

Reflexão sobre o trabalho do actor a partir da participação
em *Otelo* de William Shakespeare, com encenação de Kuniaki Ida
no Teatro do Bolhão em 2009

Área de Formação do Instituto Politécnico do Porto
para atribuição do Título de Especialista
CNAEF 212
Área de Educação e Formação: Artes do Espectáculo

Ângela Cristina Baptista de Sousa Marques

INDICE

INTRODUÇÃO	3
I. ANÁLISE DRAMATÚRGICA	3
a. Em busca de uma <i>rede de sentidos</i>	3
b. O jogo cénico	11
c. <i>Otelo, cena a cena, segundo Emília</i>	12
II. DA PREPARAÇÃO DA ACTRIZ PARA A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM <i>EMÍLIA</i>	15
CONCLUSÃO.....	25
BIBLIOGRAFIA.....	28
ANEXO 1 – EXPOSIÇÃO DA PEÇA <i>OTELO</i>	29
ANEXO 2 – A COMPANHIA TEATRO DO BOLHÃO	36
ANEXO 3 – CV DO ENCENADOR KUNIAKI IDA	38
ANEXO 4 – NOTÍCIA SOBRE O ESPECTÁCULO <i>OTELO</i> NO JORNAL PÚBLICO	39
ANEXO 5 – CARTAZES DO ESPECTÁCULO <i>OTELO E VISUALIZAÇÕES</i>	41
ANEXO 6 – FOTOGRAFIAS DE CENA DE ANA PEREIRA	42

INTRODUÇÃO

Uma vez que o meu percurso profissional no Teatro tem sido desenvolvido enquanto actriz, considerei que a apresentação de um trabalho de natureza profissional para o requerimento do título de especialista nesta área deveria incidir sobre a Interpretação em Teatro. O espectáculo escolhido como exemplificativo do meu percurso remonta a 2009 – *Otelo* de William Shakespeare.

A primeira parte da presente comunicação pretende dar conta do processo de trabalho seguido pela encenação de Kuniaki Ida no Teatro do Bolhão, e cuja equipa integrei como intérprete no papel de Emília. Nela se dão conta das várias etapas – do trabalho de mesa ao levantamento das cenas – que conduziram ao espectáculo apresentado primeiramente no Porto (ACE) e depois no Teatro da Trindade, Teatro Municipal de Vila Real e Casa das Artes de Famalicão.

A segunda parte é dedicada a uma reflexão sobre o trabalho do actor, processos e dúvidas evidenciadas por este espectáculo em particular. Apesar de o tempo para a reflexão e o debate sobre processos ser muito escasso durante a preparação de um espectáculo, não há trabalho que não despolete um questionamento no actor sobre o melhor modo de aproximação à criação da personagem. Salvaguardamos aqui o facto de estarmos a tratar da criação num contexto logocêntrico, criação de um espectáculo a partir de um texto dramático que inclui intriga, acção e personagens, e não outro tipo de abordagem teatral que suprime os princípios da dramaturgia clássica.

I. ANÁLISE DRAMATÚRGICA

a. Em busca de uma *rede de sentidos*

O trabalho em análise teve início em outubro de 2009 (estreou a 28 de novembro, já sem a presença do encenador por compromissos anteriormente assumidos) e começou pelo chamado *trabalho de mesa*, com a leitura do texto, distribuição de personagens, discussão sobre os sentidos que em conjunto encontramos no texto, as relações entre a palavra e a acção dos distintos

personagens, sua caracterização, assim como esclarecimentos sobre a proposta de encenação.

O texto em si não é ainda teatro, mas é por ele que é comum começar-se quando se trata de Shakespeare, analisando os sentidos do que é dito e feito ao longo da peça, confrontando leituras, esclarecendo dúvidas, porque «...só os textos fracos nos dão uma única possibilidade de interpretação.». (GROTOWSKI, 1971: 41) A leitura que se segue apresenta as linhas orientadoras do espectáculo proposto.

William Shakespeare (Stratford-on-Avon, 1564-1616) dispensa apresentações, pelo que nos limitaremos, no âmbito desta comunicação, a referências que respeitam a peça de teatro em análise. O poeta e actor isabelino estreou *Otelo* em 1604, constituindo este texto uma das suas grandes tragédias (BLOOM, 2000: 5). Presume-se que *Otelo* tenha conhecido a sua 1ª edição in-quarto em 1622, seguida pela versão in-folio em 1623 que, embora mais longa 160 versos, exclui as pragas e juras presentes na edição in-quarto.¹

Para escrever *Otelo*, Shakespeare inspirou-se num conto de Cíntio, mas o alferes de Cíntio apaixona-se por Desdémona e, acreditando que a jovem está enamorada do capitão (Cássio em Shakespeare), decide livrar-se do rival, fomentando em Otelo o ciúme pela mulher. Na versão de Cíntio, é o alferes quem mata Desdémona com a anuência do mouro que, só mais tarde, arrependido, destitui o alferes do seu cargo despoletando este acto o ódio pelo general. Em Shakespeare é o ressentimento de Iago, por ter sido preterido na promoção a tenente apesar de uma carreira devotada ao serviço do Mouro, que despoleta o ódio e o desejo de vingança do alferes, querendo levar Otelo a sentir-se também ele traído.

Embora a tragédia de Shakespeare se apelide *Otelo*, é Iago, a quem Bloom chama de «Profeta do Ressentimento», a personagem central da mesma com oito solilóquios (*Otelo* tem apenas três). A trama de *Otelo* é a trama que Iago vai tecendo, qual dramaturgo e encenador; o alferes recria-se constantemente, adaptando-se às circunstâncias, aproveitando as oportunidades que vão surgindo. «*Otelo* era tudo para Iago, porque a guerra era tudo; sem *Otelo*, Iago é nada, e ao

¹ «Assinale-se que a lei destinada a restringir os abusos dos actores (Act to Restrain the Abuses of Players) publicada em 1606, proibia juras e pragas (oaths and swearings) nas representações para o povo.» Manuel Resende, na introdução à tradução de *Otelo* para o Teatro do Bolhão.

guerrear contra Otelo, Iago luta contra a ontologia.», contra aquele que lhe roubou a sua razão de existir. (BLOOM, 2000: 539)

Trata-se de uma tragédia doméstica, sobre o amor e o ciúme, mas também sobre a inveja e o ressentimento. À «precária grandeza» de Otelo, junta-se a «virtude inigualável» de Desdémona. Nem um nem outro possuem defesas contra um inimigo que acreditam honrado.

É propósito de Shakespeare, segundo Manuel Resende, autor da tradução utilizada, fazer vacilar a crença ingênua nas aparências e nas convenções socialmente aceites.

Esta é a virtude do teatro: apresentar a moral não na roupagem especulativa da filosofia, mas sob uma forma que incide sobre os sentidos. O teatro está investido desta aptidão para tornar sensíveis verdades abstractas ou ideais. (GUÉNOUN, 2004: 53)

Uma peça de enganos conduzida sobre as aparências que Iago interpreta como mais lhe convém. Manipulado por Iago, Otelo colabora de forma inconsciente com o inimigo, agredindo e destruindo Desdémona.

