

**UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
MESTRADO EM ARTES CÉNICAS
RELATÓRIO DE ESTÁGIO**

Eurico Serra Caetano Baltazar Barreto

***Pela mão de Jerzy Grotowski
(impressões de um estagiário)***

2018

I - INTRODUÇÃO

Na passagem de uma fase de formação teórica, de natureza académica, para um segundo período de formação, este, de estágio, procurámos, na definição de um primeiro núcleo de questões a colocar aqui, e na busca dos respectivos caminhos de resposta, estabelecer uma ligação entre os temas que, naquela primeira parte, fomos trabalhando em termos conceptuais, e as aprendizagens que agora nos preparávamos para adquirir e desenvolver. No fundo, tratava-se de elencar dúvidas, interrogações, de identificar dificuldades e de procurar superar todas elas a partir de um esforço de observação, de estudo e de experimentação, tendo como espaço o *Teatro Ibérico* de Lisboa e, como «laboratório», a *CIA jmg, Companhia de Criação Artística Contemporânea*, tudo com a coordenação de João Garcia Miguel, seu director. Para orientação própria e como estímulo, escolhemos o pensamento de Jerzy Grotowski, para quem «a educação de um actor não consiste em ensinar-lhe coisas». Optando por «uma via negativa», o autor de *Para Um Teatro Pobre* concebe a educação «não [como] um conjunto de meios, mas [como] uma eliminação de obstáculos» (Grotowski, s/d: 14).

Entretanto, para tópicos, autonomamente considerados, mas procurando traçar uma linha de interligação e uma aproximação coerente entre eles, escolhemos, trazidos de trás, a *transcendência*, o *ritual*, o *mágico* e o *invisível*, todos eles, aliás, caros também ao pensamento do fundador do *Teatro Laboratório*, em 1959, em Opole, na Polónia, que, em muito, nos serve aqui de guia e inspiração. Como campo de estudo, experimentação e vocação a testar, demos especial realce à *performance* e ao *performer*.

Em estilo de tese, diremos, pois, que é na procura do *transcendente*, como tentativa de ultrapassar as barreiras que limitam o real, e assim chegar além do imediatamente *visível*, que se atinge, em grande parte, a essência da criação do espetáculo e da própria *performance*.

Na verdade, «o teatro só tem sentido se nos permite transcender a nossa visão estereotipada, os nossos sentimentos e hábitos convencionais, os nossos padrões de avaliação – não pelo gosto de o fazer, mas por podermos experimentar o que é real e, tendo renunciado a todas as fugas e fingimentos quotidianos, em estado de nudez indefesa, desvendarmo-nos, darmos-nos, descobrirmo-nos. [...] Deste modo – através do choque, do movimento que nos leva a rejeitar as máscaras e afectações quotidianas – podemos, sem nada esconder, confiarmos-nos a algo de que não sabemos o nome, mas onde vivem Eros e Caritas» (Grotowski, s/d: 203). Assim fala Grotowski, que conclui, após afirmar a condição de actor como «criador, modelo e criação fundidos num só», que «nem o que respeita à esfera íntima, nem o desnudar profundo do eu devem ser considerados como mal, na medida em que, no processo de preparação ou na obra acabada, constituam um acto de total sinceridade carnal. Se não aparecem facilmente, se não são sinal de decomposição, mas sim de domínio, então são criadores: revelam-nos, purificam-nos e nós *transcendemo-nos*» (Grotowski, s/d: 203). Por outro lado, sabemos da existência de uma dimensão *ritualística* em tudo o que se passa em cena, estando o *ritual* intimamente ligado, desde as suas origens, à génese e à história do Teatro. Na Religião, na Política, no Teatro, nos Ofícios em geral, o *rito*, ou *ritual*, dava forma e força à afirmação do Poder. «Realizar um rito é fazer qualquer coisa com força», afirma Paul Ricoeur.

Uma vez mais, Grotowski refere a «santidade» no teatro, não deixando de colocar aí aquilo que, ao tempo, designava por crise do teatro e crise da cultura, que considerava inseparáveis. Assim, entendia que «um dos seus elementos essenciais – precisamente a desapareção do sagrado e da sua função ritual no teatro – resulta do declínio

evidente e provavelmente inevitável da religião». Mas concluía, em termos positivos, adiantando que «o que nos interessa é a possibilidade de criar um *sagrado* laico no teatro» (Grotowski, s/d: 47).

Grotowski, que falava no ano já distante de 1964, em entrevista realizada por Eugénio Barba, mostrava-se, porém, céptico perante a questão de saber se o ritmo de desenvolvimento da civilização seria compatível com aquele objectivo. E, perante a dúvida, a sua conclusão era elucidativa: «não tenho resposta para dar» (Grotowski, s/d: 47).

Eis, pois, outra questão para a qual importa, hoje, volvido meio século, encontrar a «resposta», então inexistente.

Poderemos dizer que o espetáculo, na sua dimensão *ritual*, encerra uma componente intencional, isto é, um objetivo. Objetivo, esse, que é proposto a uma comunidade que assiste a um conjunto de acções, ou visualiza imagens, que procuram, umas e outras, transmitir ideias ou, tão simplesmente, despertar sensações e sentimentos.

O objetivo cumpre-se, então, na medida em que as motivações que o estimulam como proposta de trabalho sugerem e orientam a sua transformação em emoções e jogos de razão, sendo o cumprimento deste objetivo e a sua valorização que conferem ao espetáculo um carácter *mágico*, que jamais se atingiria com a mera representação.

Segundo Grotowski, «Artaud falava da magia do teatro e a maneira como a evocava produz imagens que de certo modo nos tocam» (Grotowski, s/d: 82). Grotowski tomava as posições do «inventor» do *Teatro da Crueldade*, mais como produto de uma intuição do que como resultado de uma elaboração teórica que as fundamentasse. Nem por isso, porém, deixava de prestar particular atenção aos pontos de vista que

apresentava, procurando, ele próprio, buscar um sentido para as propostas de Artaud. Assim, perguntava se «quando, um belo dia, a essência do teatro se não encontra nem na narração de um acontecimento, nem na discussão de uma hipótese com o público, nem na representação da vida tal como nos surge do exterior [...], mas sim que o teatro é um acto realizado *aqui e agora* no organismo do autor, na presença de outros homens, quando descobrimos que a realidade teatral é instantânea, não uma ilustração da vida, mas qualquer coisa que com a vida se liga por *analogia*, quando compreendemos tudo isto, então fazemos a nós próprios a pergunta: não falava Artaud precisamente disto?». E prosseguia Grotowski, no seu trajecto interrogativo, indagando se «quando propomos ao actor que se transforme perante os olhos do espectador recorrendo apenas aos seus impulsos interiores, ao seu corpo, quando afirmamos que a magia do teatro consiste nessa transformação, *tal um nascimento*, uma vez mais fazemos a pergunta: sugeriu Artaud, alguma vez, outro género de magia?» (Grotowski, s/d: 82-83).

