

**Quando são parcос os recursos financeiros. Para uma reinvenção literal do «teatro pobre»: a experiência d'A Peste – Associação de Pesquisa Teatral**  
**António Branco/CIAC (UALG/ESTC, abranco@ualg.pt)**

Está em curso no Centro de Investigação em Artes e Comunicação um projecto que consiste em tentar compreender de que forma os grupos amadores se apropriam das linguagens, dos métodos e dos princípios da arte do Teatro<sup>1</sup>. Nesse contexto, tenho vindo a estudar, na condição de participante, as experiências realizadas por um grupo de Teatro com características muito particulares, constituído enquanto associação cultural sem fins lucrativos no dia 1 de Junho de 2007. Trata-se d'A Peste – Associação de Pesquisa Teatral. Faço, por isso e antes de mais, um breve historial do grupo.

No ano lectivo de 2005-2006, convidei a actriz Manuela de Freitas para se responsabilizar pelas «aulas magistrais» da disciplina de Oficina do Teatro do Mestrado em Teatro e Educação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Nesse conjunto de seis aulas (num total de 48 horas), Manuela de Freitas iniciou os catorze alunos naquilo a que chamou «uma visita guiada ao universo do actor», baseada na sua própria concepção dessa arte, por sua vez fundada na sua experiência como actriz e numa síntese ímpar da lição de mestres tão diversos como Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski, Fernando Amado, Adolfo Gutkin e Peter Brook<sup>2</sup>. No final do ano lectivo, convidei cinco desses alunos a formarmos um grupo que pudesse dar continuidade ao trabalho desenvolvido e que, num regime não-profissional, tentasse pôr em prática, através da realização de espectáculos de Teatro, os ensinamentos recebidos. E, assim, esse conjunto de pessoas começou a encontrar-se, regularmente, às segundas e quintas-feiras à noite, para fazer Teatro. Um ano e meio depois, em Abril de 2008, estreou o primeiro espectáculo do grupo: *Páscoa*, de August Strindberg, drama em três actos, com 1h45m de duração, de que foram realizadas quinze apresentações públicas (406 espectadores). Em Outubro de 2009, estreou o segundo espectáculo: *Fando e Lis*, de Fernando Arrabal, peça em cinco quadros, com 1h25m de duração (catorze apresentações, 465 espectadores). No primeiro caso, A Peste não solicitou nem teve qualquer subsídio ou apoio financeiro; no segundo, usufruiu apenas da «compra» de três espectáculos pela Reitoria da Universidade<sup>3</sup>, no valor total de 750€.

<sup>1</sup> Cf. <http://www.ciac.pt/research.php>.

<sup>2</sup> Para uma compreensão dessa visão, convido à leitura de uma entrevista de Manuela de Freitas concedida à revista *Sinais de Cena* (Fadda & Cintra, 2004).

<sup>3</sup> No âmbito das actividades organizadas para a celebração dos 30 anos da Universidade do Algarve.

A produção dessas duas peças obrigou o grupo a reflectir sobre a seguinte questão: como controlar os custos não cedendo no essencial? Mais ainda: o que é o essencial, em Teatro? A resposta foi dada no âmbito da pesquisa levada a cabo sobre a apropriação de um conjunto de princípios estéticos, éticos e técnicos fundadores da concepção de Teatro que o grupo pretende exercitar. Passo a explicar.

Nos seus estatutos, A Peste explicita um programa configurador da sua prática, nos termos a seguir:

## ARTIGO 3.º

### PRINCÍPIOS

1. As actividades d'A PESTE regem-se pelos princípios seguintes:

a) Para os membros d'A PESTE, uma ética, uma estética e uma técnica são os três pilares inseparáveis e interdependentes de qualquer criação artística; eles adoptam e levam à prática a ética, a estética e a técnica dos criadores e mestres que lhes servem de referência e que estão identificados no Artigo 2.º<sup>4</sup>; (A Peste, 2007)

Foi no testemunho e no legado de dois dos criadores e mestres que «servem de referência» ao grupo, Jerzy Grotowski e Peter Brook, que a resposta para aquela questão foi encontrada.

Numa célebre entrevista concedida a Eugenio Barba, Grotowski responde deste modo a algumas perguntas essenciais sobre a arte teatral<sup>5</sup>:

O teatro pode existir sem figurinos nem cenários? Pode, sim senhor.

Pode existir sem música de acompanhamento? Pode.

Pode existir sem efeitos de luzes? Claro que pode.

E sem texto? Também; a história do teatro confirma-o.

[...]

