que é coletivo é livre, pois encontra-se independente e é ilimitado pelo amor. É então, por este motivo, que Wagner considera que a carência de vida do homem é a carência de amor. O homem só alcança a satisfação da sua necessidade de amor quando se dá aos outros.

Para Wagner, só aqueles que se amam podem compreender-se mutuamente. E este amar significa o reconhecimento e a aceitação perante o outro, e, portanto, reconhecer ao mesmo tempo e aceitar-se a si mesmo. O conhecimento por meio do amor é o que no fundo nos leva à libertação das capacidades humanas. Wagner chama-lhe *Capacidade total*. Para ele, só a arte que corresponde a esta capacidade total do homem, é, portanto, livre, o que para si não acontece com uma modalidade artística, assente apenas em uma capacidade humana isolada. A dança, a música e a poesia, ao serem modalidades artísticas, são, cada uma delas especificamente limitadas.

Assim, só quando todos os limites tiverem caído, deixarão, então, de existir, não só as modalidades artísticas, mas também os próprios limites que lhes foram implementados, passando, deste modo, a haver apenas a arte em si, ilimitada e coletiva.

A primeira modalidade artística de que Wagner fala é a dança. O compositor afirma ser a mais real das modalidades da arte. A sua substância artística é “o homem real, o homem corpóreo, o homem todo, dos pés à cabeça”.

A dança, segundo Wagner, compreende em si a junção de todas as outras modalidades artísticas. O homem que canta e fala (música e poesia) tem que ser necessariamente um homem corpóreo, por meio da sua figura exterior do seu movimento de membros, chegando à intuição dos outros. Só na dança (mímica), se tornam entendíveis ao homem completo, recetivo à arte, que, não apenas ouve, mas também implica que seja visto em simultâneo.

O homem é, por isso, segundo o autor, o objeto mais elevado da arte, com mais valor, que mais merece ser comunicado. Sem esta comunicação visual, a arte irá sempre permanecer,

como consequência, insatisfatória e não livre. O plano visual, é, por este motivo, o da mais fácil compreensão.

Wagner refere que, por meio de um movimento que utiliza todos os seus membros, articulações, de forma a exprimir-se, o homem corpo transmite a sensação física de dor ou prazer na sua totalidade, tornando a alma dos próprios movimentos consciente do homem artista. Então, se o movimento e o gesto são a sonoridade da sensação expressiva, o ritmo é a sua própria linguagem.

Quanto mais rápida a alteração das sensações, mais o homem ficará prisioneiro das suas paixões e menos capaz de comunicar as suas sensações. A pacificação é uma permanência, e a permanência do movimento é a repetição do mesmo. Assim, a dança só se torna arte por causa do ritmo, e o ritmo é a medida do próprio movimento.

O ritmo nasce a partir da necessidade do movimento do corpo, que, para ser compreendido, começa por se comunicar àquele que dança como necessidade que confere medida – através do som, perceptível apenas a partir da audição. Assim, é a música que recebe o ritmo da dança. Ritmo este que é o laço que une a dança e a música. Sem ele, não existe nem uma nem outra.

Se o drama permite ao homem tornar-se, perante si mesmo, objeto da arte, a dança permite-lhe uma representação imediata do movimento expressivo, singular ou coletivo, das sensações. Em contrapartida, no drama a dança eleva-se à sua máxima faculdade de expressão espiritual, a da mimica. Assim, enquanto arte mimica, a dança torna-se capaz de captar, para passar a ser o ritmo espiritualmente sensível da linguagem, alcançando, através da beleza do corpo e do seu movimento, a sua elevada estatura do drama.

Para Wagner, a dança entregou-se ao seu desejo de entretenimento, fazendo-a perder a sua superior capacidade, onde já só sabe exprimir a sua cortesia ilimitada através de gestos estereotipados, em que a sua única preocupação é a da aparência através da mimica, em que o seu talento artístico se esgotou.

Wagner considera que a bailarina passa então a ser um objeto inexpressivo, rígido, em que os seus atos são apenas arte, mas uma arte que não é verdadeira, levando o público apenas a criar uma ligação de estimulação por ela.

Assim, o autor considera que, ao se ter separado da música e da poesia, a dança prescindiu da sua superior capacidade e especificidade. Apenas na Dança Popular e Dança Nacional, passam a ter manifestações gestuais no ritmo e no compasso. À parte destas, o

compositor considera que esta arte não tem necessidade de amor, só consegue tirar e não sabe dar, chamando-a de artificial e egoísta.

Assim, a dança como modalidade artística isolada e egoísta, pretende ser e fazer tudo sozinha. Quer representar pessoas, acontecimentos humanos, estados, conflitos, caracteres e causas, sem ter a capacidade pela qual o homem se completa, a linguagem.

Wagner acaba assim o capítulo, referindo que a dança dá à luz a criatura mais dependente, mutilada e estropeada: Homens que não podem falar. Não por não o poderem fazer, mas por teimosia de não o quererem fazer. Uma posição que eu entendo, pelo facto, de como eu já ter referido anteriormente, não existir um guião com as falas dos bailarinos, como existe para os atores. A dança acaba por se esgotar em si mesma no seu próprio movimento.

Em *Um Plano do Labirinto*, foi-me possível observar o desejo de buscar e experimentar diversos conteúdos corporais, trabalhados e ensaiados, assim como a investigação e o estudo do próprio texto.

Observei, durante o tempo em que estagiei na cia JGM, um processo de criação com algumas diferenças, em relação ao universo da dança.

Antes de mais, a existência de um texto, constitui, logo desde o início, um fator de grande importância, no que toca em diferenciar o teatro da dança. E é aqui que, desde logo, o processo criativo do *Um plano do labirinto*, se distingue.

O primeiro ensaio da peça foi o momento em que se entregaram os textos a cada ator e em que cada um começou a conhecer a sua própria personagem, a familiarizar-se e a ler o texto. Através da minha observação, pude examinar de perto a forma como o professor João Garcia Miguel procede com seu método de criação. Com isto, não posso deixar de identificar, igualmente, algumas semelhanças do método de criação de JGM, em relação ao trabalho de Stanislavski.

De todo o processo criativo de JGM, o que mais me marcou e se destacou, para mim, foi a extrema importância que o próprio dá ao plano sensorial da audição. Ou seja, era quase como se o encenador “visualizasse com os ouvidos”. Devo salientar que foram inúmeros os momentos em que, durante os ensaios, eu notava, quando olhava para JGM, que este se encontrava de olhos fechados.

“Podes fazer a voz, mas mesmo a voz é uma dimensão altamente física sem a qual não consegues (fazer nada), na minha perspetiva as dimensões vocais são altamente físicas. Eu tento explicar isso aos atores. Trabalho isso com

os atores, que a postura física é o canal, o ângulo da coluna, a abertura da garganta, a relação dos pulmões, a forma como está a postura, os pés no chão.

(...) E tenho vindo a perceber que a respiração, o corpo em movimento pelo espaço, provoca uma música, uma melodia que cria uma sintonia ou desintonia com o espectador que me interessa particularmente.”
(SCHIAPPA 2020: 46-47)

Esta escuta ativa do encenador permitiu que, durante o processo criativo, se pudessem integrar elementos sonoros, ou trabalhar a voz, assim como a acústica da sala.

CONCLUSÃO

Com este relatório de estágio, pretendi compreender o papel do assistente de encenação na peça de teatro *Um Plano do Labirinto* e em que medida as tarefas que desempenhei através da observação, se parecem e/ou se afastam do ato de coreografar bailarinos. Deste modo, tentei responder à pergunta que estabeleci no início deste relatório, através da minha experiência pessoal no universo da dança e do estágio que realizei na companhia de JGM, que teve uma duração de seis meses. A partir da observação dos ensaios da companhia do JGM, com os atores que entraram na sua peça, pude ter a possibilidade de assistir desde o início ao processo da sua criação. Esta circunstância permitiu-me abrir possibilidades de aprendizagem com que não tinha contactado antes do estágio. Aprender a dirigir um ator, ajudar a fazer de ponto, perceber como se cria uma peça de teatro desde o zero, a partir de um texto. Todas estas aprendizagens levaram-me ao ponto em que me encontro hoje. A constante procura pela personagem e o trabalho de investigação foram os laços semelhantes que encontrei no processo criativo da peça de JGM com o do universo da Dança. É um trabalho de constante pesquisa, partindo, nomeadamente, de um movimento, de uma ação, de um som, por exemplo. Um trabalho desta natureza nunca poderá ser dado por completamente acabado, na medida em que, quer o ator, quer o bailarino, estão constantemente à procura da perfeição – mesmo que não exista- e de se superar a si mesmos todos os dias, e de cada vez que sobem a palco.

A leitura do diário de *Konstantin- Kostya- Nazvanov* (aluno de Stanislavski), foi das mais importantes para eu escrever este relatório, pois foi através desta leitura que pude ligar algumas das características que encontrei entre João Garcia Miguel e Stanislavski, nomeadamente, o *atuar com uma identificação emocional – ou experiência* - em que o ator representa e cria a sua personagem como se tudo estivesse a acontecer pela primeira vez em palco, no espetáculo.

Outra obra que foi essencial para a realização deste texto, foi *A Obra de Arte do Futuro*, de Richard Wagner. Nesta obra, Wagner fala da Obra de Arte Total, em que nomeia a Dança, a Música e a Poesia – Teatro - referindo que as três não podem ser separadas pois estão interligadas espiritualmente no movimento da arte. Este livro ajudou-me a ter uma perspetiva diferente em relação, neste caso, à dança e ao teatro, enquanto modalidades da arte.

O que eu posso concluir com este relatório, é que, apesar de vários fatores que afastam a dança do teatro, o mais importante, a meu ver, que é a procura constante pela personagem e de como é realizado todo o processo, estão bastante próximos. E foi isso que o estágio na cia de JGM me permitiu entender.

Penso que o que poderia vir a ser um próximo passo para este estudo, seria a investigação da terceira modalidade artística, a música. E de que forma é estruturada uma composição/criação musical e em que medida se parece e/ou se afasta do modo de criar uma coreografia de dança, ou uma peça de teatro.

