

Linguagens do olhar Do texto dramático à representação cénica

Naidea Nunes

Partindo do texto dramático, *Alguém terá de morrer*, de Luiz Francisco Rebello, e de duas das suas versões cénicas, pretendemos mostrar como a representação teatral resulta do conjunto das linguagens do olhar do dramaturgo, do encenador, do actor e do público, na recepção do espectáculo, já para não falar do dramaturgista, do cenógrafo, do sonoplasta e do luminotécnico.

A representação cénica não é uma simples transcodificação do texto, suporte textual preexistente ao espectáculo, para a cena. Tem a autonomia de um sistema de criação artístico, ou seja, encontra uma via própria de comunicação no palco, que implica a utilização de um conjunto complexo de meios, verbais e não-verbais. No entanto, o texto escrito, muitas vezes, é o suporte privilegiado, mesmo que não seja o único, na construção do espectáculo teatral, ou seja, na linguagem cénica, tanto no que diz respeito aos elementos linguísticos como não-linguísticos.

1. O dramaturgo e o texto dramático

A dramaturgia existencialista vê a angústia como elemento essencial, eterno e imutável da condição humana. Luiz Francisco Rebello observa, atentamente, a realidade humana do seu tempo; os valores de uma determinada classe social, sendo o seu teatro a expressão viva e autêntica da época a que pertence, mas também um teatro universal e atemporal, porque profundamente humano.

Luiz Francisco Rebello, como dramaturgo existencialista, diz-nos: «acerca da vertente existencialista do meu teatro, onde, como no de Sartre, através de personagens colocadas numa situação-limite, se põe (ou se pretende pôr), em última instância, o problema da liberdade. Não em abstracto, mas – e daí que a crítica nele detecte também uma vertente neo-realista – em directa conexão com as condições materiais do tempo histórico em que se insere e de que procura dar testemunho.» (Rebello, 1999: 670).

O autor assume que o texto das suas peças está estreitamente ligado ao contexto histórico e à vida, pois, para ele, o teatro é um espelho reflector da sociedade em que é produzido, mostrando as esperanças e as desilusões de uma época. Ou seja: «O pensamento de uma determinada classe em determinada fase da sua evolução histórica.» Para Rebello – refira-se – a exigência de actualidade no teatro é «mais urgente e imperiosa do que em qualquer outra forma de expressão artística.» (Rebello, 1957: 7).

José Oliveira Barata, no prefácio de *Todo o Teatro* de Luiz Francisco Rebello, descreve um «autor que procura decifrar o Mundo quando se diz que a sua obra é uma criação *data-da*. Ou, para se ser mais preciso, *datado* deve entender-se como *situado*, expressão que evidencia o compromisso cívico do cidadão-autor com a realidade que o circunda (...). O referente último, para que nos remete o objecto criado, se inscre-

ve num quadro histórico, social e político a que o criador nunca é indiferente por mais máscaras que coloque entre o seu rosto cívico e as personagens a que dá voz.» (Barata, 1999: 13).

No prefácio, «Teatro de uma vida», Oliveira Barata sublinha: «Não surpreende, pois, que o teatro de Rebello valorize a solidão, o sofrimento, a angústia, o absurdo da condição humana. Porém, todos estes temas são trabalhados de forma diversa do pujante teatro do absurdo. (...) Rebello procura, na esteira do teatro de significação realista, como o definiu, fornecer sempre as circunstâncias sociais e históricas em que se movimentam as suas personagens. Luiz Francisco Rebello – continua José Oliveira Barata – vê o texto como acto, apresentando um obsessivo cuidado com as minuciosas didascálias, como se fosse encenador do seu próprio teatro, não se conformando com o escrito, reescrevendo, por mais de uma vez, os finais das peças, propondo novas alternativas em função da prova de palco.» (Barata, 1999: 28-29).

Alguém terá de morrer, em três actos, foi escrita em 1954. Localizada numa determinada classe social de Lisboa, a peça, que continua actual, apresenta as seguintes personagens: Marta, a mulher do empresário Rui de Azevedo; Augusta, irmã de Marta; Gabriela, filha de Marta e Rui; Palmira, a criada; Rui de Azevedo, o empresário, marido de Marta; Vitor Manuel, filho de Marta e de Rui e o desconhecido que representa a morte. Os três actos passam-se na mesma cena. Na sala de estar, em casa de Rui de Azevedo, «decorada e mobilada com luxo que, todavia, não exclui, num que outro pormenor, um certo alarde de novo-riquismo». Rui de Azevedo, empresário, está endividado e pensa suicidar-se, se não encontrar solução para os seus problemas financeiros, enquanto Marta, a sua mulher, apenas se preocupa com aparências e festas sociais. Tão absorvidos, Rui e Marta desconhecem a infelicidade dos filhos. Gabriela, abandonada pelo namorado, que acaba por se suicidar, e Vitor Manuel, toxicodependente que não se importa de morrer, porque não encontra sentido na vida. E Augusta, irmã de Marta, é uma solteirona frustrada que se refugia na religião católica.