Peter Brook, por sua vez, tomava as palavras de Grotowski e, numa aproximação a Artaud sobre cujo *Teatro da Crueldade* trabalhava amiúde, referia, os «escritos igualmente importantes de Artaud», que considerava «mal lidos e apressadamente digeridos» que, por isso mesmo, «levaram à crença ingénua de que tudo o que interessa é entrega emocional e auto-exposição sem quaisquer hesitações», atitude, essa, que Brook via continuar «a ser alimentada por excertos mal digeridos e interpretados de Grotowski» (Brook, 2008: 169-170). Este é, afinal, o ponto onde Brook e Grotowski se encontram no cruzamento indispensável da emoção, essencial, com a inteligência. Inteligência, que Peter Brook qualifica como «especial, que também cumpre o seu papel; que pode não estar lá desde o início, mas que deve ser desenvolvida como um instrumento de selecção» (Brook, 2008: 171).

Afinal, não são perceptíveis diferenças de monta entre ambos os autores. Basta recordarmos, com Mirella Schino, que «com uma performance de Grotowski, a esfera

puramente afectiva, que parecia ser a única dominada pela arte do actor, é posta de lado» (Schino, 2012: 61). E - continua ela - «o que para Grotowski parece se tornar a própria essência do teatro é a capacidade de desenvolver uma dimensão simbólica e criar imagens profundas», sendo que - conclui - «após Grotowski, o novo papel cultural do teatro e da performance coincide com essa dimensão» (Schino, 2012: 61).

Ora, porque assim é, bem se compreende que Mirella Schino defenda que, «com as performances de Grotowski ficava evidente que o *pensamento* no teatro, pode basicamente ser transmitido pelos corpos dos actores e os sentidos dos espectadores» (Schino, 2012: 61). O que, repetimos, a ter-se por verdadeiro, permitirá estender o «mistério» de que vimos falando, agora para a relação entre o actor, ou o *performer*, e o público, dando-se, assim, sentido à definição de Grotowski nos termos da qual teatro é «aquilo que tem lugar entre espectador e actor» (Grotowski, s/d: 30).

Aqui chegados, tudo nos permite, agora já mais habilitados, compreender melhor a profundidade do seu pensamento sobre o actor e a sua arte. Intitulando-se formador de *performers*, perguntava ele: «o que procuramos no artista?» - para logo responder, em termos de uma grande beleza: - «sem nenhuma dúvida, ele mesmo, [...]. Mas também procuramos por nós mesmos nele, nosso 'eu' profundo, nosso *self*. A palavra *self* [...] faz sentido quando aplicada em referência ao outro. Quando procuramos no outro» (Schino, 2012: 22).

E eis-nos chegados a uma das principais dimensões do *mistério*, e à importância deste na arte do teatro. É ainda Grotowski quem nos ajuda a caminhar, quando diz que «cada um de nós é, até certo ponto, um mistério. Algo criativo pode acontecer num teatro – entre o director e o actor – exactamente quando ocorre um contacto entre dois mistérios. Ao conhecer o mistério do outro, chega-se a conhecer o seu próprio. E vice-versa: ao conhecer o seu próprio, chega-se a conhecer o mistério do outro. [...]. A

vida fez-nos de tal modo que podemos nos encontrar: você e eu. Podemos nos encontrar para a vida e a morte – realizar um acto juntos. Criar como se fosse a última vez, como se fôssemos morrer imediatamente depois» (Schino, 2012:21 e 22).

Ora, uma vez mais, aqui nos deparamos com Peter Brook e com a sua consideração de que «no domínio do ritual, no domínio do *storytelling* (contar histórias), no domínio da actuação [...] tudo é definido como pesquisa e tudo que é técnica gira em torno do mesmo mistério, que é em cada ponto uma tentativa de compreensão» (Schino, 2012: 21).

É, pois, assim, neste encontro de emoções, inteligência, mistério, ritual, neste encontro de e com pessoas que - concluiremos nós, - as razões e as emoções se tornam «visíveis», ou que o invisível se mostra, finalmente, visível.

Recorrendo, como era também gosto e prática de Grotowski, à literatura e, aí, à ficção, bem podemos socorrer-nos de Michel Foucault, para quem «o fictício nunca está nas coisas nem nos homens, mas na impossível verosimilhança daquilo que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação no lugar onde estamos. A ficção consiste, não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver como é invisível a invisibilidade do visível» (Foucault, 2001: 21). A ficção é, assim, nas palavras de Maria João Simões, «um modo de dizer as possíveis e várias fraturas: a fratura do sujeito, as fraturas entre sujeitos e as fraturas entre sujeito e real». (Simões, 2011: 11). Ora, o mesmo pode dizer-se do Teatro, exactamente naquilo que nele existe de construção e, nessa medida também, de transcendência do real, num processo de permanente elaboração, que, partindo da realidade, a transcende, a reelabora, para a ela voltar a devolver-se. Processo, este, que veio reclamar, na nova contemporaneidade, um novo papel, um novo método e uma nova prática a atribuir à encenação e à figura do encenador ou director. Curiosamente, compreende-se bem,

agora, a asserção, ainda de Grotowski, de acordo com a qual «a encenação não é um produto do conhecimento, antes conduz ao conhecimento» (Grotowski, s/d: 16).

Estamos aqui perante um processo que, antes de tudo, é de natureza pessoal. Que envolve uma pesquisa interna, um «espreitamento do eu», e que, por isso, se afirma como processo criativo, comprometido, na sua origem, com uma incessante procura interna que, no limite, pode mesmo traduzir-se em sofrimento e frustração. Adolph Appia dizia que a maior e mais profunda alegria que a arte possa conceder-nos é de essência trágica.

É, pois, através do espetáculo que se pretende fugir á banalidade, que se procura encontrar um significado para a existência, e que se deseja perceber o que nos move. Por ser assim é que o espetáculo constitui também um caminho para o encontro com o «eu» interior; podendo, por outro lado, tornar-se uma fuga diante da voracidade de um tempo cujo sentido nos é imposto remetendo-nos para a comodidade da indiferença.

Trabalhado daquela forma, cumprindo aquele primeiro objectivo, o espetáculo incorpora, em si, uma dimensão espiritual, ontológica, na medida em que se propõe chegar ao encontro, ou reencontro, com o verdadeiro sentido ou significado da vida.