Bibliografia

- ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger – *Uma História da Ópera*. Lisboa: Companhia Das Letras, 2015.
- BASTOS, António de Sousa. *Dicionário do Teatro Português*. Coimbra: Minerva. Edição Fac-similada, 1994 [1908].
- BENJAMIN, Walter – *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BURTON, Robert – *A Anatomia da Melancolia*, Lisboa: Quetzal Editores, 2014.
- BRANDÃO, Raul – *Húmus*. Lisboa: Bertrand Editora, Lda, 2011.
- COSTA, Iná. (2002). *Stanislavski na Cena Americana*. *Estudos Avançados*, 16(46), 105-112.
- FREUD, Sigmund – *Duelo y Melancolia*: Librodot.com, 1917.
- MIGUEL, João Garcia – Curriculum Vitae, Março de 2020.
- PERES, Urania Tourinho – *Depressão e Melancolia*. Brasil: Jorge Zahar Editor, Ltda, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques – *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SCHIAPPA, Bruno (2020). *João Garcia Miguel e a Transificação do Corpo*. Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, FLUL.
- STANISLAVSKI, Konstantin – *Minha Vida na Arte*. Brasil: Civilização Brasileira, 1989.
- STANISLAVSKI, Konstantin – *An actor's work*. Oxon: Routledge, 2008.
- WAGNER, Richard – *A Obra de Arte do Futuro*, Lisboa: Antígona, 2003.

Peças e Workshops

- MIGUEL, João Garcia (2005) – Workshop de Encenação e Atuação, Sintra, Teatro Mosca, Cia João Garcia Miguel, Março de 2005.
- MIGUEL, João Garcia, (2019, 9 de Janeiro), *Um Plano do Labirinto*, Porto.
- PARREIRA, Francisco Luís (2019), *Um Plano do Labirinto*, Porto.
Teatro Carlos Alberto e Teatro S. Luís, 9 a 19 de Janeiro e 23 de Janeiro a 2 de Fevereiro, Porto e Lisboa.

Webgrafia

- Artistas Unidos. - **Francisco Luís Parreira**. [Em linha]. (28 de Julho de 2021). [Consultado em 2021]. Disponível em <https://artistasunidos.pt/francisco-luis-parreira/>

CCB. - **Tai Chi Chuan**. [Em linha]. CCB. (2021). [Consultado em 2021]. Disponível em <https://www.ccb.pt/evento/tai-chi-chuan/2021-07-25/>

Culturgest. - **Aulas Semanais Contacto. – Improvisação**. [Em linha]. Culturgest. (2019). [Consultado em 2019]. Disponível em <https://www.culturgest.pt/pt/programacao/aulas-contacto-improvisacao/>

FLORA - A Musa Moderna Martha Graham: Um pouco da sua história. **Dança Moderna** [Em linha]. (2014). [Consultado em 2020]. Disponível em <http://dancamoderna.com.br/2014/musa-moderna-martha-graham-um-pouco-da-sua-historia/>

Issuu.- **Um Plano do Labirinto 2020**. [Em linha]. (2020). [Consultado em 2021]. Disponível em https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/folhadesala-16x23-4_515ddbb34e5e67

MIGUEL, João Garcia - **Meu Blog**. [Em linha]. (2021). [Consultado em 2020]. Disponível em <https://joaogarciamiguel.com/>

Satsanga Online. - **Qual a origem do yoga?**. [Em linha]. (2013). [Consultado em 2020]. Disponível em https://satsangaonline.com/2013/08/19/qual-a-origem-do-yoga/?gclid=CjwKCAjwuvvmHBhAxEiwAWAYj-JZQC7SaQV1bdRaAxoiXq_iImYnSinWT6ANiDCN1dwXPjYCc2pWAnRoC4ZoQAvD_BwE

VASCONCELOS, Beatriz - Passo a passo com Merce Cunningham. **Espalha e Factos**. [Em linha]. (2014). [Consultado em 2020]. Disponível em <https://espalhafactos.com/2014/09/29/passo-a-passo-com-merce-cunningham/>

ANEXOS

Os seguintes anexos foram produzidos de forma a dar uma melhor ideia no contexto do estágio na Cia João Garcia Miguel. Segue-se uma compilação de elementos que considere importantes de serem apresentados.

Anexo 1. Guião de Perguntas

Como se processa a superação da dificuldade de um ator perante um texto considerado difícil?

Sara: *Todos os textos são difíceis. Este, em particular, pois não tem um sustento emocional. A forma de tentar superar essas dificuldades é tratar de encontrar essa essência e não fazer apenas o que está escrito.*

Paulo: *Comecei por trabalhar a partir da improvisação. Através delas, começam a aparecer imagens. Depois de aparecerem, escolho trabalhar as que considero que podem levar a um lugar mais interessante na performance.*

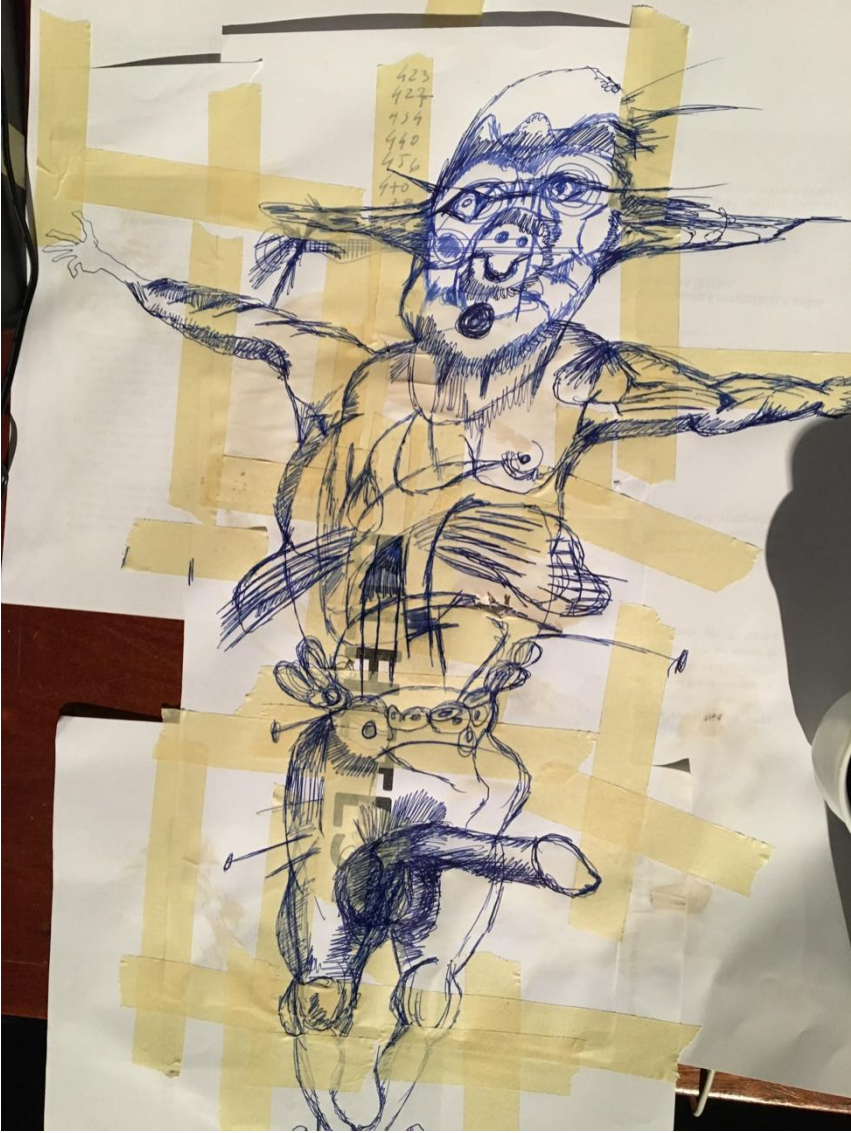
Anexo 2. Sinótese da Performance *Euphoria*

*...I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhauser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain...*¹⁵

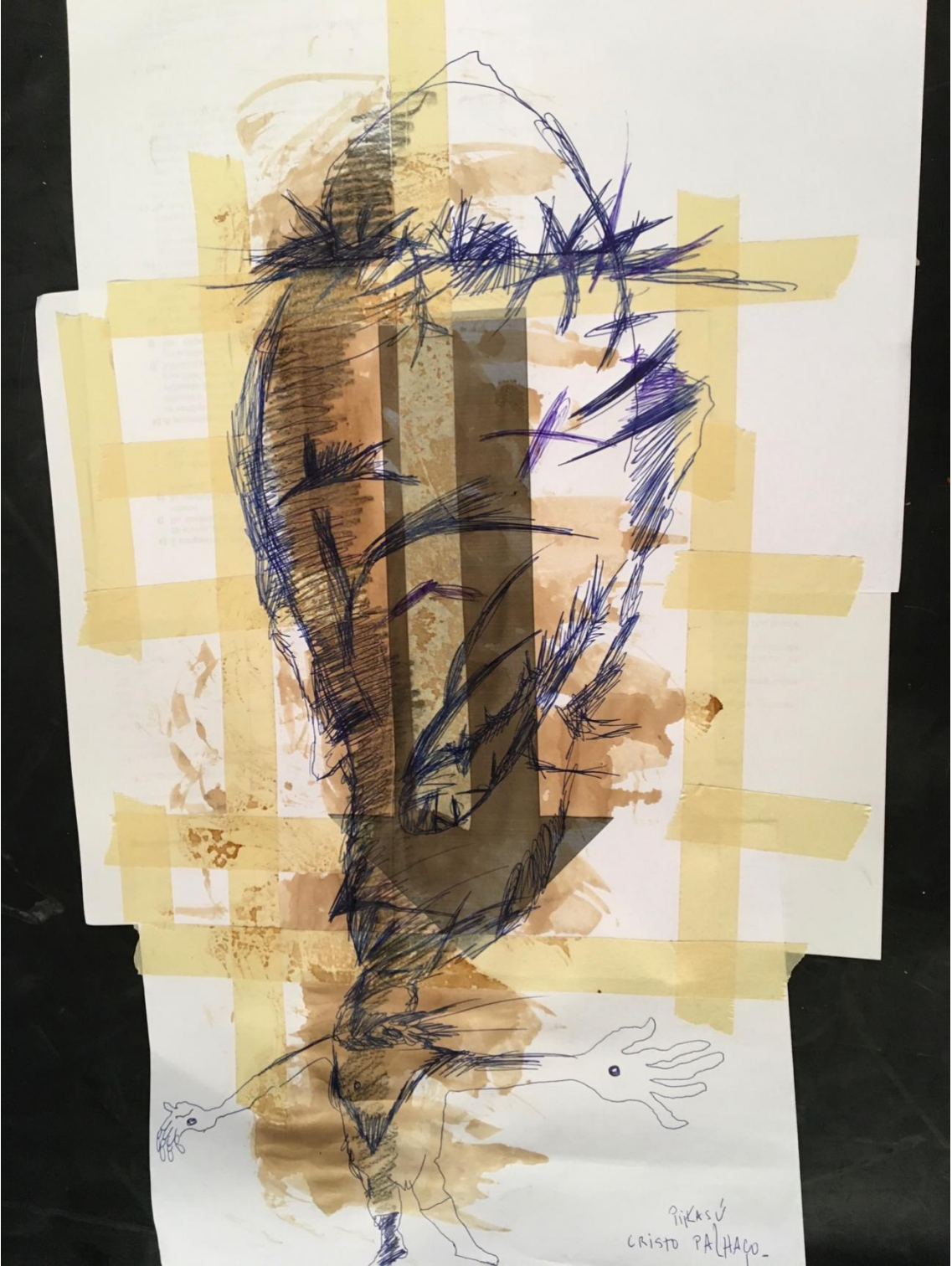
¹⁵ Fala de Roy Batty, no filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, 1982

Anexo 3. Desenhos de João Garcia Miguel, realizados durante os ensaios.