O ambiente da morte já está presente na casa de Rui de Azevedo, antes mesmo de chegar o desconhecido. Marta fala da morte de uma rapariga da sua idade, afirmando que é uma crueldade e uma injustiça morrer assim de repente, na força da vida. E Augusta responde: «Em chegando a nossa hora, todos temos de morrer. E a qualquer instante, a morte pode bater-nos à porta.». Sente-se a angústia de todas as personagens, até da alienada Marta que se aflige por não ter companhia para o teatro, mesmo sem saber de que espectáculo se trata.

O desconhecido representa a morte e suscita a ansiedade da família que se encontra numa situação-limite. Tem de escolher quem há-de morrer, provocando um confronto entre as personagens e das personagens com elas próprias, suscitando sentimentos de medo da morte e acusações mútuas. O desconhecido afirma que está ali porque houve quem o chamasse com palavras e pensamentos de suicídio que atraíram a morte.

Sobre a peça, Luiz Francisco Rebello escreve: «Os três actos de *Alguém terá de morrer* – na realidade, um longo acto duas vezes interrompido, já que a acção dramática é contínua, não por respeito à clássica regra das três unidades, mas por-

que assim o exigia a fábula (na acepção aristotélica da palavra). (...) – nem pelo tema nem pela técnica, pretendiam aspirar à originalidade, porque o teatro não é a exposição abstracta de um tema, nem a gratuita exibição de uma técnica. E, mais do que a «história», ou a caracterização «psicológica» das suas personagens (...), o que, realmente, me importava era o comportamento destas perante uma situação-limite (uma «situação de choque», como a definiu Redondo Júnior na sua crítica) em que as consciências, despojadas do revestimento exterior, que as convenções sociais, activa ou passivamente aceites, lhes impõem, se manifestam na sua nudez.» (Rebello, 1999: 674-675).

O autor diz-nos que a técnica é apenas um meio de exprimir sentimentos e ideias e acrescenta que, para Sartre, toda a técnica remete para uma metafísica. Trata-se da responsabilidade assumida, para com o nosso próprio destino e o dos outros, pelo simples facto de estarmos vivos num determinado momento da História. (Rebello, 1999: 673). Para além da acção dramatizada, há o pensamento que nela se consubstancia: a verdade, tribunal da consciência, pois não é válido nenhum fingimento, na situação-limite em que as personagens são colocadas. A magia do palco permite transmutar a representação em realidade, perante os olhos dos espectadores, através da comunicação que se estabelece com o público, do sentimento de angústia, consciência individual e dimensão social com repercussão metafísica.

A angústia não é apenas metafísica, mas prende-se com as circunstâncias concretas em que o homem está no mundo. Uma vida é um relâmpago na noite. (Rebello, 1999: 681). As personagens, tal como o público, são actores e espectadores da história, sendo reflexo da angustiada condição humana. O autor afirma que o escritor, embora não possa mudar o mundo, não pode ser indiferente à realidade social. Por isso, as suas peças, «de par com uma constante interrogação sobre a vida e a morte, o destino e a liberdade» (Rebello, 1999: 695), tentam dar testemunho dessa realidade. Assim, o texto dramático de Rebello apresenta um conteúdo comovente e espiritual, com sobriedade e dignidade do diálogo.

Rebello (1999: 673) acrescenta ainda que tanto o autor como o encenador podem tentar, respectivamente, várias versões do texto e várias versões cénicas, com vista a uma maior funcionalidade do diálogo ou a uma acutilância maior da tensão dramática, o que permite encenações diferentes de uma mesma peça, tendo como objectivo a eficácia da peça em termos de teatralidade ou eficácia do drama.

2. O encenador e a encenação

Alguém terá de morrer estreou-se, a 22 de Maio de 1956, no Teatro Nacional, em Lisboa, sendo interpretada por um elenco que reunia nomes prestigiosos como Palmira Bastos, Amélia Rey-Colaço, Carmen Dolores, Raul de Carvalho, Rogério Paulo e José de Castro. Esta primeira encenação procura seguir as minuciosas didascálias do autor: «Ao fundo centro, uma ampla porta em arco, à qual se acede por dois ou três degraus, comunicando para um hall, que se supõe continuar para a direita, onde, já fora das vistas do público, fica a porta de entrada. Em cena, à Esquerda e Direita, portas que dão

para o interior da casa. Ao Fundo Esquerdo, uma janela. Puxado à Esquerda, em torno de uma mesinha baixa, um jogo de dois maples e um sofá, completado por um candeeiro de pé. À direita, uma longa mesa, que pode servir de secretária, sobre a qual há um telefone e um elegante candeeiro com abat-jour. Uma cadeira de cada lado da mesa. Contra o muro da Direita, um móvel que serve de bar. Onde melhor convenha, mas bem visível, um relógio que estará a funcionar durante todo o decorrer da acção – que é contínua. Esta cena é a mesma para os três actos.».