Pode, pois, afirmar-se que a *arte* chama a si a responsabilidade de nos dar formas de entender a nossa existência como seres espirituais. Sabemos que, como atitude natural da nossa condição humana, tendemos a desvalorizar aquilo que nos é próximo e familiar, e talvez por isso as sociedades atuais estejam tão voltadas para a valorização dos bens materiais. Somos, muitas vezes, educados a desvalorizar emoções, ideais, pensamentos, em troca daquilo a que podemos facilmente atribuir valor material, mensurável. Sendo assim, caberá, então, perguntar se a arte pode ser pensada como procura de ideais e de valores, tais como, entre outros, a beleza e a liberdade? É esta, bem o sabemos, questão antiga, à qual não escapou, antes constituiu seu palco privilegiado, a arte do teatro. De um lado, erguiam-se os

defensores da «arte pela realidade», batendo-se por uma intervenção comprometida daquela e recusando, da arte, uma visão meramente estética, de submissão à ditadura do belo. Impunha-se aí a defesa de uma arte interventiva e de compromisso, modificadora do mundo e da vida, dirigida mais à reflexão e ao pensamento crítico, do que ao deslumbramento e à emoção do público a que se destinava. Entre vários outros, Bertolt Brecht assumiu aqui papel de destaque, tanto enquanto autor, seja através das suas obras de «Teatro Épico», seja a partir dos seus textos de «Teatro Didático», como na sua veste de teorizador, aí avultando a sua obra de referência *Estudos sobre Teatro -Para Uma Arte Dramática Não Aristotélica*. Ao invés, outros, defensores da ideia de «arte pela arte», entrando na discussão em torno da questão da utilidade ou inutilidade da arte, pugnavam pela sua não funcionalização, isto é, pela defesa da tese segundo a qual a arte não serve para, não cumpre uma finalidade. Óscar Wilde afirmava mesmo, no prefácio a *O Retrato de Dorian Gray*, que «o artista é o criador de coisas belas», prefácio que concluía dizendo que «toda a arte é absolutamente inútil».

Entretanto, com o decorrer do tempo, a contemporaneidade veio trazer ao tema uma nova perspectiva e aquilo que até então parecia adversarial, oposto, incomunicável, veio a revelar-se compatível, podendo hoje afirmar-se que, através da beleza, a arte pode constituir uma chamada de atenção para as necessidades espirituais e outras. Tais necessidades constituem parte integrante, uma base para a construção de uma consciência coletiva, de um verdadeiro sentido de pertença. Aquela antinomia veio, assim, a traduzir-se num duelo «falso», em que o importante é reconhecer que esta «dicotomia acirrada é fruto de uma incompreensão do fundamento do regime estético, que toma por mutuamente exclusivas duas premissas que se interpenetram, apesar de se afirmarem nos seus sentidos opostos» (Rocha e Kastrup, Cruz, 2015: 40). A arte tem o poder de nos aproximar de valores que estão em constante risco de serem esquecidos. Ela é, nessa medida, também um instrumento que nos ensina a identificar aquilo de que realmente precisamos. Através da arte somos confrontados com imagens e símbolos que nos reaproximam da nossa humanidade, do real valor da

vida. Pode, neste sentido, dizer-se que a beleza veiculada pela arte, nos permite apreciar o verdadeiro sentido da vida. Afinal, a arte sublima a existência banal, desvulgarizando-a e tornando-a apetecível.

Como perguntava Grotowski, «Porque nos interessa tanto a arte? Para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos» (Grotowski, s/d: 19). A arte é – dizia - «um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão para a claridade» (Grotowski, s/d: 202).

Entre Brecht e Aristóteles, a distância encurtava-se.

Ora, se assim é, às Artes Cénicas não pode deixar de caber, pela sua própria natureza, um papel de destaque.

Foi também esse papel que procurámos «desencantar» ao longo do estágio.

Conhecíamos o pensamento de Peter Brook, distinguindo «Teatro Morto» de «Teatro Vivo». Aquele, o que, segundo o autor, «rende culto à chatice»; este, «o que, salvo alguns indícios, ainda está por inventar e por fazer» (Brook, 2008)

Foi desse que viemos à procura.

II - O ESTÁGIO

Em Outubro de 2017, concluída que fora a primeira fase do Mestrado em Artes Cénicas, da Universidade Nova de Lisboa, iniciámos o nosso estágio junto da companhia CIA jmg, sediada nas instalações do Teatro Ibérico, em Xabregas.

Teatro Ibérico é o nome dado ao espaço onde reside atualmente a Companhia. Desde 1981, que a igreja do convento de Xabregas foi orientada para utilização como teatro, ali se instalando, nessa altura, a Associação Teatro Ibérico.

Ao longo dos anos, aí se assistiu a sucessivas representações, espetáculos musicais, não faltando sessões de canto lírico, todos em coerente ligação com a natureza e a forma arquitectónica do espaço.

Até que, em 2016, passa a ser lugar de residência da companhia CIA jmg, Companhia de Criação Artística Contemporânea que, fundada, por sua vez, em 2003, se apresentou tendo como seu objetivo primeiro o desenvolvimento artístico e criativo em artes performativas.

O seu diretor, João Garcia Miguel, é, além do mais, figura relevante na afirmação do teatro contemporâneo português, que, em síntese, se desenvolveu a partir do experimentalismo, aproveitando-se da abertura a que se assistiu, sobretudo na segunda metade do séc. XX, à ideia de experimentação, reforçada, entre nós, ainda a partir do contexto de ruptura política que fomentou a criação de ideias utópicas para a vida e para o teatro.

Também por isso, o experimentalismo veio a conhecer, no contexto do teatro português, vários significados. No final do regime de ditadura, em 1974, experimentalismo significava simplesmente uma aproximação a linhas mais modernas do teatro europeu. Até aí, a situação política, por um lado, e a mentalidade ainda

instalada em parte do próprio meio teatral e no público em geral, muito marcados, aquele e este, por um modelo de primeiras figuras, não permitia, de forma mais notória, esta aproximação.

Apesar disso, é ainda na década de 60, que se verifica a chegada do teatro independente e a combinação que este procurava estabelecer entre o teatro brechtiano e o neorrealista. Deste ponto de vista, o experimentalismo era tido como uma corrente comprometida, ideologicamente empenhada e, também nessa medida, sujeita a pressões externas, sendo, por isso, desvalorizado pelo discurso oficial, enquanto corrente artística. Ainda assim, foi progressivamente possível que as «salas» se fossem livrando da intervenção do Estado, designadamente, no que tocava à seleção de reportórios; ao mesmo tempo que se era mais livre na busca de novas formas e processos com carácter mais experimental.

Instalaram-se, então, diversas Companhias de Teatro Independente, muitas delas, ainda hoje, marcas de referência no panorama do teatro em Portugal.

