

Universidade de Évora

Mestrado em Teatro - Ramo Dramaturgia/Encenação

Trabalho de Projecto



Rinoceronte

Bruno Manuel Miranda Mendes, nº 5207

Orientadora: Prof^a. Catedrática Convidada Fernanda Lapa

31/08/2011

Universidade de Évora

Mestrado em Teatro - Ramo Dramaturgia/Encenação

Trabalho de Projecto

Rinoceronte

Bruno Manuel Miranda Mendes, nº 5207

Orientadora: Prof^a. Catedrática Convidada Fernanda Lapa

31/08/2011

a

João Pontes Fernando

in memoriam

aos meus pais

Joaquim e Maria

que se sacrificaram para eu ter sonhos
sonhos que eles não puderam ter

Este Trabalho de Projecto é composto por dois volumes:

Volume I - Relatório Trabalho de Projecto

Volume II - Anexos

Resumo

Rinoceronte

Os cidadãos de uma pacata cidade, transformaram-se em rinocerontes. Todos menos um. Bérenger continua a não compreender o que se passou. Existem rinocerontes em todo o lado, que chegam ao ponto de lhe telefonar para casa e gozar com ele. Nem um único ser humano. Eles cantam, dançam e atropelam tudo e todos que apareçam à frente. Esta é a história, contada na primeira pessoa, de um homem que resistiu ao impulso de se transformar em rinoceronte e mesmo quando tentou, falhou.

Este é o resultado de uma auto-encenação, um desafio em que se pretendeu explorar a questão do encenador-actor, toda a disciplina e trabalho que este tipo de criação exige, especialmente, quando os meios escasseiam. A dramaturgia é ousada e, talvez, polémica, tentando dar um novo sentido à imaginação de Ionesco.

Abstract

Rhinoceros

The citizens of a peaceful city, gradually transformed into rhinoceros. All but one. Bérenger still doesn't understand what was going on. There are rhinos everywhere that call him at home to mock him. Not a single human being. They sing, dance and trample everything and everyone in their way. This is the story, told in the first person, of a man who resisted to the impulse of becoming a rhinoceros and even when he tried, he failed.

This is the result of a self-direction, a challenge intended to explore the question of the director-actor, all the work and discipline that this kind of creation demands, specially, when the resources are scarce. The dramaturgy is bold and, perhaps, controversial, trying to give a new meaning to Ionesco imagination.

Índice

Introdução	pág. 7
Apreender Ionesco	pág. 11
<i>Rhinocéros</i> , ou o <i>Rinoceronte</i> dele	pág. 15
Analisando os rinocerontes	pág. 20
A génese do meu <i>Rinoceronte</i>	pág. 30
Quem sou eu?	pág. 34
À procura de Bérenger	pág. 44
Antes de Começar	pág. 55
Acontece	pág. 58
Conclusão	pág. 63
Bibliografia	pág. 66

Introdução

I am sure that theatre will always have men and women among its spectators who will look for the indirect exposure of wounds similar to their own. Or wounds which, although apparently healed, have an obscure need to reopen themselves.

Eugenio Barba

As páginas seguintes resultam do espectáculo Rinoceronte que esteve em cena de 2 a 5 de Dezembro de 2010, em Lisboa, no espaço da Escola de Mulheres - Oficina de Teatro (EMOT), no âmbito do Festival de Monólogos - Cabeças Falantes. Este espectáculo partiu do texto original de Eugène Ionesco transformado em monólogo e, aqui, num trabalho para um actor só.

Esta versão que apresentei de Rhinocéros surge da memória de uma das primeiras experiências teatrais conscientes que tive. Vi este mesmo texto, traduzido e adaptado pela Anabela Garcia, ser posto em cena há mais de 15 anos. Recordo esse momento transcrevendo o relato que escrevi, nessa ocasião, sobre esse mesmo espectáculo:

‘Quando entrei na caixa de palco o que vi era simples: uma mesa de madeira, uma cadeira de madeira e a luz era dada por um candeeiro de tecto, cónico, feito de papel, cuja intensidade era regulada fora da cena. O actor, vestido em tons castanhos com uma roupa larga demais para o seu corpo, ia fumando e bebendo, garrafa de vinho e copo em cima da mesa, deitando as cinzas pesadamente no cinzeiro. O cabelo e a barba aparentavam estar descuidados. Vi nele calçadas umas botas de aspecto pesado e lamacento. Uma música de fusão franco-romena entrava como separador das cenas, era forte e divertida, não me lembro da letra mas tenho ideia que daquilo que entendia se enquadrava no contexto da proposta. Neste espaço estavam montadas bancadas onde o público se sentava. Do lado de uma das bancadas estava a mesa da régie. Ao olhar para a cena já iluminada, a primeira impressão que tive foi a de ver um bêbedo, um desempregado, um homem solitário, desgastado e muito acabado. Ele falou. Pelo tom de voz e pelas coisas que dizia pareceu-me, afinal, um intelectual com um esgotamento nervoso. Deixei-me levar na história que contava. Ouvei-o como quem ouve um maluco a delirar mas depois lembrei-me que era Teatro e que tudo ali talvez tivesse um significado para eu descobrir. Alguns gestos que ele fazia remeteram-me para um imaginário pré-segunda guerra mundial, como a mão e braço esticados numa diagonal em direcção ao tecto quando descrevia as formas dos paquidermes. Cada vez que a música e a escuridão o remetiam para a sombra ele bebia, muito.

O mais marcante nesta experiência foi quando vi o actor atrapalhado, em silêncio, e cujos olhos procuravam desesperadamente alguém. Achei brilhante. De repente, uma luz imensa parecia sair de dentro dele, os olhos transpiravam, a boca semi-aberta ficou seca e os gestos paralisados estavam cheios de sentido e de força. Lembro-me de olhar para a mão esquerda dele e de a ver de tal forma tensa que pensei que algo se iria transformar à minha frente. Muito formalmente e sem se levantar, relaxando o corpo por inteiro e abandonando este estado que me conquistou, o actor pediu desculpa ao público, explicou que isto eram coisas que aconteciam e pediu que lhe dessem as deixas certas. Afinal, era uma "branca". Continuou. Agora, mais interessante mas na verdade tudo parecia manter-se igual. Quanto muito, mais leve. Esta qualidade do actor, esta qualidade invisível dele, que me fez estar alerta, talvez fosse impressão minha, ou uma vontade subconsciente de o ver atrapalhado, de novo. O espectáculo acabou. O público levantou-se. Aplaudiu de pé.'

Querer fazer Rinoceronte parecia-me ser uma forma de resolver esta memória, de a entender melhor e, caso o conseguisse fazer, oferecer à encenadora daquele espectáculo - essa mesma pessoa que anos mais tarde seria minha cúmplice em outros espectáculos e tantas digressões - uma tentativa de solução de várias questões: o que é encenar? Pôr em cena? Criar? Como comunicar com outros que não conheço de lado nenhum e que voluntariamente vêm ver o que andei a fazer, fechado tanto tempo numa sala escura, com uma luz artificial a fazer de sol? Como os faço voltar? E porque quero que voltem?... Questões que começaram naquele momento.

Ingressar num Mestrado em Teatro com especialização em Dramaturgia e Encenação foi como abrir as portas de um antigo palácio exótico, e se bem que tem teias de aranha, estas parecem brilhar como prata. Falo nisto porque é aqui que passado tanto tempo encontro espaço para enfrentar estes fantasmas e reabilita-los. Encenar passa a ser um mistério contínuo sobre o qual quero investigar incessantemente procurando ligar todos os pormenores e percepções da minha vida e da dos outros, com esta vontade de explicar o mundo projectando em outros, actores e atrizes, os sonhos que tenho e a realidade segundo o filtro da minha mente e a forma como me faço entender.

Mais do que chegar a conclusões apresento este trabalho como uma etapa no caminho. Onde estou agora e quais são as hipóteses que tenho? Por hipóteses, entenda-se encruzilhada de perguntas e dúvidas.

‘Até a viagem de 10 000 kms começa com um simples passo.’¹

¹ Provérbio chinês da autoria de Lao-Tsé

Apreender Ionesco

Penser contre son temps, c'est de l'héroïsme.

Mais le dire, c'est de la folie.

Eugène Ionesco

Eugène Ionesco (1909-1994)² é obscuro e enigmático, melhor teórico que dramaturgo e altamente lúcido e persuasivo na exposição das suas ideias. Tal como Beckett, Ionesco via o mundo como um lugar de dor e ridículo. As suas primeiras obras teatrais exploram estes dois sentidos através do uso excessivo de palavras sem lógica que ele colocava na boca de personagens estereotipadas. E se as suas piadas eram demasiado longas e os diálogos também demasiado longos, o resultado era sempre hilariante e rapidamente alcançava popularidade. Mas, ao contrário de Beckett, Ionesco nunca hesitou em falar e escrever sobre as suas intenções e estas eram muitas vezes mais profundas e continham mais reflexão que as suas peças.

² Ionesco nasceu a 26 de Novembro de 1909 (13 de Novembro segundo o calendário ortodoxo) em Slatina, na Roménia. O ano de nascimento, 1912, que muitas vezes é mencionado em diversas obras e artigos, foi atribuído pelo próprio Ionesco em Paris, porque sendo um recém-chegado ao mundo teatral ele queria estar entre os mais jovens.

Em certas situações esporádicas, acredito que Ionesco escreveu aquilo que penso serem verdadeiras considerações filosóficas sobre o absurdo, como por exemplo, quando em 1958 respondeu a uma crítica, de um jornalista britânico, Kenneth Tynan, apologista do realismo socialista, que avisava os seus leitores em relação a Ionesco, afirmando que este se estaria a tornar no messias dos inimigos do realismo no teatro:

‘Here at last was a self-proclaimed advocate of *anti-théâtre*: explicitly anti-realist and by implication anti-reality as well. Here was a writer ready to declare that words were meaningless and that all communication between human beings was impossible.’³

Tynan reconheceu que Ionesco tinha uma visão pessoal válida mas, para ele, o perigo do sucesso de Ionesco era real e ameaçava as concepções futuras do teatro:

‘The peril arises when it is held up for general emulation as the gateway to the theatre of the future, that bleak new world from which the humanist heresies of faith in logic and belief in man will forever be banished.’⁴

A resposta de Ionesco foi imediata afirmando que não se via como um messias:

‘Because I do not like messiahs and I certainly do not consider the vocation of the artist or the playwright to lie in that direction. I

³ [ESSLIN:2001;129]

⁴ [ESSLIN:2001;130]

have a distinct impression that it is Mr. Tynan who is in search of messiahs. But to deliver a message to the world, to wish to direct its course, to save it, is the business of the founders of religions, of the moralists or the politicians.’⁵

Ele continua, dissertando sobre a inutilidade e vulgarização que uma obra de arte apenas ideológica tem e o quão inferior esta se torna para a doutrina que pretende ilustrar sendo que esta já está expressa no seu próprio discurso. O realismo socialista seria apenas um dos níveis do qual se poderia apreender a realidade. Protestava ainda contra as acusações de ser um anti-realista e de impossibilitar a comunicação pelo uso da linguagem:

‘The very fact of writing and presenting plays is surely incompatible with such a view. I simply hold that it is difficult to make oneself understood, not absolutely impossible.’⁶

Depois de criticar Sartre, Osborne e Miller (entre outros), identificando-os como autores representativos de uma “esquerda conformista” que ele considerava tão lamentável quanto a “direita”, Ionesco especifica a sua posição em relação à sociedade considerando-a uma barreira entre seres humanos, e assevera que a autêntica comunidade humana é muito mais abrangente que a sociedade.

‘No society has been able to abolish human sadness, no political system can deliver us from the pain of living, from our fear of

⁵ [ESSLIN:2001;130]

⁶ [ESSLIN:2001;128]

death, our thirst for the absolute; it is the human condition that directs the social condition, not vice versa.’⁷

E assim, explica a necessidade de quebrar a linguagem da sociedade que não será mais que clichés, fórmulas vazias e slogans.