A segunda encenação de Rogério Paulo, datada de 1964, no Teatro Popular de Lisboa, com os actores Augusto Figueiredo, Rogério Paulo, Madalena Sotto e Adelina Campos, é uma versão cénica livre, em relação às indicações de Luiz Francisco Rebello. Introduce um novo elemento, o jogo de xadrez, em primeiro plano, sobre uma mesa com uma cadeira vazia ao lado, o que nos remete para uma determinada interpretação cénica, através da leitura do olhar: a vida como jogo. (ver fotografia em anexo)

Como vimos, nas didascálias ou indicações cénicas do texto, não há referência a nenhum jogo de xadrez em cena, embora esteja no texto a referência implícita ao jogo, quando, por exemplo, Rui sugere que a morte leve consigo o sócio a quem tem de pagar a letra, resolvendo, assim, o seu problema temporariamente. O desconhecido não aceita porque isso seria contrário às regras do jogo. Jogo de xadrez entre a vida e a morte.

Esta versão cénica ilustra bem como a encenação é uma leitura do texto, que, por sua vez, determina a leitura interpretativa do espectáculo. Contudo, a encenação não limita a compreensão do texto dramático, pois, pelo contrário, pode acrescentar elementos que enriquecem o texto, porque a representação teatral reúne várias linguagens ou meios cénicos: a encenação, a cenografia, a sonoplastia, a luminotecnia e a interpretação dos actores.

A transformação do verbo dramático em acto teatral, operada pelo talento do encenador (e dos intérpretes), transmuta o texto. Luiz Francisco Rebello conta que alguns críticos escreveram sobre a representação de uma das suas peças, considerando a linguagem da peça datada, e, depois de verem outra encenação da mesma peça, congratularam-se pelo facto de o autor ter sido sensível a essa observação, retocando o diálogo. Ora bem: o texto era exactamente o mesmo, só que a encenação era outra. Por isso, Rebello afirma que: «(...) a fidelidade ao texto não basta para assegurar a bondade da sua transmutação cénica, assim como para assegurá-la não é necessário ser-se infiel ao texto. Há, assim, uma dicotomia entre autor e encenador. O trabalho do autor e do encenador são complementares e é da respectiva síntese que resulta aquilo a que chamamos teatro, que daí retira a sua especificidade como categoria estética.» (Rebello, 1999: 672). Enquanto o texto dramático apresenta apenas a linguagem verbal, o discurso cénico, ou seja, a montagem do espectáculo recorre também à linguagem audiovisual.

O espectáculo teatral nasce da síntese entre linguagens e técnicas diferentes. A linguagem de palco é uma festa cénica criada para os sentidos, podendo usar todos os meios de expressão viáveis no palco, ao contrário do teatro radiofónico, que apenas pode usar os meios sonoros, deixando ao ouvinte

a possibilidade criativa de visualização do dispositivo cénico, ou seja, o cenário e os figurinos, a partir da interpretação dada pelas vozes dos actores e pelos elementos acústicos. A propósito de teatro radiofónico, podemos referir a adaptação do texto *Alguém terá de morrer*, de Luiz Francisco Rebello, realizada pelo Teatro Experimental do Funchal, no programa *Bastidor* da RDP-Madeira, em 2003.

Artaud, em *O teatro e o seu duplo*, ao dissertar sobre a metafísica e a encenação, fala-nos da grandeza poética e do efeito eficaz e concreto que em nós produz uma tela do Louvre, denominada «As Filhas de Lot» (assunto bíblico), que descreve minuciosamente os sentimentos que o quadro transmite. O autor conclui que a beleza do quadro resulta de aspectos metafísicos. Ou seja: a profundidade espiritual das ideias transmitidas não pode ser separada da harmonia formal e exterior do quadro.

O mesmo autor escreve: «Afirmo que o palco é um lugar físico concreto que deve ser preenchido e a que se tem de dar uma linguagem própria concreta. Afirmo que esta linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente do discurso, tem de primeiro satisfazer os sentidos; afirmo que há uma poesia dos sentidos e outra da linguagem e que esta linguagem física concreta, a que me refiro, só é verdadeiramente teatral, na medida em que os pensamentos, que exprime, estiverem para além do alcance da linguagem falada.» (Artaud, 1996: 37).

Esta linguagem concreta do palco, a que o autor se refere, é, como o próprio diz, «tudo o que pode ser manifestado ou expresso materialmente num palco e que se dirige, antes de mais nada, aos sentidos, em vez de se dirigir essencialmente ao espírito, como a linguagem das palavras (...), todos os meios de expressão viáveis no palco, como a música, a dança, a arte plástica, a pantomima, a mímica, a gesticulação, a entoação, a arquitectura, a iluminação, o cenário.» (1996: 38).