Img.1



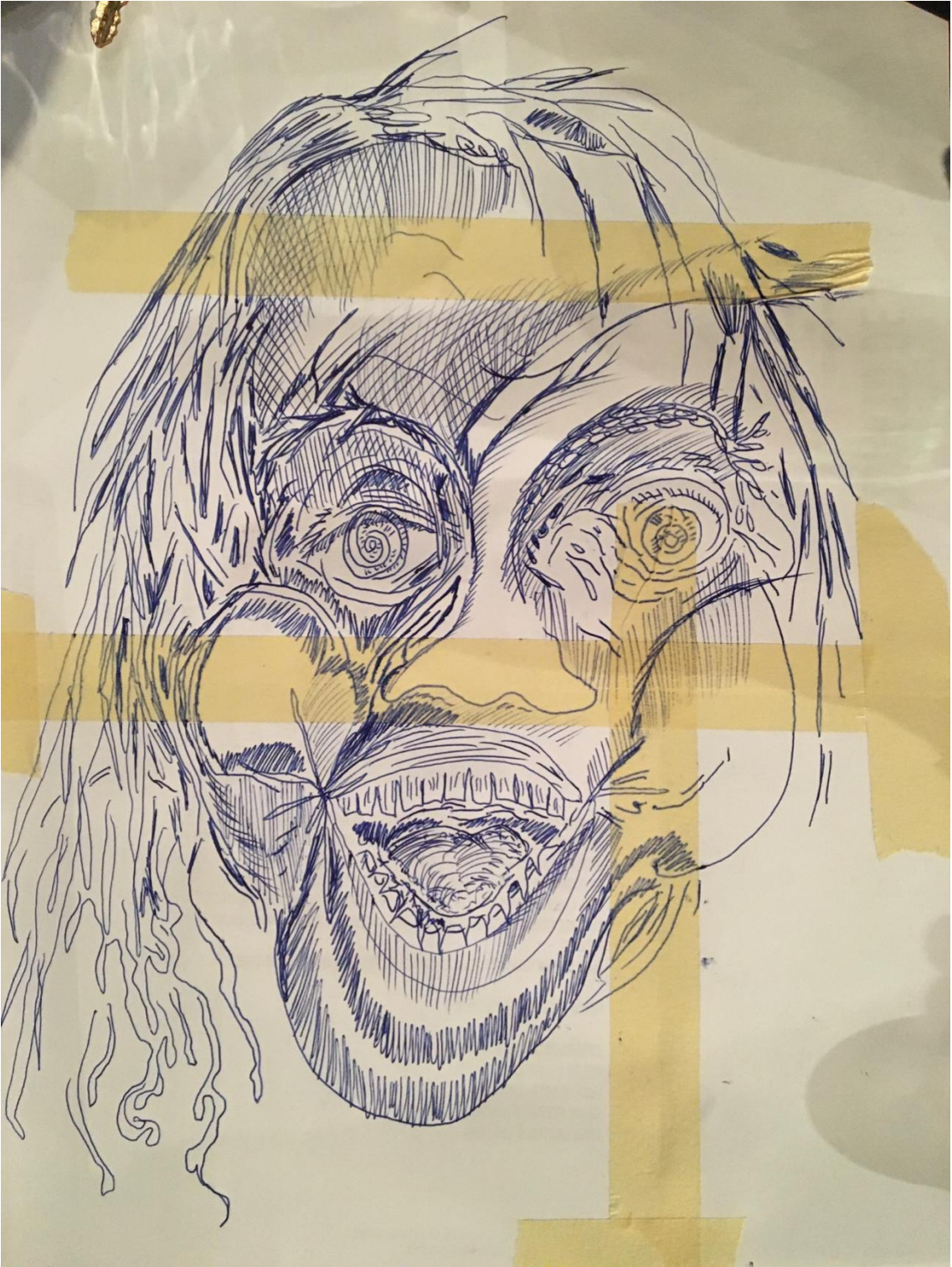
Img.2



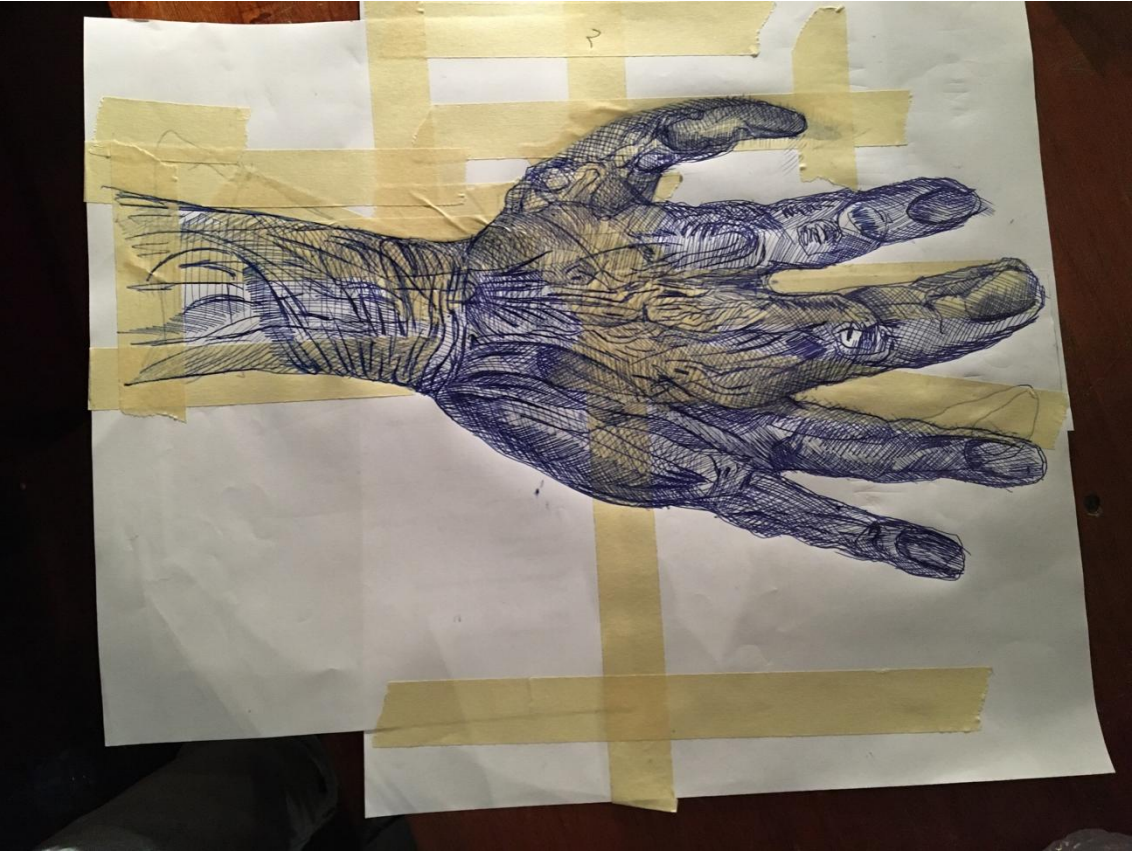
Img.3



Img.4



Img.5



Img.6



Img.7



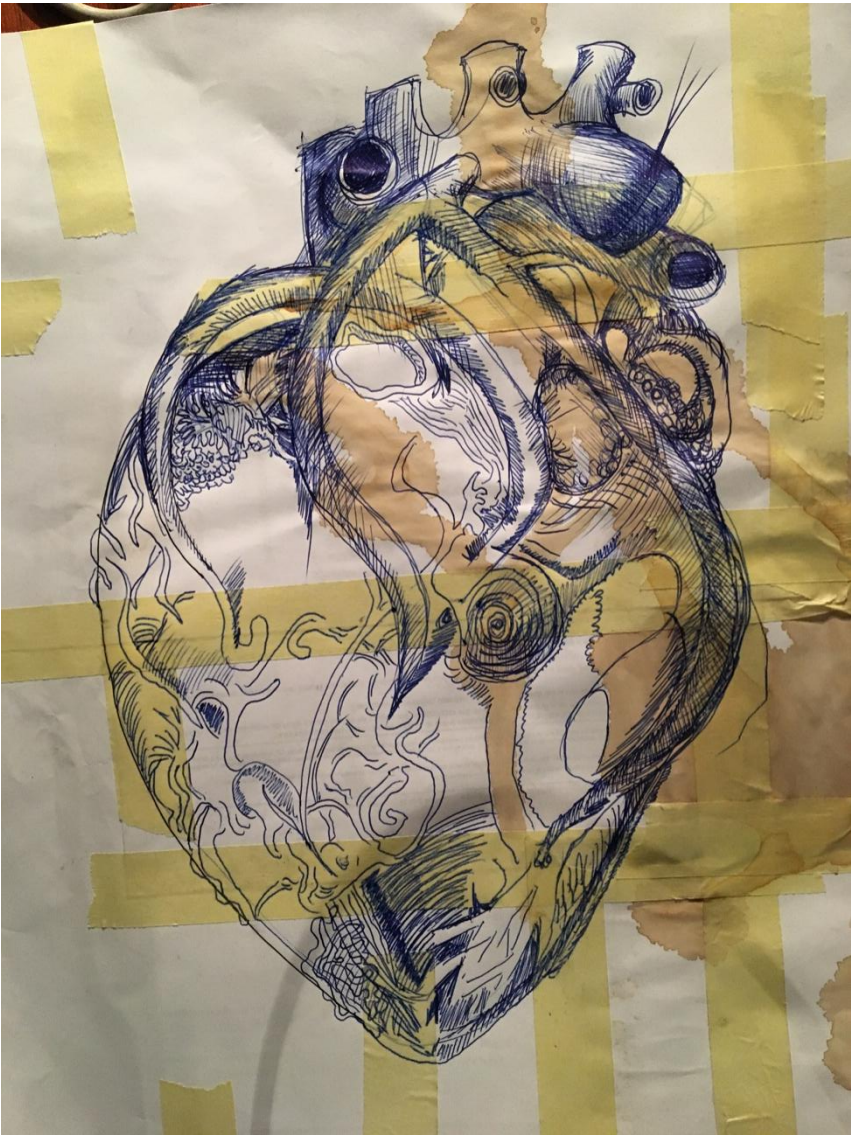
Img.8



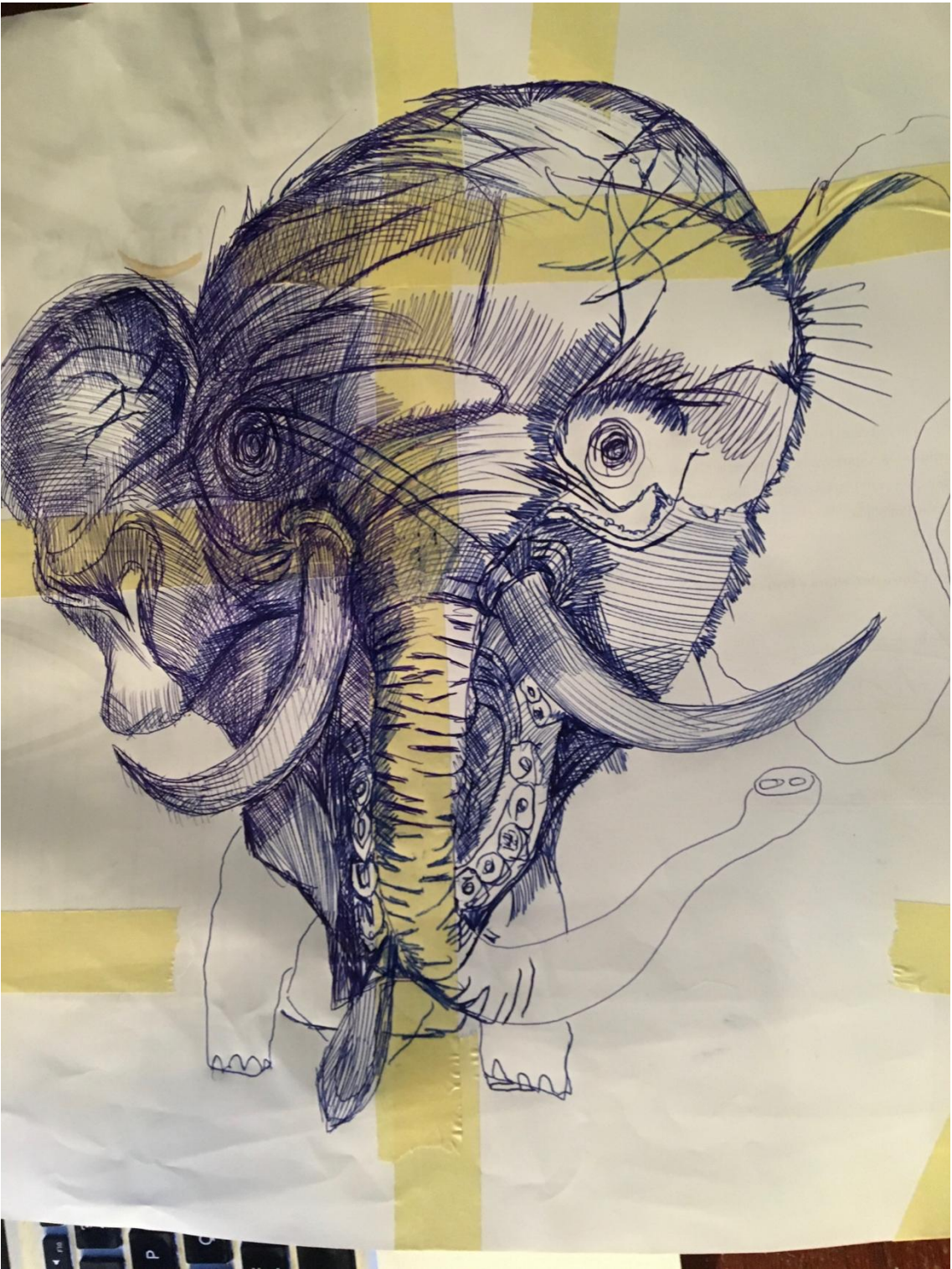
Img.9



Img.10



Img.11



Anexo 4. Fotografias tiradas durante os ensaios da Peça *Um Plano do Labirinto*

Img.A

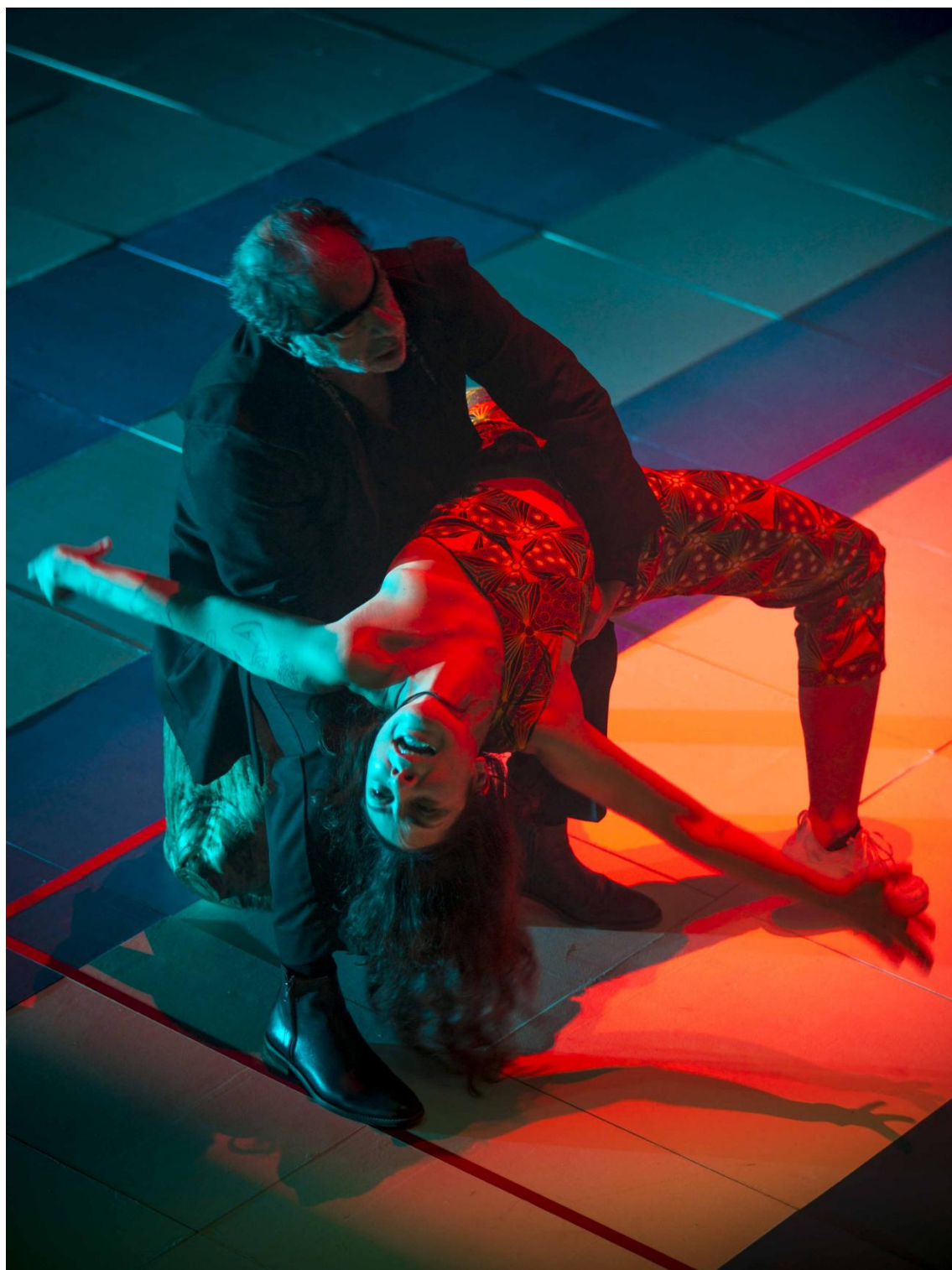


Img.B



Anexo 5. Fotografias de Mário Campos Rainha da Peça *Um Plano do Labirinto*

Img.C



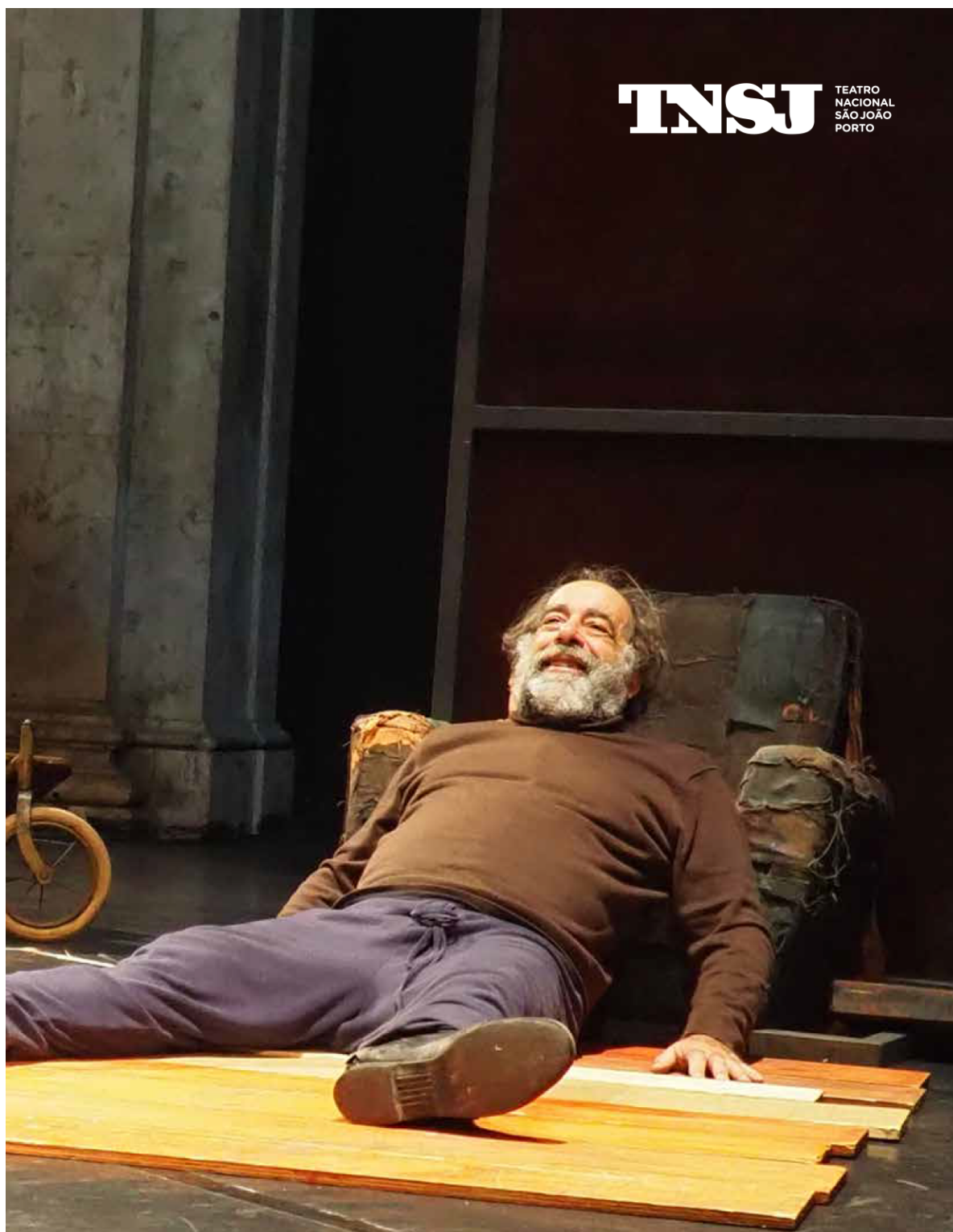
Img.D



Anexo 6. Pequena biografia de Francisco Luís Parreira

“Licenciado em Filosofia pela Universidade de Letras de Lisboa. Traduziu *As Tribus de Danu, Escritos sobre a Mitologia e a Tradição Irlandesa*, de W.B. Yeats; *Mabinogion – Os Contos Arturianos do País de Gales*, na Usus Editora. *O Livro da Tranquilidade* (org. Olívia Benahou), *Livros e Leituras* e *Agá, o Piolho* de Mark O’Rowe. Escreve e edita *Manual de Jardinagem Metafísica*, poemas. No teatro foi autor e encenador de *Tristão e o Aspecto da Flor* no Teatro Taborda. Foi co-autor de *Zap-Splat, Sent e Mainstream* do Pogo Teatro; *Uma Colher de Oito em Oito Horas* e *O Erro Humano* pelo Teatrosfera. No cinema foi guionista dos documentários *Moita, Uma Terra em Festa* (Prol Filmes) e *Assim Nasceu Timor* de José Barahona e produziu, realizou e montou *Morrer Cedo*.”

Anexo 7. Folha de sala da peça *Um Plano do Labirinto* no teatro Carlos Alberto



Nota do autor

Francisco Luís Parreira



Os deveres do autor de um texto dramático junto do seu público não diferem dos mandamentos que o obrigam perante os actores. Naturalmente, chega o momento em que estes querem ouvi-lo (é o momento ridículamente chamado de “trabalho de mesa”, cujo equivalente nas salas são os programas e demais literatura impressa). Acontece que, por essa altura, já esses actores têm o texto entre mãos, o que significa, para o autor, que a empreitada mudou de capataz, que lhe resta agora manter-se discreto e não abusar do privilégio comunicacional que lhe é concedido. Não pretenderá, por conseguinte, saber mais do que eles e, quanto àquilo que sabe – porque de alguma coisa sabe confusamente –, sabe-o em paridade ou no mesmo grau de incerteza, mas reservá-lo-á para si mesmo, por ser prejudicial à lógica multiplicativa do espectáculo e mesmo

aos seus aspectos produtivos. Todo o autor tem o direito – senão o dever – de pôr na boca das personagens coisas que elas não entendem perfeitamente – nem ele; e todo o actor tem, simetricamente, o dever de preservar e perpetuar essa navegação sem carta. É aí que actor e autor se confundem: comparecem ambos ao mesmo tempo perante o espelho formador da personagem, que lhes permite – só ela – descobrir-se a si mesmos como auto-criações. A vulgar superstição que deposita a autoridade do texto numa assinatura é ruína para a vida do texto, se alguma ele tiver, e uma vez que ele será inevitavelmente esquecido logo a seguir, quer na memória dos actores, quer na paciência do público, ao menos que seja esquecido por muitas e diferentes vias, e não apenas aquela que o prende à inépcia de quem o assina.