Mas poderá o teatro existir sem actores? Não conheço nenhum exemplo disso. [...]

Pode o teatro existir sem público? Em última análise, é necessário, pelo menos um espectador para fazer um espectáculo. Ficamos, pois, com o actor e o espectador. Logo, podemos definir o teatro como «aquilo que tem lugar entre espectador e actor». (Grotowski, 1975: p. 29-30)

Desta forma lapidar e provocadora, Grotowski defende o primado do actor na arte do Teatro – colocando no plano do supérfluo todos os outros elementos: o cenário, os figurinos, a música, as luzes e até o texto. A partir dessa primazia do actor, constrói (e praticou) uma concepção ascética do Teatro expressa na designação feliz de «teatro pobre». A importância da revolução grotowskiana está bem patente nas palavras com que Jean-Jacques Roubine a ele se refere:

Abrindo mão de toda maquinaria e tecnologia de que o ator não seja mestre e usuário, Grotowski não precisa senão de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado, quer se trate de uma granja, de um galpão, de uma quadra ao ar livre, etc. Essa libertação, a que Artaud e Brecht aspiravam sem poder realizá-la verdadeiramente, acaba acontecendo com Grotowski. Em prejuízo, segundo foi dito às vezes, da popularização do espetáculo. Mas, avle a

<sup>4</sup> A saber: «Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Fernando Amado, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Adolfo Gutkin e Manuela de Freitas» (A Peste, 2007: artº 2.º).

<sup>5</sup> «O que é o teatro? O que é a sua unicidade? Que pode ele fazer que o cinema e a televisão não podem?» (Grotowski, 1975: p. 16)

pena referi-lo, é esse o preço que custa a eficiência, e portanto a razão de ser, do «espetáculo» grotowskiano. (Roubine, 1998: p. 104)

A partir do espaço nu grotowskiano chegamos ao «espaço vazio», conceito-chave de outro grande criador teatral: Peter Brook. De facto, na sua obra fundamental, Brook deixa claro que a base de construção do acto teatral é sempre essa:

Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral. (Brook, 2008: p. 7)<sup>6</sup>

Noutra obra de referência, dirá:

Se concebermos automaticamente a ideia de que para fazer teatro é preciso começar por uma cena, por uma peça, por uma encenação, cenários, a luz, a música, sofás... se tomamos isso como uma evidência, optamos por um caminho errado. [...] para fazer teatro só precisamos duma coisa: a matéria humana. Isso não significa que o resto não tenha importância, mas não é a matéria principal. (Brook, 1993: p. 22)

É conhecido o impacto que a visão teatral de Grotowski provocou em Peter Brook (1968, 2009). Ora foi, precisamente, na tentativa de conjugação da lição desses dois mestres que *A Peste* respondeu ao seu problema de falta de meios.

Em primeiro lugar, encarando o ponto de partida do trabalho de criação como um espaço literalmente *vazio*<sup>7</sup> a que, a pouco e pouco, se vão acrescentando os elementos absolutamente necessários para a significação teatral pretendida – e apenas esses. Em segundo lugar, tendo sempre presente o primado do actor, a «matéria humana» que confere realidade, consistência e densidade a tudo quanto acontece no palco. Em terceiro lugar, não aceitando encarar a escassez de meios técnicos e financeiros como obstáculo à criação.

A primeira peça produzida pel'A Peste, *Páscoa*, de August Strindberg, colocava uma dificuldade particular ao grupo, por se tratar de um texto naturalista. A didascália inicial, aliás, descrevia generosamente o cenário pretendido pelo autor:

Uma varanda envidraçada, no rés-do-chão, transformada em sala de estar. Ao meio, ao fundo, uma grande porta que dá para um jardim fechado por uma sebe e um portão que dá para a rua. Do outro lado da rua, que se situa, tal como a casa, numa elevação, vê-se a vedação de um jardim situado na vertente que desce para a cidade. Ao fundo, os cumes das árvores desse jardim. Por cima, vê-se um campanário e o topo de um edifício monumental. Primavera.

As janelas da varanda que se estende ao longo de todo o palco têm cortinas de cretone amarela clara com flores, que podem ser corridas. À esquerda, fixo a um dos lados da porta,

<sup>6</sup> Em obra posterior, Brook viria a corrigir aquela ideia, referindo a necessidade de, pelo menos, dois actores e um observador para que aconteça Teatro (Brook, 1993: p. 23).