O Olho, um dos grupos saídos do apogeu artístico já dos anos 90, também ele dirigido e fundado por João Garcia Miguel, foi dos que mais exploraram a ideia de movimento alternativo. No processo *d'O Olho*, era incorporado «o outro lado das coisas». Partindo de uma posição contestatária da centralização da produção cultural, assumia uma posição marginal em relação ao centralismo da capital. Esta atitude crítica protagonizada pelo próprio João Garcia Miguel, era reiterada no *slogan*, que podia

observar-se no exterior da *Lemauto* (antiga oficina de automóveis onde estava instalado o grupo), onde se lia que “uma pancada nos olhos faz ver”. *Slogan*, que bem pode ser tido como uma forma de rebeldia em relação a uma posição de distanciamento daquilo que ocorria nos grandes centros e detinha o monopólio da criação artística, levando a que o todo fosse representado apenas pela parte.

“Era um *slogan* para a cidade, para o mundo, e que servia de mote para o que nos animava a alma e nos fazia mover na época.” (Miguel, 2016a:1).

Podemos com isto concluir que *O Olho* procurava uma posição inclusiva por parte do contexto artístico. “Queríamos ter e ser a Europa no nosso corpo, cada um de nós desejava ser mais do que Almadense ou cidadão português” (Miguel 2016a:5).

No grupo nenhum dos elementos que o compunham tinha formação específica em teatro, o que acabou por trazer uma maior liberdade de experimentação, uma vez que rompeu com as normas que pautavam e guiavam a criação performativa. Por exemplo, nas criações d’*O Olho* a presença dos corpos assumia uma posição central pouco comum para a época. Os seus trabalhos regiam-se por uma nova sensibilidade estética. Acontecia, assim, a destruição simbólica de um tempo, para dar lugar a um tempo novo. *O Olho* veio propor uma interdisciplinaridade artística, tornando-se isso mais visível a partir do contributo do *Festival X*, que proporcionava o intercâmbio entre teatro, dança, performance, música, vídeo e artes plásticas (Vicente, 2017: 30).

Por último, sempre na linha do que fica dito, o trabalho de João Garcia Miguel apresenta ainda, como característica, a tentativa de aceder ao inconsciente colectivo, através da busca de novas formas, pondo de parte a autoridade de autores e encenadores, como únicas fontes legitimadoras da arte dramática.

A ajudar a isso, a rápida corrida dos tempos tinha permitido ultrapassar velhas querelas. Não se discutia já o objeto puro da arte do teatro. A *performance* tomara lugar na rua, a cena mostrava-se agora «aberta», o espetáculo recebia contributos, os mais diversos, oriundos de múltiplas manifestações de arte, de uma arte que, ela própria, se democratizara também. Saíra definitivamente de cena a questão de saber se a arte do teatro, de facto, não é, como afirmara no passado Gordon Craig, «a representação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança, [sendo antes] constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas, pelas cores, que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança» (Craig, s/d: 158). Do mesmo modo, tinha-se por menos atual a oposição protagonizada por Appia, quando defendia que a arte do teatro devia mesmo regressar à sua autonomia própria, enquanto arte, para que possa dizer-se, que «se a arte dramática deve ser a reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, então já não compreendemos nada: desde logo, de cada uma dessas artes e, muito menos ainda, da arte dramática» (Appia, s/d: 23). Para o autor de *A Obra de Arte Viva*, jamais faria sentido a teoria wagneriana segundo a qual o teatro deve ser a síntese de todas as artes.

Num ápice, a cena deixou os salões. O *Living Theatre*, primeiro, e depois sucessivamente o *Teatro do Oprimido*, o *Teatro do Invisível* e tantas outras designações, correspondendo a tantas outras diversas experimentações, vieram trazer às artes cénicas o mesmo vento de desconstrução que, em muitos outros ramos da vida social e cultural, assolou o século XX.

Os tempos mudaram. São agora outros.

Pelo nosso lado, considerámos, por isso, com particular interesse, a possibilidade de estagiar junto da companhia CIA jmg, uma vez que tal permitiria o contacto com o ambiente em constante transformação do meio artístico, permitiria acompanhar de perto o funcionamento e todo o trabalho que está implicado no sucesso desta atividade. Pelo seu lado, a CIA jmg e o Teatro Ibérico abriram portas para que pudéssemos fazer parte desta experiência, com o olhar de possíveis futuros elementos integrantes do meio artístico e performativo.

Para um jovem estagiário, como nós, a ideia, que não ainda a sua vivência, de «laboratório teatral», com inspiração em Jerzy Grotowski e continuação em Eugenio Barba, constituía motivação acrescida para o trabalho que se propunha levar a cabo.

Acolhidos na condição que legitimava a nossa presença, rapidamente nos vimos envolvidos, sentindo-nos mais um entre os restantes. Com naturalidade se faz ali o que há para ser feito sendo que, no muito do que se realiza aparentemente fora do domínio conceptual das artes cénicas, se encontra motivo e tema de saudável

aprendizagem. Numa leitura alargada da ideia de que «está tudo ligado», é, desde logo, na prática das ações mais simples, sem hierarquias de valor que distribuam e dividam o trabalho pela maior ou menor dignidade formal das tarefas a cumprir, que as relações interpessoais identificam a sua maior ou menor qualidade na sua projeção na imagem global do coletivo que é a Companhia. É, aliás, esse sentimento de pertença que é, de imediato, transmitido aos estagiários que vem a contribuir, decisivamente, para a qualidade da relação, essa sim, hierarquizada, pela qual passa todo o processo de aprendizagem, muito dele construído contando com a participação ativa e a iniciativa do próprio estagiário.

Sem cenário que divida agora o palco dos bastidores, nem por isso estes, os bastidores, perdem lugar e importância. São agora, ainda que os mesmos, entidade diferente, e conhecê-los ao pormenor, como sempre teve de ser, continua a ser decisivo para que se saiba, quando se pisa o palco, afinal, o que é verdadeiramente o Teatro, isto é, o Teatro todo.

Trata-se, no fim de contas, de um outro *invisível* que se torna *visível*, não em si, mas na sua projeção, em qualidade, na parte que se dá a ver e que constitui o lado público do espetáculo.

Pouco a pouco, a representação que, em regra é o que mais nos leva ali, vai perdendo poder diante da alegria que se desprende de cada pequena novidade trazida por um

adereço, por uma peça de guarda-roupa, por um canto a limpar do pó, com a mesma devoção com que se enche outro do mesmo pó.

E, quando chega o tempo da criação, o tempo das perguntas, quando tudo está ainda por começar e já há no ar uma respiração nova, nós, estagiários, mal entendemos como desapareceu, sem alguma vez ter aparecido, a tradicional barreira entre quem está para ensinar e quem vai para aprender. Esta lá está, é certo, mas apenas entre quem sabe e quem vai na tentativa de saber. Afinal, como se todos fossem personagens à volta do mesmo texto.