Também Emília está disposta a pequenos delitos para auferir de uma condição social melhor «Pardeus, quem não encornaria o marido para o fazer monarca?», mas o roubo do lenço, a pedido do marido, conduz à morte de Desdémona, o que Emília nunca poderia prever, uma vez que desconhece as reais intenções de Iago.

Sobre a tolerância perante a diferença, temos de salientar que *Otelo* é apresentado por Iago como «o mouro», «o bode preto», «o cavalo bárbaro» dando voz aos preconceitos vigentes à época. No entanto, quando o general entra em cena, desfaz, pela contenção do seu discurso e pela nobreza do seu percurso, a caracterização anteriormente apresentada. O estereótipos racistas não cessarão contudo, quer nas falas de Iago, quer nas de Emília, sua mulher.² À parte os desvarios a que é conduzido pelo ciúme que Iago despoleta e alimenta, Otelo demonstrará sempre dignidade e nobreza, suicidando-se quando se dá conta da injustiça por si cometida.

² Em 1596, a rainha Isabel I alertava o mayor de Londres para a presença excessiva de *blackmoors* na cidade, apelando à sua expulsão.

As peças de Shakespeare são geralmente parcas no fornecimento de didascálias, nomeadamente de indicações respeitantes à localização da acção e ao tempo que ela ocupa. Contudo, sabemos que *Otelo* decorre em dois espaços diferentes: Veneza, no I acto e Chipre, nos restantes. Quanto às referências temporais, a peça tem início de noite, mas não podemos ter certeza quanto ao tempo decorrido desde a saída de Veneza até à chegada a Chipre. A fala de Cássio que dá conta da chegada de Desdémona, acompanhada de Iago e Emília, precedendo Otelo, dá-nos esta referência: «...[Desdémona] nos chegou uma semana antes do que esperávamos.» (II, i) As seguintes referências temporais dão-nos informação da noite que termina o II acto, na fala que Otelo dirige a Cássio: «Atendei à guarda esta noite.» (II, iii) O II acto termina com o amanhecer, como nos informa Iago: «Santo dia, é manhã.» (II, iii) e o IV acto tem início nesta mesma manhã, como depreendemos do diálogo entre Cássio e Iago: «Iago – Então não vos deitastes? // Cássio – Pois não, o dia já romperá quando nos separámos.» (III, i) A peça termina na noite deste dia, de acordo com as informações que as várias personagens nos vão fornecendo: «Iago – Ouvi, esses instrumentos chamam para a ceia!» (IV, ii); «Ludovico – Está noite cerrada.» (V, i); «Desdémona – Matai-me amanhã! Deixai-me viver esta noite!» (V, ii).

É de notar que os principais acontecimentos do desenvolvimento da tragédia (A denúncia da fuga de Desdémona com Otelo; a briga entre Cássio e Rodrigo, que leva à destituição de Cássio do cargo de tenente e a morte de Desdémona.) decorrem durante a noite, reforçando o ambiente nocturno a ambiguidade e a dúvida.

A divisão em actos é devida, na maioria das vezes, aos editores do século XVIII, sendo de ter em conta a divisão em cenas que geralmente obedecia a uma regra: duas cenas sucessivas não deveriam fazer intervir as mesmas personagens no mesmo local. (CORVIN, 1998: 1516)

À semelhança da não observação das unidades de tempo e espaço do classicismo herdadas da Poética de Aristóteles sobre a tragédia grega (melhor seria dizer, da leitura que a modernidade dela faz, particularmente em França), Shakespeare utiliza com grande liberdade vários recursos para o desenvolvimento da intriga, misturando géneros literários como é o caso de *Otelo*, onde podemos

observar cenas tipicamente cómicas inseridas num universo trágico. Manuel Resende resume assim esta mistura:

Otelo é uma tragédia, mas insere na tragédia as formas da comédia. Há quem assinale as semelhanças de certas personagens com caracteres da Commedia dell'arte italiana [Iago/Arlequim; Rodrigo/Enamorado; Brabâncio/Pantaleão], Caderno de Apoio ACE/TB

Se a introdução de momentos cómicos tem por função atenuar o sentimento trágico, é compreensível que estes vão desaparecendo à medida que a peça se aproxima do clímax.

O texto isabelino desenrola-se em linhas paralelas, ou seja, apresentando sequências com ideias contrastantes sobre um mesmo tema. Por exemplo, no II acto, à cena da chegada de Otelo a Chipre e da demonstração de afecto entre o Mouro e Desdémona segue-se a leitura de Iago sobre a impossibilidade de tal relação singrar ou no IV acto, quando Desdémona e Emília apresentam posturas antagónicas sobre o papel da mulher no casamento.

Um recurso abundantemente utilizado no texto em análise é a *ironia dramática*, que faz com que o espectador detenha sempre mais informação do que aquela que a personagem abarca. Iago estabelece, de forma constante, uma relação de cumplicidade com o público dando-lhe a conhecer antecipadamente o que vai suceder. Estas antecipações mantêm o espectador na expectativa da consumação daquilo que Iago projecta. As rimas que terminam os actos são outro recurso com o mesmo objectivo.

À semelhança de muitos dramaturgos do Barroco, também Shakespeare recorre ao *teatro dentro do teatro* para dar a conhecer ou clarificar os assuntos. É exemplo disso a cena do IV acto em que Iago conduz Otelo a presenciar um suposto diálogo com Cássio onde este revela a sua relação com Desdémona. Na verdade, fala de Bianca, mas o *número* convence o general.

Iago revela logo na 1ª cena a razão do seu ódio por Otelo, o mérito não reconhecido que despoleta no alferes um sentimento de perda e fracasso. Iago é todo *vontade* «Sua obsessão pelo acto de destruir é a única força criativa da peça.» (BLOOM, 2000: 547) Otelo é um mercenário negro ao serviço do Estado de Veneza, um homem que conquistou a pulso a sua própria grandeza, antítese de Iago e da sua pequenez. O discurso de apresentação do general, feito na 3ª pessoa, fala de

um mito que encanta Desdémona, encantando, simultaneamente, a si mesmo, como sugere Bloom. A tragédia de *Otelo* reside no facto de Iago conhecer melhor o mouro do que ele próprio se conhece. (Bloom, 2000: 551) Otelo é vulnerável à traição e inseguro em relação à sua diferença na sociedade veneziana.

