

D.M<sup>II</sup> TEATRO  
NACIONAL  
D. MARIA II

João Brites e Teatro O Bando

**ATRIZ E ATOR**  
**ARTISTAS** VOLUME I  
REPRESENTAÇÃO  
E CONSCIÊNCIA DA  
EXPRESSÃO

BICHODOMATO

**ATRIZ E ATOR ARTISTAS**  
**REPRESENTAÇÃO E CONSCIÊNCIA DA EXPRESSÃO**

**JOÃO BRITES E TEATRO O BANDO**

Volume I, Lisboa, TNDM II e Bicho-do-Mato, 2023, 180 pp.

# O JOGO DA TRANSITIVIDADE E DA PERMANÊNCIA: PARA UMA TEORIA VIVIDA SOBRE ATORES ARTISTAS

**MARIA JOÃO BRILHANTE**

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS  
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Escrevo sobre um muito esperado livro no qual, pacientemente, João Brites foi experimentando inscrever o pensamento que emergiu do trabalho de formação e criação artística, inseparável da sua intervenção cívica e política.

É, aliás, o que nos diz a página sessenta e nove do livro agora publicado: “Está tudo ligado. A política, o Teatro, a intervenção social, a pedagogia”, e que o anexo final sobre integração e emancipação do ator e da atriz vem clarificar de uma forma, diria, definitiva e eloquente: “Os trabalhadores do Teatro devem evitar a integração e o seu contrário: a marginalização. Não, não é um contrassenso. Se, quando dissermos que fazemos parte do poder instituído, queremos dizer que esse poder pode deixar de ser poder, ao aceitar a contestação que permita o desenvolvimento dialético de outro poder” (p. 164).

Começo com algumas palavras sobre a minha leitura geral da obra, para, em seguida, destacar alguns aspetos quer da sua composição, quer de questões que constituem o assunto deste volume. Gostava de sublinhar dois traços distintivos que o atravessam: a complexa intertextualidade e o dialogismo bakhtiniano.

Primeiro, há que referir que se trata de um projeto de monta, já que está prevista a escrita e publicação de nove volumes dedicados a igual número de noções em que se desdobra a reflexão sobre a atriz e o ator artistas, denominador comum a todos: representação, teatralidade, presença, contracena, conflito interno, credibilidade, personagem intermédia, estilo, carisma. Na verdade, é a reivindicação da dimensão artística do trabalho da atriz e do ator na criação teatral que está na génese desta obra. Acredita-se num teatro de personagens e situações que assenta na relação do ator com a personagem. Para falar desse elemento central da experiência teatral faltam as palavras certas e partilháveis, diz-se na nota introdutória. Percebemos desde logo um desejo de conciliar a subjetividade da prática com o uso de conceitos, termos e métodos capazes de dar universalidade às particularidades da criação artística e de consolidar os discursos sobre esta arte.

Os nove volumes constituem uma viagem pelas ideias e pelas práticas de João Brites e do Teatro O Bando através da qual se traça um percurso técnico-artístico, intelectual e político de preparação para a tomada de consciência da atriz e do ator enquanto artistas. Para usar uma palavra estranha dos nossos dias, a obra pretende “empoderá-los” e para tal propõe: uma terminologia clara e validada pela prática (estabilizada num glossário que se situa no final deste volume), um conjunto de conceitos estruturantes e organizados em sistema e uma sequência de exercícios apropriados para cada um dos tópicos centrais do pensamento teórico-programático que enunciei

e se concretizam em cada volume. A estrutura de cada um deles repete-se sempre em três capítulos: 1) da prática ou práticas aos conceitos, focando tipologias da personagem na sua relação com os conceitos que emergem e sustentam a prática do ator; 2) dos conceitos ao sistema com as variáveis inerentes ao tópico central de cada volume, num processo de questionação dos nós que atam os discursos sobre Teatro e que são desatados pela exposição dialética dos conceitos; 3) do sistema aos exercícios onde se declinam os conceitos na sua aplicabilidade ao treino da consciência do ator em cena.

Esta rigorosa estruturação interna reflete o propósito de apetrechar atores, pedagogos, espectadores, estudiosos de teatro, com um sistema capaz de conservar a imponderabilidade da criação assente na intuição e na imaginação, ao mesmo tempo que permite construir a representação e a consciência da possibilidade artística de expressão com solidez e consequência a partir das vivências e da sensação concreta. A obra, na sua totalidade, oferece uma inédita, entre nós, proposta teórica para entender, descrever e transformar a dimensão artística do ator e da atriz no sentido da sua emancipação, fazendo confluir a ética, a estética e a política como enquadramento da sua intervenção na comunidade. Mas ela destina-se também a um espectador curioso em relação às “engrenagens da representação teatral” (p. 16) e com o qual se conta desde o primeiro momento de conceção do trabalho do ator a partir das várias explorações do exercício do olhar.