No fim desta resposta a Tynan, Ionesco resume, para mim, a base do seu teatro, de onde parte a sua absurdidade e que justifica, ainda mais, o porquê deste artigo poder ser uma pedra basilar numa filosofia do teatro do absurdo:

‘To discover the fundamental problem common to all mankind, I must ask myself what my fundamental problem is, what my most ineradicable fear is. I am certain then to find the problems and fears of literally everyone. That is the true road into my own darkness, our darkness, which I try to bring to the light of day. (...) A work of art is the expression of an incommunicable reality that one tries to communicate - and which sometimes can be communicated. That is its paradox and its truth.’⁸

O interesse de Ionesco estaria em exprimir a ausência de sentido na vida. E em várias das suas peças ele usou Bérenger, o anti-herói inocente, mas sensível, para mostrar a brava, mas desesperada, tentativa do ser humano em suportar alguma responsabilidade ou, pelo menos, inspirar alguma compaixão dada a situação sem esperança em que, inevitavelmente, este se encontrasse. É o caso em *Rhinocéros* (1959), talvez, a peça com mais sucesso de Ionesco.

⁷ *ibidem*

⁸ [ESSLIN:2001;128]

Rhinocéros, ou o Rinoceronte dele

*Dentro do passado está o Futuro,
e dentro do Futuro,
o Passado.*

Kazuo Ohno

Como escreve Martin Esslin,

‘Longe de ser uma tomada de posição heróica, a atitude desafiadora de Bérenger é ridícula e tragicómica, e o significado final da peça está longe de ser simples como alguns críticos pretendem. O que a peça transmite é tanto o absurdo da atitude desafiadora quanto o absurdo do conformismo, a tragédia do individualista que não se consegue juntar à multidão feliz de pessoas pouco sensíveis, os sentimentos do artista como um pária.’⁹

⁹ [ESSLIN:2001;181]

Esslin continua comparando Bérenger com Gregor Samsa, personagem de A Metamorfose de Franz Kafka. Enquanto Samsa se transforma num insecto gigante e todos os outros se mantêm normais, Bérenger cedo percebe que a definição de normalidade sofreu uma mudança radical. As qualidades inatas de um ser humano já não são consideradas normais como os atributos de um rinoceronte.¹⁰

Ionesco reage contra a conformidade e ridiculariza o individualista que pavoneia a sua pretensa superioridade como ser humano sensível. Além de destacar o absurdo da condição humana, Ionesco cria um vazio para o que o público sente intuitivamente como a verdadeira natureza da sua humanidade e enfatiza a ambivalência da nossa necessidade de conformismo enquanto simultaneamente preservamos a nossa individualidade¹¹.

A peça sugere que a sociedade de consumo induziu artificialmente esta ambivalência como um caminho para assegurar o seu sucesso na produção de consumidores. Ao contrário das personagens que se transformam em rinocerontes, o público, de uma forma geral, resistiria a qualquer identificação com os rinocerontes porque estão cientes das diferenças que separam humanos e bestas, o que constitui uma separação entre necessidades existenciais comuns e desejos extravagantes baseados unicamente na natureza temporária da realização do desejo. Os rinocerontes são caracterizados pela lacuna dessa dimensão de reflexão cognitiva que lhes permitiria ser espontaneamente conscientes da sua indulgência. Os humanos, em contraste, podem por vezes sofrer dessa vontade de glotonaria e comportamento animalesco característico dos rinocerontes, mas Ionesco dá-lhes uma auto-consciência da natureza excessiva desta indulgência e do facto deles conseguirem passar bem sem ela. Na verdade, esta indulgência transforma-se no factor de

¹⁰ [HANEY:2008;56]

¹¹ *ibidem*

conformismo, com a maioria a perseguir os seus apetites por causa da incapacidade de resistir à pressão dos outros e de se conformarem, não por alguma satisfação ou prazer inerente à sua indulgência¹².

Os rinocerontes de Ionesco vivem pela experiência, vivem para a experiência do prazer, da pura bestialidade, não para ter possessões. Eles representam a sociedade na qual o prazer foi-se transformando na principal meta e a sua procura tornou-se um instrumento de controlo de massas. A peça sugere que a condição universal do pensamento racional e da acção está a ser substituída na actual sociedade de mercado pelo livre domínio do prazer irracional como representado pelos rinocerontes¹³.

Contudo, *Rhinocéros*, de Ionesco, não abraça as estratégias racionais de uma sólida sociedade moderna, com é evidente no dilema de Bérenger quando no fim da peça a sua vontade de salvar a humanidade enfraquece e ele sente-se tentado a conformar-se com a irracionalidade dos rinocerontes. Embora ele sinta que é impossível renunciar à sua humanidade e transformar-se num rinoceronte, Bérenger chega à conclusão que ele precisa de responder sensivelmente às condicionantes de uma sociedade irracional, que as estratégias racionais nem sempre provam ser as mais eficazes no que se refere a lidar com as paixões irracionais do consumismo e o princípio do prazer¹⁴.

O público de Ionesco não tem uma opção clara na escolha de um lado ou do outro mas em vez disso encontra-se num meio-termo. Como a peça demonstra, a análise lógica não ajuda as personagens nem o público a lidar com a situação de um número crescente de pessoas que se

¹² [ESSLIN:2001;180]

¹³ [HANEY:2008;58]

¹⁴ [ESSLIN:2001;181]

transformam em rinocerontes. Este meio-termo constitui uma prova do vazio conceptual, esse estado de falta de virtude de pura consciência em vez do pensamento¹⁵. Béranger sofre uma transformação, na peça, em que passa de um alienado, apático e sem objectivos zé-ninguém que bebe demais e que suspeita que a vida é um sonho para um indivíduo moralmente forte que até face ao absurdo recusa renegar à sua identidade humana. Ao longo da peça ele dá por si a oscilar entre vazios conceptuais enquanto se agarra ao mistério dos seus amigos e concidadãos se estarem a tornar paquidermes. Estes vazios ocorrem em diversos momentos da peça: na discussão sobre lógica com o seu amigo Jean e o Lógico, no debate com Jean e o seu colega Dudard sobre as razões para preferir a rinocerite em vez da humanidade, e na relação amorosa de Béranger com Daisy e a decisão de tentarem resistir à renúncia da sua própria humanidade ¹⁶.

Mas o principal, no Rinoceronte de Ionesco, não está só na esfera das ideias. É levar o público numa viagem onde possam ver e sentir o vazio que há entre as personalidades construídas com base no preconceito. Estas personalidades são resultado dos pensamentos que nos podem prender ao mundo dos desejos consumidos e dos consumos imediatos.

Esta obra induz o público a ter uma experiência estética através de meios como o absurdo, a fantasia encarada como realidade, argumentos sem lógica e questiúnculas entre amigos que oscilam nas suas sensibilidades entre a consciência racional e psicológica e uma consciência espiritual altamente desenvolvida. Por um lado, temos os racionalistas que agem com motivações egoístas e vulgares e, por outro, temos Béranger que exhibe um discernimento ético crescente baseado numa maior pureza de consciência ¹⁷. Ao acabar de ler a obra fico com uma forte convicção que através

¹⁵ [HANEY:2008;66]

¹⁶ [HANEY:2008;62]

¹⁷ [HANEY:2008;70]

de *rasa*, o público partilha com Bérenger um amor incondicional, sem ego, compaixão e até uma experiência indirecta com identidades socialmente induzidas, estereótipos e preconceitos.

‘Bérenger: (...) Contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu’au bout! Je ne capitule pas!’¹⁸

O que é que se entende por *rasa*? É a sensação que o espectador experimenta na presença de uma forma de arte. As artes performativas na Índia, desde os mais antigos tratados, têm sido vistas como formas acústicas e movimentos corporais que significam uma variedade de elementos naturais e da cultura do subcontinente indiano. Estes significados estéticos devem não apenas ser reconhecidos pelos espectadores, mas também se oferecem para serem desfrutados como uma refinada qualidade de sentimento. E é nesta qualidade que convergimos com o que eu acho que Bérenger acaba por demonstrar: ele sente um amor incondicional pela humanidade, pela sua humanidade da qual não quer abdicar; sem ego, porque a certa altura ser o único humano vivo faz com que as suas idiossincrasias deixem de fazer sentido porque não há sequer quem delas se dê conta; compaixão, porque é um sentimento comum a todos os que se encontram em posições de solidão, contra o que parece ser o resto do mundo; e, por fim, vemos nestas personagens, com personalidades tão vincadas que orbitam à volta de Bérenger, espelhos de atitudes nossas ou de outros com quem nos cruzamos todos os dias, sendo puros exemplos de intolerância e conformismo dos quais nos queremos afastar como seres humanos.

¹⁸ [UNESCO:1959;279]

Analisando os rinocerontes

A inteligência é o único meio que possuímos para dominar os nossos instintos.

Sigmund Freud

A obra original de Ionesco é dotada de algumas temáticas que a atravessam, assim como a adaptação da Anabela Garcia que as respeita e mantém. Começo por um tema que encontro até em outras obras de Ionesco: a sátira à linguagem estereotipada. Esta não surge como um efeito gratuito para a diversão de quem assiste. Trata-se de uma crítica à sociedade e que prima pela defesa do Homem. Tudo é posto em questão desde o momento em que os instrumentos da moral se convertem em suspeitos da cultura, do humanismo e da inteligência. Nenhuma das personagens escapa à contaminação. Até Bérenger parece estar prestes a sucumbir.

Jean, aquando da discussão no primeiro acto, liberta a sua raiva apenas pelo sentido/significado das palavras:

‘Bérenger: Vraiment, vous êtes têtue.

Jean: Vous me traitez de bourrique, par-dessus le marché. Vous voyez bien, vous m'insultez.¹⁹

O mesmo acontece quando Bérenger constata no segundo acto que o seu amigo tem um aspecto estranho, semblante esverdeado, e lhe responde:

‘Jean: Vous adorez me dire des choses désagréables. Et vous, vous êtes-vous regardé?’²⁰

Poder-se-ia dizer que é por estar maçado que não se controla e responde de uma maneira agressiva. Mas porque é que então se permite ser moralista e começa a dar conselhos a Bérenger? As suas regras, que quer passar a Bérenger, são manifestamente ocas, vazias de substância. Repete uma lição aprendida sem que ele próprio a tenha posto em prática em si. Por dizer muitas vezes que quer providenciar Bérenger de armas para o ensinar a lutar pela vida, Jean acaba por não transmitir palavras mas sim ruído:

‘Jean: Les armes de la patience, de la culture, les armes de l'intelligence. Devenez un esprit vif et brillant. Mettez-vous à la page.’²¹

E quando se lhe pede para visitar uns museus, ler umas revistas, ir a umas conferências, há aí uma certa forma de humanismo vazio que Ionesco deseja denunciar, pois as suas recomendações

¹⁹ [UNESCO:1959;62]

²⁰ [UNESCO:1959;176]

²¹ [UNESCO:1959;75]

não são valiosas a não ser para pessoas já com alguma cultura. A prova de que aqui não se trata de nada mais do que frases feitas, está no ridículo da fria ironia do autor:

‘Jean: Visitez les musées, lisez des revues littéraires, allez entendre des conférences. Cela vous sortira de vos angoisses, cela vous formera l’esprit. En quatre semaines, vous êtes un homme cultivé.’²²

Ionesco brinca inclusive com ele próprio:

‘Jean: (...) Avez-vous vu les pièces de Ionesco?

(...)

Jean: Il en passe une, en ce moment. Profitez-en.

(...)

Jean: Ce sera une excellente initiation à la vie artistique de notre temps.’²³

E quando Bérenger decide ir à tarde ao museu e à noite ao teatro, Jean declina o seu convite sob pretextos menos nobres.

Também Botard não se expressa mais do que por *clichés* e muda de ideias com a mesma inconsequência de Jean. Ao falar-se do gato esmagado, lamenta:

²² [IONESCO:1959;80]

²³ [IONESCO:1959;80/81]

‘Botard: Est-ce d’un chat, ou est-ce d’une chatte qu’il s’agit? Et de quelle couleur? De quelle race? Je ne suis pas raciste, je suis même antiraciste’²⁴

E fala dos jornalistas que, segundo ele, não têm mais por onde inventar para vender os seus jornais.