Otelo crê na honradez de Iago e mesmo Emília só acredita na perversidade do marido quando no final do V acto ele lhe confirma a sua perfídia e é por isso que «Emília (...) será instrumento da ironia que arruinará o triunfo de Iago, ainda que a vitória da mulher lhe custe a vida.»³ Sobre Emília escreveu Manuel Resende:

Emília entra muda, mas não sai calada, antes se afirmando progressivamente como uma resistente e as suas tiradas finais soam como poderosas e belas explosões, com uma avalanche de epítetos variados quase ao infinito e substantivos repetitivos., Caderno de Apoio ACE/TB

As supostas traições de Emília com o mouro são lançadas por Iago logo no I acto, ainda que sem grande convicção. «Odeio o mouro e diz-se por aí que fez o meu papel nos meus lençóis. Se é verdade não sei. Mas basta suspeitar pra agir como se fora.». Emília dará conta do seu conhecimento das suspeições do marido no acto IV «Foi um fuão dessa laia que vos revirou o juízo e vos meteu a suspeita de que eu tinha coisa co'o Mouro.». No II acto, o alferes reitera a acusação «Pois suspeito esse lascivo Mouro de ter montado no meu leito», alargando-a a Cássio «Pois suspeito que [Cássio] usou também meu travesseiro.» Bloom levanta a hipótese de impotência sexual em Iago, não encontrando justificação para tais acusações. De resto, Emília no III acto revela o que pensa sobre o casamento, tendo, com certeza, o seu como exemplo:

Não é todos os anos que aparece um homem.
Não são mais que barrigas e nós a comida.
Com gula nos devoram e quando estão fartos
Nos vomitam.

A hipótese de um ciúme de natureza sexual de Iago em relação a Otelo foi avançada por alguns críticos como René Girard, mas não suscitou o interesse

³ BLOOM, Harold - *Shakespeare: a invenção do humano*. Edições Objectiva, Rio de Janeiro: 2000, p. 546.

necessário ao seu desenvolvimento. Acreditamos que Iago busca a reparação do seu amor-próprio ferido, a vingança por ter sido preterido depois de um percurso de devoção ao general. O alferes sente-se traído e pretende que Otelo seja imbuído de sentimento idêntico. «Shakespeare inventa em Iago um sublime poeta cómico, de natureza sádica, um arconte do niilismo que sente prazer em devolver às trevas o deus da guerra.» (BLOOM, 2000: 560)

O 1º evento de *Otelo* é a queda de Iago, ainda antes da peça começar; o 1º evento da peça é a denúncia a Brabâncio da fuga da filha. Sem este facto inesperado, esta intrusão, a situação permaneceria previsível (estase). «Para que uma peça comece a mover-se, deve haver uma intrusão. Em todas as peças, alguma coisa ou alguém aparece para romper a estase.» (BALL, 1999: 39) A nova estase surgirá bem no fim do V acto, quando Iago é obrigado a parar, tendo já obtido o seu triunfo com a destruição de Otelo.

Iago é um teatrólogo, «Grande improvisador, ele age com vigor e senso de oportunidade, ajustando sua trama às ocasiões que se apresentam.» (BLOOM, 2000: 540) O teórico da literatura atribui-lhe ainda outras capacidades, de psicólogo, crítico, analista diabólico... É com orgulho que Iago vê o seu projecto concretizar-se, talvez mais facilmente do que supunha, pelo que o leva cada vez mais longe, descobrindo nesse desenvolvimento motivo de satisfação pelo poder que descobre possuir para a destruição. Iago fica chocado com a reacção de Emília perante a verdade revelada, eventualidade que Iago não pôde prever uma vez que considera a esposa sua adjuvante desde o início.

Iago se enfurece por ter sido incapaz de prever, apesar da sua imaginação dramática, a ira da esposa diante da probabilidade de Desdémoma não apenas ser morta mas, também, difamada. A teia do esteta tem toda a magia estratégica da guerra, mas não comporta a franca indignação de Emília. Na esfera em que deveria ser mais discernente - dentro do próprio casamento - Iago é obtuso e cego. (BLOOM, 2000: 550)

É a hombridade de Otelo que é destruída e com ela toda a sua estrutura, familiar e militar. Poder-se-ia esperar que do mesmo modo que o casamento escondido com Desdémoma foi perdoado pelo Doge face à necessidade dos seus préstimos na guerra, também o seu acto fosse relevado agora por razões

semelhantes, mas Otelo não acredita mais nas suas capacidades de liderança e no seu discernimento, o que acreditamos seria impedimento para que continuasse uma carreira militar. Resta-lhe o suicídio.

Otelo poderia facilmente obter a prova da honestidade de Desdémona. Segundo Bloom, bastaria que testasse a virgindade da esposa, mas o general já não se encontra capaz de tal acção. Otelo é um herói com «pés de barro», com falhas graves. «De certo modo, Otelo é a representação mais tocante da vaidade e do temor masculinos com relação à sexualidade feminina» (BLOOM, 2000: 555) Otelo e Desdémona constituem o par mais diferente entre si da produção shakespereana, o que leva Bloom a questionar-se sobre o desenvolvimento da relação mesmo sem a intervenção de Iago. Afinal, afirma, a paixão de Desdémona por Otelo é mais ardente que a do Mouro por ela, assim como o seu desejo; Otelo ama essa devoção, essa atenção para com o seu percurso, constituindo o seu amor uma reacção à paixão que a jovem veneziana sente por ele. De resto, é Desdémona quem se declara a Otelo, como o mouro revela: «quisera que o céu lhe dera um homem como eu» ou «disse-me que se eu tivesse um amigo que a amasse, bastaria que eu lhe ensinasse a contar-lhe a minha história, pois que isso a moveria.». Também temos de levar em conta que é ainda a jovem quem solicita ao Doge para acompanhar o marido na deslocação a Chipre, contrariando o pedido anteriormente feito pelo mouro. Otelo reforça o pedido da mulher, advertindo que apenas pretende satisfazê-la e não aos «ardores que morreram com minha [sua] mocidade».

Uma das questões levantadas pelo encenador durante o trabalho de mesa foi o da manutenção da virgindade de Desdémona - o casamento com Otelo é ou não consumado? Bloom levanta essa mesma questão em *Shakespeare: a invenção do humano*, avançando com a hipótese de Desdémona ter morrido virgem. Para tal apoia-se nas palavras de Otelo no V acto, cena II: «Não hei-de eu verter seu sangue» e «Fria, fria donzela como a castidade».

Quando chegam a Chipre esta fala de Otelo revela que o casamento ainda não foi consumado nessa altura: «Feita a compra, é mister gozar o fruto, e os proveitos entre nós estão por vir.». (II, iii) No entanto, é meu entendimento que as falas de Otelo depois da briga entre Cássio e Rodrigo levantam a hipótese de o casamento ter sido consumado «Vede se meu gentil amor não acordou» e mais à

frente «Eis a vida do soldado: acordar, com a luta, do sono balsâmico.». Não será este sono de ambos o repouso decorrente do acto sexual?

A vitimização de Desdémona é acentuada pela sua débil defesa e pela fidelidade levada até ao último momento, quando numa última respiração diz a Emília: «Encomenda-me a meu bondoso amo.».

b. O jogo cénico

Desde o 1º momento do trabalho de mesa que o encenador definiu o tipo de abordagem pretendida: a peça deveria ser tratada como uma comédia, denotando a influência da *Commedia dell'arte*. A proposta pareceu-me muito pertinente, afinal a *Commedia dell'Arte* conheceu uma notável expansão pela Europa dos séculos XVI, XVII e XVIII, influenciando todo o teatro que então se fazia, de Shakespeare a Molière, ou, mais tarde, Marivaux.