Por conseguinte, limitar-me-ei a mencionar aqui que o texto tem aspirações autobiográficas (na medida em que algum texto possa tê-las). Isto não encerra qualquer significado essencial e, se o menciono, é para que os visados, isto é, aqueles que se reconheçam em falas e peripécias, se alguns estiverem entre o público, saibam que foram conscientemente transformados, e falsificadas as suas circunstâncias: sem esse acréscimo intensificador da mentira (ou do mito), ficava a autobiografia abandonada à sua muda dispersão, com as pontas desligadas, cada uma delas abandonada a uma sorte qualquer, que não a minha.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Carta de navegar

João Garcia Miguel



As coisas regressam sempre. Vêm dizer-nos: quando aqui estive pela primeira vez, não olhaste bem para mim.

Francisco Luís Parreira

Espera-se de mim que diga algumas palavras que ouvi no fundo do mar, onde tanta coisa é silenciada e tanta coisa acontece.

Paul Celan

É a hora. Temos de falar. Desta vez, a vontade é uma inundação. Arrasta uma relação entre dois homens que se conheceram na rua, num espaço e num tempo irreconhecíveis. Nenhum recorda esse primeiro encontro. Ou, talvez, o tenham feito de propósito e esqueceram-se de tudo. É nesse aí que estamos, nesse chão duro e frio onde os corpos cansados, no limiar da exaustão, se deitam sem protecção. Nesse chão podemos contar a história que é, afinal, um entrançado de memórias, fantasias, vaidades e mentiras. Caem os corpos e sobem as águas. O chão é um mar inteiro onde o poema se afunda. Há um segredo entre esses dois homens, construído por fora da consciência. É uma porta fechada à chave que nenhum deles se atreve a abrir.

Estes homens são exércitos derrotados em batalhas contra céus e mares.

África é a minha cor. Sou África, de corpo e coração.

Sinto no peito dores e enormes montanhas. Bebo até ao cair das dores. Quando deixo de beber, o efeito analgésico desaparece e ainda mais se manifesta a dor. Além disso, fico muito triste, mas mantenho, firme, um sorriso.

Inventei as letras todas de uma fechadura. Desenhei uma chave que é garantia do ódio por mim. Sou um homem com uma porta que é um lugar para se abrir. Quando tenho medo de que a porta se abra, ou de quem possa estar do outro lado, fecho a porta à chave. Sou um código perdido.

Uma chave na mão de cada homem roda em sentido inverso. Se um abre, o outro fecha. A porta está entre eles.