<sup>7</sup> O conceito de «espaço vazio» em Peter Brook é muito mais abrangente do que o sentido literal da expressão, compreendendo, igualmente, a ideia de disponibilidade total dos actores e do encenador para o desconhecido (o que implica, igualmente, a eliminação dos pré-conceitos ao próprio acto de descoberta e permite a libertação da imaginação).

um espelho; por cima do espelho, um calendário. À direita da porta do fundo, uma grande secretária com livros, material para escrever, um telefone. À esquerda da porta, uma mesa de sala de jantar, uma salamandra, um aparador. À direita, em primeiro plano, uma mesa de costura e um candeeiro. Ao lado, duas poltronas. Um lustre no tecto.

Lá fora, um candeeiro de rua. À esquerda, uma varanda, uma porta, que dá para o resto da casa; à direita, a porta da cozinha. A acção passa-se nos nossos dias. (Strindberg, 1985: s/p).

Apresento, igualmente, uma breve sinopse da peça:

Uma família vive atormentada pelas consequências da fraude cometida pelo pai no colégio de órfãos de que era Director – e pela qual foi condenado à prisão. Para além das grandes dificuldades financeiras em que ficou por causa das dívidas, também a honra e a imagem da família foi atingida, na pequena cidade de província onde vivem. Ao longo da história, o principal credor aproxima-se várias vezes da casa, provocando o grande temor dos seus moradores, receosos da sua exigência de execução da dívida. A acção desenrola-se nas vésperas do Domingo de Páscoa: quinta-feira santa (Acto I), sexta-feira santa (Acto II) e sábado de Aleluia (Acto III). (A Peste, 2008).

O projecto d'A Peste consistia em preservar o mais possível o *ambiente naturalista da peça*, porque se tratava de experimentar a actualidade dessa *escola teatral* e a sua capacidade de comunicação com actores e espectadores do séc. XXI<sup>8</sup>. A sala em que ensaiamos<sup>9</sup> tem um pé direito muito baixo (cerca de 4m), sendo igualmente exíguas as dimensões do espaço de representação (largura: 7m; profundidade: 8m). Para além disso, a sala é prioritariamente dedicada a aulas, razão pela qual não admite a instalação de cenários complexos e fixos, cuja construção, aliás, os inexistentes recursos financeiros d'A Peste também não permitiriam. Por isso, o que o grupo fez foi escolher cuidadosamente os signos com que pretendia preencher o *espaço vazio*, de forma a indicar o conjunto de sentidos primordiais seleccionados na fase da análise dramatúrgica da peça:

- a) trata-se da sala da casa de uma família pequeno-burguesa;
- b) o chefe da família está na prisão, mas a sua ausência domina o discurso da família e é a sua fonte de sofrimento principal.

Porque não se tratava de um espaço de teatro convencional, o grupo também necessitava de uma forma de criar «bastidores» que contribuissem para dar corpo à ideia de que aquela sala se prolongava por uma casa com cozinha, quartos, corredores, etc., e onde os actores pudessem permanecer, ocultos do público, sempre que as personagens não intervinham na cena.

Vamos, então, às soluções encontradas.

Foi mantido e aproveitado o chão do Laboratório, revestido de pavimento flutuante. Foram cobertos com uma forra de pano cru pintado por nós (representando um fragmento do papel de parede da casa, com cores alusivas à Páscoa) três *charriots* com rodas, muito leves, fáceis de desmontar e transportar

<sup>8</sup> Quando a peça nos foi aconselhada por Manuela de Freitas, foi-nos dito que uma peça com essas características («uma peça com casinha») daria ao grupo um chão seguro (personagens bem definidas e um enredo) para o nosso inexperiente entusiasmo teatral.

<sup>9</sup> O Laboratório de Teatro e Artes Performativas, gentilmente cedido pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve para esse fim.

(Figs. 1 e 2). Por detrás desse aparato, ficavam os bastidores (e o *prolongamento da casa*). Em cena, numa área de 6mx4m, foram meticulosamente dispostos os poucos elementos que configuravam a *sala*:

- à esquerda, uma pequena mesa quadrada de plástico de 1m<sup>2</sup> coberta com toalhas e rodeada de 4 cadeiras velhas de mobília dos anos 50, também emprestadas (Fig. 3);
- à direita, um tapete velho, também emprestado, sobre o qual assentava um cadeirão recuperado por nós; um aparelho de rádio antigo; e um candeeiro de latão emprestado, com um *abat-jour* feito por nós (Fig. 4);
- ao fundo, encostada à parede, uma mesinha estreita, também emprestada, em que assentava um relógio antigo; ao lado da mesa, um cesto de papéis comum de verga (Fig. 5).