Artaud pretende «ligar o teatro às possibilidades da expressão pelas formas e por tudo o que são gestos, ruídos, cores, plástica, etc.. Para ele, isso «é fazê-lo regressar ao seu destino primitivo, é recolocá-lo no seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo.» (1996: 457). O autor defende uma linguagem puramente teatral que dispensa as palavras, uma linguagem de signos não verbais, gestos e atitudes, a «diluição das palavras perante os gestos, pelo facto de a parte estética e plástica do teatro abandonar o seu papel de intermediário decorativo, para se tornar, no sentido genuíno da palavra, linguagem directamente comunicativa.» (1996: 105). Artaud exagera ao afirmar que a linguagem cénica dispensa a linguagem falada, na medida em que a verbalização também é necessária para exprimir sentimentos e transmitir ideias e pensamentos.

O encenador é o reinventor do texto, o criador do espectáculo, responsável pela visão global do projecto cénico, universo conceptual, composição ou criação cénica. Subjacente a uma encenação teatral, existe um trabalho de dramaturgia, podendo haver uma adaptação livre da peça. A dramaturgia e a encenação exercem uma função de mediação ou de transmissão do texto ao actor, que, por sua vez, o transmite ao espectador, garantindo a unidade da realização teatral, através da coordenação dos sectores artístico e técnico.

O ritmo do espectáculo teatral, conjunto de tempos cer-

tos, é uma das características mais importantes de uma boa encenação, é o respeito pelo público, é a batida cardíaca do pulsar do tempo. Segundo Peter Brook, o ritmo no teatro, tal como no cinema, é a intensidade, segundo a segundo. O silêncio ou a espera podem quebrar o ritmo, o que conduz à perda da atenção e da comunicação, ou seja, a magia, a lógica do sonho e da vida perdem-se.

É ao encenador que cabe a responsabilidade de prever a reacção do público, imprimir a energia de cada cena, através da interpretação do actor, e o ritmo necessários para que o público capte tudo sem pestanejar. Assim, o ritmo não diz respeito exclusivamente às falas e aos gestos, mas refere-se também à movimentação dos actores em cena e à sequência das cenas e dos quadros. É preciso encontrar uma íntima ligação entre os tempos e o ritmo das falas e dos gestos com os tempos e o ritmo da movimentação dos actores e a divisão das cenas.

A encenação é uma actualização do texto dramático, é o princípio unificador do espectáculo, é o lugar por excelência da produção do sentido da obra teatral, é a construção da interpretação cénica. Cabe ao encenador dar ritmo ao espectáculo teatral e dirigir a variedade de elementos que o compõem. A versão cénica do encenador constitui uma leitura do mundo do texto que os actores corporizam, dando voz, emoção e alma ao texto-acção.

3. O actor e a interpretação

Nas artes do palco ou do espectáculo, o corpo e a cena adquirem uma grande relevância. O actor, tal como o guerreiro e o desportista, deve conhecer e dominar o seu corpo físico e emocional. A arte de representar é a arte de viver o palco, representando o mistério da vida, através da consciência individual e social.

A preparação dos actores é física ou técnica, mas também metafísica, ou seja, mental, emocional e espiritual, que passa pela autoconsciência do movimento, do gesto, da acção, da energia, da intensidade do espectáculo, da relação do actor consigo próprio, com os outros e com o todo, universo cénico. Assim, a linguagem do teatro é uma linguagem física e visual, linguagem verbal e corporal, porque o actor dá corpo e voz à personagem que encarna, mas também é uma linguagem metafísica e invisual.

O actor tem de se ultrapassar a si mesmo, através da criatividade na construção/encarnação das personagens que contracenam no palco, partindo da observação social humana, mas também de um trabalho interior (das suas experiências/vivências e memórias sensoriais e afectivas), aliando as técnicas de representação ao coração, para conseguir transmitir ao público a emoção do sonho ou da inquietação/angústia.

O espectáculo para ser bem sucedido tem de conseguir a unidade do jogo teatral colectivo, o que implica, principalmente, todo o trabalho do elenco de actores, dando convicção à representação do conflito (texto, encenação e interpretação). Ou seja, a interpretação dos actores depende da leitura que o encenador faz do texto e do estilo escolhido (encenação realista ou poética).

A acção do actor tem sempre por trás uma motivação,

uma razão de ser, uma intenção, pois é a motivação que define a acção: o movimento, o ritmo do movimento, a intensidade, o volume do som. Sem esta consciência não existe acção, porque o indivíduo - corpo, cabeça e coração - está presente na acção.

O trabalho do actor consiste em criar uma partitura complexa de acções psico-físicas, determinadas por uma motivação ou intenção, o que se chama a utilização de um subttexto, um texto criado em função das motivações interiores do personagem, que serve para guiar o actor na construção de uma linha lógica de acções, pois numa interpretação não basta debitar texto nem definir os movimentos/gestos exteriores da personagem.