Mas que texto é este que me foi entregue através de uma porta trancada? Uma mão fechada com um manuscrito atravessou mares. Uma mão aberta recebeu o texto e estendeu-o ao sol, a secar. O sal é branco e o papel branco é.

É um texto sobre o desencontro e o encontro com a morte. Dois homens que se encontram numa porta – um de cada lado – e não a conseguem abrir. Olhos e mãos no peito. Um tem um texto para dar ao outro, como um tesouro, como um segredo. O outro tem um cavalo no coração com um homem montado, empunhando uma espada. Há pequenos fios de bronze que se respiram como cabelos no chão.

Este texto e esta obra são sobre o paradoxo e o incómodo que é viver hoje.

A primeira cena – a cena sagrada – é sobre um rapaz que viu os negros e se apaixonou por si mesmo. O reflexo da sua pele no corpo da mulata inchava-lhe o coração. Ao caminhar pelo bairro dos pretos imaginou-se marinheiro, caçador de flores e amores. Apaixonou-se pela mulata e teve frio. Inchou-lhe o coração e as plantas dos pés. Por pouco não morreu sufocado no próprio bater do sangue de encontro às margens do rio. Através do retrato da sua amada mulata, este Super Camões procura um tipo ideal de vida num local onde tudo acontece – uma ilha dos amores, onde a vida não é um cavalo ferido montado por um ferido homem. É outra coisa, que ele não sabe e nunca viu, mas com que sonha, para sua vergonha.

Esses dois homens, quando se cruzaram pela primeira vez – num qualquer passeio da Graça –, um subia e o outro descia. Estes dois homens detestaram-se logo a seguir ao espanto de que foram tomados. Um era poeta, o outro, ridículo.

Um tornado de amor empurrou homem contra homem. Cálidos um para o outro de forma insustentável, tal foi a força que se elevou como a violência das montanhas. Avalanche de pedras e neve de encontro ao peito do caçador. Terra e animais enrolados encosta abaixo num estrepitar monte fora. A história passou por ali como uma guerra e lavou tudo.

Há uma história por detrás da peça que nunca é contada. Um dos homens, ainda rapaz, gostava de trepar paredes e portões, saltar muros e janelas. Gostava particularmente de subir a monumentos históricos dedicados ao império. Havia um desses monumentos a que todos os outros rapazes subiam, como um desafio. Ele, o badocha, ficava ali sentado no banco

verde, a olhar e a imaginar pôr um pé em Macau e agarrar-se com força ao extremo do mapa de Moçambique. Depois, o seu joelho dobrava-se sobre a Guiné e, com um esforço de braços, podia subir até à Amazónia, no Brasil. Se o pé escorregasse, sempre podia apoiar-se em Goa, Damão e Diu – três pequenos degraus que, lá no alto, antecipavam a selva e o céu –, antes do rio que lhe caía dos olhos, lágrimas de impotência daquele amor todo perdido.