Depois de alguns, poucos, ensaios votados à análise dramática, deu-se início à construção das cenas, pela ordem por que aparecem na peça. Trazíamos alguns dados obtidos no *trabalho de mesa* que o encenador nos pediu para observar:

- a definição da emoção predominante nas personagens em cada cena, emoção essa que decorreria da sua motivação para cada acção.

- a caracterização das personagens. No que respeita as personagens femininas estaríamos em presença de 3 mulheres bem distintas, que os figurinos de Cristina Costa evidenciaram: Desdémona, dama nobre e imaculada (sempre vestida de branco); Emília, mulher do povo, honesta ainda que capaz de pequenos delitos (trajo próximo à farda do marido, mas revelando menos elegância que as outras duas mulheres) e Bianca, meretriz, contudo apaixonada por Cássio (figurino vermelho, revelador da silhueta da actriz). Em Shakespeare é corrente que a figura feminina oscile entre o plano transcendente e a mulher de «carne e osso». Foi-me pedido pelo encenador que observasse uma mulher em concreto, pela postura e gestualidade populares que revelava.

- a intromissão da comédia na tragédia que a peça constitui e que se vai adensando à aproximação do reconhecimento do erro por parte de Otelo. O cenário pensado inicialmente para submergir à medida que o terror fosse invadindo a cena, acaba por prescindir deste efeito (por motivos orçamentais) e retém os arcos que nos transportam para uma época clássica, limitando-se a água a um signo que «lava os pecados» cometidos, nomeadamente por Otelo e por Emília, que participa do crime ainda que involuntariamente.

c) Otelo, cena a cena, segundo Emília:

I acto, em Veneza

Emília está ausente do I acto, no qual Otelo pede os seus serviços a Iago:

«Honrado Iago, tenho de te entregar minha Desdémoma.

Por favor, põe a seu serviço tua esposa,

E quando se propiciar leva-as contigo!»

II acto, em Chipre

Cena de apresentação de Emília que, segundo Desdémoma «quase não fala» e segundo Iago é uma «tagarela».

III acto, em Chipre

Emília intercede por Cássio junto de Desdémoma e Otelo pede a Iago que coloque Emília a espiar a mulher.

É na 3ª cena que Emília encontra o lenço de Desdémoma caído no chão. É de salientar que Emília não pretende dar o lenço ao marido, mas sim mandar fazer uma cópia para satisfazê-lo, sem desagradar à ama. «Vou mandar fazer cópia do padrão e dou-o a Iago; o que este lhe fará Deus sabe, mas não eu. Eu apenas quero contentar o seu capricho.» No entanto, é surpreendida por Iago que lho arranca das mãos sem mais explicações. Este acto foi reforçado com a atitude brusca de Iago, a roçar a violência física; tal acção acentua a desculpabilização de Emília pela entrega do lenço.

Na 4ª cena, Emília mente a Desdémona, dizendo desconhecer o paradeiro do lenço e encobrindo assim quer a sua falta quer a do marido. Depois presencia, escondida, a inquirição de Otelo sobre o dito lenço. Perante o desconcerto de Desdémona, Emília avança com a hipótese de Otelo estar com ciúmes, o que denota uma observação perspicaz.

IV acto, em Chipre

Na 2ª cena, Emília é interrogada por Otelo a quem nega veementemente qualquer acto indecoroso por parte de Desdémona, jurando que é «casta, honesta e fiel».

Quando Otelo interpela directamente a esposa, de forma grosseira, Emília escuta escondida mostrando surpresa com a atitude do Mouro.

Seguidamente, dá-se um dos momentos mais perturbantes do espectáculo, uma vez que as 3 personagens em cena – Desdémona, Iago e Emília – reagem de modo autónomo e contrastante ao mesmo estímulo. A indicação de Kuniaki para esta cena foi a de associar cada personagem a um estado material – Desdémona-ar; Iago-gelo; Emília-fogo. Assim, enquanto Desdémona lamenta, incrédula, a atitude de Otelo, Iago racionaliza-a, reportando-a hipocritamente a «assuntos de Estado» e Emília lança vitupérios contra o mouro e o «velhaco», o «pulha», que assim o influencia. O momento, assim trabalhado, detonava gargalhadas num dos momentos mais trágicos da peça.

Na 3ª cena, quando Emília penteia Desdémona, preparando-a para o leito, Shakespeare dá-nos, através das duas figuras femininas, uma ideia contrastante sobre o papel da mulher na sociedade hegemonicamente masculina de então. Enquanto Desdémona, a jovem nobre, declara um profundo desconhecimento e repulsa pelo adultério, Emília mostra não só conhecimento mas também aprovação quando os fins assim o justifiquem «Quem não encornaria o marido para o fazer monarca?» Este discurso parece ter dois objectivos: por um lado, atenuar o sofrimento de Desdémona com uma abordagem cómica dos desaires amorosos, por outro lado surge como um grito de denúncia pelo tratamento diferenciado dado a homens e mulheres perante um mesmo juramento, o do casamento. Quem sabe se Emília não estará falando precisamente do seu? «E nós, não temos afectos, desejo de prazer e fraquezas com'eles?» O discurso de Emília sobre a condição

feminina numa sociedade fortemente patriarcal pode ser considerado feminista *avant la lettre*:

Mas eu penso que, se as mulheres caem,
a culpa é dos maridos, ou porque não cumpram
E vertam o que é nosso nos regaços de outras,
Ou rompam em mesquinhas crises de ciúme
E nos ponham empeço e nos batam,
Ou por despeito cortem no dinheiro.
Por Deus, temos fel, e, mesmo tendo nós graça,
Temos também rancor. Sabei, maridos:
Como vós, as mulheres têm sentidos: vêm,
Cheiram e sentem doce e amargo no seu
paladar. Que procuram eles quando
nos trocam por outras? Prazer? Cuido que sim.
E será o afecto que os impele?
cuido que é. A fraqueza é que assim erra?
Sim, também. E não temos nós afectos,
Desejo de prazer, e fraquezas com' eles?
Então, tratem-nos bem; senão, fiquem sabendo:
O mal que lhes fazemos, eles nos mostraram. IV, ii

O discurso coloca em pé de igualdade homens e mulheres, quer no que respeita ao desejo quer no que concerne à virtude e à sua perda, como resposta ao tratamento inadequado de que a mulher é amiúde alvo. É mais do que a constatação da necessária igualdade de deveres e direitos, uma ameaça sobre o não cumprimento das obrigações a que o casamento conduz, já que as obrigações, segundo o seu ponto de vista, abrangem ambos os conjuges e não apenas a mulher. Pelo contrário, o discurso de Desdémona, na mesma cena, é de aceitação das agruras do amor, dando conta do exemplo de uma aia de sua mãe que morreu a chorar o abandono por parte do amado.