Este primeiro volume aborda o conceito de representação associado à consciência da expressão e, por isso, desenvolve-se desde um regresso aos primeiros momentos da prática de João Brites e seus companheiros, com os quais explora uma intervenção comunitária, a partir da expressão dramática e do teatro feito para ou com as crianças, na Bélgica e em Portugal.

Todo o primeiro capítulo – da prática aos conceitos – constitui uma revisitação de continuidades traçadas em torno da experimentação de uma maneira particular de estar no Teatro. Relatam-se experiências com crianças, nas escolas, com comunidades na praça pública, oficinas onde emergem a personagem-embrionária, a personagem-saltimbanco e a personagem-contador, onde se desenvolve a capacidade de “realizar e descodificar espectáculos” (p. 16), de intervir artística e politicamente em situações que requerem grande poder de comunicação e habilidades cénicas para sustentar sequências de ações com ténue ou nenhum enredo.

Não seguindo uma explícita cronologia, narram-se, neste primeiro capítulo, experiências que desde 1968 fazem cruzar, antes da existência do Teatro O Bando, a animação cultural, a expressão dramática e o teatro (p. 35) e que contribuem para caracterizar certas técnicas de ator que permitam a apropriação destes tipos de personagem. Acompanhamos o narrador no seu propósito de expor de forma clara uma conceção do trabalho do ator nas suas diferentes facetas que foi sendo desenvolvida ao mesmo tempo que se desenvolveu essa maneira particular de estar no teatro. Dessa maneira particular fazem parte as vivências que João Brites e os seus companheiros foram incorporando e registando nas memórias individuais e coletivas. A história de O Bando cruza-se com a história de Portugal nos primeiros anos após a Revolução, na busca de uma intervenção profunda do teatro e dos atores na comunidade como agentes de mudança política da sociedade através da transformação dos públicos. É revelador que este texto recupere essas vivências de uma tal forma coletiva de trabalho e de inserção na sociedade no momento de celebração dos cinquenta anos do 25 de Abril, que agora vivemos, sobretudo porque isso se faz através de uma proposta de emancipação do ator e da atriz enquanto artistas.

O segundo capítulo leva-nos dos conceitos à construção de um sistema. O narrador interroga-se: “Como fazer emergir das práticas os conceitos que sobrevivem ao tempo? Como constituir a partir daí uma rede articulada que seja útil para a organização de um sistema metodológico que não se deixe anquilosar?” (p. 53).

Somos, então, convidados a seguir um exercício dialético no qual intervêm dois discursos argumentativos construídos por textos e imagens resgatados ao arquivo de O Bando, de João Brites, composto de documentos de cariz muito diverso – referentes aos espetáculos, escritos de reflexão sobre o trabalho de O Bando produzidos por membros do grupo ou por pessoas fora do grupo, textos de escritores, filósofos e artistas convocados para sustentar a argumentação. Uma bibliografia, organizada de acordo com as necessidades da nossa leitura, está disponível no final do volume.

Mas, é talvez o momento de falar da estratégia de composição de todo o volume e que se manterá, presumo, nos que virão. Se não conhecessemos João Brites, talvez estranhássemos que a sua forma de pensamento e de prática o tivesse levado a conceber um dispositivo original para responder às perguntas que enunciei antes. Como? Não se trata de inventar um artifício (ou talvez seja), para responder à convicção de que os pensamentos precisam de mediação explícita, de que eles não existem transparentes, ou seja, também aqui e não apenas na criação artística, tudo é representação. Há, pois, que a sinalizar.

Criou João Brites um dispositivo retórico e poético para nos fazer acompanhar uma reflexão teórica que tenta responder a esses “comos” enunciados logo na abertura do capítulo. Mas talvez eu devesse – sem desvendar demasiado – referir a existência no texto de três planos de organização do discurso que me parecem claros na sua

aplicação e nos seus efeitos. Um narrador relata, na primeira pessoa, os temas e os objetivos de cada capítulo e também constrói a narrativa de que é personagem. No primeiro capítulo, cria uma personagem de espectador, “preso” a uma cadeira, que simboliza, aliás, a sua condição de espectador. Explica que esse seu “eu” se desdobra num “ele” que já foi e que ainda reconhece no rasto deixado em textos e imagens e que pode agora observar “como se fosse um espectador de si próprio”, acreditando que, “escrevendo, pode aprofundar muitas das suas ideias, obsessões e manias” (p. 15). Numa experiência muito semelhante à que preconiza para o treino do ator e da atriz artistas, descreve, vendado, a vivência guardada na memória através das sensações concretas que é capaz de reconstituir. A ficção e a facticidade entrelaçam-se, pois o que é contado e aconteceu (como prova a documentação citada) só existe através das sensações imaginadas por este espectador particular. O “ele” é espiado por um “eu” que o recria através da memória, mas também em textos e imagens.

O que talvez, digo eu, se ganhe com este desdobramento de sujeitos é esse efeito de mediação, ou como agora se diz, de re-mediação (transposição para/por via de outros média/meios) onde a escrita e, portanto, a linguagem verbal continua, no entanto, a ser o meio privilegiado. A vida é acessível através da representação e esta é senhora de escolher os seus meios.