As histórias continuam por fora e por dentro da história. Como um homem que entra para dentro de outro e vai lá dentro apenas para apanhar laranjas de uma laranjeira em pleno Inverno. Surpreende-o o que chove lá bem no meio do peito e como vive alagado aquele coração. O homem a quem o outro homem invadiu passa muitas vezes o rio de um lado para o outro. Deixa-se levar no ronco das ondas e imagina-se um naufrago com o poema entre os dentes cerrados, agitando as mãos, a nadar de um lado para o outro.

Imaginemos, por alguns instantes, que o poema se afunda. Que os braços que nadam para salvar o poema fraquejam e que o corpo do poeta se afunda levando consigo o poema. Descansam, agora, os dois: o poema e o poeta do mar, encostados ao fundo, espalhando-se por anos e anos sem fim, diluindo-se nas águas. O poeta e o poema comidos por peixes, aspirados por conchas e algas. Só pode ouvir de novo o canto saindo da boca do poeta, confundido com o cantar das águas, quem, audaz, se permita mergulhar nas profundezas para o escutar. Quem mergulhar e pescar um peixe pode, por mero acaso, comer o poeta e o poema. Perceber, na geometria de uma cabeça, a curva bellíssima, na delicadeza dos dedos das mãos, a pele que brilha, é tocar o fundo do fundo do mar. Escutar a geometria das curvas doces de uns lábios que se abrem e fecham como uma alga flutuante nas águas é saber mudar os olhos para os ouvidos e deixar que o poema invada o corpo. Àqueles que mergulham no poema e o trazem até nós, como podemos agradecer e beijar-lhes as mãos? Porque o poema pode entrar pelos olhos como quem entra pelos ouvidos – som do fundo e detrás das coisas que só os ouvidos captam e deixam entrar. Com os olhos, fica tudo fora, lá fora. Assim, para ler o poema é preciso ter os olhos nas mãos. E mover-se lá

dentro como um fantasma de um filho que cresce entre mãos. É a mão, são as mãos que erguem o poema em finas camadas, película sobre película, infinitamente, em diálogo inaudito, ainda por dizer. O poema nasce das mãos com quem dá comida na boca a um animal.

Pediram-me para escrever sobre algo que não sei ou alguma vez saberei. É o regresso do mistério. Esse, sempre presente, que não queremos ver. Já estão a perceber tudo. Sim, é verdade. O que se fez aqui, afundou-se. Escondeu-se. Fugiu, quando olhámos para ele. E o que fazemos agora contém um movimento em forma de arrependimento. Como aquele sentimento íntimo, envergonhado e escondido, de quando vemos uma africana a limpar os despojos de uma festa onde a loucura passou por entre corpos despossuídos. Porque é que os africanos insistem em limpar a trapalhada que os europeus insistem em deixar para trás? Há um silêncio que é próximo da agonia nesta dívida em forma de degrau, que não se sobe nem se desce. Está ali, no espaço, um degrau que dá para nenhuma altura ou fundo algum.

É difícil perceber o que queres dizer quando o mistério te olha. É impossível perceber-te, mesmo. Temos o direito de ser e passar despercebidos e o direito de ser aceites, mesmo quando subimos ao cume da montanha ou nos escondemos no fundo de um quarto escuro. É o direito de fazer parte de uma comunidade humana que nos assiste. Também devemos cultivar o gosto pelo *Grande Gesto*, aquele que é o primeiro e único, porque é uma interrogação acerca daquilo que somos e em torno da qual se levanta, sempre pronto, o labirinto.

De quantos labirintos somos feitos? Quantos labirintos ergue o mundo à nossa volta? Qualquer plano, urdido a ouro e fogo ou a sangue vivo que seja, está condenado a falhar. Queres dizer com isso que estamos condenados a viver encerrados aqui dentro, sem um plano de fuga? Digo-te que o que resta é tentar matar o tempo e desenhar um plano. Uma cartografia onde caibam todas as estrelas e constelações, o incómodo e o conformismo, todas as vidas perdidas que sonhámos. O que nos resta é sentir. Eu sinto muito. Às vezes, muitas vezes, sinto apenas o que já senti e perco os sentidos dentro do labirinto.

Neste trabalho, tudo é muito, tudo é muito e demasiado. Aquilo que devia sair para fora fica, afinal, escondido. Por isso, todo o esforço incidiu sobre como exponenciar o estilo daquilo que é exposto. O que quero dizer com isto, perguntas tu, leitor? O que se diz não é para ser escutado pela orelha. É preciso transferir o ouvido para as mãos, para os joelhos, para as ancas que dobram ou o pescoço que se contrai quando engole. É preciso transferir os olhos para o coração. Enquanto escutas, traz o coração para as mãos, leva-o à cara e lava-te com ele. Toma banho, mas agora és como a água que se adapta ao corpo. Água, jóia que limpa, que contorna e aceita, que faz de ti o poema que jaz no fundo do mar.

Por fim, não temos um espectáculo. O que aqui vão ver é um naufrago.

O espectáculo *Um Plano do Labirinto* ergue-se a partir da utopia poética inerente a quem escreve. Quem escreve quer uma coisa indefinível, que se assemelha a uma transformação, à própria posse de um poder que lhe permita tornar-se um outro ser.

Amo os gritos de um selvagem, esse primeiro homem que escapa, como bolas de mercúrio metálico por entre dedos.

Os poetas sonham com uma outra poesia, lida com olhos que nascem no coração, ou num outro lugar ainda mais secreto. Os poetas sonham com seres super-camonianos. Essa utopia é tanto uma ambição desmedida como uma doença. Se não a tiras a ferros e letras do corpo, ela torna-se maleita fatal. Psorfase universal, que cobre a terra como uma casca de laranja bolorenta.

A doença é teres de mudar de vida. Tens de mudar a tua vida. Tens de mudar. Tens de ter uma vida que mude a tua vida. A vida sonhada é o terror da vida que se vive. Há um desconforto na vida do homem que o conduz a tornar-se um construtor de homens. Cada homem ergue-se de manhã e constrói-se de novo dia-a-dia, em direcção ao centro de si. Olhamos para nós ao espelho e cobre-nos uma película cada vez mais grossa de medo, que nos parte ao meio com os seus pesos e medidas infinitas.

Para aqueles que desejam ser poetas em Portugal, a sombra de Camões em modo Super Estrela estende-se de Oriente a Ocidente. Para todos os que falam e escrevem em português, o Pessoa é um cirurgião que nos escalpeliza, fatia por

fatia, erguendo labirintos artificiais com os quais nos alegramos e emocionamos.

Em termos narrativos e de forma sintética, a peça é a história de um Super Camões que atravessa o rio Tejo para fugir do amor de um continente perdido que nunca conheceu. Esse continente é tanto interior como o amor que ele – o poeta, herói trágico da peça – viveu com uma mulata que alimentava antílopes. Engravidou-a, abandonou-a e, de seguida, com a maior urgência, dedicou-se a escrever. Dos destroços desse amor, resultou uma Atlântida plantada no meio do coração que se afunda, dia-a-dia. Para escapar ao afogamento, apaixonou-se por uma e outra mulher todos os dias. Mas a mulata não lhe sai de detrás dos olhos desde a primeira vez que a viu. Nessa primeira vez, não olhou bem para ela e isso impediu-o de se ver a si. Imaginou-a uma deusa africana, uma mulher sagrada, e a ele um caçador de feras, um colonizador, um padre jesuíta vivendo na selva. África, essa, é a terra de onde veio a mulata com quem viveu na outra margem. Essa mesma mulata com quem viveu Camões e que ele chorou – uma Super Mulher, Dinamene. Os dois homens entraram e saíram um do outro como quem caminha sobre rios de lágrimas que escorrem dos olhos.

Entre a poesia de Camões – toda ela baseada na realização externa e extrema de uma acção que se transforma em pensamento, depois de ter crescido como uma sensibilidade – e a poesia deste nosso poeta há uma diferença. A poesia deste poeta com quem vivemos hoje é toda ela uma laceração interior e um terror. A partir dessa raiz ilumina-se. O mundo é um lugar para lavar a roupa, viver durante quatrocentos anos como uma sombra e partir de costas voltadas quando ela nos salta ao colinho e grita: “Surpresa!”

Quem nos pode ensinar a desaprender de viver e fugir de África?

Para salvar o poema que se afoga – porque tem medo de nadar – quando atravessa o rio, vêm-lhe repetidas imagens e temores de naufrágios. O medo leva-o a fotocopiar a vida e a distribuí-la por profissionais. Toda a gente gosta de profissionais. Quem não gosta de profissionais?

A narrativa começa com os primeiros exploradores – meros caçadores de fortunas que arriscam tudo nas costas

africanas – e desenrola-se em episódios de guerra colonial, para depois finalizar num jardim zoológico em Bruxelas, onde um Super Camões, transformado em Pseudo Orfeu, desce ao quinto dos infernos. Ali, em busca do seu amor perdido e desprezado, pede ajuda a um grupo de antílopes africanos. Eram estes os animais que a mulata alimentava todos os dias, nas traseiras do quintal da casa onde vivia, antes de ser obrigada a fugir da guerra, rumo à Europa. São estes animais do submundo que lhe permitem terminar a peça. Sopram-lhe magia na orelha: sopra que vai até à raiz da doença e se desdobra no coração.

A necessidade de explicar o mundo é julgar que se pode caminhar para trás, absorvendo tudo aquilo que se perdeu, quando nos confrontamos com a surpresa do que é viver. Sem querer estabelecer paralelos ou relações, interrogamos os homens que vivem dentro de nós sobre o que é, hoje, a poesia. Todos os dias procuramos, encontramos e perdemos o fio condutor. Arrancamos os olhos dos olhos e atiramo-los para o fundo. Um olho para o fundo da vida, o outro olho para o mundo. Sofremos de estribismo e de distensões musculares que nos estendem no chão. Sonhamos com a gentil ingenuidade dos antílopes, que não têm receio das balas das metralhadoras. E assim continuamos, de passeio em passeio, a cantar a vida. Mesmo quando ela se desenrola bem lá nos silêncios que acontecem no fundo do mar.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

ficha técnica TNSJ
produção executiva
Eunice Basto
direção de palco
Emanuel Pina
adjunto do diretor de palco
Filipe Silva
direção de cena
Cátia Esteves
Ana Fernandes
luz
Filipe Pinheiro (coordenação)
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Rui M. Simão
maquinaria
Filipe Silva (coordenação)
Adélio Pêra
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joaquim Marques
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
som
Francisco Leal (coordenação)
António Bica
Joel Azevedo
João Oliveira

apoios TNSJ

 Castanheira X pedras&pêssegos

apoios à divulgação

 Rádio Comercial Rádio Nova Rádio Comercial Jornal Notícias

 CP STCP

agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

edição

Departamento de Edições do TNSJ
coordenação
Fátima Castro Silva
fotografia e desenhos
João Garcia Miguel
design gráfico
Dobra
impressão
Greca – Artes Gráficas, Lda.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.