Uma cena mais foi acrescentada a este acto, esta sem texto. Emília despede-se de Desdémona, alumando o quarto e abraçando-a no seu leito de morte, em jeito de premonição.

V acto, em Chipre

Na 1ª cena, quando Iago mata Rodrigo, Emília é acordada pelos gritos que vêm da rua e acredita na versão do marido, que Cássio foi assaltado por Rodrigo. É também obedecendo às ordens de Iago que vai avisar Otelo do sucedido.

Esta 2ª cena é a primeira em que Emília abandona toda a comicidade que o seu papel acarreta desde o início. Emília depara-se com Desdémona morta e ouve a confissão de Otelo, assim como toma conhecimento do papel de Iago na trama. Dá-se conta, então, do papel que ela própria desempenhou na catástrofe e é-lhe impossível calar tal ignomínia. Contrariando pela primeira vez as ordens do marido, Emília revela o percurso do lenço e a inocência de Desdémona, confronta Iago, levando-o a admitir que difamou Desdémona, e esconjura Otelo pelo delito infame que cometeu. O encenador deu indicações muito precisas sobre a construção desta cena, da incredulidade, à assumpção da culpa e à reacção animalesca, que a voz deveria acompanhar. Tratava-se do último fôlego de Emília antes de morrer às mãos de Iago.

II. DA PREPARAÇÃO DA ACTRIZ PARA A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EMÍLIA

Dada a escassez de tempo com que hoje as companhias *independentes* se debatem para estrear as suas peças, com um período de ensaios entre as 6 e as 8 semanas, facilmente se compreenderá que não sobra tempo para debater processos de trabalho em conjunto. No entanto, a cada novo projecto há questões que são suscitadas e que, ainda que não possam ser escarpelizadas pelo grupo, despoletam a reflexão de cada interveniente na relação que vai construindo com o teatro que faz. Como afirma David Ball, «os textos de teatro contêm ossos e não pessoas», portanto, para penetrar na personagem haverá que descobrir:

- 1) O que ela quer
- 2) Que obstáculos a impedem de o conseguir
- 3) O que a personagem faz ou está disposta a fazer para conseguir o que quer

Ainda seja de extrema importância o que a personagem diz e o que os outros dizem sobre ela, concordo com Ball quando este considera que a personagem se revela verdadeiramente pela acção. «A descrição deve ser comprovada pelo exame da acção.» (BALL, 1999: 91) E a acção pode subdividir-se entre o que é feito e a motivação que conduz a essa acção. Diria que Emília reage mais do que age, ou seja, reage às ordens do marido procurando satisfazê-lo por acreditar que tal traz benefícios para o seu lar. Se não rouba o lenço, quando o encontra, decide copiá-lo para satisfazer o pedido do marido. Quando este lho arranca das mãos, ela reclama mas fica-se por aí. Mais importante, sabendo do rumo do lenço decide omiti-lo protegendo assim o marido, ainda que presenciando o sofrimento de Desdémona. Esta decisão será fundamental para o sentimento de culpa que a fará denunciar Iago no V acto, atrevendo-se a desobedecer ao marido pela 1ª vez, assumindo as consequências do seu acto e dando assim provas do seu carácter.

O elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida [...] os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso, as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. (ARISTÓTELES, 1992: 111)

Sendo Emília uma personagem que se comporta de modo diferenciado ao longo da peça, começando por ser uma personagem cômica e terminando como figura trágica, a pergunta que se impunha era: Que método utilizar para a construção desta mulher?

Tornou-se claro, depois das primeiras leituras orientadas pelo encenador, que a *commedia dell'arte* deveria presidir à Emília dos primeiros actos, uma figura próxima das *servettas*, personagens ágeis, figuras detentoras de forte sabedoria popular. O texto de Shakespeare não era um entrave a esta construção, muito pelo contrário⁴: o texto do dramaturgo inglês apresenta-nos Emília como uma mulher do povo, pouco instruída, mas muito perspicaz, longe de uma dama de companhia da corte. Assim a entendi e a criei.

⁴ «A ideia de que a *Commedia dell'Arte* é integralmente improvisada não é correcta. Na verdade, Os actores possuíam um caderno especial chamado Repertorio ou Zibaldone no qual figuravam monólogos, diálogos, os famosos lazzi, canções, metáforas, anedotas, etc. apropriados à sua personagem. Nos séculos XVII e XVIII imprimiram-se estes cadernos em grande número.» in *El teatro y los comediantes de Leon Chancerel*, Editorial Universitaria de buenos Aires, 1963.

No 5º acto, no entanto, Emília transfigura-se numa figura trágica. A leveza da criada alegre e descomprometida, hábil na procura de benefícios junto dos seus senhores, dá-se conta da maldade em que participou inadvertidamente, por ingenuidade e total confiança na sapiência do marido. Colocada perante o assassinio de Desdémona, sentindo-se parte integrante de tal injustiça, Emília expõe toda a verdade da intriga construída por Iago com a sua ajuda inconsciente não temendo, sequer pensando, no perigo a que se expõe.

Tratando-se da mesma personagem, pareceu-me de todo impossível continuar no mesmo método de construção, pela profundidade emocional que esta cena requeria, porque a terrena Emília dirigia-se agora aos deuses e queria ser escutada. A verdade é que a personagem não muda, é a situação que se altera e assim a sua resposta a ela.

Quando mencionei ao encenador a necessidade de recorrer a memórias emotivas que permitissem uma abordagem tão comprometida emocionalmente, este demonstrou uma total descrença no método preconizado por Stanislavski e na sua utilidade. Considerava que o método de trabalho do actor que o encenador russo tinha desenvolvido com vista a uma abordagem naturalista das personagens nada trazia de novo aos processos dos actores italianos da *commedia dell'arte*, que sempre basearam as suas construções na observação e na experiência. E gesticulava «subtexto», puf! «memória emotiva», puf! Isto não é teatro psicológico! incorrendo na crítica comum, ainda que injusta, sobre a psicologização suscitada pelo método de Stanislavski, como se o encenador russo não se tivesse debruçado também sobre as acções físicas.

No entanto, esta desconfiança perante o *sistema* do Teatro de Arte de Moscovo levanta 2 questões pertinentes:

1. O *sistema* pressupõe, necessariamente, uma construção «de dentro para fora», ou seja, das memórias emotivas e do questionamento do subconsciente para a edificação de uma personagem com «vida própria»?
2. O objectivo do *sistema* é a identificação actor/personagem? Tem então cabimento num teatro que não visa este tipo de abordagem?

Embora Shakespeare não tenha deixado textos teóricos sobre estética teatral, podemos socorrer-nos das indicações dadas ao actores por Hamlet no III acto da peça homónima, onde pede aos comediantes que o acompanham naturalidade no discurso, sem o declamar, sem gestos inúteis, sem «exceder a modéstia da natureza», adaptando acção e palavra, e servindo-se do discernimento próprio para não cair numa representação insípida.