Stanislavski, em *A formação do actor*, em 1926, coloca a tónica no realismo interior, associando este ao problema da formação do actor. A questão é como pode o actor produzir o verdadeiro, o vivido, numa situação de teatro que é artificial?

O mesmo autor diz-nos que representar uma personagem é um trabalho de criação do actor: «Não se trata de exprimir unicamente a vida exterior da personagem. É preciso ainda adaptar-lhe as suas próprias qualidades humanas, deramar-lhe toda a sua alma. O objectivo fundamental da nossa arte é criar a vida profunda de um espírito humano e exprimi-la sob uma forma artística.» (Stanislavski, 1926: 28).

Para Stanislavski, o actor deve procurar, conscientemente, no seu inconsciente, os sentimentos da personagem a representar. O mesmo autor escreve: «A fim de exprimir todos os matizes de uma vida, em grande parte subconsciente, é absolutamente necessário possuir e dominar um aparelho físico e vocal de uma extrema sensibilidade (...) Deveis exercitar ao mesmo tempo o vosso aparelho psíquico que vos permitirá criar a vida interior da vossa personagem e o vosso aparelho físico que exprimirá os seus sentimentos com precisão.» (1926: 32).

Stanislavski acrescenta: «Nunca esqueçais que em cena continuais a ser um actor. Não vos afasteis de vós próprios. A partir do momento em que perderdes esse contacto com vós próprios, cessareis de viver realmente o vosso papel e, em vosso lugar, aparecerá uma personagem falsa e ridiculamente exagerada. (...) acabaria por matar a vossa personagem privando-a da alma viva e real que a deve animar.» (1926: 34).

Em *O Teatro e o seu duplo* (1938), Artaud apresenta uma visão do teatro em que o actor, portador de signos, está no centro: a sua respiração e o seu corpo estão na base de uma nova gramática teatral. Na perspectiva do autor, «o actor é como um atleta, mas com uma diferença surpreendente; o seu organismo afectivo é análogo ao organismo do atleta, é-lhe paralelo, como se fosse um duplo, embora não actue no mesmo plano. O actor é um atleta do coração. (...) O que sustenta o atleta ao correr é o mesmo que sustenta o actor ao lançar uma maldição convulsiva, mas o percurso do actor é inteiramente interior.» (1996: 129). Artaud explica que o actor dotado tem determinados poderes que ele próprio desconhece, porque não tem consciência que existem, e acrescenta que «no teatro, mais do que em qualquer outra parte, é do mundo afectivo que o actor tem de estar consciente (...)» (1996: 131).

Brecht, nos seus *Escritos sobre o teatro* (textos de 1930 a 1954), defende o princípio de distanciação ou distanciamento entre o actor e a personagem, sendo que o actor é visto

como um demonstrador que «nunca esquece e nunca deixa esquecer que não é a personagem mostrada, mas o demonstrador» e, assim, «As opiniões e os sentimentos do demonstrador não se confundem com as opiniões e os sentimentos da personagem mostrada.». Pretende-se que o próprio espectador tenha um efeito de distanciamento crítico sobre o que é representado, evitando a ilusão da identificação emocional.

Verificamos que o teatro é acima de tudo comunicação de emoções, como toda a arte, porque o homem é antes de mais um ser emocional e o teatro é a representação do homem inteiro. Ou melhor: «O teatro é a representação do mundo inteiro», afirmação lapidar presente no texto *Tratado do Teatro*, atribuído a Bharata, o sábio mítico a quem os deuses ordenaram que criasse o teatro. Trata-se do mais antigo tratado que se conhece sobre o teatro da Índia e sobre o seu vínculo com a religião hindu.

A influência da visão oriental da vida, que valoriza o mundo interior ou espiritual do homem, também chegou ao teatro ocidental, através da divulgação do texto japonês *Zeami: O espelho da flor* e outras obras. Zeami é a personalidade mais marcante da história do Nô japonês. Este texto diz-nos que o actor precisa «ter um pouco de contensão nos gestos, por exemplo, no modo de estender as mãos, ou de movimentar os pés; o jogo exterior não deve ultrapassar o jogo interior (...) Se o actor controla os seus movimentos corporais, mais do que os dos seus sentimentos, a sua interpretação será interessante, porque a sua emoção dará encanto à sua expressão, fundada numa base sólida de movimentos corporais contidos. (...) Tal resulta das explicações precedentes sobre a maior força dos movimentos interiores.» (1996: 47).

Peter Brook, imbuído deste conhecimento do teatro oriental, fala-nos da comunicação natural ou unidade resultante da relação que se estabelece entre o actor inteiro (corpo, emoção e intelecto sensível), que representa a grande massa chamada experiência de vida humana e o espectador/audiência.