A análise da linguagem de Dudard é mais interessante do que ele próprio, uma personagem de farsa. A conversa de Dudard é sutil e hipócrita. A sua linguagem é desde o princípio a de um intelectual que sabe fazer coisas, que é compreensivo, tolerante e bem preparado examinando tudo com uma benevolente neutralidade. Um bom apóstolo que se faz sentir de forma incômoda e adivinhamos que está prestes a admitir e a aprovar os rinocerontes, ou a entreter-se com eles:

‘Dudard: (...) De grands enfants!’²⁵

Ao menos Bérenger resiste a esta doença que é, à vez, inflação e desvalorização da linguagem. Declara-la nem sempre é necessário. Não o é mais do que quando a sua sensibilidade, mais que a sua inteligência, terá sido acordada, quando parou de fiar-se nas palavras para se deixar guiar pelo seu instinto e assim ser capaz de enfrentar o choque final.

O segundo tema, que deriva do primeiro, é a quebra do humanismo tradicional. Por um lado, Ionesco dá-nos a entender que não temos que esperar mais que umas decepções ou umas mentiras,

²⁴ [UNESCO:1959;121]

²⁵ [UNESCO:1959;233]

quando se trata da moral ou da cultura. Cada vez que uma personagem da sua obra menciona estas noções é ridicularizada.

Vimos a forma torpe e a má fé de Jean quando pretendia dar uns conselhos a Bérenger logo no início, como este volta a assumir esse papel ingrato no seu retorno no segundo acto para que no fim Dudard surja no terceiro acto a consumir a derrota e o colapso do humanismo, o qual passou do desejo de neutralidade ao cepticismo e do cepticismo à abdicação, evitando a angústia do compromisso.

Em termos emprestados do existencialismo devemos analisar e, talvez, julgar a atitude final de Bérenger. Já que as outras personagens da obra ficaram presas na sua falta de autenticidade, ou são convertidos em escravos das suas palavras, é bom que Bérenger assuma a sua condição de homem e aceite a sua angústia, a solidão e o exílio.

Bérenger convida-nos a não arcar passivamente com o mal. A rinocerite é uma doença grave e devemos defender-nos dela com as armas nas mãos. Não basta dizer o que diz Dudard:

‘Dudard: Mon cher Bérenger, il faut toujours essayer de comprendre.’²⁶

Há limites, inclusive, na tolerância - diz-nos Ionesco pela voz de Bérenger. Como se pode constatar, a um humanismo estéril opõe-se um humanismo viril que dá lugar ao compromisso, ao heroísmo se necessário.

²⁶ [IONESCO:1959;225]

Deduz-se que a obra possa parecer ambígua por causa de frases lançadas contra o humanismo. É o humanismo tradicional que está em questão, do qual, Ionesco denuncia a sua quebra, o que nos traz mais soluções para o problema da condição do homem do que para o da sua conduta, ou ao menos, oferece-nos uma solução válida para a actualidade. É, por conseguinte, defender o homem, o objecto da realização de Ionesco.

O terceiro tema que circula através da obra é um pouco mais angustiante que os dois primeiros que têm em si uma boa dose de ironia. Consiste numa pergunta, ou melhor, numa série de perguntas. O Bérenger de *Tuer sans gages* coloca-as:

‘Bérenger: (...) Que peut-on faire...’,

pergunta-se na angústia final²⁷. Uma vez lançada a pergunta, esta volta diversas vezes em diferentes ocasiões em *Rhinocéros*.

Bérenger está obcecado com as perguntas. Há, aos seus olhos, cada vez mais exemplos de mudança, não pára de fazer comparações, de examinar. Convence-se cada vez mais que é um evento espontâneo. Relembramo-nos do princípio da obra quando Bérenger nos foi apresentado como um ser débil, frouxo. Jean dirigiu-lhe umas quantas reprovações a respeito disso e Bérenger prometeu que iria corrigir essas falhas.

Existe uma forma de verificar a sua força de vontade: resistir à epidemia. E quando a tentação é forte demais, quanto mais a voz dos rinocerontes lhe parece sedutora, maior será o mérito de Bérenger. A sua afirmação final parecer ser um desafio mas simplesmente não acreditamos.

²⁷ [GALL:2009;350]

Está, sinceramente, convencido que a epidemia geral, mais desagradável que insidiosa, não se pode combater de outra forma a não ser com a força. Os rinocerontes instalaram-se e multiplicaram-se no meio da indiferença e da apatia. Bérenger foi cúmplice dessa apatia: como os outros, subestimou o acontecimento, mas no fim abriu os olhos. Talvez ainda esteja a tempo, talvez ainda possa devolver à condição humana alguns rinocerontes recentemente transformados, talvez a doença sendo diagnosticada e desmascarada retroceda perante a vontade segura de um homem.

Fica por saber como ocorreu a Ionesco saber combinar elementos tão variados e conseguir inquietar-nos depois de nos ter feito sorrir e comover-nos com uma ficção tão inverosímil. Partimos da fábula para analisar o fantástico. Primeiro, depois de dois rinocerontes surgirem na cidade, há algo para alarmar os habitantes. E aqui, o primeiro rasgo do fantástico, a novidade surge assim :

‘Nous discussions tranquillement de choses et d’autres, à la terrasse du café, mon ami Jean et moi, lorsque nous aperçûmes sur le trottoir, d’en face, énorme, puissant, soufflant bruyamment, fonçant droit devant lui, frôlant les étalages, un rhinocéros’²⁸

A sobriedade do relato faz-nos quase não ter reacção imediata perante a ideia de uma aparição tão insólita. E é de nós próprios que nos rimos quando nos apercebemos do humor deste acto.

Desde o princípio que o procedimento é a aliança entre o fantástico e o humor. É, somente, num segundo tempo quando nos alarmamos e estabelecemos a nossa distância da maneira de ser de

²⁸ [IONESCO:1958;1]

certas personagens que, com efeito, reagimos seriamente à aparição da besta, não compreendemos de imediato o que o autor nos dá a entender, em tom anedótico - algo muito grave e que é necessário não levar, nesta ficção, a sério, mas sim perceber de forma trágica.

Fazendo o contrário deram-nos a ver que são seres inferiores e dão-nos a oportunidade de gozarmos com eles. Manifestam um certo espanto mas não à medida certa do acontecimento. Os seus comentários são jocosos, como se se tratasse de uma simples desordem tolerada pelas autoridades, tipo:

‘Jean: Nous devrions protester auprès des autorités municipales! À
quoi sont-elles bonnes les autorités municipales?’²⁹

A pobreza de espírito dos lugares públicos, sem relação com o escândalo, é também manifestada por efeitos constantes de repetição:

‘Jean: Oh! Un rhinocéros!

A empregada: Oh! Un rhinocéros!

O merceeiro: Oh! Un rhinocéros!’³⁰

ou

‘Todos menos Bérenger: Ça alors!’³¹

e, sobretudo, pelo contraponto sistemático estabelecido pelo autor na discussão entre Jean e Bérenger sobre a cultura e, também, na explicação do silogismo pelo Lógico ao Velho.

²⁹ [UNESCO:1959;58]

³⁰ [UNESCO:1959;45]

³¹ [UNESCO:1959;49]

As frases são respondidas em eco, ridicularizando ao mesmo tempo a falsa cultura, a que Jean pretende inculcar em Bérenger, e a falsa razão, a que iludindo deliberadamente a realidade, constrói os raciocínios do Lógico.

É assim que pouco a pouco o absurdo chega para retocar e retomar o humor. O rinoceronte, ou seja, o fantástico, é completamente esquecido, seja porque as conversas tomaram outro rumo, seja porque no momento da segunda aparição da besta não se tenha retido nas conversas mais do que um pormenor irrisório.

A dor da mulher perante o seu gato esmagado e as consequências do coro são totalmente desapropriadas sendo a discussão sobre o número de cornos ou a nacionalidade do animal absolutamente ociosa. É a prova de que tudo voltou à normalidade. A intervenção do Lógico, religiosamente ouvida pela assistência, permitiu expor o problema de forma correcta. A cidade pode reencontrar a sua calma e os seus habitantes podem voltar a dedicar-se aos seus afazeres. Os espectadores divertem-se à conta destes seres primitivos, destes cidadãos subdesenvolvidos que passaram a manhã a dizer palavras em vão.

Desde o segundo acto, sabemos que os rinocerontes se multiplicam, não se trata de uma invasão mas sim de uma transformação. Os habitantes da cidade transformam-se em rinocerontes. A Sr.^a Boi desmaia quando reconhece o seu marido, e quando volta a si clama:

‘Madame Boeuf: Mon pauvre chéri, je ne peux pas le laisser comme
cela, mon pauvre chéri.’³²

³² [UNESCO:1959;148]

e salta para o lombo do animal e corre para o domicílio conjugal. Uma autêntica cena de bufões, esta.

É aqui, exactamente, que se situa a fronteira entre o cómico e o trágico da obra, a meio da obra. Não que paremos de rir bruscamente. O que acontece é que deixamos de nos sentir como estranhos ou superiores às personagens. Compreendemos a gravidade do assunto e o quanto nos diz respeito. As desculpas acumulam-se, os descuidos multiplicam-se de forma acelerada e a tragédia chega a Bérenger. Nós identificamo-nos com ele e, assim, torna-se no nosso herói. Começa na casa de Jean, quando pela primeira vez vemos uma transformação a realizar-se. A partir daqui, acaba o humor e o burlesco. É o espanto que reina. Ionesco quer assustar-nos e sair airoso.

As seguintes e inesperadas transformações, os anacronismos algo fáceis, podem fazer-nos sorrir, só mais para a frente nos interessará a decisão de Bérenger. Só nos últimos segundos da obra, conforme o próprio espírito de Bérenger, esta surge.

Nesta obra, todas as pessoas, excepto uma, se transformam pouco a pouco em rinocerontes. Pouco importa o nome que se dá à epidemia, contágio ou doença: todos têm um traço em comum - não resistem. A maior parte são facilmente tentados a transformarem-se rapidamente. Quem são, de facto, os rinocerontes? Umas bestas brutas, uns monstros estúpidos. Tudo ocorre como se os humanos tivessem pressa para se libertarem do Homem que há neles, de fazer calar a humanidade em proveito de um valor aparentemente superior ou mais confortável.

Pressentimos que se trata de uma sátira contra uma certa forma de abdicação. Os homens renunciam voluntariamente ao que neles há de mais elevado, mais essencial, o que justamente os diferencia das bestas: o pensamento.

Não se pode dizer que a manada chame a atenção pela sua originalidade ou pelo seu sentido de liberdade. Todos semelhantes, até a linguagem articulada desaparece. Por interesse ou por cobardia, os homens transformaram-se em animais ferozes. Libertados da carga da sua liberdade, dos escrúpulos e da sua moral, das angústias de um pensamento que não existe sem dor.

A génese do meu *Rinoceronte*

MAMU exists and does not exist.

Events, which disappear and will be born,

hiding and showing themselves.

Tadashi Endo & Ko Murobushi

A escolha de fazer um monólogo tem a sua própria história. Depois de conversar, no Departamento de Artes Cénicas, com algumas das pessoas responsáveis pelo mesmo, foi-me dito que o Trabalho de Projecto deveria acontecer no âmbito de uma estrutura profissional, fora da Universidade. Procurei aproximar-me de várias companhias expondo a minha situação. Fiz várias propostas que servissem os interesses de todas as partes. Apenas uma estrutura profissional me deu uma resposta positiva. Revelou-se uma escolha errada e que consumiu mais tempo e vontades do que devia.

Passado este infeliz episódio dediquei-me a procurar uma nova solução. Foi-me oferecido então um espaço na programação do Festival de Monólogos Cabeças Falantes da EMOT. Estava encontrada a estrutura profissional que serviria de rede de apoio ao meu projecto.