Peço-vos que reciteis o discurso como vo-lo ensinei, mas correntemente; se o mastigardes, como alguns dos vossos colegas têm por costume, preferia que o pregoeiro da cidade declamasse os meus versos. Tende também cuidado de não cortardes demasiadamente o ar com os braços – desta forma; mas portai-vos com toda a moderação; porquanto, mesmo no meio da torrente da tempestade, e, se assim me posso exprimir, no meio do turbilhão da vossa paixão, deveis guardar e observar a cadência que modera a tempestade. [...] Também não deveis ser frio, mas que o vosso próprio tacto vos inspire; harmonizai a acção com as palavras e as palavras com a acção, tendo especialmente todo o cuidado em não ultrapassardes os limites da natureza, porque toda a exageração não convém ao fim da arte dramática, que desde a origem até aos nossos dias procurou sempre mostrar, por assim dizer, o espelho à natureza, as suas próprias feições à virtude, ao vício a sua própria imagem e em épocas sucessivas a sua forma e a sua fisionomia particular. *Hamlet*, III, ii⁵

De notar que Shakespeare, através da personagem Hamlet, pede acima de tudo *verossimilhança*, o que implica naturalidade quer no modo como o discurso é proferido, quer no gesto dos actores. Tal abordagem no início do século XVI não pressupõe uma estética naturalista, que só aparece no século XIX, mas sim um equilíbrio entre realidade e imaginário que permita ao espectador «acreditar» na autenticidade do que observa. De resto, a *verossimilhança* de que se fala no teatro não tem como referente a realidade, mas o enredo da peça e as características das personagens que nele intervêm.

Como Peter Brook afirma em *O Espaço Vazio*, no teatro «o objectivo não é evitar a ilusão: tudo é ilusão, só que algumas coisas parecem mais ilusórias do que outras. É a ilusão de mão pesada, que nunca nos consegue sequer convencer.» (BROOK, 2008: 112)

O mesmo desejo de autenticidade é proferido por Denis Diderot no século XVIII, solicitando ao actor algumas das características/abordagens preconizados

⁵ SHAKESPEARE, William – Hamlet. Trad. Domingos Ramos. Lello & Irmão Editores, Porto: 1987, pp. 137/138

pelo teatro de Arte de Moscovo no princípio do século XX e que não são exclusivos dos procedimentos da estética naturalista, mas de qualquer teatralização que se pretenda credível. «Eu quero-o [ao actor] cheio de juízo crítico; nesse homem é-me necessário um frio e tranquilo espectador; exijo, por conseguinte, penetração e nenhuma sensibilidade.» (DIDEROT, 1993: 23) Esta «falta de sensibilidade» é, para Diderot, a do artista que é sensível ao que se passa à sua volta, mas não se deixa afectar enquanto observador pelo que observa de modo a poder verdadeiramente imitar, juntando ao que vê a imaginação e um «gosto seguro». Diderot defende que a entrega total do jogo dramático aos domínios do sensível retira a capacidade do actor no controlo das nuances que enriquecem a construção da personagem, pois «Nunca há sensibilidade sem fraqueza de organização.» (DIDEROT, 1993: 28) diz.

É minha convicção que se a sensibilidade pode ser explorada sem limites nos ensaios, ela tem de ser controlada nas representações, de outra forma constituiria um entrave à actuação de uma personagem que se quer rica em cambiantes. Não é incomum atingirem-se durante os ensaios momentos de grande profundidade emocional e beleza artísticas, que não se repetem quando o espectáculo começa a ser corrido.

O actor que interpretar por reflexão, por estudo da natureza humana, por imitação constante segundo um qualquer modelo ideal, por imaginação, por memória, será uno, o mesmo em todas as representações [...] se houver alguma diferença entre representações, será geralmente com vantagem para a última. (DIDEROT, 1993: 24-5)

Um dos receios maiores de qualquer actor durante as temporadas, é a instalação da rotina; para fugir à temível mecanização, há que procurar a cada representação novos estímulos que permitam um corpo desperto, uma escuta activa e uma preparação para o eventual «acidente», na certeza de que uma arte colectiva como o teatro impõe os limites próprios de um jogo ensaiado.

Mas nem todo o trabalho do actor passa por uma abordagem racional. O próprio Diderot estava ciente disso ou não teria escrito a Mlle Jodin, que uma qualidade que valorizava no actor era «uma alma que se aliena, que se deixa afectar profundamente, que se deixa transportar a lugares, que é esta ou aquela, que vê e fala a esta ou aquela personagem.» (DIDEROT, 1993: 142) Esta capacidade de alienação não pode ser totalmente «fingida», não passa por um domínio integral do actor em todos os momentos da criação ou apresentação. Noutra carta que

dirige à mesma jovem actriz, o filósofo afirma «Um actor que apenas possui bom senso e capacidade de discernimento é frio; aquele que apenas possui força expressiva e sensibilidade é louco.» (DIDEROT, 1993: 149), deixando fazer crer que é na competição de ambos os recursos que se constrói o intérprete de teatro.

Confrontemos agora os ensinamentos retirados de Shakespeare (séc. XVI) e de Diderot (séc. XVIII) com a preparação do actor preconizada por Stanislavski, o primeiro criador de um sistema (ou método) para o trabalho do actor. Os seus escritos transportam ideias já por demais experimentadas pelos amantes do teatro, ao invés de constituírem inovações técnicas. A pertinência dos seus escritos reside, quer na sistematização dos processos de construção da personagem quer no modo acessível como os apresentou.

Vocês só poderão se extraviar se não compreenderem essa verdade; se não tiverem confiança na natureza; se tentarem inventar *novos princípios, novas bases, nova arte*. As leis da natureza se impõem a todos. Ai de quem as infringir! (STANISLAVSKI, 2003 : 365)

À semelhança dos conselhos de Shakespeare (Hamlet) aos seus actores ou de Diderot no *Paradoxo*, Stanislavski alerta para os perigos de um afastamento das «leis da natureza», da realidade do espectador, afinal. Tal abordagem não significa, acredito, um aniquilamento da imaginação, uma imitação da natureza, mas sim uma conciliação com ela de modo a fornecer à audiência uma experiência de autenticidade, em que possa acreditar.