O mesmo autor explica o mistério do teatro que faz com que um mau actor desapareça completamente do palco, porque não tem consciência do que está a fazer, ou melhor, não tem autoconsciência. Peter Brook compara-o a um carro de corridas, em que o condutor se confunde com o carro, de tal modo que já não há ninguém a conduzir o carro, ou seja, há apenas exteriorização da personagem, construção da personagem a partir do exterior, em vez de partir do interior, através de uma linguagem interpretativa que transmite sentimentos e emoções, estabelecendo comunicação com o público.

Peter Brook conclui que os actores ocidentais são muito superficiais, tentando mostrar ao público o seu esforço na representação da personagem, em vez de descobrirem a sua dimensão interior, a unidade entre corpo, mente, emoção e consciência. O actor, em vez de criar uma personagem artificial, deve usar conscientemente as suas memórias emocionais, as suas experiências e vivências, o que explica que o actor é tanto melhor quanto tiver uma vida interior mais rica, para comunicar sentimentos e emoções e, por isso, não basta a técnica exterior mas é essencial usar o coração e a consciência, ou seja, a vida interior do actor enquanto indivíduo, consciente da sua unicidade. Assim, há duas etapas importantes no trabalho do actor: a interiorização subjectiva (profundidade psi-

cológica) e a exterioridade comportamental, sendo que deve haver coerência e unidade entre as duas expressões da personagem.

Georges Stobbaerts, no livro *O corpo e a expressão teatral*, fala-nos do corpo físico, técnico ou mecânico do actor que é necessário dominar, pois o trabalho corporal e as actividades teatrais estão estreitamente interligados, sendo o corpo um instrumento de expressão e lugar de criação artística. O mesmo autor escreve: «Corpo e voz são, para o actor, dois instrumentos que ele deve aprender a modular, pondo-os ao seu serviço. Ele deve saber andar da mesma forma que deve saber respirar, escutar e, de um modo geral, observar. A prática do palco exige uma aprendizagem que pode parecer elementar para um certo público. Todavia, o actor principiante é obrigado a tomar consciência de si mesmo, a descobrir o seu corpo. (...) No teatro – acrescenta Stobbaerts – é fundamental sentir o próprio movimento, compreender e dirigir a respiração, aprender a relaxar e, sobretudo, a deixar fluir o *sorriso interior*. O movimento do actor depende da sua criatividade e das suas qualidades individuais, que não devem ser postas em causa (...) de forma que o actor seja capaz de tornar visível o invisível.» (Stobbaerts, 2001: 38-39).

A dimensão metafísica da comunicação teatral é acentuada pelo facto de o actor comunicar através do corpo, do movimento, da respiração, do ritmo, da palavra e do silêncio, porque tudo em palco tem um significado. Num tempo de comunicação globalizada à distância e numa sociedade onde predomina a informação em detrimento da comunicação, o teatro revitaliza a comunicação humana, através do acto presencial do actor no palco e do espectador/receptor na plateia.

4. O espectador e a recepção do espectáculo teatral

A leitura/recepção do espectáculo pelo público é condicionada pelo espaço da criação cénica, mas cada espectador pode recriar o espectáculo que, tal como a fruição de uma obra de arte (filme, fotografia, pintura ou escultura), toca ou marca diferentemente cada indivíduo, conforme as suas experiências e vivências pessoais.

O público é o receptor final das linguagens do texto, do encenador e do actor. Por isso, existe sempre um processo dinâmico de interacção entre a construção e a recepção do espectáculo. A recepção do acontecimento teatral pelo espectador implica uma percepção sensorial múltipla, diante da diversidade dos sistemas de signos utilizados no espectáculo, nomeadamente visuais e sonoros.

O receptor, colocado numa situação concreta de comunicação, interpretação ou descodificação do objecto teatral, participa activamente na constituição do sentido do espectáculo, através de um processo psíquico complexo: catarse, segundo Aristóteles, ou distanciamento, segundo Brecht, em que o actor mostra, sem se identificar, a personagem. Entre o texto escrito de partida e o objecto teatral final, há uma construção sucessiva de linguagens do olhar, leitura interpretativa da dramaturgia, da encenação e da interpretação dos actores, numa relação de comunicação/recepção com um público.

Não existe teatro sem público, pois o teatro é acima de tudo comunicação directa, presencial e irrepitível do palco

para a plateia, do actor para o público, é uma arte de desempenho, como a dança e a música. Esta comunicação realiza-se quando se transmitem sentimentos e emoções, seguindo a lógica do sonho, fazendo o espectador viver o que acontece no palco como se fosse real.