A minha escolha recai sobre a célebre obra de Ionesco, *Rinoceronte*, traduzida e adaptada pela atriz, encenadora e autora Anabela Garcia.

Decidido, começo a criar a poesia de cena que desejava, a questionar o conceito de monólogo, a criar uma ideia de dramaturgia de cena:

*‘De início vejo uma cena escura, apenas iluminada por lanternas de velas penduradas pelo espaço. Distinguem-se panos pretos caídos da teia até ao chão. Quatro corpos no chão em poses desconfortáveis vestidos com trapos de cor pálida como a pele. Sons metálicos agudos prolongados com alguns graves acentuam os movimentos dos corpos cujos movimentos se assemelham aos de sobreviventes de um desastre de avião. Os movimentos crescem até a uma nova estagnação. O desconforto deve ser notório e pretendo passar a ideia de uma posição tão dolorosa que a paragem e congelamento na mesma provoque a mesma sensação a quem vê. Também o som da marcha de um exército se começa a escutar, como fundo sonoro crescente, e vai ganhando força face ao som dos metais. Os corpos vão lentos apagando as velas até ficar escuro. Ouve-se as primeiras palavras do texto... “Falávamos tranquilamente disto e daquilo, na esplanada de um café...” repetidas várias vezes e de formas diferentes. Luz à cena e uma mesa com o que parece ser um serviço de chá surge no centro. Vemos um dos corpos a aproximar-se e começa um jogo de faz-de-conta inspirado no chá da *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e o texto flui como uma normal conversa dessas personagens*

*tresloucadas cujas vozes são o único indício de cor durante toda esta cena. Estes corpos, por estarem quase desnudos e serem pálidos podem muitas vezes colar-se e com a luz certa parecerem ser um só criando assim figuras estranhas (como um ser com vários braços ou um extremamente alto). Este momento inclui todas as primeiras discussões entre Bérenger e Jean assim como com os transeuntes e testemunhas dos ataques dos rinocerontes.*³³

Claro que à medida que ia sonhando o espectáculo, a vida real trazia-me dissabores. Não encontrava ninguém para trabalhar comigo. O único apoio que consegui angariar foi o de uma ou outra oferta de ajuda para a altura de montagem do espectáculo. Enquanto aguardei respostas às minhas solicitações de colaboradores afixadas no Departamento de Artes Cénicas o tempo não parou e a minha vida profissional continuou activa e a obrigar-me a deslocações para fora de Portugal com regularidade. A única solução foi eu próprio ir para cena. A verdade é que sempre vi a falta de meios como oportunidades de criatividade. No meu espectáculo anterior, apesar de ter o suporte humano necessário, o financeiro era inexistente, criar a partir da “matéria-prima humana” foi maravilhoso e pouco mais era necessário para fazer passar as minhas mensagens e leituras da temática que havia proposto. Esta experiência passada com a falta de meios dava-me esperança, se bem que a balança se havia invertido, não tinha essa maravilhosa “matéria-prima” que são os seres humanos mas tinha o meu próprio dinheiro que, não sendo muito, me daria algum à vontade para o que fosse preciso ter - excepto actores e atrizes.

O trabalho de produção, do qual eu fui também responsável, iniciou-se com o envio dos pedidos de direitos, licenças e todas as burocracias necessárias. Não sendo um trabalho extenuante

³³ Transcrição das minhas anotações.

nesta fase, não deixa de ser essencial obter a viabilização das licenças e direitos para o que o trabalho criativo corra sem mais tropeções. Já havia tomado uma opção que não iria ser necessário pagar direitos sobre as músicas que utilizasse porque me limitaria ao uso das que tivessem *Licença Creative Commons*³⁴ que não exige pagamento.

³⁴ As licenças *Creative Commons* permitem expandir a quantidade de obras disponibilizadas livremente e estimular a criação de novas obras com base nas originais, de uma forma eficaz e muito flexível, recorrendo a um conjunto de licenças padrão que garantem a protecção e liberdade - com alguns direitos reservados. Estas licenças situam-se entre os direitos de autor (todos os direitos reservados) e o domínio público (nenhum direito reservado). Têm âmbito mundial, são perpétuas e gratuitas. Através das licenças *Creative Commons*, o autor de uma obra define as condições sob as quais essa obra é partilhada, de forma proactiva e construtiva, com terceiros, sendo que todas as licenças requerem que seja dado crédito ao autor da obra, da forma por ele especificada.

Quem sou eu?

- Bem, de qualquer modo é muito confortável - disse ela, caminhando debaixo das árvores - depois de ter tido tanto calor, passar para a... para a... para a quê? - prosseguiu ela, bastante surpreendida por não conseguir lembrar-se da palavra.

- Quero dizer, andar debaixo das... debaixo das... debaixo disto, está a ver? - e pôs a mão no tronco de uma árvore.

- Bem queria saber como é que isto se chama... E, já agora, quem é que eu sou! Hei-de lembrar-me, se conseguir! Estou decidida a lembrar-me! - mas estar-se decidido não ajuda muito e tudo o que ela conseguiu dizer, depois de muito matutar, foi:

- L, sei que começa por L!

Lewis Carroll

Há, então, a necessidade de criar um trabalho diferente daquele imaginado inicialmente. Dediquei-me a pesquisar o máximo possível sobre monólogos, a ir ver monólogos e solos, a ler monólogos. Desde que trabalho em teatro que vejo o monólogo como um “Cabo das Tormentas”. A

experiência do monólogo é aterrorizadora para mim, como encenador. A experiência do monólogo sempre foi aterrorizadora para mim, como actor. Juntar os dois num só parece uma ideia prática mas também, à primeira vista, uma ideia catalisadora de esquizofrenia.

Debrucei-me sobre o trabalho que tinha pela frente. Penso em qual será a estratégia para me encenar. Tinha a obrigação de dialogar comigo próprio, de me ouvir, de me ver. Por um lado, “o encenador” queria colocar em cena este texto e projectar no cenário, na luz e nas acções físico-vocais do actor o sonho que ele teve a partir do mundo que Ionesco cria e das suas próprias memórias e percepções. Por outro lado, “o actor” não se sentia seguro, nem preparado para enfrentar o palco sozinho, sem a confiança de uma equipa que, por pequena que fosse, estivesse presente. Como é que nesta situação eu ponho o actor e o encenador a conversarem? Como é que o encenador pode ser o incentivador de um actor que conhece esse encenador tão bem como a si próprio (literalmente)? Que método e estratégia vou usar, como encenador, para abordar e propor a este actor?

Já fiz trabalhos de *stand-up comedy* que obrigam o *performer* a criar de imediato uma empatia com o público e a manter uma ondulação de ritmo que capte a atenção e aprovação do público. Mas o *stand-up* não é um referência válida para este trabalho porque, apesar de se estar num constante limbo, qualquer deslize nos pode fazer cair em desgraça perante o público. Como o texto utilizado é nosso e só nosso, a responsabilidade de cada palavra é nossa. Há inclusive equações para atingir certos objectivos que só resultam precisamente neste género. Não serve como ponto de partida para este trabalho.

Estive também sozinho em cena em diversos espectáculos teatrais, mas gozei sempre do conforto que as outras cenas davam aos solilóquios das minhas personagens. A minha preocupação

como actor ia sempre a pontos básicos como não deixar cair o tom nem o ritmo além de conseguir atingir e manter a qualidade da personagem que o encenador havia marcado. A minha ingenuidade profissional era imensa. E, mesmo nas minhas experiências de encenação, sempre que um texto, aparentemente, de uma só voz surgia, tive sempre mais que um intérprete para essa voz e joguei com isso. Foram exemplo disso o espectáculo Quatro Horas em Chatila + Sete Crianças Judias realizado no âmbito da disciplina de “Encenação” no 1º ano deste Mestrado ou então o espectáculo Perdedores que dirigi no âmbito do “Atelier de Encenação”. Inclusive, o texto de Perdedores está escrito como monólogo e a minha exploração, como encenador, foi na direcção de dar várias vozes a uma história. Em qualquer um destes espectáculos, quando uma das actrizes tinha o seu momento solitário em cena, eu testava-o vezes e vezes sem conta. A qualidade da sua voz, do seu sentimento, do ritmo, da dicção e sobretudo, do seu olhar. O meu padrão de trabalho, nesses trabalhos passados, pautava-se por uma constante vigilância da qualidade na repetição incessante. Atrevo-me a dizer que o sucesso que aparentemente tiveram, esteve sobretudo ligado ao trabalho de grupo, a este conceito simples que eu valorizei mais que tudo sob um lema “somos tão fortes quanto o nosso elemento mais fraco” e usando a temática a nosso favor - perdedores - o alvo seria sempre grande demais para o falharmos.

Voltando ao mundo dos paquidermes - outro problema interferia na minha criação. Eu nunca tinha trabalhado sozinho, e em casa. Ficava horas numa sala que conheço bem, que é partilhada por mim, pelos meus familiares e amigos. Apesar de ser prático trabalhar em casa, a minha mente facilmente se distraía, o meu corpo relaxava. Como se não chegasse a dicotomia que eu sofria dentro de mim, passei também a sentir uma dicotomia externa - o meu corpo entrava em conflito com a minha vontade por causa do espaço de trabalho se confundir com o do lar. Pensar-se-á que é fácil resolver isto tendo alguma disciplina mas, estando sozinho, este tipo de decisões e vontades parecem sempre colossais. Aliás, sempre que tentava uma estratégia pessoal para deixar de me

sentir desta forma, algo me escapava e dava por mim a boicotar-me. Um autêntico “trabalho de Sísifo”.

O texto. Será que o actor estava a conseguir realizar a mais básica das suas obrigações? Não. Sempre consegui decorar os textos. Tendo mais tempo até os conseguia saber. Quando uso o termo saber refiro-me aquele estado em que antes de entrar em cena não sabemos nada e em cena tudo sai. Quando decoro, o que me acontece é antes de entrar em cena estar a repetir vezes e vezes sem conta para mim o texto. Isto aumenta a minha ansiedade e a probabilidade de erro. Aqui, dei-me conta que a forma como processo o texto como criador é totalmente diferente da forma como o faço enquanto actor. Isto tornou-se noutra obstáculo. Tive que dividir os dias em que via o texto como “o encenador” e, os outros, em que olhava para o texto como “o actor”. Cheguei mesmo a desesperar e a pensar adoptar uma estratégia pouco ortodoxa - eu tinha uma ideia perfeita do texto, sabia a ordem das acções e tinha noção do que era necessário dizer - e se eu tentasse improvisar com base no que sabia? Ponderei seriamente esta hipótese.

A falta de alguém com quem discutir as minhas ideias, a quem as expor e propor para serem realizadas, para eu ver, tornava-se a cada dia mais agonizante. Eu lançava-me sozinho no meio da sala, com o texto na mão, e fazia “qualquer coisa”. Cheguei mesmo a filmar estas experiências mas os resultados desmotivavam-me e só confirmavam o quanto o “quadrado multimédia do computador ou da televisão” é injusto para a *performance* ao vivo. Não sentia a energia, não percebia a voz, não resultava. Continuava a não ter a menor ideia do que andava a experienciar. Uns dias fechava-me na sala, completamente às escuras. Continuava a experienciar. Acendia um fósforo e dizia o texto antes que a chama se extinguísse ou me queimasse os dedos. Outras vezes, sentava-me num cadeirão e assumia uma pose de *pop-rockstar*, a última das vedetas numa tentativa de alcançar uma metáfora sobre o mundo de consumismo e conformismo que a suposta rebeldia destas

estrelas milionárias oferece. Quanto mais experimentava e imaginava, mais me parecia que havia um erro de *casting*... a minha figura não assentava minimamente na do Bérenger que eu sonhara.

“Quem sou eu?”, perguntava-me.