Já no segundo capítulo, o dispositivo é outro e com consequências também para o propósito de, recordar, responder à criação de um sistema de conceitos perdurável sem cristalizações e passível de transmitir ideias e técnicas sobre o ator e a atriz artistas. Refiro-me ao uso do diálogo, que remonta à tradição socrática ou, na época moderna, a Diderot, que também construiu a sua teoria sobre teatro e em particular sobre a relação do ator com a personagem. O que está em causa

é a exposição de uma argumentação crítica que acompanhe a dinâmica do pensamento de um sujeito desdobrado. Mas, para além da clareza da problematização e dos conceitos, o que transparece é o gosto do confronto entre uma posição pretensamente fechada (a do “ele”) e uma posição desafiante (a do “eu”) que pensa e escreve a partir de conceitos, noções, discursos cuja estabilidade surge assim posta em causa. O jogo que vamos acompanhando de aproximações e recuos entre estas duas “pessoas” (ou personagens desta narrativa que podia ser de romance ou filme) até à separação é pontuado pelo contexto imaginário de um local “neutro”, uma esplanada, invadida por outras vozes e corpos estranhos a um tal exercício de potenciais personagens-intermédias. Claro que é neste capítulo que emergem as questões fulcrais do pensamento e da prática de O Bando e de João Brites, esse lastro que tem sido alimentado pelos processos criativos, pela receção aos espetáculos, pela discussão interna e pelas ações junto de atores, formalizadas nos cursos Consciência do Ator em Cena. Será a partir desta prática que, aliás, se constrói o terceiro capítulo.

Feito de muitos “inserts” que integram um “novo” texto, sem deixar todavia de assinalar a proveniência das citações, o segundo capítulo, aquele que, confesso, mais estimulou o meu pensamento, coloca algumas das questões reconhecíveis para quem acompanha a vida do Teatro O Bando: a representação simbólica e a expressão, a interpretação, o lugar do espectador, a consciência do ator, a sensação concreta, a verdade e a sinceridade, o natural e o convencional, os tipos de personagem e a sua perenidade no corpo do ator, a emoção e a razão, a capacidade de abstração, os três planos de expressão, o coletivo e o singularismo. São alguns dos eixos em torno dos quais se afinam definições e, por conseguinte, um vocabulário. Mas como em todo o texto, isso faz-se nunca perdendo de vista a ideia de que os processos criativos e neles o trabalho do ator artista têm “de ter em conta

a dimensão política dos gestos de cidadania inerentes à atividade artística”, como afirmou João Brites em 2014, creio que em Brasília.

O terceiro capítulo faz ouvir um “nós”, uma voz a dois que não apaga perspectivas autónomas vindas de tempos diferentes, mas agindo no presente: “a oficina é o nosso ensaio clandestino para revolucionarmos o sistema normativo vigente” (p. 95). É, pois, um projeto revolucionário aquele que nos é descrito, pela sua exigência de rigor metodológico e conceptual, pela abertura aos mundos ainda e sempre por descobrir. Esta recensão vai longa e não desejo embrenhar-me aqui na descrição do módulo sobre “Representação”, tal como vai sendo apresentado por um coletivo, onde – apesar de tudo, quero referi-lo – o espectador é rei. É em torno daquilo que – e do como algo – lhe é proposto que se faz o trabalho e se levantam interrogações.

Gostava de terminar acrescentando aos dois planos (enunciação por um eu narrador-espectador, diálogo entre eu e ele) que referi como fazendo parte do dispositivo retórico-poético inventado para a composição deste texto um terceiro, assinalado, aliás, com um tipo de letra diferente. Talvez aquele onde de forma mais subtil reconhecemos a mão e a mente de João Brites. Desde as primeiras páginas descobrimos que o que estamos a ler está a ser escrito por alguém e que esse alguém vai transmitindo informação sobre as circunstâncias da escrita. Mas para quê, mais este plano de narração numa obra que almeja a clareza na formulação de conceitos, vocabulário e métodos, e está ao serviço de um pensamento crítico sobre a emergência de atores artistas emancipados e envolvidos na comunidade?

O que o leitor é convidado a descobrir, parece-me, é a permanente contaminação entre as vivências, as emoções, os afetos e o esforço de pensar escrevendo, que não será portanto muito diferente do que

se passa com o ator de quem se espera que atravesse um processo de abstração e representação das suas vivências para fazer aparecer personagens que nos afetem enquanto espectadores.

Nesse sentido, espera-se de ambos – o que escreve e o que age num espaço cénico – que sejam capazes de falar daquilo que fazem: “Se conseguir praticar um discurso que sinalize o percurso artístico, mesmo que não seja muito elaborado, vai conseguir falar do que faz” (p. 160). É para nos dizer isto que alguém escreve o encontro ficcional entre um “eu” e um “ele” ligados pelo que fazem e pensam.

+++

SINAIS DE CENA

SÉRIE III NÚMERO 3  
NOVEMBRO DE 2024