A arquitetura religiosa do espaço ajuda também, na medida em que confere, a este, um carácter a um tempo litúrgico e lírico, que pode, nas próprias palavras de João Garcia Miguel, tornar-se catalisador de um teatro com ligação ao sagrado, capaz de ultrapassar fronteiras.

Tivemos, então, oportunidade de observar de perto o processo criativo e, assim, de assistir à passagem do espetáculo enquanto prática da simples representação, para o plano superior onde atinge o seu verdadeiro carácter *mágico*. E, mais do que isso, de perceber que ele consiste numa constante procura, desde logo, uma procura de libertação do mundano, que não necessariamente do real.

E começámos.

III - O ESTÁGIO E AS SUAS PRÁTICAS

Começamos pela utilização do espaço.

Numa primeira fase, os atores agem com total liberdade, nomeadamente quanto à forma como utilizam o espaço e a sua fisicalidade. A ideia de liberdade, marca fortemente a companhia CIA jmg. Esta tem, como ideal de criação, fazer entender o modo como teatro e liberdade podem ser trabalhados em conjunto de forma a contribuírem para a «modificação do mundo» ou da sociedade. Diante da pergunta de Frederico Durrenmatt, no sentido de saber se «poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro», Brecht respondeu afirmativamente, mas colocando a condição prévia de o mundo ser ainda «concebido como um mundo susceptível de modificação» (Brecht, s/d: 9 e 12). Atrevemo-nos a acreditar que é essa a posição da CIAjmg.

Acompanhando o processo de criação e dirigindo, inicialmente a nossa atenção, sobretudo para o método seguido, julgamos poder entrever nos princípios, nos procedimentos e nas práticas, muito dos ensinamentos de Peter Brook. Para o autor de *O Espaço Vazio*, «há um momento para discutir, para pesquisar, para estudar a história e os documentos, assim como há um momento para rugir, para uivar e rebolar no chão. Há também um tempo para o relaxamento, para a informalidade, para a camaradagem, assim como também continua a haver um tempo para o silêncio, para a disciplina, e para a concentração intensa. [...] Há um tempo para discutir as linhas gerais da peça, há um tempo para as esquecer, para descobrir aquilo que só se encontra com prazer, extravagância, irresponsabilidade. Há um tempo para ninguém se preocupar com os resultados do seu esforço» (Brook, 2008: 181 e 182).

Como observadores, assistimos à reposição da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare e, de uma forma já mais envolvida, participámos, como observadores, questionadores e estudiosos, na criação e preparação de *Medeia*, de Eurípides, com texto de Luís Francisco Parreira.

Por outro lado, como intervenientes ativos, estivemos em dois *workshops*. O “Laboratório de Criação - Corpo e Inconsciente», dirigido por Sara Ribeiro; e o “Intuição”, sob a direção de João Garcia Miguel.

1.No

Laboratório de Criação – Corpo e Inconsciente,

pudemos entender, para lá de tudo o mais, a importância que a escuta tem na presença em cena. Esta, a presença, não se limita a ser uma simples comparência ou existência. Em vez disso, foi-nos pedida, em cena, uma conexão telepática, uma ligação que está para além dos sentidos que usamos quotidianamente. Uma ideia, sempre muito presente, é a de que através da escuta é possível que todos os actores entrem na mesma frequência, e por isso estejam em uníssono. Percebemos também que esta procura de uma presença extrafísica, possibilita a criação de um sentimento da cena no corpo do actor. Deste modo, é possível trabalhar a expressão corporal para que ela própria seja dada a sentir em vez de ser apenas demonstrada ou ilustrada. O *mistério* de Grotowski começava a ter, para nós, sentido real, ou confirmação.

Interessante foi, assim, poder observar a ligação, o cruzamento mesmo, entre aquilo que se retirava dos trabalhos em *Workshop*, e o que se via ser posto em prática, primeiro nos ensaios e, finalmente, na representação das peças em preparação ao longo do tempo de estágio. Aliás, em reforço desta excepcional oportunidade de observação crítica, vinha o facto de a responsável pela condução do *workshop*, ser atriz, com papéis de relevo, em ambas as peças.

Uma vez mais, aqui, o espírito de grupo que, sem concessões de exigência, animava todo o trabalho que se desenrolava, desde a conceção até à apresentação dos espetáculos, e se refletia em cada uma das várias técnicas ou valências convocadas para a produção do resultado final, era, ele próprio, valioso instrumento pedagógico ao dispor dos estagiários.

Embora, neste caso, a nossa participação tenha seguido mais a posição de observador, uma vez que o grupo se encontrava já estruturado, também é certo que sentíamos dúvidas e hesitações próprias quanto ao modo de proceder. Da parte da coordenadora houve sempre uma grande disponibilidade para que incorporássemos o grupo de pleno. No entanto, o nosso desconhecimento da dinâmica do grupo, entretanto constituído, não facilitou essa integração imediata. Daí a posição de observação a que nós próprios no remetemos, passando a «observar» de forma participativa, isto é, tendo a possibilidade de olhar de fora para dentro, ficcionando sempre a condição de executante. Em cada momento, imaginávamos o exercício proposto, confrontando, depois, o resultado, com a forma como ele vinha a ser executado. Não raras vezes, tal gerava alguma perplexidade, especialmente quando, ouvindo o enunciado, a proposta apresentada seguia em sentido oposto ao que havíamos concebido. Esse processo

contribuiu, por isso mesmo, para uma aprendizagem crítica relevante que, em nada perdeu dimensão e conteúdo.

Entretanto, à medida que íamos adquirindo um maior à vontade com colegas e formadora e criando melhor familiaridade com o espaço e com as práticas que observávamos, íamos organizando uma hierarquia de pontos de interesse, entre os quais veio a destacar-se a importância a dar à escuta, enquanto valorização e respeito pelas propostas dos vários participantes. Na verdade, como referimos já, impõe-se o estabelecimento de uma relação quase telepática para que seja possível ver e ouvir o outro.

Peter Brook dá-nos, para tanto, um enquadramento perfeito, quando chama a atenção para o facto de que alguns exercícios fazem com que os actores se abram mais uns para os outros de uma maneira completamente diferente: por exemplo, vários actores podem representar cenas diferentes, lado a lado, sem nunca poderem falar ao mesmo tempo, de modo que cada um tenha de estar bastante atento ao conjunto e conseguir perceber quais são os momentos que dependem dele. Ou então desenvolver um sentido de responsabilidade colectiva pela qualidade de uma improvisação, mudando para outras situações assim que a criatividade do grupo começa a diminuir» (Brook, 2008: 163).

Esta relação tem, assim, de fazer parte de um sentir colectivo que permita que a cena flua, então, harmonicamente, sem choque de ideias nem atropelamentos. Falamos,

antes de tudo, de comunicação. De uma comunicação que se estabelece, desde logo, através do corpo que se transforma, assim, em veículo de comunicação.