Georges Stobbaerts, no livro *O corpo e a expressão teatral*, refere que «o espaço teatral prolonga o corpo do actor, que torna visíveis universos múltiplos, incluindo os emocionais das personagens. Em Brecht, por exemplo, as emoções regulam o relacionamento entre o espectador e o actor e, por conseguinte, moldam a atitude do actor perante o seu papel: tudo o que depender do sentimento e revelar um estado psicológico deverá ser exteriorizado (...) Quer isto dizer que a técnica brechtiana não exclui a produção de emoções no actor, a quem cabe apresentar estados de profunda emotividade, estimulando uma observação atenta por parte do espectador no lugar de aprendizagem que é o espaço teatral. O teatro épico, para Brecht, corresponde à vontade de criar pontualmente uma distância em relação ao espectáculo. (...) procede de uma intenção pedagógica actuando em duas vertentes: representa a interacção nas relações humanas e explicita o carácter representativo do teatro. O actor, através da personagem, acrescenta elementos (gestos, movimentos), introduz signos para identificar o espaço em que actua perante os espectadores, lembrando-lhes que se trata de um espaço teatral.» (Stobbaerts, 2001: 87).

Georges Stobbaerts acrescenta que «o que torna o teatro insubstituível é o elo físico imediato que se estabelece entre a cena e o público. Cada representação é única, como única é a emoção que suscita, durante o acontecimento alquímico que nasce da presença do corpo do actor perante o corpo do espectador. A escrita teatral confere legitimidade a esse mistério, permitindo, de cada vez, a sua ressurreição.» (Stobbaerts, 2001: 19). Assim, o mistério ou sentido metafísico do teatro encontra-se no corpo do actor, no movimento, no espaço, na energia, no ritmo e no tempo da representação teatral.

A linguagem numa representação teatral, num palco, como afirma Artaud, é um conjunto complexo de gestos, sinais, posições e efeitos sonoros, que desenvolve efeitos físicos e poéticos na consciência e nos sentidos dos espectadores/audiência, o que o autor denomina por *metafísica em acção*. O teatro só é teatro na medida em que a audiência o pode receber. Como existem diferentes audiências (académicas ou intelectuais e populares) e audiências heterogéneas, o espectáculo tem de conseguir envolver cada parte da audiência ao mesmo tempo.

Peter Brook, numa entrevista sobre audiência, energia e comunhão alquímica, diz que o nível de compreensão das audiências é sempre subestimado, dando exemplo de um actor com um nível cultural vulgar que, depois de representar Hamlet, se eleva como ser humano, acontecendo o mesmo com a audiência. Brook acrescenta que um acontecimento teatral é um processo e quando a representação é bem concebida e implementada pelos actores, leva a uma comunhão alquímica entre o palco e a plateia, acontecendo a comunicação através de um fluir de energia unificadora.

A unidade do espectáculo teatral começa quando o encenador aceita os pontos de vista dos actores, mas o grande momento da verdade de uma representação cénica acontece no momento em que se representa a peça face a uma audiência. Nenhuma peça, conclui Peter Brook, é um fim em si própria,

mas é sim um suporte, uma base e acontecem momentos de graça, em que algo que está para além do suporte acontece, mas sem o suporte não poderia acontecer.

O mesmo autor refere ainda que estamos a atravessar uma época em que a consciência individual e do todo é cada vez mais importante, porque há uma grande necessidade de comunicação emocional e espiritual entre os seres humanos. O teatro de Peter Brook alicerça-se em três elementos principais: energia, movimento e interrelações do texto, actores e audiência, que dão vida ao acontecimento teatral. Assim, o espaço teatral do autor pode ser representado por um triângulo, cuja linha base é a consciência da audiência, que tem um papel central no teatro de Brook, porque é a audiência que dá sentido ao teatro, e as outras duas linhas são a vida interior dos actores e as interrelações entre eles.

Peter Brook acrescenta que não podemos esquecer que a audiência tem uma presença irreductível, porque tem a sua cultura, a sua sensibilidade, experiência de vida e percepção, e deverá haver comunhão entre actores e espectadores. Sem esquecer que o que permite estabelecer comunicação entre estes dois mundos é a emoção criada pela força e concentração interiores.

Esta concepção do teatro de Brook resulta do facto de ele ver o homem – actor e espectador – como um todo. Numa passagem do seu livro *Empty Space*, lê-se: «(...) tudo é uma linguagem para alguma coisa e nada é uma linguagem para tudo» e acrescenta «Podemos tentar captar o invisível, (mas não devemos perder o contacto com o senso comum (...))» (Brook, 1977: 88). É o que Luiz Francisco Rebello faz. Parte da realidade social da sua época, procurando mostrar o invisível, através do visível.

Na representação cénica, quando há sintonia ou unidade entre o palco e a plateia, principalmente através da interpretação dos actores, da linguagem metafísica da interioridade, dos sentimentos, acontece a revelação, atingindo simultaneamente a cabeça, o corpo e o coração do público, porque o teatro não é um fenómeno de comunicação de massas, mas uma comunicação interindividual, que pode tocar e marcar cada um dos indivíduos da audiência diferentemente. No entanto, a revelação depende do nível de entrega e de consciência do espectador, pois se este não estiver disponível não pode ser tocado pela vivência do espectáculo teatral.

