

A arte não se ensina

EMÍLIA COSTA

Luis Miguel Cintra, *Cinco Conversas em Almada*, Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2015, 124 pp.

Peter Stein, *A Palavra e a Cena / World and Scene*, 32.º Festival de Almada / O Sentido dos Mestres, Almada, Companhia de Teatro de Almada, 2016, 184 pp.

E se alguma coisa eu gostava que restasse do nosso trabalho na Cornucópia não é o prazer de ver os espectáculos: é a atitude. Se tivermos ajudado alguém a viver de uma maneira diferente daquela que está prevista, para mim isso justifica tudo aquilo que fizemos.

LUIS MIGUEL CINTRA

Se acompanharmos a argumentação desenvolvida pela tragédia grega, segundo a qual o pior que nos pode acontecer é nascer, é inevitável concluir que o melhor é não nascer. [...]

De maneira que, se continuarmos a viver, somos uns heróis.

PETER STEIN



O ciclo *O Sentido dos Mestres*, organizado pelo Festival de Almada, em colaboração com a Share Foundation, e que se iniciou em 2014, deu-nos a oportunidade de tomar conhecimento, através de *workshops* realizados em jeito de conversa ou de minicurso, com o pensamento mais profundo e pessoal de personalidades consagradas do mundo teatral sobre a actividade que exercem.

Desse modo, Luis Miguel Cintra, actor e encenador com mais de quarenta anos de carreira, co-fundador, em 1973, com Jorge Silva Melo, do Teatro da Cornucópia, em Lisboa, inaugurou merecidamente este ciclo. No ano seguinte, Peter Stein, encenador alemão, com mais de cinquenta anos de actividade, que fez do teatro Schaubühne, em Berlim, desde 1970 e durante quinze anos, um espaço único e de excelência no

universo teatral europeu, prosseguiu este desígnio. E, apesar da efemeridade que caracteriza toda a actividade teatral, os organizadores deste evento, com clarividência quanto à necessidade de lhe dar continuidade e alargar a audiência, forçosamente escassa em virtude do número limitado de inscrições, decidiram converter as conversas e conferências dos «mestres» em livros, pois, se é verdade, como Cintra profusamente assevera e Stein confirma, que não se ensina a ser actor ou encenador, é igualmente proclamado por ambos que toda a contribuição para o desenvolvimento intelectual e artístico de quem almeja essa forma de vida é fundamental nesse processo de aprendizagem que nunca termina. E não duvidamos de que as ideias transmitidas, nestes pequenos ciclos, por estas duas figuras icónicas do teatro europeu, contribuirão para a reflexão crítica sobre a actividade teatral nos dias de hoje.

Cinco Conversas em Almada divide-se em cinco capítulos – correspondendo cada um à conversa diária havida com o criador – e um epílogo. No primeiro capítulo, Cintra aborda a sua concepção pessoal sobre o ensino das actividades artísticas, e especificamente do teatro, esclarecendo por que razão não aceitou ministrar um curso, tendo apenas aceitado conversar. Na realidade, para Cintra não existem regras, receitas ou comportamentos que possam ensinar alguém a tornar-se actor ou encenador, criticando o ensino actual que se baseia exclusivamente em técnicas, pretendendo transformar a arte teatral numa profissão. Toda a arte, desafia Cintra, baseia-se na invenção e não na repetição do já feito, pelo que cada pessoa tem de aprender por si as suas próprias formas e regras criativas, servindo o passado apenas para dar a conhecer toda a imensidão de possibilidades já inventadas. Daí que o mais importante para o artista seja o desenvolvimento do seu pensamento crítico e da sua imaginação, num permanente aperfeiçoamento da sua personalidade, e não a mera memorização e reprodução das normas já testadas.

Na segunda conversa, Cintra discorre sobre as várias estruturas teatrais, bem como a sua relação com os espectadores. Desafia todos aqueles que se queiram dedicar à actividade a criar a sua própria estrutura (mais ou menos colectiva ou hierarquizada), a qual deverá corresponder verdadeiramente às relações de trabalho que se pretendam estabelecer e presta o seu testemunho, esclarecendo que a Cornucópia foi constituída, antes do 25 de Abril de 1974, como uma sociedade por quotas, com dois sócios, sendo todos os restantes elementos da companhia contratados. Nessa altura, apesar de Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo não se sentirem confortáveis na posição de «patrões» e de estabelecerem com