«Quando uma acção carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção.» (STANISLAVSKI, 2003: 73) não se afasta da advertência de Riccoboni, actor do séc. XVIII, «Sente o medo, e o teu olhar desanimado exprimi-lo-á; uma grande cólera e teu olhar flamejará. [...] E o que te desgosta ou o que tu desejas, a alegria e a dor, se as sentes, passarão a ombreirado teu olhar.» (RICCOBONI, 1996: 144)

Quando Stanislavski pede ao actor que viva o papel ao invés de representá-lo, pretende fugir à actuação mecânica que valoriza estereótipos e finalidades pessoais. Ao pedir a definição da emoção da personagem em cada cena, assim como a sua motivação, Kuniaki Ida não se afasta do método de trabalho preconizado por Stanislavski, que afirmava «Quando uma acção carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção.» (STANISLAVSKI,

2003: 73) O encenador russo também demonstra a sua busca por uma actuação sempre viva e atenta aos acidentes em cena, na seguinte afirmação:

Cada mudança de circunstâncias, ambiente, campo de acção, tempo acarreta um correspondente ajustamento. [...] temos de estar sempre em contacto uns com os outros e, portanto, em incessantes ajustamentos. (STANISLAVSKI, 2003: 270-1)

Boleslavski, actor e director de teatro e cinema, seguidor do método stanislavskiano apresenta em *A Arte do Actor* uma sùmula das mais importantes lições do *sistema*:

1. Concentração - domínio sobre si mesmo;
2. Memória da emoção - esquecer-se inteiramente do próprio eu e ser capaz de utilizar a memória das experiências vividas para criar e 'ser' o que pretende, consciente e exactamente;
3. Acção dramática - escolher os modos de acção de acordo com o carácter do papel;
4. Caracterização - tornar a personagem uma personalidade física única e distinta;
5. Observação - buscar inspiração na observação aguda e constante a cada dia de sua vida;
6. Ritmo - Não há acção sem conflito - O quê? Como? -, o ritmo é este 'como' e depende do tom, do movimento, da forma, da palavra, da cor e da acção.

Ao contrário do que é muitas vezes propagado, o sistema desenvolvido no teatro de Arte de Moscovo não incide exclusivamente na emoção e na memória afectiva, incluindo também a acção física. É Boleslavski quem afirma que a educação do actor consiste em 3 partes: educação do corpo, educação intelectual, cultural, e adestramento da alma (onde se inclui a memória emotiva).

A princípio, poderia parecer que seria impossível usar material melhor do que as emoções reais. Mas as coisas do espírito não são suficientemente substanciais. É por isso que recorreremos à acção física. (STANISLAVSKI, 2003: 186)

Grotowski, aplica nos seus estudos em busca de um *teatro pobre*, os ensinamentos de Stanislavski, elevando a preparação do actor à cooperação entre espontaneidade e disciplina, características que para o encenador polaco não se excluem mas complementam-se na criação do «acto total». As condições essenciais à arte de representar são para ele:

- a) Estimular um processo de auto-revelação recuando até o subconsciente;
- b) Compôr uma partitura, que não impeça a reacção ao estímulo do mundo exterior ("dar e tomar") – na contracena;
- c) Eliminar do processo criativo as resistências e os obstáculos, quer físicos quer psíquicos.

Não se trata de acrescentar, mas de eliminar hábitos antigos, máscaras do quotidiano e da cena, libertação de complexos, na prossecução de uma técnica indutiva de eliminação ao invés da técnica dedutiva que pressupõe um acumular de habilidades, a que se entrega o *actor cortês*. Grotowski propõe um acto de desnudamento para aceder à verdade que reside em cada ser humano, seja ele actor ou não. Quando fala no seu método de trabalho, frisa que ele deve permanecer aberto, diferente para cada indivíduo.

Em tudo que se faz, deve-se guardar sempre isto em mente: não existem regras fixas, estereótipos. O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. [...] Se se pensa, deve-se pensar com o corpo. No entanto, é melhor não pensar, e sim agir, assumir os riscos. [...] Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de acções. Não pense no resultado, nem como certamente vai ser belo o resultado. [...] Todo o mundo deve encontrar uma expressão, uma palavra sua, uma forma estritamente pessoal de condicionar seus próprios sentimentos. (GROTOWSKI, 1971: 159)

Depois de apresentado o sistema de Stanislavski, e as semelhanças que as suas proposições encontram em encenadores, dramaturgos e actores antes e depois de si, na sua utilização dos recursos físicos e psicológicos de cada actor com vista à construção de personagens *autênticas*, passemos ao objectivo desta abordagem: uma identificação actor/personagem?

Num artigo da revista *Poétique*, Lacoue-Labarthe chama-nos a atenção para a lógica intrínseca à *mimésis* (*mimétologique*) que nos parece esclarecedora da multiplicidade a que o actor se entrega: «la matrice logique du paradoxe, c'est la structure même de la mimésis. En général.» (LACOUÉ-LABARTHE, 1980: 277) A lógica atribuída por este autor à *mimésis* abarca uma equivalência dos contrários num mesmo momento, uma lógica paradoxal que permite ao actor ser ele mesmo e o outro a um tempo, sendo o dom natural de que fala a capacidade para uma re-

apresentação que não se limita à imitação do que há, mas um acto criador que acrescenta algo à natureza.

Uma representação é a ocasião em que algo é re-apresentado, quando uma coisa do passado é novamente mostrada - aquilo que outrora foi, volta a ser. A representação não é uma imitação ou uma descrição de um acontecimento pretérito - a representação nega o tempo, abole a diferença entre ontem e hoje. (BROOK, 2008 : 201)

Quando Platão repudiava o actor que tudo considera digno de imitação, até a baixeza e o vício, receava a sua passagem ao *gozo dessas realidades*. (PLATÃO, 1993: 121) Daí que na sua cidade ideal não houvesse lugar para *homem duplo nem múltiplo*, sendo esta capacidade de tudo conseguir imitar um sinal de mediocridade. Platão pressupunha uma identificação entre actor e personagem, vendo no entusiasmo da interpretação a prova de uma transfiguração. Diderot, pelo contrário, vê nesta capacidade do actor a vantagem de conseguir ser *outro* não deixando de ser *o mesmo*. É esta *lógica paradoxal* que Lacoue-Labarthe chama de *mimetologique*.

Como bem constatou Diderot, o desdobramento a que o actor se entrega em palco seria impossível se não controlasse as suas emoções, fazendo delas uso, ou da sua imitação, na medida em que lhe convém. Brook afirma o mesmo quando diz: «O esforço do actor não lhe deixa marcas. Qualquer actor no seu camarim, depois de representar um papel assustador e terrível, está relaxado e contente.» (BROOK, 2008: 199) O actor em palco divide-se entre *aquele que faz* e *aquele que se observa*, vigilante. A duplicidade sempre presente neste jogo decorre entre ele próprio e a personagem, mas também na relação com o público.

A identificação entre actor e personagem, que adquire maior adesão a partir do século séc. XIX e que é levada a um extremo pelo naturalismo (mais no cinema do que no teatro, por razões técnicas), nem Diderot nem Riccoboni alguma vez a propuseram. Muito pelo contrário, quer o dramaturgo quer o actor sempre consideraram que a identidade entre *representante (actuante)* e *representado* torna a representação impossível. É neste sentido que se fala de um desdobramento do actor (Lacoue-Labarthe). As palavras de Guénoun são esclarecedoras a este respeito: «O actor não pode ser o que ele representa: ele só representa o que representa na medida em que ele não é aquilo que representa.»