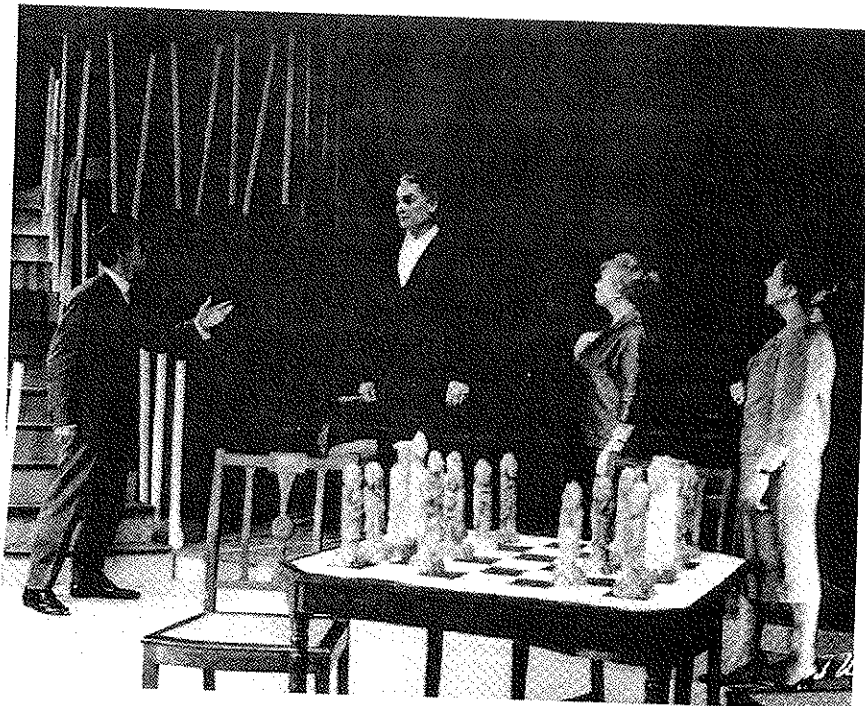
A representação teatral nasce da síntese das linguagens do olhar do dramaturgo, do encenador, da interpretação dos actores e da recepção/percepção do público/espectador. Assim, a teatralidade é o projecto de encenação e de representação que o texto contém em si. Uma representação teatral é ao mesmo tempo uma escrita dramática e uma escrita cénica, pois texto e espectáculo pedem a leitura do público, através das linguagens do olhar.

A função cultural, artística e educativa do teatro resulta da relação íntima que este estabelece com a realidade moral e social da actualidade, através de um fenómeno de revelação, em que o invisível se torna visível, sobretudo devido à comunicação presencial do actor com o espectador. Assim, o teatro resulta da força ou energia criativa da construção cénica do espectáculo. O palco e a plateia são iluminados pela tomada de consciência da condição existencial do ser humano que se confronta consigo próprio, face aos outros e ao mundo/universo:

«Onde quer que se procurem novas vias revitalizadoras, o teatro confirma constantemente que as grandes questões que tocam as sociedades contemporâneas tentam ser entendidas também através do palco. Quando perguntamos: aonde vai o teatro? A resposta será sempre: ele vai com a vida.» (Stobbaerts, 2001: 16).

Bibliografia:

- Akamatsu, Étienne (1999), *Perception, imagination, art: thèmes et sujets*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Major Bac.
- Artaud, Antonin (1996), *O teatro e o seu duplo* (tradução de Fiamma Hasse Pais Brandão), Lisboa, Fenda Edições.
- Boal, Augusto (1995), *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte.
- Borie, Monique et al. (1996), *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht* (tradução de Helena Barbas), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Brook, Peter (1977), *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Gooch, Steve (1998), *Eu escrevo peças de teatro. Guia técnico da escrita criativa*, Lisboa, Editora Pergaminho.
- Mateus, J. A. Osório (1977), *Escrita do teatro*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- Oberlé, Dominique (1989), *La psychologie dynamique. Jeu dramatique et développement personnel*, Paris, Editions Retz.
- Porto, Carlos (1973), *Em busca do teatro perdido 1*, Lisboa, Plátano Editora, Coleção Movimento 1.
- Rebello, Luiz Francisco (1999), *Todo o teatro* (introdução de José Oliveira Barata), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Stobbaerts, Georges (2001), *O corpo e a expressão teatral*, Lisboa, Hugin Editores.
- Zurbach, Christine (2002), *Tradução e prática do teatro em Portugal de 1975 a 1988*, Lisboa, Edições Colibri, Centro de História da Arte, Universidade de Évora.



Fotografia da encenação de Rogério Paulo, datada de 1964, no Teatro Popular de Lisboa, com os actores Augusto Figueiredo, Rogério Paulo, Madalena Sotto e Adelina Campos.