todos os elementos da companhia uma relação de proximidade, à data, pouco habitual, não existiam dúvidas sobre quem efectivamente tomava as decisões. Após o 25 de Abril, a Cornucópia passou a funcionar como uma cooperativa, e todas as decisões eram tomadas em colectivo. O insólito desta nova forma de gestão consistia na circunstância de a alteração da forma não bastar para alterar o conteúdo. Na realidade, e como realisticamente descreve Cintra, aquelas pessoas que estavam habituadas a vê-los como o centro decisório, ao apurarem qual o sentido de voto dos «donos» da companhia, votavam sempre nesse sentido, pelo que nunca perderam uma votação. Apenas aqueles que se juntaram posteriormente à companhia e que tinham uma percepção mais consciente da decisão democrática é que, por vezes, se opunham, mas, infelizmente, eram sempre minoritários. Este episódio caricato transmite a dimensão exacta das dificuldades efectivas do exercício do poder democrático.

Por sua vez, na relação com o espectador, Cintra advoga a necessidade de o respeitar como a um igual, alguém a quem possa tratar por «tu» e que se dispõe à entrega que todo o espectáculo deve exigir, competindo ao projecto artístico apresentado estabelecer com o espectador um diálogo que o surpreenda permanentemente. Cintra rejeita a comunicação rotineira ou de mera veneração com o espectador, por tal desvirtuar o fim último a que, em seu entender, todo o espectáculo se propõe: provocar o espectador, levando-o ao questionamento e à liberdade de percepção. Para obter tal intento, é fundamental que os actores estabeleçam uma relação leal e verdadeira com o público, a qual passará necessariamente por uma idêntica relação consigo próprios.

Na terceira conversa, Cintra versa sobre a importância que para si e para o seu teatro tem o texto teatral. Numa atmosfera teatral de irrelevância do texto, como é a contemporânea, entendido, muitas vezes, como mero adereço, defende a necessidade de que todos os ensaios se iniciem pela análise e compreensão do mesmo, sendo fundamental para os actores aprenderem tecnicamente a ler os diferentes textos, bem como a apreenderem o seu sentido e a sua função no espectáculo a criar. Exemplo disso são os diferentes matizes e desafios postos aos intérpretes na composição das personagens de Gil Vicente (personagens tipificadas, sem emoção), de Shakespeare (personagens retóricas que exprimem sentimentos através da linguagem) ou de Tchékhov (personagens em que, na maioria das vezes, o discurso contradiz os sentimentos que revelam). Por fim, alerta para a relevância da adequação do texto ao grupo que o vai transformar em acção (a existência de relação

afectiva entre o texto e os intervenientes no espectáculo) e da adequação desse texto à atmosfera política que se vivencia (a importância do texto como fazendo parte de uma missão pública, contribuindo para o desenvolvimento intelectual do espectador).

Na quarta conversa, as questões ligadas ao espaço e à sua ocupação dominam as reflexões de Cintra, em diálogo partilhado com Cristina Reis, cenógrafa e figurinista do Teatro da Cornucópia desde 1975. Ambos propugnam pela importância de todos os criativos trabalharem para o mesmo projecto artístico, na procura de um sentido global, sendo essencial que o cenógrafo tenha uma concepção dramaturgica da peça, em vez de aplicar em todos os espectáculos a mesma receita, baseada meramente nos conhecimentos técnicos adquiridos na escola. Cintra confessou ainda que o que sempre procuram na cenografia que criam é a sensibilidade artística de Cristina Reis e não o seu saber técnico. Aliás, todos os cenógrafos deveriam começar por analisar a peça, assistir aos ensaios, ver, perceber e pensar naquilo que querem fazer e só depois preocuparem-se com as técnicas a utilizar.

Na última conversa, Cintra aborda o seu trabalho com os actores e afirma que procede a escolhas afectivas e não especificamente técnicas, preponderando a curiosidade que possui em conhecer determinada pessoa. Perante tal curiosidade, escolhe aquela pessoa para estabelecer com ela e com os restantes elementos do grupo uma cumplicidade comum, que constrói no processo de leitura do texto e de convívio, onde cada um se dá a conhecer e participa no projecto colectivo que é a criação de um espectáculo. Na opinião de Cintra, não é o actor que deve encarnar a personagem, é a personagem que deve ser apropriada pela personalidade e pensamento do actor, pois representar é pôr a descoberto a natureza mais profunda de quem se expõe perante os outros, numa relação que será sempre de sedução entre quem se mostra e quem observa.