E pronto: estava construída a sala da casa da família Heist<sup>10</sup>, com os elementos que considerámos essenciais: a mesa (elemento simbólico da ideia de família), o cadeirão (marcando a presença ausente do chefe da família) e a mesinha do relógio estragado e parado (significando a suspensão do tempo provocada pela ausência do pai). Refiro, ainda, que não estava em cena nenhum objecto que não fosse referido ou usado pelas personagens.

Com os figurinos procedemos da mesma forma: só o de uma das personagens foi concebido e mandado fazer numa modista de Tavira (o da filha, a Eleonora). Todos os outros foram comprados em lojas de roupa de segunda mão ou foram emprestados.

Para além das referências aos espaços interiores da casa, tanto a didascália como a acção indicavam a existência de um espaço exterior (jardim, rua). Usámos a porta da própria sala (por onde o público acede ao Laboratório): os actores entravam e saíam por aí quando as personagens saíam de casa ou nela entravam. Também era usada quando as personagens observavam o que se passava na rua, seguindo as instruções do autor.

A cena era iluminada por projectores com lâmpadas de iodine de 1000W, como os que se usam no exterior das obras, montados em tripés, e cuja função era, essencialmente, dar luz à cena, sem qualquer preocupação (ou possibilidade) de recortes ou qualquer outro tipo de «jogo de luz».

No total, gastámos 695,74€<sup>11</sup> em cenários, adereços, figurinos e outros elementos técnicos.

O que fizemos nós? Inventámos uma casinha com as coisas que tínhamos à mão (como as crianças que brincam às casinhas<sup>12</sup>). Mas o essencial não estava aí. De facto, cada um dos elementos de cena *per se* e a forma como se conjugavam era claramente insuficiente, se usados critérios estéticos mais exigentes: não existia uma

<sup>10</sup> Uma espectadora sueca contou-nos que o cenário da peça lhe recordou o ambiente das casas pequeno-burguesas da Suécia. No entanto, nenhum de nós conhecia essa realidade.

<sup>11</sup> Esta verba foi inteiramente recuperada graças à receita de três espectáculos realizados no CAPa – Centro de Artes Performativas do Algarve, em Faro, onde fomos generosamente recebidos pelo seu director, José Laginha (11, 12 e 13 de Abril de 2009. Total: 213 espectadores).

<sup>12</sup> Segundo Manuela de Freitas, o mestre Fernando Amado definia assim a arte teatral: «Os actores são meninos a brincar no jardim dos deuses.» (Fadda & Cintra, 2004: p. 53).

impecável coerência estilística (nos móveis, nos adereços, nos figurinos), os materiais não eram nobres, usávamos um lírio artificial (cf. Fig. 3), etc. Ou seja: o cenário e os adereços não bastavam para criar a *ilusão naturalista* própria das grandes montagens realizadas nos teatros com muitos meios, desde o princípio do séc. XX. Pelo contrário: tudo aquilo era de uma enorme fragilidade, repleto de «brechas», incompletudes, etc. E essa evidente fragilidade estava totalmente a nu, já que a primeira fila de espectadores da pequena bancada de vinte lugares se encontrava a meio metro da cena. Mas essa mesma fragilidade possibilitou-nos compreender mais a fundo o outro aspecto referido pelos dois mestres que nos serviram de referência: o principal, no Teatro, é a matéria humana, são os actores.

De facto, ao longo dos quinze espectáculos realizados, foram muitos os espectadores que nos testemunharam terem-se sentido totalmente mergulhados no ambiente da peça, na vida daquelas personagens, acreditando na sua existência e no seu drama durante aquelas quase duas horas de função. Como foi possível isso acontecer, apesar das insuficiências do cenário, dos adereços, dos figurinos?

Seguramente porque os actores tinham trabalhado para acreditarem que, durante o tempo de duração da peça, eles eram, realmente, aquelas pessoas que interagiam em torno de um drama familiar; eles eram os *habitantes de carne e osso e sangue* daquela *casa* (e já não apenas daquele cenário). Os actores, com a sua convicção, transformavam aqueles parcos sinais (mesa, cadeiras, cadeirão, tapete, etc.) numa realidade mais complexa e, sobretudo, totalmente coerente e credível. Afinal, tinham posto em prática as orientações métodológicas criadas por Stanislavski e tinham verificado que esse «sistema» (agora tão contestado pelas correntes pós-modernas do Teatro) ainda resultava. Mas disso é impossível falar, porque a experiência do Teatro é, como todos sabemos, intraduzível e efémera: só quem lá esteve, em cada sessão, soube o que quero dizer com «credível». Como escreveu Derrida:

A representação teatral termina, não deixando atrás de si, atrás da sua actualidade, nenhum vestígio, nenhum objecto que se possa levar. Não é nem um livro nem uma obra, mas uma energia e, neste sentido, é a única arte da vida. (Derrida, 1967: p. 363; tradução minha)

Concluo. Que sentido pode fazer a reflexão sobre uma experiência como a que acabo de descrever num Workshop sobre «Gestão das Organizações Culturais e Sociais»? O que A Peste – Associação de Pesquisa Teatral me tem ensinado é que a escassez (ou inexistência) de recursos técnicos e financeiros não mata a criação teatral. Muito pelo contrário, fornece excelentes condições para que o trabalho de criação invista no essencial, nos actores: no seu poder de convicção, na sua imaginação, na sua dádiva. Tem-me, igualmente, confirmado que a lição de alguns dos mestres mais importantes da história do Teatro do séc. XX está viva e permite formas de apropriação muito frutuosas, quando encarada como orientação ética, estética e técnica. Tem-me, ainda, feito acreditar que o «teatro pobre» pode ser literalmente reinventado, sempre que o objectivo principal do grupo de pessoas que se juntam para fazer teatro for o de brincar a contar *histórias significativas* à comunidade a que se dirigem.

E, finalmente, provoca em mim uma interrogação, que aqui deixo como testemunho e provocação: em que medida a riqueza (financeira, técnica, etc.) de um grupo ou companhia de teatro pode constituir-se como um elemento dispersivo (para os criadores e para o público) relativamente a uma das funções primordiais do Teatro, aquela que os actores concretizam na simbiose «do génio *apolíneo* e do génio *dionisíaco*» (cf. Nietzsche, 2005)?

## Bibliografia

- A Peste, 2007: *Estatutos*, Cópia dos estatutos fixados por escritura pública notarial, Faro, 1 de Junho.
- A Peste, 2008: «Texto do Programa da peça *Páscoa*, de August Strindberg», Faro.
- Brook, Peter, 1968: «Introduction», in Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Londres, Methuen.
- Brook, Peter, 1993: *O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro*, trad. de Carlos Porto, Porto, Asa [*Le Diable c'est l'ennui*, Paris, Actes du Sud, 1991].
- Brook, Peter, 2008: *O Espaço Vazio*, trad. de Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro [*The Empty Space*, Londres, Penguin Books, 1968].
- Brook, Peter, 2009: *With Grotowski: Theatre is Just a Form*, ed. de Georges Banu, Grzegorz Ziolkowski e Paul Allain, Wrocław, Icarus Publishing Enterprise.
- Derrida, Jacques, 1967: *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil.
- Fadda, S. & Cintra, R., 2004: «Manuela de Freitas, uma actriz que é “tudo ou nada”», *Sinais de Cena*, n.º 2, Lisboa.
- Grotowski, Jerzy, 1975: *Para um Teatro Pobre*, trad. de Rosa Macedo e Osório Mateus, Lisboa, Forja [*Towards a Poor Theatre*, Londres, Methuen, 1968].
- Nietzsche, Friederich, 2005: *A Origem da Tragédia*, trad., apres. e comentários de Luís Lourenço, Lisboa, Lisboa Editora [*Die Geburt der Tragödie us dem Geiste der Musik*, 1872]
- Roubine, Jean-Jacques, 1998: *A linguagem da encenação teatral*, trad. e apres. de Yan Michalski, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. [*Théâtre et mise en scène – 1880-1980*, Paris, PUF, 1980].
- Strindberg, August, 1985: *Páscoa*, trad. de Luís Miguel Cintra com a colaboração de Inga Gulander, Lisboa, Teatro da Cornucópia.

Imagens

Figura 1



Figura 2



(Sónia Esteves, «Eleonora»)

Figura 3



(da esquerda para a direita: António Branco, «Sr. Lindqvist»; Márcio Guerra, «Elis»)

# Próximo / Next Futuro / Future

FUNDAÇÃO  
MUSEU  
GLENBRAND

Figura 4



(Sónia Esteves, «Eleonora»)

Figura 5



(Márcio Guerra, «Elis»; Ana Paleta, «Cristina»)

Figura 6



(A Peste, 2008: *Páscoa*, de August Strindberg. Da esquerda para a direita: António Branco, Márcio Guerra, Ana Paleta, Jorge Carvalho, Inês Porfírio, Fúlvia Almeida, Sónia Esteves, Rui Andrade e Fernando Cabral)