Talvez pudesse usar o *clown*. Sim! Seria diferente e é uma área que domino com à vontade. Bérenger, o último palhaço! E como sou apologista da célebre declaração de Dario Fo achei que tinha tudo para funcionar e resultar num espectáculo que passasse uma mensagem sobre algo em que acredito no que toca à formação teatral:

‘O palhaço é uma das chaves fundamentais do teatro, porque não há teatro possível se, previamente, não forem adquiridas as técnicas expressivas e gestuais que um palhaço é capaz de dominar.’³⁵

Por fim, uma boa ideia. Tinha tudo para que isto pudesse ir para a frente, funcionar e não comprometer tanto a minha pessoa como encenador. Estabelecer uma relação entre o improvisado *clownesco* preparado, inspirado na *Commedia Dell’Arte*, e a orientação e linhas dramáticas que eu poderia conseguir criando um objecto de estudo com bastante material de pesquisa e um objectivo que agradaria ao actor - o riso do público.

Pensamento *clownesco*. O *clown* está habituado a estar em cena. Está habituado a falhar (aliás, está aí o seu grande sucesso). O *clown* está sempre em situações que não sabe explicar, sempre num prelúdio de catástrofe. O *clown* é incompreendido e inconformado com o conformismo dos outros e por isso sai da linha. O *clown* quer desesperadamente dizer “sim” a tudo e a todos, mas

³⁵ [MCMANUS:2003;112]

as situações nunca o favorecem. Parece haver uma grande ligação entre o *clown* e Bérenger. Será que Ionesco criou um *clown*? Também Bérenger parece procurar a aprovação dos seus amigos e colegas. Tenta ser sempre conciliador e acaba piorando a situação. Acaba numa situação catastrófica e desesperante... é o fim do mundo como ele o conhece, toda a humanidade se transforma, menos ele. Certamente que isto lhe dá um título *clownesco* honorário. E há tantos académicos que defendem que Ionesco criou Bérenger como uma extensão de si próprio que o facto de o apelidarem de “*clown* trágico” acenta perfeitamente na minha premissa. E há ainda o olhar! O olhar do *clown* é único e inconfundível. É no olhar que está o segredo do *clown*, a sua capacidade de agarrar no público, de o tornar um aliado, de ser através do olhar que partilha, sem segredos, tudo o que lhe vai na alma. No entanto, Fellini lembrou-me de uma outra noção:

‘O palhaço é o espelho em que a humanidade se vê de forma grotesca, disforme, bufonesca. É como a sombra. Sempre existe sombra. É assim como se perguntássemos : "A sombra morreu? A sombra morre? Para que a sombra morra é necessário sol a pino sobre a cabeça. Só então, a sombra desaparece. Eis que o homem completamente iluminado faz com que deixem de existir seus aspectos caricaturais, disformes, bufonescos.’³⁶

Bérenger não é propriamente essa sombra. Ele é antes o homem que não atingiu o pino da iluminação, é ele que cria essa sombra, que espera esse momento de transformação. Abandono esta ideia. E de um ponto de vista mais técnico, indo aos princípios do *clown*, que partilho, segundo Avner Eisenberg:

³⁶ [SCHICKEL:1971;9]

‘The clown creates a world in the empty space, rather than entering into a world that already exists’³⁷

e,

‘Tension is your enemy. It produces emotional, mental and physical numbness’³⁸

Estes princípios entram em colisão com o que sinto serem os pontos fortes do texto - um mundo já feito (catastrófico) e o jogo de tensão que o enredo tende a criar (especialmente no fim quando se chega à desesperante situação de Bérenger, de ser o último ser humano).

Pensei, então, em seguir um caminho mais ritualístico para a criação do espectáculo e para me auto-orientar com disciplina e segurança. Naquele momento, encontrava-me muito influenciado e afectado pelos contactos que tive com Thomas Richards e com os elementos do Lume Teatro.

Procurei ler bastante sobre um e outros. Procurei palavras de Grotowski que pudessem trazer-me alguma luz. Desesperei nesta busca porque a centrei na procura deste conceito de auto-encenação. Em nenhuma das escassas referências de auto-encenação, que eu tinha, encontrei alguém que tivesse feito um monólogo. Pelo menos, não num formato que me pudesse inspirar. O caminho que me oferecia mais informações neste âmbito parecia ser o da dança. Encontrei muito, também, sobre o trabalhar sozinho e com um objectivo teatral no *Butoh*. Na altura, uma arte performativa da qual eu não tinha a mínima informação para além de uns vídeos com pessoas asiáticas a mexerem o corpo de uma forma que apenas consigo descrever como viscosa e difícil.

³⁷ [EISENBERG:2005;online]

³⁸ *ibidem*

De volta aos *grotowskianos*. Receei que ao entrar por este caminho de busca de um corpo interior e de movimentos perdidos dentro de mim, das acções físicas e das pautas de movimentos precisos e acesos, eu me desviasse tanto do texto que o abandonasse.

Encontrei na descrição de uma palestra de Grotowski, no Hunter College, um ponto de partida para o trabalho de monólogo. Ele fala precisamente de um espectáculo que havia visto em que, durante praticamente um acto inteiro, apenas um actor está em cena. Descreve o trabalho deste actor, que encarnava um professor universitário, e que levou o público a pensar que estaria numa palestra e não a assistir a uma peça de teatro³⁹. O actor terá conseguido esta façanha de transportar o público através das suas acções físicas que na combinação por si demonstrada, seria um *score* (pauta) perfeito.

‘Activities are not physical actions’⁴⁰

Juntar o que lia na teoria, não só nesta publicação como noutras relacionadas com Grotowski, com o que havia experienciado com Thomas Richards em *workshop* aumentou o meu interesse por este tipo de trabalho. Mas, no momento em que me encontrava, pareceu-me impossível prosseguir este caminho. Eu seria sempre um falso “apóstolo *grotowskiano*” se por algum momento assumisse que estaria a realizar um trabalho inspirado no que este Mestre do Teatro descreve.

Também as palavras de Thomas Richards ressoavam na minha cabeça e confirmavam esta opção de não seguir por aqui:

³⁹ [RICHARDS:2004;29]

⁴⁰ [RICHARDS:2004;30]

‘To understand something with one’s mind alone, is a far cry from being able to do something. To know something is a different matter, related more to one’s ability to do, to put into practice.’⁴¹

E eu nem tinha, nem tenho, a certeza, se compreendo.

Quanto a partir para este processo usando o trabalho do Lume não foi também uma opção que vingasse. Não só não tinha condições de infra-estrutura para poder realizar o trabalho físico diário de que são apologistas como, a bem da verdade, o conhecimento que eu tinha adquirido através dos *workshops* realizados até então não me davam bases suficientes, nem segurança, para o fazer. Além disso, nos trabalhos realizados pelo Lume, nenhum teve um texto teatral já escrito e pronto para ser trabalhado em sala de ensaios. Nunca fizeram Shakespeare, Tchekov, Molière ou Beckett. Quanto muito partem de textos literários que muito livremente adaptam como ideias para o seu trabalho. Hoje em dia compreendo melhor a metodologia do grupo assim como o seu passado e presente. Penso que há uma frase do fundador do Lume Teatro, Luís Otávio Burnier, que espelha e explica a atitude das suas criações original:

‘Trabalhar o ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer.’⁴²

Lembrei-me também de recentemente ter trabalhado com um dos grandes pedagogos e teóricos da actualidade sobre o trabalho do actor - Phillip Zarrilli. Mas a formação e todo o contacto que mantive com ele deu-me informações, apenas, sobre o trabalho do actor. Mesmo o espectáculo

⁴¹ [RICHARDS:2004;32]

⁴² [BURNIER:1999; 56]

em que participei, dirigido por ele, não serviu como exemplo para eu entender ao certo o seu método ou estratégias como encenador.

Uma das reflexões que fiz nesta altura, não relacionada directamente com o Rinoceronte, foi que estava a chegar a um ponto de saturação de *workshops* e estágios curtos, a “aprender” métodos e treinos avançados e famosos. Senti que tinha uma grande falta de dedicação que devia dar aos conhecimentos e contactos que tinha vindo a juntar. O que eu andava a fazer era a coleccionar “cromos”, coleccionava nomes e métodos. Sentia que esta falta de compromisso com o que tinha visto e experienciado em todas estas formações era o mesmo que estar a desperdiçar todo o investimento que havia feito, além de todo o conhecimento que me tinha sido oferecido. Este foi um ponto positivo neste trabalho, fez-me reflectir, realmente, sobre este assunto, que julgo não se limitar a mim mas estar alastrado pela comunidade artística em forma de “cursite”, um conformismo disfarçado de inconformismo na busca constante de *workshops* e cursos que nos qualifiquem e nos tornem “os melhores”, talvez um derivado da “rinocerite”.

Com o tempo a passar e a esgotar-se para conseguir realizar um trabalho digno, recorri aos meus conhecimentos mais antigos e de que já me havia afastado. Relembrei o trabalho com encenadores de espectáculos em que participei como actor e a algumas ferramentas que aprendi quando trabalhei O Método (segundo Strasberg via Marcia Haufrecht e *New York Film Academy*) e o *Dream Work*.

À procura de Bérenger

*A voz do intelecto é doce, mas não se cala até ser escutada.
E, por fim, após desaires intermináveis, ela atinge os seus
objectivos. Este é um dos raros pontos sobre os quais é
possível ser-se optimista relativamente ao futuro da
humanidade.*

Sigmund Freud

Entendo procurar Bérenger como todo o processo de descodificação do texto, desde o seu momento presente a todas as condicionantes e variáveis que o levaram aí, e que me leva à concepção dramática de todas as vertentes do espectáculo que foi apresentado.

Recorri a uma ferramenta da psiquiatria moderna, o EMDR - *Eye Movement Desensitization and Reprocessing*. Trata-se de um método de dessensibilização e reprocessamento de experiências emocionalmente traumáticas por meio da estimulação bilateral do cérebro, a qual promove a comunicação entre os dois hemisférios cerebrais. Não só serve as necessidades dos doentes

psiquiátricos como também as de artistas bloqueados que não sabem como desenvolver um trabalho.⁴³ De veteranos de guerra traumatizados e atletas com medo e sem confiança a escritores com bloqueio criativo, esta ferramenta tem sido usada com grande sucesso um pouco por todo o mundo.

O EMDR é uma ferramenta que serve o *Dream Work*, o trabalho dos sonhos.

O *Dream Work*, ou como é também conhecido, *The Way*⁴⁴, é uma etapa evolutiva d'O Método, como ensinado no *Actors Studio* e no mestrado, da responsabilidade desta instituição, na *Pace University*, em Nova Iorque. Esta evolução surge a partir da junção de princípios do trabalho do actor segundo a visão de Lee Strasberg e de teorias de Carl Jung, que acreditava que os sonhos eram a expressão do inconsciente e as imagens e símbolos que neles surgissem passavam informações cruciais à mente consciente.

'The dream is a theater in which the dreamer is himself the scene, the player, the prompter, the author, the producer, the public and the critic.'⁴⁵

Em que é que esta técnica pode ajudar o trabalho de um encenador? Apesar de estar a ser testada apenas em actores, e com sucesso, eu acredito que *The Way* possa trazer uma mais-valia ao trabalho do encenador. Podemos, através desta técnica, vivenciar os espaços que o texto propõe assim como sentir e compreender de uma forma, acho eu, empírica a vida das personagens que nos propomos investigar. É uma forma de “pôr em cena” todo o espectáculo, conseguindo até ver um

⁴³ [SHAPIRO:2001;50]

⁴⁴ [KERSHAW:2009;online]

⁴⁵ [JUNG:2002;54]

passado e um futuro além do presente proposto pelos textos trabalhados. Uma das grandes vantagens está na improbabilidade que o que produzirmos assim seja falso ou forçado, pois o trabalho acontece ao nível do inconsciente. É, para mim, uma clara oportunidade para desenvolver uma dramaturgia mais completa, sobretudo, porque há muito mais respostas para as muitas perguntas que um texto possa levantar.

Utilizei esta técnica pela primeira vez quando trabalhei, em *workshop*, com a encenadora e actriz americana, membro do *Actor's Studio*, Marcia Haufrecht. Segundo ela, esta é uma técnica que só é passada a quem já pertence a uma turma avançada de treino d'O Método ou tem muita experiência no mesmo.