O livro termina num belíssimo epílogo de Cintra, onde, quase em forma de balanço sobre o seu labor, o mesmo poeticamente conclui: «vivi mais porque fiz teatro» (p. 121).

Já *A Palavra e a Cena* é um livro em edição bilingue e reporta-se a um curso de três dias, ministrado por Stein, encontrando-se dividido em quatro partes: as três primeiras relativas a cada dia do curso e a quarta relativa à entrevista que Stein deu a Augusto M. Seabra. No primeiro dia, Stein disserta, de maneira informal e intercalada com pequenos apontamentos relativos à sua experiência teatral, sobre o nascimento do teatro. A este respeito, o encenador estabelece o vínculo indissolúvel entre

a democracia ateniense e o advento do teatro, entre o questionamento da política e do modo de governação da pólis que a democracia proporcionou ao povo grego e o surgimento do conflito emergente através das personagens dos textos mitológicos, que passam a interrogar-se sobre a sua relação com os deuses. Detém-se com maior pormenor nessa obra-prima que é *Oresteia*, de Ésquilo, a única trilogia que chegou aos nossos dias, dando particular ênfase à última peça – *Euménides* –, onde surgem, pela primeira vez, as bases do direito europeu (assente na medida da culpa do arguido e no respeito pelo princípio do *in dubio pro reo*) em oposição à antiga lei de talião (olho por olho, dente por dente).

No segundo dia, Stein centraliza o seu discurso naquilo que considera ser o elemento mais importante na criação teatral e que define o teatro europeu: o texto. Este é não só a sua base, como a única possibilidade alcançada para conhecer o teatro que se tem vindo a fazer há 2500 anos. Por isso, com tristeza reconhece o desinteresse actual dos encenadores pelo texto, focalizando-se essencialmente nos efeitos cénicos dos espectáculos, e incentiva os actores a serem os seus próprios encenadores, procurando compreender o texto teatral e o pensamento do seu autor, para só posteriormente decorarem as suas falas, às quais deverão ter a preocupação de dar a ênfase adequada.

No último dia, é o espaço teatral o cerne da palestra, sendo Stein um mestre na matéria. Efectivamente, conforme o mesmo mencionou, já criou vinte e dois teatros, todos eles muito diferentes entre si, sendo o espaço um elemento decisivo no relacionamento entre os actores e os espectadores, assumindo como seu objectivo a criação de lugares de proximidade entre aqueles e estes. Stein aconselhou os actores, uma vez mais, a não dependerem do encenador e a criarem eles próprios um sentimento pessoal do espaço. Por fim, descreve o desafio que constituiu a construção de um teatro semelhante aos teatros gregos, em Atenas, para *Oresteia*, no ano de 1985, numa antiga pedreira, onde a última cena era iluminada pelas luzes da própria Acrópole. Este capítulo mostra-se enriquecido pelos desenhos elaborados por Stein, representativos das orquestras grega e romana, como também dos diversos tipos do teatro isabelino.

Por fim, na entrevista, Stein reforça algumas das suas ideias centrais, precisando com maior detalhe o funcionamento do teatro de Schaubühne, que durante quinze anos funcionou como um colectivo onde todas as decisões eram tomadas em grupo, vencendo a maioria. Ele, enquanto director, era frequentemente derrotado, sem que isso o impedisse de continuar a trabalhar nesse projecto comum.

Da leitura atenta destes aliciantes livros, sobressai, em particular, a similitude de pensamento e até de experiências teatrais entre Luis Miguel Cintra e Peter Stein, apesar da diferença geracional (Stein nasceu em 1937 e Cintra em 1949), da distância geográfica e da diversa projecção profissional. Na realidade, além do diferente grau de consciencialização democrática existente entre as experiências de colectivos teatrais portugueses e alemães, há pontos de comunhão impressionantes: a mesma percepção sobre a importância fulcral do texto e a necessidade da sua profunda aprendizagem por parte dos actores; a mesma necessidade de aproximação entre os actores e os espectadores; a idêntica noção do papel do encenador como alguém que se limita a ajudar os actores no seu processo criativo; a análoga função do teatro, como sendo uma forma particular e pessoal de contar histórias aos outros; e o entendimento da formação, intervenção e prática teatral como uma contínua aprendizagem e questionamento crítico, numa visão holística do conhecimento.

De leitura obrigatória não só para quem se dedique à actividade teatral, como também para todos aqueles que percepcionem a vida como um processo permanente e infindável do saber.