Um Plano do Labirinto

texto

Francisco Luís Parreira
adaptação, direção e espaço cénico
João Garcia Miguel

movimento

Lara Guidetti

figurinos

Rute Osório de Castro

direção técnica

Roger Madureira

assistência técnica

Luis Gomes

direção de produção

Georgina Pires

assistência de encenação

Rita Costa

assessoria de imprensa

The Square

interpretação

João Lagarto, Paulo Mota,
Sara Ribeiro

coprodução

Companhia João Garcia Miguel

São Luiz Teatro Municipal

Teatro Ibérico, Sanpapié

TNSJ

apoios

Teatro Aveirense

Teatro-Cine de Torres Vedras

Junta de Freguesia do Beato

Instituto do Emprego e Formação Profissional

dur. aprox. 1:20

M/12 anos

Conversa pós-espetáculo

17 jan

Teatro Carlos Alberto

9-19 janeiro de 2020

qua+sáb 19:00 qui+sax 21:00 dom 16:00

Estreia



Anexo 8. Folha de sala *Um Plano do Labirinto* no teatro S. Luiz





Carta de navegar

João Garcia Miguel

*As coisas regressam sempre.
Vêm dizer-nos: quando aqui estive
pela primeira vez, não olhaste
bem para mim.*

Francisco Luís Parreira

*Espera-se de mim que diga
algumas palavras que ouvi no
fundo do mar, onde tanta coisa é
silenciada e tanta coisa acontece.*

Paul Celan

É a hora. Temos de falar. Desta vez, a vontade é uma inundação. Arrasta uma relação entre dois homens que se conheceram na rua, num espaço e num tempo irreconhecíveis. Nenhum recorda esse primeiro encontro. Ou, talvez, o tenham feito de propósito e esqueceram-se de tudo. É nesse aí que estamos, nesse chão duro e frio onde os corpos cansados,

no limiar da exaustão, se deitam sem protecção. Nesse chão podemos contar a história que é, afinal, um entrançado de memórias, fantasias, vaidades e mentiras. Caem os corpos e sobem as águas. O chão é um mar inteiro onde o poema se afunda. Há um segredo entre esses dois homens, construído por fora da consciência. É uma porta fechada à chave que nenhum deles se atreve a abrir.

Estes homens são exércitos derrotados em batalhas contra céus e mares.

África é a minha cor. Sou África, de corpo e coração.

Sinto no peito dores e enormes montanhas. Bebo até ao cair das dores. Quando deixo de beber, o efeito analgésico desaparece e ainda mais se manifesta a dor. Além disso, fico muito triste, mas mantenho, firme, um sorriso. Inventei as letras todas de uma fechadura.

Desenhei uma chave que é garantia do ódio por mim. Sou um homem com uma porta que é um lugar para se abrir. Quando tenho medo de que a porta se abra, ou de quem possa estar do outro lado, fecho a porta à chave. Sou um código perdido.

Uma chave na mão de cada homem roda em sentido inverso. Se um abre, o outro fecha. A porta está entre eles.

Mas que texto é este que me foi entregue através de uma porta trancada?

Uma mão fechada com um manuscrito atravessou mares. Uma mão aberta recebeu o texto e estendeu-o ao sol, a secar. O sal é branco e o papel branco é.

É um texto sobre o desencontro e o encontro com a morte. Dois homens que se encontram numa porta – um de cada lado – e não a conseguem abrir. Olhos e mãos no peito. Um tem um texto para dar ao outro, como um tesouro, como um segredo. O outro tem um cavalo no coração com um homem montado, empunhando uma espada. Há pequenos fios de bronze que se respiram como cabelos no chão.

Este texto e esta obra são sobre o paradoxo e o incómodo que é viver hoje.

A primeira cena – a cena sagrada – é sobre um rapaz que viu os negros e se apaixonou por si mesmo. O reflexo da sua pele no corpo da mulata inchava-lhe o coração. Ao caminhar pelo bairro dos pretos imaginou-se marinheiro, caçador de flores e amores. Apaixonou-se pela mulata e teve frio. Inchou-lhe o coração e as plantas dos pés. Por pouco não morreu sufocado no próprio bater do sangue de encontro às margens do rio. Através do retrato da sua amada mulata, este Super Camões procura um tipo ideal de vida num local onde tudo acontece – uma ilha dos amores, onde a vida não é um cavalo ferido montado por um ferido homem. É outra coisa, que ele não sabe e nunca viu, mas com que sonha, para sua vergonha.

Esses dois homens, quando se cruzaram pela primeira vez – num qualquer passeio da Graça –, um subia e o outro descia.

Estes dois homens detestaram-se logo a seguir ao espanto de que foram tomados. Um era poeta, o outro, ridículo.

Um tornado de amor empurrou homem contra homem. Caídos um para o outro de forma insustentável, tal foi a força que se elevou como a violência das montanhas. Avalanche de pedras e neve de encontro ao peito do caçador. Terra e animais enrolados encosta abaixo num estrepitar monte fora. A história passou por ali como uma guerra e lavou tudo.

Há uma história por detrás da peça que nunca é contada. Um dos homens, ainda rapaz, gostava de trepar paredes e portões, saltar muros e janelas. Gostava particularmente de subir a monumentos históricos dedicados ao império. Havia um desses monumentos a que todos os outros rapazes subiam, como um desafio. Ele, o badocha, ficava ali sentado no banco verde, a olhar e a imaginar pôr um pé em Macau e agarrar-se com força ao extremo do mapa de Moçambique. Depois, o seu joelho dobrava-se sobre a Guiné e, com um esforço de braços, podia subir até à Amazónia, no Brasil. Se o pé escorregasse, sempre podia apoiar-se em Goa, Damão e Diu – três pequenos degraus que, lá no alto, antecipavam a selva e o céu –, antes do rio que lhe caía dos olhos, lágrimas de impotência daquele amor todo perdido.

As histórias continuam por fora e por dentro da história. Como um homem que entra para dentro de outro e vai lá dentro apenas para apanhar laranjas de uma laranjeira em pleno Inverno. Surpreende-o o que chove lá bem no meio do peito e como vive alagado aquele coração. O homem a quem o outro homem invadiu passa muitas vezes o rio de um lado para o outro. Deixa-se levar no ronco das ondas e imagina-se um naufrago com o poema entre os dentes cerrados, agitando as mãos, a nadar de um lado para o outro.

Imaginemos, por alguns instantes, que o poema se afunda. Que os braços que nadam para salvar o poema fraquejam e que o corpo do poeta se afunda levando consigo o poema. Descansam, agora, os dois: o poema e o poeta do mar, encostados ao fundo, espalhando-se por anos e anos sem fim, diluindo-se nas águas. O poeta e o poema comidos por peixes, aspirados por conchas e algas. Só pode ouvir de novo o canto saindo da boca do poeta, confundido com o cantar das águas, quem, audaz, se permita mergulhar nas profundezas para o escutar. Quem mergulhar e pescar um peixe pode, por mero acaso, comer o poeta e o poema. Perceber, na geometria de uma cabeça, a curva belíssima, na delicadeza dos dedos das mãos, a pele que brilha, é tocar o fundo do fundo do mar. Escutar a geometria das curvas doces de uns lábios que se abrem e fecham como uma alga flutuante nas águas é saber mudar os olhos para os ouvidos e deixar que o poema invada o corpo. Àqueles que mergulham no poema e o trazem até nós, como podemos agradecer e beijar-lhes as mãos? Porque o poema pode entrar pelos olhos como quem entra pelos ouvidos – som do fundo e detrás das coisas que só os ouvidos captam e deixam entrar. Com os olhos, fica tudo fora, lá fora. Assim, para ler o poema é preciso ter os olhos nas mãos. E mover-se lá dentro como um fantasma de um filho que cresce entre mãos. É a mão, são as mãos que erguem o poema em finas camadas, película sobre película, infinitamente, em diálogo inaudito, ainda por dizer. O poema nasce das mãos como quem dá comida na boca a um animal.

Pediram-me para escrever sobre algo que não sei ou alguma vez saberei. É o regresso do mistério. Esse,

sempre presente, que não queremos ver. Já estão a perceber tudo. Sim, é verdade. O que se fez aqui, afundou-se. Escondeu-se.

Fugiu, quando olhámos para ele. E o que fazemos agora contém um movimento em forma de arrependimento. Como aquele sentimento íntimo, envergonhado e escondido, de quando vemos uma africana a limpar os despojos de uma festa onde a loucura passeou por entre corpos despossuídos. Porque é que os africanos insistem em limpar a trapalhada que os europeus insistem em deixar para trás?

Há um silêncio que é próximo da agonia nesta dívida em forma de degrau, que não se sobe nem se desce. Está ali, no espaço, um degrau que dá para nenhuma altura ou fundo algum.

É difícil perceber o que queres dizer quando o mistério te olha. É impossível perceber-te, mesmo. Temos o direito de ser e passar despercebidos e o direito de ser aceites, mesmo quando subimos ao cume da montanha ou nos escondemos no fundo de um quarto escuro. É o direito de fazer parte de uma comunidade humana que nos assiste. Também devemos cultivar o gosto pelo *Grande Gesto*, aquele que é o primeiro e único, porque é uma interrogação acerca daquilo que somos e em torno da qual se levanta, sempre pronto, o labirinto.

De quantos labirintos somos feitos? Quantos labirintos ergue o mundo à nossa volta? Qualquer plano, urdido a ouro e fogo ou a sangue vivo que seja, está condenado a falhar. Queres dizer com isso que estamos condenados a viver encerrados aqui dentro, sem um plano de fuga? Digo-te

que o que resta é tentar matar o tempo e desenhar um plano. Uma cartografia onde caibam todas as estre-

las e constelações, o incómodo e o conformismo, todas as vidas perdidas que sonhámos. O que nos resta é sentir. Eu sinto muito. Às vezes, muitas vezes, sinto apenas o que já senti e perco os sentidos dentro do labirinto.