Lembro-me que me foi proposto fazer a construção de uma personagem do *Auto da Serra da Estrela* de Gil Vicente, o Gonçalo, e improvisar uma determinada cena. Ao ler a peça não encontrei informações praticamente nenhuma para conseguir criar uma personagem com uma história, com um carácter. Uma personagem das obras de Tchekov, por exemplo, tem, normalmente, um vasto número de informações sobre si ao longo da obra. Sobre Gonçalo não tinha elemento nenhum a não ser o local onde estava e por quem estava apaixonado. Ao usar o EMDR vi toda a vida de Gonçalo, como se fosse um sonho normal mas mais vivo. Devo acrescentar que o EMDR é auto-induzido em estado consciente. Ao ver este sonho arrecadei uma série de informações que, na minha opinião, deram o peso necessário à minha interpretação de quem é Gonçalo. Desde uma ideia exacta da casa onde morava, como estava mobilada e com quem morava até ao seu trabalho diário, ao seu aspecto, aos seus gostos, enfim, toda a sua vida. Nunca, antes, eu tinha improvisado uma cena com tantos elementos bem definidos e com uma personagem tão bem montada. Claro que a direcção da Marcia catalisou esta experiência para um resultado positivo.

Agora, contudo, a situação ainda é mais especial porque se trata de uma história com características fantásticas, fora do normal e da realidade. Além disso, procuro nesta técnica respostas como encenador e como actor.

Depois de outras tentativas com diferentes influências, nesta nova abordagem a Rinoceronte decidi, depois de ler bem o texto e o estudar, usar o EMDR para descobrir este Bérenger. Algo claro, para mim, é que este monólogo não acontecia no mesmo espaço temporal da obra original de Ionesco. Transcrevo o relato destas experiências que determinaram as opções que tomei neste espectáculo.

1ª sessão

‘Bérenger continua vivo. Apercebo-me que os momentos que ele relata já aconteceram, não faz muito tempo, talvez um ano, se tanto. Ele vive, ainda, no mesmo apartamento. Talvez um quarto ou quinto andar. O apartamento é na verdade uma ruína. Poucas são as janelas que não foram substituídas por tábuas de madeira. O chão de madeira tem bastantes buracos. Alguns móveis tentam não cair. Há uma sala interior que é a única parte da casa que não parece afectada por esta ruína. A electricidade funciona mas ele opta por não a usar muitas vezes, só em casos de extrema necessidade, o que não acontece faz mais de um ano. As janelas que não estão remendadas ou tapadas são as únicas fontes de luz. É através das janelas que Bérenger vê o que se passa no mundo e através de um rádio que ele só espera usar quando for mesmo necessário, segundo ele. O mau estado do

apartamento de Bérenger e, na verdade, de todo o edifício deve-se às investidas de paquidermes no passado. Tem uma fotografia de Daisy. Na sala não afectada apenas tem algumas velas num candelabro. Um sofá vermelho-escuro. As paredes estão forradas a papel. Por todo o apartamento há fios que se cruzam e entrecruzam e parecem dirigir-se para os andares de baixo. Ele afirma que é um sistema de alarme, caso os rinocerontes tentem chegar a ele silenciosamente. Ele acha que eles se esqueceram dele ali. Já nenhum imagina sequer que sobra alguém diferente. Ele veste roupa confortável e quente, um ou outro rasgão. Não corta o cabelo nem tem feito a barba. Só ata o cabelo e corta a barba quando tenta sair para procurar mercearias. O tempo parece sempre nublado mas ele acha que é por causa das corridas dos paquidermes que dia e noite parecem andar a correr pela cidade. Ele acha que há discórdias entre eles e que por vezes devem lutar. Ele assume que é a lei do mais forte, é assim que eles devem decidir quem manda entre eles. Bérenger acha que a única coisa que se transformou em si foram as cores. Parece que fora está tudo cinzento e na sua sala segura, intacta e invicta parece tudo ter tons encarnados. Ele acha que já precisa de se preocupar com a sua aparência porque não tem com quem se comparar. Já ninguém olha para ele. Ninguém humano. Nem ele olha para ninguém para se poder arranjar e tentar ser visto. Bem pensado, ele acha que nem dantes ele o fazia. Por vezes usa chinelos, no seu dia de aniversário usa meias e veste o seu casaco especial. Usa um kimono que era de Daisy, que claramente não lhe serve. Tem saudades de fumar. Nem relva ele tem

conseguido fumar porque eles pisam tudo. Ele já não sabe o que é um ser vivo para além dos rinocerontes. Parece que até as árvores morreram. Nem aves ele consegue ver. Os últimos seres que ele viu terão sido dois pombos que pararam na sua janela. Mas ele espantou-os porque teve receio que os rinocerontes reparassem neles e os quisessem apanhar para os privar de voar. Ele acha que foi isso que aconteceu aos pássaros. Os rinocerontes impediram-nos de voar. Ele olha para fora sempre à mesma hora, quando não há vibrações de corridas por perto. Ele sabe que se os rinocerontes o descobrirem e forem todos até lá bastará a vibração das suas patas no chão para fazer cair todo o bairro. Ele consegue olhar para os outros edifícios e consegue ver que não há movimento. Ele acha que em breve vai deixar de conseguir contar o tempo. O relógio não funciona. Não consegue ver o sol. O dia, ou a noite, é sempre em tons cinza. Ele pensa que os rinocerontes agora condicionam o sol. Ele tem receio que ao deixar o apartamento encontre ratos que o denunciem chiando numa luta por comida. Ele alimenta-se do que encontra em latas. Impressionante a quantidade de latas que ele consegue encontrar nas apartamentos abandonados e vazios do seu prédio. Por vezes, vê um rinoceronte de pestanas compridas passar por perto. Na verdade, só o viu duas vezes. Ele acha que talvez fosse Daisy. Não tem a certeza porque não foi atacado e tem continuado a sobreviver da maneira que consegue. A sua grande companhia para além das velas que, por vezes, ardem, são uns poucos livros. Ele já os leu várias vezes. Além de latas ele por vezes olha para as estantes das casas e procura livros.

A sua própria voz dentro da sua cabeça é o que não o fez enlouquecer, segundo ele. Ao ler livros, ele tenta inventar uma voz diferente na sua cabeça. Diz que fica impressionado com a quantidade de gente que tem conhecido assim. Nunca imaginou que o seu país tivesse tantos sotaques. Escondidas debaixo das almofadas do sofá vermelho-escuro estão fotos e recortes de fotos que ele tem encontrado ou já tinha. Ele diz que não lhe fazem companhia porque sabe, exactamente, que são fotos e que não lhe respondem. Ele tem um frasco de tinta. E algumas folhas brancas. É o seu plano. Quando a comida acabar e se vir sem saída vai deixar no papel o seu legado. Diz que já começou a escrever. Nas folhas estão impressões da sua mão. A sua marca única e inimitável. Ele acha que a impressão digital de uma mão aberta é o legado que ele quer deixar. Não sabe a quem. Apesar de clamar não estar louco ele fala também da música que ouve várias vezes todos os dias. É uma música de ballet, aquela que um hipopótamo dançaria, segundo ele. Ele ouve-a como se viesse da casa do vizinho. Ele já lá espreitou mas não consegue ver ninguém. Ele já não tenta sequer falar a língua deles. Também porque não os ouve. A convivência com eles não é uma hipótese. Pelas suas experiências passadas acha que nem um “bom dia” era capaz de dizer sem por eles ser esmagado. Ironicamente, o seu livro preferido parece ser A Metamorfose de Kafka. Inveja Samsa profundamente. Ele diz que está à espera. Não sabe ao certo de quê. Mas sabe que está à espera. Talvez por isso não fique ansioso.’

‘Bérenger move-se com passos curtos. Por vezes faz exercício, quando passa entre os fios do seu engenhoso sistema de alarme. Uma vez mandou um avião de papel pela janela. Só depois se lembrou que talvez não tivesse sido boa ideia. Os rinocerontes, como não têm mãos, não conseguem fazer aviões de papel, poderiam desconfiar que alguém com mãos ainda estivesse por ali. Felizmente quando eles passam são tão brutos que nem reparam e pisam tudo.

Ele não sabe muito bem o que se passa mas desconfia que os rinocerontes conseguem voar. No céu de nuvens cinzentas ele consegue perceber que algo se movimenta. Ele não sabe ao certo o que poderá ser. Mas continua com precauções para não ser visto e continua a expandir a sua rede de alarme de fios e sinos de bronze. A música do lado da vizinhança mantém-se. Ele reconsiderou ver-se ao espelho de novo. Mas só se aproximou dele uma vez. Diz que já não está habituado a outras pessoas. Quando se sente seguro contempla a queda que teria se ele se atirasse da varanda do seu apartamento. Pergunta-se muitas vezes se ele forçaria uma transformação em si próprio. Se ganharia asas. Ele acha que pessoas com asas é uma ideia ridícula. Mas que é uma bonita fantasia. Diz que se obriga a sorrir todos os dias, pelo menos uma vez, para o caso de encontrar alguém normal. Ele tem dias em que acredita que os outros vão voltar a ser quem eram, tem outros em que sonha que ele será o próximo a se transformar. Ao fim e ao cabo já não lhe interessa assim tanto o

que acontece, desde que aconteça. A espera mata-o. Diz que não se mata porque não quer dar esse prazer a Jean. Tem a certeza que isso confirmaria as suas presunções sobre ele próprio e confirmaria o quão certo ele estava ao se ter transformado. Seria uma confirmação das virtudes paquidérmicas.

Por vezes ele questiona-se se ainda será um homem. Não sente nada. Diz que tem ideias de sentimentos e tenta força-las em si mesmo para ver se se tornam verdadeiros sentimentos. Por vezes, procura nos livros que o acompanham alguma descrição do que é um sentimento para o tentar replicar. Ele sente-se falso em tudo o que faz. Auto-intitula-se “o falso humano”. Mas como é o único talvez seja só “o humano”. De qualquer forma, ele acha que não é grande coisa. Começa a ficar farto dos livros porque lhe dizem sempre a mesma coisa. Experimentou ler um livro de trás para a frente mas o sentido das frases era incompreensível. Congratula-se por ainda ter sido capaz de raciocinar e ter tentado essa experiência.

Há semanas em que não ouve nada vindo das ruas. Fica esperançoso que eles se tenham ido embora. Ao mesmo tempo fica triste porque não terá ninguém na cidade.’

3ª sessão

‘Bérenger está violentamente a mandar-se contra a parede. Tenta ficar mais rijo. Acelerar o processo de transformação. Ele sabe que não está a transformar-se. Mas acha que a cor roxa das suas

mazelas poderá espalhar-se pelo corpo e tornar-se alvo de tolerância por parte da população rinoceronte. Não tem sucesso nisto porque não sabe como as suas costas estão. É inconcebível para ele considerar voltar a olhar para um espelho. Ele está a ler o Retrato de Dorian Grey. Acha que tem muito de Dorian nele. Ele não muda de feições e receia a sua imagem verdadeira.'

4ª sessão

'Decidiu começar a rever com frequência a maneira de ser das pessoas que conhecia. Tenta reproduzir as suas características da melhor forma que sabe e consegue. Assim, se alguém deixar de ser rinoceronte ele poderá dizer como eram antes da transformação. Ele pensa que talvez assim descubra o segredo das transformações.'

Ao ler estas anotações e ao relembrar as sensações que tive, senti que tinha encontrado um caminho mais fiável para esta situação. Consegui definir a dramaturgia do espectáculo. Está toda nestes escritos e reflectida nas opções cénicas que mais à frente descrevo.