As abordagens teóricas que trazíamos como instrumental para a intervenção em estágio, começavam a encontrar eco nas práticas que observávamos e naquelas em que podíamos começar a participar.

Pouco a pouco, tudo se nos torna mais claro. Seja a forma como a comunicação é feita; seja a variabilidade nas suas formas de expressão. É o nosso corpo convocado a expressar as nossas vivências e experiências. Estamos, assim, perante um trabalho individual e único, uma pesquisa interna, um olhar para dentro, sendo essas nossas experiências a surgir aqui como principal motor de resposta para os estímulos propostos. Porém, e isso é o fundamental, esta procura interior tem sempre como objectivo o regresso ao colectivo. Ela constitui uma interioridade mas jamais um fechamento. É ainda Grotowski a ajudar-nos a compreendê-lo, quando ensina que «um acto de criação desta qualidade é realizado em grupo, portanto, dentro de certos limites, devemos refrear o nosso egoísmo criador» (Grotowski, s/d: 204).

2.No segundo Workshop,

Intuição,

dirigido por João Garcia Miguel, partimos, também, do pressuposto de que o corpo é um recipiente, um arquivo de memórias, memórias físicas, que têm uma tradução emocional. Assim sendo, tona-se possível fazer com que o nosso mundo emocional e, com ele, o mundo das intuições imediatas, seja capaz de se projectar numa verdadeira

correspondência física. Em poucas palavras, diríamos que assistimos à transformação de uma intuição inicial, de dimensão espiritual, em pura fisicalidade. O processo seguido era, no entanto, essencialmente centrado na nossa fisicalidade mais inconsciente pelo que o seu sucesso dependia completamente da vontade do sujeito em entregar-se ao processo e ainda da sua capacidade em se alhear de um conjunto constrangedor de filtros e constrictões que muitas vezes impedem a libertação indispensável ao êxito do processo.

Uma vez mais se tornam claras as noções de *visível* e *invisível*, chamadas aqui a partir do processo de tradução física, corporal, de algo que apenas existe em espírito, no plano das ideias, no campo da psique.

Também a noção e o sentimento de *magia* se projectam neste espaço. Vivenciamos uma procura permanente de transcendência, de uma dimensão que se ergue muito para lá das banalidade do real quotidiano, sempre no sentido de que, através da pesquisa interior, conseguimos ligar e unir vivências aparentemente desprovidas de significado, conferindo-lhes valor e transformando-as em proposta virtuosa de comunicação com o outro, seja ele, numa primeira fase, actor, ou, mais tarde, espectador.

Tudo, assim, voltado para a construção de uma individualidade profunda e consciente. Exactamente aí, onde, como vimos atrás, seja possível celebrar esse encontro *mágico* entre emoção e inteligência.

Era ainda Grotowski quem ensinava que «o sentido etimológico de ‘individualidade’ é ‘indivisibilidade’, o que quer dizer existência total em qualquer coisa – a individualidade é o contrário da indiferença» (Grotowski, 2008: 208). Referindo-se ao seu *Teatro Laboratório*, prevenia, informando: - «o primeiro dever do actor é compreender que, aqui, ninguém lhe vai dar nada; pelo contrário, há a intenção de receber muito dele, de lhe tirar aquilo a que está geralmente muito ligado: a sua resistência, a sua reserva, a sua inclinação para se esconder atrás de máscaras, a sua indiferença, os obstáculos que o seu corpo coloca na via do acto criador; os seus hábitos e, até, as suas boas maneiras» (Grotowski, s/d: 209).

João Garcia Miguel vê a intuição como um instrumento que liga a performance, o corpo e o inconsciente. Temos no seu trabalho um olhar atento sobre o corpo, que adquire um papel central na *performance*. Como já vimos, um tema fundamental na proposta performativa de João Garcia Miguel centra-se no objectivo de aceder a um *inconsciente colectivo*. Este conceito foi criado por Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta, um dos fundadores da psicologia analítica, que tem por base o conceito de individuação, ou seja, a forma como psicologicamente relacionamos ideias opostas sem que as mesmas percam autonomia. São exemplos os conceitos de consciente e inconsciente. Segundo Jung, este patamar de experiência, que João Garcia Miguel procura na ideia de *inconsciente colectivo*, é algo que nos une, uma vez que se instala na camada mais profunda da psique.

Nessa linha, neste *workshop*, são-nos propostas experiências para aceder a um «pensamento» intuitivo, não racional. Através de um conjunto de práticas físicas, trabalhamos o lado inconsciente, tentamos perceber de que forma conseguimos controlar a pressão que nos é muitas vezes imposta para reprimir um agir intuitivo, que todos temos.

João Garcia Miguel explora connosco, e deixa-nos perceber onde se desenvolve no nosso corpo essa capacidade intuitiva. Através da identificação desses pontos podemos criar atalhos que nos ligam à nossa intuição. Percebemos, assim, a forma como ela é, muitas vezes, desvalorizada também por ter «caído no desuso e esquecimento». Para saber como resistir à pressão de ignorar esse chamamento interno deveremos antes perceber as estratégias involuntárias que o nosso corpo adopta para o contar. O modo como o corpo reage é a chave para analisar a forma como reagimos, nós, contra a intuição. Como podemos aceder-lhe permitindo que seja ela própria a conduzir-nos?

A proposta central do *Workshop* é uma pesquisa interna através de exercícios, bem como a observação do processo no outro, com o objectivo de desenvolver práticas artísticas.

Senhor das dificuldades, distante ainda da total libertação de hábitos e preconceitos, mas já profundamente envolvidos no compromisso em que se analisava a proposta de estágio, pudemos acompanhar, ora observando, ora participando em sessões de

leitura de texto, ora opinando no percurso da sua criação, a preparação de dois espectáculos da Companhia, para o período de 2017/2018, aquele a que correspondia o tempo de estágio a realizar. Nesse domínio, particularmente importantes foram as conversas, mais formais, umas, informais, outras, quer com actores, quer com os encenadores, quer com o director, na qualidade que lhes cabia, em cada espectáculo, respectivamente. Foi, assim, possível estabelecer uma ligação lógica e coerente entre os ensinamentos extraídos, uns, do estudo teórico, outros das actividades de estágio, outros ainda, dos espectáculos apresentados, no nosso espírito de estagiários, também como subida à cena do imaginário em que se inscrevem as nossas motivações, os nossos projectos e, porque não, os nossos sonhos.

3. No que se refere ao espectáculo

MEDEIA

Tendo-nos sido possível acompanhar todo o trabalho do grupo desde o seu início, desde logo, o nosso interesse, aguçado pela curiosidade, se situava na observação do modo como ia ser trabalhada uma das mais célebres obras de toda a história do teatro.