Neste trabalho, tudo é muito, tudo é muito e demasiado. Aquilo que devia sair para fora fica, afinal, escondido. Por isso, todo o esforço incidiu sobre como exponenciar o estilo daquilo que é exposto. O que quero dizer com isto, perguntas tu, leitor? O que se diz não é para ser escutado pela orelha. É preciso transferir o ouvido para as mãos, para os joelhos, para as ancas que dobram ou o pescoço que se contrai quando engole. É preciso transferir os olhos para o coração. Enquanto escutas, traz o coração para as mãos, leva-o à cara e lava-te com ele. Toma banho, mas agora és como a água que se adapta ao corpo. Água, jóia que limpa, que contorna e aceita, que faz de ti o poema que jaz no fundo do mar.

Por fim, não temos um espectáculo. O que aqui vão ver é um naufrago.

O espectáculo *Um Plano do Labirinto* ergue-se a partir da utopia poética inerente a quem escreve. Quem escreve quer uma coisa indefinível, que se assemelha a uma transformação, à própria posse de um poder que lhe permita tornar-se um outro ser.

Amo os gritos de um selvagem, esse primeiro homem que escapa, como bolas de mercúrio metálico por entre dedos.

Os poetas sonham com uma outra poesia, lida com olhos que nascem no coração, ou num outro lugar ainda mais secreto. Os poetas sonham com seres super-camonianos. Essa utopia é tanto uma ambição desmedida como uma doença.

Se não a tiras a ferros e letras do corpo, ela torna-se maleita fatal. Psoríase universal, que cobre a terra como uma casca de laranja bolorenta.

A doença é teres de mudar de vida. Tens de mudar a tua vida. Tens de mudar. Tens de ter uma vida que mude a tua vida.

A vida sonhada é o terror da vida que se vive. Há um desconforto na vida do homem que o conduz a tornar-se um construtor de homens. Cada homem ergue-se de manhã e constrói-se de novo dia-a-dia, em direcção ao centro de si. Olhamos para nós ao espelho e cobre-nos uma película cada vez mais grossa de medo, que nos parte ao meio com os seus pesos e medidas infinitas.

Para aqueles que desejam ser poetas em Portugal, a sombra de Camões em modo Super Estrela estende-se de Oriente a Ocidente. Para todos os que falam e escrevem em português, o Pessoa é um cirurgião que nos escalpela, fatia por fatia, erguendo labirintos artificiais com os quais nos alegamos e emocionamos.

Em termos narrativos e de forma sintética, a peça é a história de um Super Camões que atravessa o rio Tejo para fugir do amor de um continente perdido que nunca conheceu. Esse continente é tanto interior como o amor que ele – o poeta, herói trágico da peça – viveu com uma mulata que alimentava antílopes.

Engravidou-a, abandonou-a e, de seguida, com a maior urgência, dedicou-se a escrever. Dos destroços desse amor, resultou uma Atlântida plantada no meio do coração que se afunda, dia-a-dia. Para escapar ao afogamento, apaixonou-se por uma e outra mulher todos os dias. Mas a mulata não lhe sai de detrás dos olhos desde a primeira

vez que a viu. Nessa primeira vez, não olhou bem para ela e isso impediu-o de se ver a si. Imaginou-a uma deusa africana, uma mulher sagrada, e a ele um caçador de feras, um colonizador, um padre jesuíta vivendo na selva. África, essa, é a terra de onde veio a mulata com quem viveu na outra margem. Essa mesma mulata com quem viveu Camões e que ele chorou – uma Super Mulher, Dinamene. Os dois homens entraram e saíram um do outro como quem caminha sobre rios de lágrimas que escorrem dos olhos.

Entre a poesia de Camões – toda ela baseada na realização externa e extrema de uma acção que se transforma em pensamento, depois de ter crescido como uma sensibilidade – e a poesia deste nosso poeta há uma diferença. A poesia deste poeta com quem vivemos hoje é toda ela uma laceração interior e um terror.

A partir dessa raiz ilumina-se. O mundo é um lugar para lavar a roupa, viver durante quatrocentos anos como uma sombra e partir de costas voltadas quando ela nos salta ao colinho e grita: “Surpresa!”

Quem nos pode ensinar a desaprender de viver e fugir de África?

Para salvar o poema que se afoga – porque tem medo de nadar – quando atravessa o rio, vêm-lhe repetidas imagens e temores de naufrágios. O medo leva-o a fotocopiar a vida e a distribuí-la por profissionais.

Toda a gente gosta de profissionais. Quem não gosta de profissionais?

A narrativa começa com os primeiros exploradores – meros caçadores de fortunas que arriscam tudo nas costas africanas – e desenrola-se em episódios de guerra colonial, para depois finalizar num jardim zoológico em Bruxelas, onde um Super Camões, transformado

em Pseudo Orfeu, desce ao quinto dos infernos. Ali, em busca do seu amor perdido e desprezado, pede ajuda a um grupo de antílopes africanos. Eram estes os animais que a mulata alimentava todos os dias, nas traseiras do quintal da casa onde vivia, antes de ser obrigada a fugir da guerra, rumo à Europa. São estes animais do sub-mundo que lhe permitem terminar a peça. Sopram-lhe magia na orelha: sopro que vai até à raiz da doença e se desdobra no coração.

A necessidade de explicar o mundo é julgar que se pode caminhar para trás, absorvendo tudo aquilo que se perdeu, quando nos confrontamos com a surpresa do que é viver. Sem querer estabelecer paralelos ou relações, interrogamos os homens que vivem dentro de nós sobre o que é, hoje, a poesia. Todos os dias procuramos, encontramos e perdemos o fio condutor. Arrancamos os olhos dos olhos e atiramo-los para o fundo. Um olho para o fundo da vida, o outro olho para o mundo. Sofremos de estrabismo e de distensões musculares que nos estendem no chão. Sonhamos com a gentil ingenuidade dos antílopes, que não têm receio das balas das metralhadoras. E assim continuamos, de passeio em passeio, a cantar a vida. Mesmo quando ela se desenrola bem lá nos silêncios que acontecem no fundo do mar.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Nota do autor

Francisco Luís Parreira

Os deveres do autor de um texto dramático junto do seu público não diferem dos mandamentos que o obrigam perante os actores. Naturalmente, chega o momento em que estes querem ouvi-lo (é o momento ridículamente chamado de “trabalho de mesa”, cujo equivalente nas salas são os programas e demais literatura impressa). Acontece que, por essa altura, já esses actores têm o texto entre mãos, o que significa, para o autor, que a empreitada mudou de capataz, que lhe resta agora manter-se discreto e não abusar do privilégio comunicacional que lhe é concedido. Não pretenderá, por conseguinte, saber mais do que eles e, quanto àquilo que sabe – porque de alguma coisa sabe confusamente –,

sabe-o em paridade ou no mesmo grau de incerteza, mas reservá-lo-á para si mesmo, por ser prejudicial à lógica multiplicativa do espectáculo e mesmo aos seus aspectos produtivos. Todo o autor tem o direito – senão o dever – de pôr na boca das personagens coisas que elas não entendem perfeitamente – nem ele; e todo o actor tem, simetricamente, o dever de preservar e perpetuar essa navegação sem carta. É aí que actor e autor se confundem: comparecem ambos ao mesmo tempo perante o espelho formador da personagem, que lhes permite – só ela – descobrirem-se a si mesmos como auto-criações. A vulgar superstição que deposita a autoridade do texto numa assinatura é ruínosa para a vida do texto, se alguma ele tiver, e uma vez que ele será inevitavelmente esquecido logo a seguir, quer na memória dos actores, quer na paciência do público, ao menos que seja esquecido por muitas e diferentes vias, e não apenas aquela que o prende à inépcia de quem o assina.

Por conseguinte, limitar-me-ei a mencionar aqui que o texto tem aspirações autobiográficas (na medida em que algum texto possa tê-las).

Isto não encerra qualquer significado essencial e, se o menciono, é para que os visados, isto é, aqueles que se reconheçam em falas e peripécias, se alguns estiverem entre o público, saibam que foram conscientemente transformados, e falsificadas as suas circunstâncias: sem esse acréscimo intensificador da mentira (ou do mito), ficava a autobiografia abandonada à sua muda dispersão, com as pontas desligadas, cada uma delas abandonada a uma sorte qualquer, que não a minha.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



© Susana Neves

23 janeiro a 2 fevereiro

teatro

UM PLANO DO LABIRINTO

JOÃO GARCIA MIGUEL

Quinta a domingo, 19h
Sala Bernardo Sasseti
m/12

€12 com descontos
Duração: 1h20

Texto: Francisco Luís Parreira; Adaptação, Direção e Espaço cénico: João Garcia Miguel; Interpretação: João Lagarto, Sara Ribeiro e Paulo Mota; Coreografia: Lara Guidetti; Figurinos: Rute Osório de Castro; Iluminação e Direção técnica: Roger Madureira; Direção de produção: Georgina Pires; Assistência de encenação: Rita Costa; Imagem: Susana Neves; Assessoria de imprensa: The Square; Vídeo: Bruno Canas; Apoio técnico: AUDEX; Parceiros: Teatro Aveirense, Teatro-Cine de Torres Vedras

Coprodução: Companhia João Garcia Miguel, Teatro Ibérico, Teatro Nacional de São João, Sanpapié, DGArtes, Governo de Portugal, Junta de Freguesia do Beato, IIEFP e São Luiz Teatro Municipal

Direção Artística Aida Tavares Direção Executiva Ana Rita Osório Programação Mais Novos Susana Duarte Assistente da Direção Artística Tiza Gonçalves Adjunta Direção Executiva Margarida Pacheco Secretária de Direção Soraia Amarelhinho Direção de Comunicação Elsa Barão Comunicação Ana Ferreira, Gabriela Lourenço, Nuno Santos Direção de Produção Mafalda Santos Produção Executiva Andreia Luis, Catarina Ferreira, Mónica Talina, Tiago Antunes Direção Técnica Hernâni Saúde Adjunto da Direção Técnica João Nunes Produção Técnica Margarida Sousa Dias Iluminação Carlos Tiago, Ricardo Campos, Tiago Pedro, Sérgio Joaquim Maquinaria António Palma, Vasco Ferreira, Vitor Madeira Som João Caldeira, Gonçalo Sousa, Nuno Sitas, Ricardo Fernandes, Rui Lopes Operação Vídeo João Van Zethu Manutenção e Segurança Ricardo Joaquim Coordenação da Direção de Cena Maria Pedrosa Direção de Cena Maria Tavora, Sara Garrinhas Assistente da Direção de Cena Ana Cristina Lucas Bilheteira Cristina Santos, Diana Bento, Renato Botão

TEATROSAOLUIZ.PT

EGEAC