Foi também neste momento, sensivelmente a duas semanas da estreia, que tive a disponibilidade da Ana M. Ferreira para ser minha assistente de encenação. Naquele momento ela foi essencial porque eu ainda me digladiava violentamente com o saber o texto na íntegra. Todos os dias que trabalhámos juntos foram, sobretudo, dedicados à questão do texto. O seu apoio incondicional e as chamadas de atenção para o que parecia ser um constante auto-boicote foram o que me permitiram apresentar um trabalho minimamente digno e com um princípio, um meio e um fim. O que é que se atende por auto-boicote? - passar horas e horas de ensaio a conceptualizar o

espectáculo em vez de o pôr em prática. A frustração que vinha deste trabalho traduzia-se em inspirações para outros trabalhos que eu mantive em paralelo. Era como se o buraco negro que se tinha transformado Rinoceronte fosse como um autêntico *big bang* para tudo o resto. Tentar levar este espectáculo a bom porto e sem falhas foi difícil. Até no dia em que eu queria que o espectáculo corresse melhor tive uma enorme branca.

Foi curioso verificar que no ensaio que fiz só para amigos e pessoas bem-vindas ao processo, a *performance* correu de uma forma de tal forma ritmada e divertida para mim e para quem assistia que me fez questionar, mais tarde, o porquê de tamanho insucesso.

Talvez eu tenha encontrado o meu Bérenger, que vive dentro da minha cabeça. Ele vivia lá conformado com o que me diziam que o teatro tem que ser. A personificação dos meus medos. Quando me apercebi disto acreditei estar mais perto duma essência mais pessoal de Ionesco e, assim, confirmei que Bérenger é o Ionesco, é o Bruno e todos nós. Parece óbvio. Mas como tudo aquilo que somos nós a descobrir, esta conclusão teve um sabor especial.

Antes de começar

*Lembra o tempo
que você sentia
e sentir
era a forma mais sábia
de saber
e você nem sabia?*

Alice Ruiz

Dos resultados obtidos através do EMDR criei o espectáculo. Continuando a ter problemas graves no tratamento do texto, como actor, passei as últimas duas semanas a trabalhar o mesmo com a Ana Ferreira. Dado que a tão pouco tempo da estreia esta situação podia ser catastrófica, dediquei todo o tempo disponível a decorar o texto. Nunca consegui saber o texto da forma que desejava como encenador. Acredito que o texto deve sair espontaneamente e limpo. Nada me parece mais perturbador que ouvir um actor em cena “cantar” o texto. Contudo, o meu subterfúgio para anular esse efeito e conseguir uma certa fluidez passou por uma repetição do texto incessante e a diversas velocidades.

Consegui fazer apenas duas passagens completas e bem sucedidas em ensaio antes de passar o trabalho para a sala de espectáculo definitiva. Contudo, não consegui nunca ter uma ideia absoluta de como seria o cenário e como funcionaria num palco como o do espaço da EMOT. Tive que jogar com o instinto. Aquando da chegada ao espaço dediquei todo o tempo disponível na resolução das questões técnicas e adaptando as minhas propostas de cenografia às condições que o palco me oferecia.

Com base no que vi, através do EMDR, criei um “sistema de alarme” que consistia no cruzamento de um fio elástico através do espaço de cena onde estavam pendurados alguns sinos de cobre. A ideia seria que qualquer vibração mais forte ou aproximação mais brusca seria assinalada através deste sistema. O espaço não oferecia condições para fixar este fio, com segurança, de forma a poder ser utilizado por mim (embrenhar-me nele, ficar preso no mesmo ou simplesmente jogar com os sinos). Estava seguro de forma periclitante.

Lanternas de vela foram penduradas pela teia. Umas mais à frente, outras mais atrás ou acima ou abaixo e mesmo sobrepostas. A ideia era criar o ambiente quente e misterioso do “quarto seguro” de Bérenger, que havia também visto através do EMDR.

Tentei recriar dentro daquilo que eu tinha disponível o figurino que havia visto. Optei por usar tons avermelhados, já a pensar num jogo com as cores que a luz oferecesse, e em consonância com os tons do “quarto seguro”. As luzes foram idealizadas por mim e adaptadas ao espaço, dentro das possibilidades que este oferecia e do material disponível, pela equipa técnica da EMOT.

Sendo daltónico, tento sempre defender-me deste *handicap* dando o máximo de imagens e referências de outros trabalhos que eu e a pessoa que está a realizar a minha visão tenhamos em comum. Neste caso a referência recaiu sobre Anne Frank. Como seria a iluminação (teatral) da sala

onde ela estava a escrever? Através de imagens que só a memória cinematográfica pode trazer consegui fazer a equipa compreender rapidamente a ideia.

As opções do cabelo solto e longo assim como a barba, relativamente, crescida ajudariam a passar a ideia de um certo desleixo.

Um mesa preta e discreta fez também parte do cenário, promovendo o jogo de criação de diferentes espaços e sendo a mesma polivalente (uma mesa/cadeira/escudo/apoio).

As músicas foram compostas por Kevin MacLeod, músico britânico que licencia gratuitamente todas as suas composições e interpretações através da *Licença Creative Commons*.

A operação técnica do espectáculo esteve a cargo da Joana Velez. Com profissionalismo e dedicação, a sua prestação na semana de montagem e espectáculos permitiu-me não ter que me preocupar tanto com essa área.

Nos três ensaios completos que consegui realizar com o cenário montado só me vinha à cabeça o quanto lamentava não ter tido a disponibilidade de alguém como a Ana M. Ferreira antes para a assistência de encenação. Os seus *feedbacks* foram sempre incisivos e verdadeiros. As suas propostas, caso tivéssemos tido mais tempo para trabalhar juntos, teriam melhorado significativamente a qualidade do espectáculo, sobretudo, a minha *performance* como actor. Teria tido alguém, desde o início, que me desse as indicações e retornos essenciais para criar confiança e encontrar um caminho de trabalho constante e eficaz.

Acontece

Ever tried.

Ever failed.

No matter.

Try again.

Fail again.

Fail better.

Samuel Beckett

Ao entrar na sala e ao olharem para o palco, o público deparava-se com a cena iluminada pelas lanternas, com as velas acesas e o fio entrecruzado com os sinos, que surgiam como pequenos pontos de brilho, dado o reflexo da luz. Esta luz das velas era suficiente para criar um ambiente de algum mistério e de uma certa solenidade.

Quando o público estivesse sentado ouvia o aviso para desligar os telemóveis.

Escuro na sala.

A música de Richard Strauss *Also Sprach Zarathustra* começava. Pouco antes do clímax da mesma, um carro telecomandado com um rinoceronte de pelúcia entrava em cena ganhando luz quando encontrasse o centro. Este pequeno *gag* pretendia oferecer uma primeira respiração ao

público. Depois da solenidade encontrada em cena e da música épica, eu acredito que este momento permitiu um primeiro sorriso e, assim, conforto e interesse.

De novo, escuro.

Começa a música *One-Eyed Maestro* de Kevin MacLeod, uma marcha colorida e fantasiosa que sugere o andar de figuras estranhas. Bérenger entra em cena pela esquerda baixa e passa da forma que pode pelos fios sem lhes tocar, até ganhar o centro. Luz em Bérenger e em tom ritmado e olhos nos olhos com o público, o texto começa a acontecer em cena. “O actor” tenta evitar movimentos desnecessários com as mãos e, sempre que as movimenta, é de forma simples e decidida. O ritmo e a percepção do texto eram fundamentais para que o público ganhasse “balanço” para o conseguir acompanhar até ao fim.

Quando a história chega a momentos de diálogo, ou quando Bérenger se cita, a sua voz tenta imitar essas outras personagens e um ou outro trejeito físico das mesmas que, na verdade, servem de apoio e memória à voz d’ “o actor”. Realço que é, realmente, um jogo que necessita de muito trabalho e, como apenas surgiu a pouco tempo da estreia, não estava suficientemente apurado para conseguir todos os efeitos cómicos e rítmicos que eu pretendia como encenador.

Durante o espectáculo, existem mais três momentos musicais que funcionam como separadores de cena, como intervalo para hidratar a voz e para criar um pequeno jogo com o espaço. Nestes três momentos ouve-se, em cada um, uma versão diferente de *Dance of the Sugar Plum Fairy* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky. A ideia é a música tornar-se cada vez mais distorcida, acompanhando desse modo a distorção que acontece no mundo de Bérenger quando todos se transformam. A opção recai também nesta composição por se tratar de um conhecido bailado que

me lembra contos de fantasia e ballets de desenhos animados em que enormes paquidermes se movimentavam como plumas. A ironia desta minha memória de infância parecia adequar-se ao resultado do EMDR.

Os movimentos e movimentações em cena foram sempre contidos. Desta forma, algumas “explosões de histeria” ao encarnar as falas de uma qualquer personagem teriam mais força. Contudo, uma pauta de deslocações em cena foi feita para criar um certo ritmo e quebrar a monotonia do espaço.

A ideia imaginada por mim para resolver o trabalho de actor foi tentar enveredar pelas técnicas de contador de histórias. Mas a vontade de realizar um trabalho de actor e pôr em prática o resultado da busca por Bérenger colidia com esta opção. Mesmo assim fui para a frente com estas ideias. Se não fosse o *feedback* da minha assistente de encenação teria feito um trabalho muito menos contido como actor. Dentro dos parâmetros que eu lhe havia passado ela conseguiu prevenir-me de diversos erros que cometia por falta de consciência, como actor.

Perto do fim, Bérenger tem umas folhas consigo que agarra com alguma veemência. Em cada folha está impressa uma mão do próprio com todas as impressões digitais bem delineadas e visíveis. Nas últimas palavras:

‘Tinha a consciência cada vez pior, mais infeliz. Sentia-me um monstro. Ai, eu nunca me tornaria rinoceronte. Já não podia mudar.

Já não tinha coragem de me olhar. Tinha vergonha. E no entanto, não podia, não, eu não podia.’

Ao som de *Air Prelude* de Kevin MacLeod, uma composição calma e inquietante, Bérenger deixa cair algumas dessas folhas na direcção do público e vai lançando-as enquanto sai de cena.

Para a saída do público lançou-se *Miri's Magic Dance* também de Kevin MacLeod, uma composição que passa a sensação de fim dada a combinação de metais e acordeão numa cadência constante.

Ao voltar para casa depois da última sessão de *Rinoceronte* lembro-me de ter pensado mais em Beckett que em Ionesco. Particularmente no Vladimir,

‘Estaria eu a dormir enquanto os outros sofriam? Estarei eu a dormir agora? Amanhã, quando acordar, ou pensar que acordo, o que é que eu vou dizer de hoje?’⁴⁶

Fico com a sensação clara que, no fim, prevaleceu a visão do encenador. Toda a visão concebida por mim foi posta em prática de forma eficaz. O espaço de cena correspondia ao que idealizei e ao que acredito ser a minha visão do espaço onde Bérenger habitava. Não que eu tenha tentado recriar o espaço, mas o que havia em cena bastava para dar a sensação do que Bérenger sentiria. A selecção sonora ajudava os sentidos a situarem-se nesse mesmo espaço. O actor cumpriu com a sua função. A luta feroz que ocorreu dentro de mim encontrou um fim no espectáculo, nesta percepção que a encenação salvou um espectáculo que não tinha um actor pronto para brilhar. As decisões que tomei demonstraram que contribuí para o equilíbrio de um espectáculo que na minha visão de actor me parecia catastrófico.

⁴⁶ [BECKETT:2006;119]

Com a simplicidade, contenção de gestos e verdade interior como linhas mestras para o actor, foi conseguido um equilíbrio.

Prevalece o encenador, sobretudo, porque não desisti. Nunca.

Conclusão

Aqui nada concluo, só estou de passagem.

Qual é a conclusão de uma trajetória?