Sendo, neste caso, o texto sobre o qual a Companhia ia trabalhar, de autoria de Luís Francisco Parreira e, assim, uma versão criativa, actualizada, da obra original, nem por isso esta perdia a sua dimensão de referência, não sendo sequer esse o intuito do autor. Era, pois, por isso, necessário voltar a Eurípidés.

Considerado o maior representante do período de «declínio e descoberta» da tragédia grega, não falta quem o identifique como seu «destruidor», no sentido em que a «intelectualizou» e «esquemmatizou», para usar as palavras de Nietzsche. Poeta de uma profunda humanidade, «é demasiado sensível a toda a pesquisa humana, para não instituir um debate, quando a ocasião surge, sobre a escravatura, sobre a condição da mulher, sobre a igualdade dos sexos, e acima de tudo sobre o papel dos deuses na nossa vida (Bonnard, 2007: 460). Medeia é, assim, um claro exemplo dessa dimensão do Poeta.

Segundo André Bonnard, «o trágico, em Ésquilo e Sófocles, ameaçava o herói de fora, os deuses abatiam-no. As bombas caíam do céu. Eurípides, sempre e em tudo mais próximo de nós, (e haverá que nos seja mais próximo que o nosso próprio coração?), instala o trágico nas profundidades desse coração mal conhecidas de nós próprios» (Bonnard, 2007: 460).

Conhecemos toda a trama de Medeia. E, ligando-a a esta compreensão do seu autor, fácil se nos torna aderir a uma proposta de actualização do texto matricial. A situação de estrangeiro e os temas da xenofobia, do racismo e dos medos a ambos associados, a dependência da mulher e a discriminação e violência de que continua a ser vítima, o problema dos refugiados, entre tantos outros, oferecem mote para o trabalho de criação como aquele a que a Companhia dá corpo.

A nossa posição, enquanto estagiário, traduziu-se, sobretudo, na assistência ao desenvolvimento das várias actividades que completaram toda a criação. Aí nos era permitido intervir, questionando, solicitando explicação, opinando, até. No levantar daquilo que viria a resultar no espectáculo final, pudemos observar, em concreto, no desempenho do encenador, uma atitude de mediação, deixando largo espaço de liberdade aos actores e ao restante pessoal implicado na produção final. Enquanto opções mais formais, ainda no plano da encenação, foi interessante poder observar por dentro o verdadeiro sentido da criatividade, aí regressando, em nós, sentimentos que nos remetiam para os mundos da *transcendência*, da *magia*, do *mistério*, da relação entre o *visível* e o *invisível*. Exemplo disso, é, na nossa interpretação, a colocação permanente em cena, de um piano e do respectivo pianista que acompanha toda a performance, pontuando, em correspondência, as várias cenas, sublinhando as *nuances* mais ou menos dramáticas destas. Tomámos, por isso, o pianista e, sobretudo, a música, como um outro sucedâneo do coro, que a própria protagonista chega também a representar.

Por outro lado, o uso constante do corpo como intérprete, introduz uma nota bem forte de fisicalidade em absoluta consonância com o sentido total da peça, nomeadamente quando olhada a partir do seu desfecho. Tudo completado com o ruído áspero das mutações de cena, do uso dos objectos e adereços e da forma rude como eles eram manipulados, imprimindo, num crescendo meticulosamente seguro e constante, um ambiente de violência e de tragédia, ele próprio, condutor da disposição do público para a aceitação do efeito último.

À medida que acompanhávamos os trabalhos, que compreendíamos as questões colocadas pelos actores e a forma como as interrogações eram respondidas, num verdadeiro trabalho de «laboratório», mais a figura de Grotowsky se desenhava no nosso espírito. Longe de uma cultura de vedetismo, os actores, David Pereira Bastos e Sara Ribeiro, iam dando tessitura ao texto, «intelectualizavam-no», isto é, imprimiam-lhe inteligência e religavam-no com o que antecipavam como sendo a expectativa do espectador. Senhores do seu corpo, começavam por convocar o público para, durante a primeira longa evolução de ambos, se centrar apenas aí. A música e a coreografia, davam-nos, sem palavras o «prólogo» original de Eurípides e, assim, o público mais informado sabia logo ao que ia. E rendia-se à *magia* do teatro.

Magnífico exemplo da importância do uso do corpo como elemento privilegiado de interpretação é-nos dado por David Pereira Bastos sempre que se transmuta na personagem da ama. Não fora a incorrecta leitura que alguns poderiam introduzir aí, e não enjeitaríamos dizer que se tratava de verdadeiras cenas de *teatro didáctico*, não de teatro que «ensina», mas de teatro que «ensina de si». Grotowski gostaria, por certo, de ter visto.

Concluído o percurso da criação, bem podia chamar-se Shiller para, a partir do seu *Teatro Moral*, voltar, nos nossos dias, a proclamar:

«quando já nenhuma moral for ensinada, quando nenhuma religião encontrar crédito, quando já não houver leis, Medeia virá ainda para nos fazer estremecer, precipitando-se das escadarias do palácio após o assassinato de seus filhos»¹.

¹ Já o mesmo não aconteceu relativamente ao trabalho de criação que culminou com a apresentação de *ATEMPESTADE*. Tratando-se de uma reposição, a nossa participação foi de menor significado, quando comparada com a que foi possível protagonizar durante todo o processo de criação e de montagem de *Medeia*. Tivemos, por isso, uma intervenção muito mais aproximada à do espectador, embora informado a partir de dentro, conhecedor do ambiente de bastidor e, por isso, privilegiado na aquisição de dados facilitadores de uma mais imediata e adequada interpretação da proposta final apresentada.

Trazemos, assim, aqui, o próprio pensamento do encenador, João Garcia Miguel, ao qual o público teve acesso através da «folha de sala»:

«A Tempestade de William Shakespeare, um texto clássico, será o mote para diálogo e investigação, em 2017, que abre um ciclo sobre o amor. Importam-me os corpos que fundem as palavras. Por isso esta será a metáfora, em forma de texto, para a criação de um espectáculo onde de novo se avalia o que de enigmático e misterioso se preserva num clássico. Que força é essa que o anima e faz sobreviver ao tempo e às tempestades humanas e naturais?

É no confronto entre a performance e o texto que se erguerá a obra. Esta será uma obra performativa que relê o texto clássico num acto de perversão dramaturgica e, através das experiências subjectivas dos corpos, vai em busca da sua forma. A Tempestade é uma história de vingança e uma história de amor. Contém muitas histórias dentro de si. É uma história de conspirações oportunistas que contrapõe a gura disforme e selvagem dos instintos animais, que habita o homem, à gura etérea, incorpórea das altas aspirações humanas. Contrapõe o baixo com o alto, a terra contra céu. Contrasta os instintos aos desejos de liberdade. A investigação dessas emoções, desses pensamentos e das suas expressões físicas são, desde logo, a matéria restante do nosso fazer artístico.

Este espectáculo dá início a um ciclo dedicado às emoções, ao amor, mas também ao ódio que se lhe opõe, às forças que nos assolam como tempestades e nos sustentam os caminhos.

As tempestades ilustram, exteriormente, no mundo real, as forças da natureza, assim como as forças interiores. Energias que se chocam invisíveis, das quais os movimentos dos corpos são feitos anal. Na força à solta, na tempestade, entrevêm-se os movimentos nervosos do corpo. É aí, nesses movimentos subtis e disruptivos, que este espectáculo se irá fundar. Nas forças opostas em confronto, nas zonas de contacto, entre a vida e a morte, na carne que se move por dentro do sonho inconsciente. São essas forças fundidas que emergem do nervo à carne, daí para a pele e que, a pouco e pouco, se espalham pelo mundo que vamos em busca de interrogar. Cada um destes mundos é como uma ilha pessoal. Para chegar ao outro temos de naufragar e ser aniquilados pelo mar do ser desfeito.

Ao quebrar-se esta metáfora emocional da tempestade, perde-se a sua condição destruidora e ganha-se em subtilidades. Ali, na mudança de qualidade, a tempestade encerra uma renovação.

O inconsciente torna-se material visível, emerge e transforma os corpos em unidades vivas: espaço e sujeito. A tempestade causa estragos na ordem existente e traz destroços às margens do conhecido, naufragos, memórias devastadas, amnésias como restos de navios tornam-se visíveis, pedaços do fundo do mar falam-nos, a matéria informe e irreconhecível traz sensações físicas renovadas de mistérios esquecidos. O reconstruir de uma certa ordem posterior é já um trabalho que reinventa o corpo, que tira das forças da tempestade o seu saber e o incorpora numa realidade transformada. É este desafio o que propomos ao espectador que já conhece Shakespeare e o nosso trabalho. Uma reinvenção do nosso tempo comum».

IV – CONCLUSÃO

Chegámos trazendo dúvidas, interrogações, alguma ansiedade. As abordagens teóricas, indispensáveis e, por isso, insubstituíveis, protegem-nos da realidade, acolhem-nos no abstracto onde vivem e se desenvolvem, e mesmo aquelas que não rejeitam valorizar o papel da realidade, que se aproximam do concreto e daí retiram exemplo para os conteúdos sobre os quais elaboram, acabam sempre por regressar ao reduto dogmático que as protege das contingências do dia-a-dia. Era, por isso, para nós, decisiva esta fase de estágio.

Durante seis meses, «habitámos» o espaço próprio da *CIA jmg, Companhia de Criação Artística Contemporânea*. Aí encontrámos o lugar de liberdade e de responsabilidade que procurávamos. Circulando sem restrições, ouvindo, questionando sem limitações, assistindo, participando, fomos adquirindo o sentimento de pertença indispensável a uma boa relação de comunicação, base de toda a aprendizagem de sucesso. Participámos activamente na *Festa do Baile do Engate*, recolhemos bilhetes à entrada, fizemos serviço de bar, distribuímos cobertores pelo público, garantimos limpezas onde elas eram necessárias. Trabalho de performer? Talvez não. Mas não é este o caminho para lá chegar? Não é assim que se elabora o quadro de perguntas cruciais para obter as respostas mínimas que se procuram»? Não é assim que se aprende que

nem todas as perguntas têm resposta, e que em todo o lugar, em toda a actividade, há pedaços das respostas que se buscam?

Como vive uma Companhia de Teatro? Quais os constrangimentos de cada dia? Qual a distância que vai entre o que se projecta e o que é possível executar? Como se relacionam, entre si, os vários elementos que a compõem?»? Como se estabelecem hierarquias? Que relação de vinculação, de compromisso, de poder se constrói entre actores, entre estes e os encenadores, qual o lugar das técnicas, de luzes, de som, informáticas, de direcção de cena, etc.?

Depois, a *performance*. Aquilo que mais nos estimulava inicialmente.

Nem todas as questões – repetimos - encontraram, naturalmente, resposta. O estágio também nisso foi decisivo. Há respostas que apenas dentro de nós serão respondidas. Nessa interioridade que, todavia, revisitámos a partir da «preparação do actor».

Chegámos trazendo temas que serviam de tópico ao nosso estudo. Por eles fomos caminhando, desenvolvendo-os, aperfeiçoando o nosso conhecimento de cada um deles, valorizando mais uns do que outros, mas sempre na consciência de que, entre a teoria que os propusera e a prática onde procurávamos vê-los representados, há sempre um tempo, por vezes um momento apenas, em que eles se encontram.

E esse momento é absolutamente *mágico*!

Appia, Adolphe, *A Obra De Arte Viva*, Arcádia, s/d;

Bonnard, André, *A Civilização Grega*, Edições 70, 2007;

Brecht, Bertolt, *Estudos Sobre Teatro – Para Uma Arte Dramática Não Aristotélica*, Portugália Editora, 1957;

Brook, Peter, *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, 2008;

Coelho, Rui Pina, (coordenação), *Teatro Português Contemporâneo, Experimentalismo, Política E Utopia [Título Provisório]*, Teatro Nacional D. Maria II, BICHODOMATO, 2017;

Craig, Gordon, *Da Arte Do Teatro*; Arcádia, s/d;

Cruz, Hugo, *Arte e Comunidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015;

Dort, Bernard, *Leitura de Brecht*, Forja, 1960;

Foucault, Michel, *O Pensamento Do Exterior*, Fim de Século, 2001;

Grotowski, Jerzy, *Para Um Teatro Pobre*, Forja, s/d;

Miguel, João Garcia, in *Teatro Português Contemporâneo, Experimentalismo, Política E Utopia [Título Provisório]*, coordenação de Rui Pina Coelho, Teatro Nacional D. Maria II, BICHODOMATO, 2017;

Simões, Maria João, in *Imagotipos Literários: Processo de (Des)configuração Na Imagologia Literária*, 2011;

Schino, Mirella, *Alquimistas do Palco – Os Laboratórios Teatrais Na Europa*, Perspectiva, 2010;

Stanislavski, Konstantin, *A Preparação do Actor*, Arcádia, s/d;

Vicente, Gustavo, *Bases de criação para o século XXI: a intensificação da experiência cénica em João Garcia Miguel (OLHO) e em Miguel Moreira (Útero)*, Experimentalismo,

Política E Utopia [Título Provisório], in Teatro Português Contemporâneo, coordenação de Rui Pina Coelho, Teatro Nacional D. Maria II, BICHODOMATO, 2017.