Ana Cristina Colla

Apesar de ter tentado delinear um rumo eu nunca soube exactamente por onde queria ir. Senti que tinha demasiadas referências que queria respeitar e experimentar. Cheguei a um ponto em que tudo o que eu conhecia explodia dentro da minha cabeça mas não se interligava. Eu não sabia como fazer as pontes entre as várias técnicas e aquilo que eu percepcionava do texto. Dei por mim a não encenar, a ser um actor desorientado e tonto à procura de acções que enchessem a cena. Até ao último instante procurei saídas para me resolver. A minha presença em cena era a única coisa que eu conseguia projectar. Tenho noção que, naturalmente, tenho presença. Mas, como encenador dei por mim a tomar poucas opções porque o actor em mim não deixou o encenador existir. Fiquei preso a uma série de concepções que tinha do que deveria fazer, do que deveria ter para chegar a um determinado objectivo. Não foi uma boa experiência. Foi a antítese do que acredito teatralmente e, até mesmo, de quem eu sou na profissão. Mas foi a melhor experiência que eu podia ter tido neste momento da minha vida. O aperceber-me claramente daquilo que não gosto, que não quero, que não

acredito. Até em termos da escolha do tipo de pessoas com quem quero e aceito trabalhar eu me sinto mais esclarecido. E outras pessoas poderão dizer que poderia ter sido bastante simples, que era uma questão de organização. Eu acho que não. Mas isso é apenas a minha opinião.

Deste trabalho, ficaram várias questões no ar: Será que a memória que eu tinha da primeira vez que vi este texto em cena ditou o resultado do meu trabalho? É possível diferenciar o trabalho de actor e encenador quando estes são um só, num monólogo? A estratégia/técnica/método usados pelos criativos terá de ser pensada de uma forma diferente para este tipo de trabalhos? Técnicas de actor específicas para o trabalho de um actor só?

Uma experiência destas, negativa pelos padrões convencionais, tem o condão de nos deixar mais humildes. De nos obrigar a reflectir sobre quem somos na Arte. E esta reflexão obriga-nos a pensar sobre a forma como vivemos e como nos relacionamos com os outros.

O que aconteceu comigo, depois, resultado desta experiência, fez-me, agora, tomar decisões claras sobre os caminhos que quero explorar e percorrer. Sinto que este relatório é um primeiro passo nesse caminho. E sem dúvida, comprovo que, por vezes, é preciso um valente choque para nos travar quando estamos no caminho para algo que não é o que queremos de verdade mas para lá avançávamos sem nos questionarmos. A minha maneira de estar e de ver o teatro mudou. Aceitar a minha vulnerabilidade e aprender a aceitar foram as maiores lições que tirei. Agora vejo o teatro como algo que tem mesmo que sair de dentro de mim, como algo que tenho que procurar todos os dias. Nem sequer penso se sou actor ou encenador ou dramaturgo. Para já, sei que estou nesta Arte, que esta Arte precisa de uma dedicação maior e mais constante do que aquilo que me habituaram a acreditar ser necessário. Talvez haja quem não precise de ensaiar e seja brilhante, quem não decore textos e improvise maravilhosamente, talvez nem se esforcem e sejam muito bons. Eu estive por aí,

nesse caminho. Cheguei a acreditar que “quem é bom tem sempre trabalho”, por exemplo. Mas este enorme paquiderme abriu-me as feridas todas ao mesmo tempo. Fez-me ver que não são as centenas de workshops que me fazem artista, não são os milhares de espectáculos que já fiz que me tornam melhor, nem são as minhas epifanias como encenador que me tornam válido neste meio. Sim, válido. Porque é isso que eu acho que andamos à procura, de quem nos valide. Talvez fosse a minha obrigação, como mestrando, oferecer à Academia um relatório com as análises dramáticas exageradamente fundamentadas com inúmeras referências teóricas e ideias de outros reformuladas nas minhas palavras e, também, diários de bordo com descrições ao pormenor do dia-a-dia de uma empreitada colossal e efémera como é a criação teatral.

Optei por escrever a verdade.

Bibliografia⁴⁷

- Artaud, A. (1996). *O teatro e o seu duplo* (1ª ed.). Lisboa: Fenda Edições.
- Azevedo, S. M. (2002). *O papel do corpo no corpo do ator* (1ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Barba, E. (1999). *Land of ashes and diamonds* (1ª ed.). Aberystwyth: Black mountain press.
- Barba, E. (2005). *The paper canoe, a guide to theatre anthropology* (1ª ed.). New York: Taylor & Francis e-library.
- BBC ed. (n.d.). *Genocide Under the Nazis (The Holocaust)*. Obtido em 11 de Novembro de 2010, de <http://www.bbc.co.uk/history/worldwars/genocide/>
- BBC ed. (n.d.). *Rhino conservation*. Obtido em 19 de Outubro de 2010, de <http://www.bbc.co.uk/devon/rhino/>
- Beckett, S. (2006). *À espera de Godot* (3ª ed.). Lisboa: Edições Cotovia.
- Beckett, S. (2003). *Fim de partida* (1ª ed.). Barcelona: Bibliotex Editor.
- Bendig, M. (n.d.). *Eugène Ionesco*. Obtido em 23 de Outubro de 2010, de <http://www.ionesco.de/homepage-en.html>
- Berthold, M. (2001). *História Mundial do Teatro* (1ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Boleslavski, R. (1992). *A arte do ator* (1ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Brook, P. (2002). *Evoking (and forgetting!) Shakespeare* (1ª ed.). London: Nick Hern Book.
- Brook, P. (2008). *O espaço vazio* (1ª ed.). Lisboa: Orfeu negro.
- Burnier, L. O. (1999). A arte do ator. *Revista do Lume*, 2, pp. 56-61.
- Burnier, L. O. (2009). *A arte do ator: da técnica à representação* (2ª ed.). São Paulo: Editora da Unicamp.
- Chapman, A. (2009). *Actor's handbook 2009-10* (1ª ed.). London: Casting call pro.
- Clay, A. (2005). *Angels can fly* (1ª ed.). Newtown: Artemedia Publishing.
- Colla, A. C. (2005). *Da minha janela vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume* (1ª ed.). São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores.
- Eisenberg, A. (2005). *Eccentric Principles*. (T. E. Company, Editor) Obtido em 03 de Janeiro de 2011, de Avner the Eccentric: http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles.php
- Endo, T. (2008). *Tadashi Endo's dance 1981-2007* (1ª ed.). Diemarden: Butoh Centrum MAMU.
- Esslin, M. (1961). *The theatre of the absurd* (1ª ed.). London: Methuen Drama.

⁴⁷ Estilo de Bibliografia APA

- Ferracini, R. (2003). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2ª ed.). Campinas: Unicamp.
- Ferracini, R. (2006). *Corpos em fuga, corpos em arte* (1ª ed.). São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores.
- Fo, D. (1999). *Manual mínimo do ator* (2ª ed.). São Paulo: SENAC São Paulo.
- Gall, A. (2009). *Eugène Ionesco: mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps* (1ª ed.). Paris: Flammarion.
- Gil, J. (2001). *Movimento total - o corpo e a dança* (1ª ed.). Lisboa: Relógio d'água.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a poor theatre* (1ª ed.). London: Methuen drama.
- Guinsburg, J. (2001). *Stanislávski, Meierhold & Cia.* (1ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Guppy, S. (n.d.). *Eugene Ionesco, The Art of Theater No. 6*. Obtido em 02 de Novembro de 2010, de The Paris Review: <http://www.theparisreview.org/interviews/2956/the-art-of-theater-no-6-eugene-ionesco>
- Haney, W. S. (2008). *Integral Drama: Culture, Consciousness and Identity* (1ª ed.). Amsterdam: Editions Rodopi.
- Hirson, R. S. (2006). *Tal qual apanhei do pé - uma atriz do lume em pesquisa* (1ª ed.). São Paulo: Hucitec.
- International Rhino Foundation ed. (n.d.). *International Rhino Foundation*. Obtido em 19 de Novembro de 2010, de <http://www.rhinos-irf.org/>
- Ionesco, E. (1958). *Rhinocéros, Une nouvelle d'Eugène Ionesco*. Paris: Pieper, Helga & Reinhold.
- Ionesco, E. (1959). *Rhinocéros*. (1ª ed.). Paris: Éditions Gallimard.
- Ionesco, E. *Ionesco*. Obtido em 01 de Novembro de 2010, de <http://www.ionesco.com/>
- Johnstone, K. (1979). *Impro* (1ª ed.). London: Methuen Drama.
- Jung, C. (2002). *The analysis of dreams* (1ª ed.). London: Routledge Classics.
- Kafka, F. (1995). *A Metamorfose* (7ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- Kershaw, S. (2009). *The role of their dreams*. Obtido em 14 de Janeiro de 2011, de The New York Times: <http://www.nytimes.com/2009/05/07/fashion/07dreams.html?pagewanted=1&%2360;!--Undefined>
dynamic function data_sanitationlib::sanitize_string:1 called--&%2362
- Koudela, I. D. (1998). *Jogos Teatrais* (4ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- McManus, D. (2003). *No kidding!: Clown as protagonist in twentieth-century* (1ª ed.). Cranbury: Associated University Press.
- Meiches, M., & Fernandes, S. (1999). *Sobre o trabalho do ator* (1ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Mitchell, K. (2009). *The director's craft* (1ª ed.). Oxon: Routledge.
- Moreno, J. L. (1984). *O teatro da espontaneidade* (1ª ed.). São Paulo: Summus Editorial.
- Nandikesvara. (2010). *The Mirror Of Gesture: Being The Abhinaya Darpana Of Nandikesvara* (1ª ed.). Whitefish: Kessinger Publishing.

- Olsen, S. (1997). *Sorens Ionesco*. Obtido em 23 de Outubro de 2010, de <http://www.ionesco.org>
- Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro* (1ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Pedro, A. (1997). *Pequeno tratado de encenação* (1ª ed.). Lisboa: Inatel.
- Porteiro, T. (2010). «*Fotografia*» de um núcleo de investigação e criação teatral com enquadramento universitário: *LUME* (1ª ed.). Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema / CHAIA.
- Richards, T. (2004). *At work with Grotowski on physical actions* (1ª ed.). New York: Taylor & Francis e-library.
- Robinson, K. (2009). *O elemento* (1ª ed.). Porto: Porto Editora.
- Rosenfeld, A. (1997). *Teatro moderno* (2ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Roubine, J.-J. (1998). *A linguagem da encenação teatral* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Sagan, C. (2002). *Os dragões do eden* (7ª ed.). Lisboa: Gradiva.
- Schickel, R. (1971). Pagliacci plays Fellini. *Life*, 71 (2), p. 9.
- Shapiro, F. (1997). *EMDR Eye movement desensitization & reprocessing: the breakthrough therapy for overcoming anxiety, stress and trauma* (1ª ed.). New York: Basic Books.
- SparkNotes Editors. (n.d.). *SparkNote on Rhinoceros*. Obtido em 01 de Janeiro de 2011, de www.sparknotes.com/drama/rhinoceros
- Stanislávski, C. (2001). *A construção da personagem* (10ª ed.). São Paulo: Civilização Brasileira.
- Stanislávski, C. (2007). *A criação de um papel* (12ª ed.). São Paulo: Civilização Brasileira.
- Stanislávski, C. (2002). *A preparação do ator* (18ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislávski, C. (1989). *Manual do ator* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Styan, J. L. (1981). *Modern drama in theory and practice 1* (1ª ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Styan, J. L. (1981). *Modern drama in theory and practice 3* (1ª ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- The Royal Court Theatre ed. (2007). *Rhinoceros*. Obtido em 06 de Novembro de 2010, de The Royal Court Theatre: <http://www.royalcourttheatre.com/whats-on/rhinoceros>
- Thoreau, H. D. (1999). *Walden and "Civil Disobedience"* (1ª ed.). New York: Penguin Group.
- Tzu, S. (2002). *A arte da guerra* (6ª ed.). Almargem do Bispo: Coisas de ler.
- Wangh, S. (2000). *An acrobat of the heart: a physical approach to acting inspired by the work of Jerzy Grotowski* (1ª ed.). New York: Vintage books.
- Zarrilli, P. B. (2002). *Acting (re)considered* (2ª ed.). New York: Taylor & Francis Group.
- Zarrilli, P. B. (2009). *Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavski* (1ª ed.). New York: Taylor & Francis Group.

Obrigado

à minha orientadora

Fernanda Lapa e à Escola de Mulheres, Oficina de Teatro

à

Prof.^a Christine Zurbach

à

Anabela Garcia

à

Ana Mota Ferreira

à

Joana Velez e ao Tiago Coelho

ao

Jorge

e em especial

à

“minha” Ana