(GUÉNOUN, 2004: 63) Se o actor copia, ele copia idealidades e não a realidade *tout-court*. Trata-se de aceder a um imaginário que, embora se alimente da observação da natureza a ultrapassa.

Não estamos, com a *verdade cénica*, à procura do prazer da ilusão no espectador através de uma identificação narcísica⁶ entre o espectador e a personagem, em que a segunda aparece como um «eu idealizado». Se a mera transposição da vida real para o palco não tem qualquer interesse artístico, também a verdadeira qualidade do actor não passa pela naturalidade *tout court* que não pressupõe criatividade mas mera capacidade imitativa. Razão que leva Brook a não considerar Tchekov um dramaturgo naturalista, pois não se limitou a apresentar-nos «fatias de vida», mas «tratou delas e recompô-las numa ordem particularmente astuta, completamente artificial e repleta de sentido.» (BROOK, 2008: 112)

Podalydès, actor e encenador francês, crê que todos os autores dizem isto mesmo de maneiras diferentes «nunca somos a personagem, a distância é infinita e irreduzível. Encarnar, representar não nos transforma no outro, não se trata de uma relação desta natureza.» (PODALYDÈS, 2012: 106)

A identificação entre actor e personagem está, portanto, posta de lado (não nos debruçaremos sobre a possível identificação entre espectador e personagem). Qualquer identificação, ao anular a diferença entre actor e personagem, destrói a possibilidade da criação artística. No entanto, é com o corpo, a voz, o pensamento e a imaginação do actor que a personagem é construída!

No momento da passagem ao palco, o actor continua, na maior parte das vezes, o seu trabalho sobre o sensível, mesmo se não opera numa estética da identificação, a pensar na unidade do seu papel através do conceito de personagem. Por fim, o público, receptor sem o qual o espectáculo teatral não existe, apoia-se sempre na personagem para penetrar na ficção. (RYNGAERT, 1992: 139)

Ao longo da peça, Iago vai interpelando a plateia, lembrando constantemente ao espectador que o que vê é fruto da sua encenação e mostra os mecanismos de manipulação que usa, comenta a sua eficácia depois de demonstrar a sua utilização. Esta partilha de informação com o público não implica de per si

⁶ Termo que tomámos de empréstimo a Freud.

um distanciamento do actor em relação à personagem, mas sim do público em relação à intriga que vê desenrolar-se, permitindo-lhe tomar consciência sobre as artes da manipulação e da perfídia.

Querer fixar, de modo rígido, uma opção de entre as inúmeras à disposição do actor, para a construção de um papel é reduzir os recursos deste no desenvolvimento do jogo dramático. A prática no palco informa-nos, na maioria das vezes, sobre o que é susceptível de adesão e o que não é, sendo que o texto dramático, quando bem elaborado, nos orienta na tomada de decisão sobre o modo como a personagem comunica com o público.

CONCLUSÃO

São tão poucos os textos que os fazedores de teatro nos legam sobre os procedimentos da sua profissão, revelando amiúde a dificuldade em falar de modo objectivo como se trabalha em teatro, sendo-lhes mais fácil expressar-se *fazendo* do que *teorizando sobre*, que a oportunidade de reflectir sobre a construção de um papel com a ajuda de Shakespeare, Diderot, Stanislavski, Riccoboni, Grotowski, Brook ou Ball, é incorrer num debate sempre frutuoso para a prossecução desta actividade (mais solitária do que por vezes parece). O grande mérito dos textos citados, é o de nos permitirem questionar os caminhos que percorremos a cada novo espectáculo. Ainda que o «actor ideal» não exista, persiste a tentativa de cada actor se aperfeiçoar a cada nova jornada e este é um trabalho permanentemente em recomeço, se o actor a isso se dispõe, não se deixando instalar nos truques aprendidos, nas receitas que funcionam, na segurança do experimentado. A cada nova empresa, a necessidade de aliar à inteligência e ao estudo uma certa «estupidez», permitir-se lançar-se num limbo de ausência de saber, segundo Podalydès.

Como afirma Grotowski, não podemos expressar-nos através da anarquia, do caos; no processo criativo, o actor tem de aliar disciplina e espontaneidade. Não existe uma fórmula para a criação de um papel. O trabalho com o encenador tem, necessariamente, de passar por um «contrato» de confiança mútua. O actor tem de sentir que pode fazer tudo, apresentar propostas, ainda que estas depois não sejam

aceites, sentindo a liberdade de fazê-lo, a possibilidade de se equivocar, de errar. O encenador assume o papel do espectador alertando para o que compreende e o que não compreende, para o que funciona ou não. Se a actuação não pode ter o espectador como referência para a construção do seu trabalho, ela também não o pode negligenciar, porque o teatro só pode manifestar-se como fenómeno comunicativo, sendo o público que lhe dá sentido. (BARBOSA, 2003: 29)

Se o estudo e a reflexão são importantes neste trabalho de interpretação, não é menos importante o abandono aos domínios da intuição, da emoção, da memória corporal, que nos informa sobre aspectos que não nos chegam de outra forma. Por vezes é necessário suspender o pensamento para dar voz ao inefável. Na dicotomia «actor de natureza» *versus* «actor de imitação» (DIDEROT), a vantagem do 2º sobre o 1º não é a abdicação dos recursos naturais, mas a sua não confinação a eles. Nem tudo pode ser calculado, mensurável, subsistindo uma parte do trabalho do actor que não é abarcável, mesmo pelo próprio. Existem momentos nesta prática que o actor não compreende ou explica, porque o transcendem. Daí o recurso ao cansaço ser prática corrente como meio para construir uma maior disponibilidade. Há certos pontos de fadiga que derrubam o controlo da mente, os bloqueios que impomos, ainda que inconscientemente, à nossa criatividade.

«Na vida temos tanto a lógica formal quanto a paradoxal.» (GROTOWSKI, 1971: 191) Na busca da «verdade real», da autenticidade, ao invés do «conceito popular de verdade» que conduz ao estereótipo, ao cliché, o actor tem de valer-se da sua própria experiência, vivenciada e/ou observada, do pensamento e reflexão, mas também da intuição e da sensação.

Querer que o actor, na vida «real» aporte as características que estão na composição das personagens que interpreta, é ignorar o trabalho de reflexão, preparação, construção que subjaz ao percurso da personagem, e também menosprezar a importância do discurso do poeta. É que mesmo quando estamos a trabalhar num espectáculo de estética naturalista, sabemos que «nada se passa no palco exactamente como ao natural». Verdade e simulacro a um tempo, o verdadeiro paradoxo teatral também passa por aí. É Oscar Wilde quem afirma n' "O declínio da mentira" que quando a arte quer decalcar em excesso a realidade, a natureza, deixa de ser «a mentira que sempre diz a verdade».

Fazer Shakespeare constitui sempre uma oportunidade para repensar a actividade teatral e a vida, seja pela leitura analítica do texto seja pelo questionamento sobre personagens que são complexas o suficiente para necessitarem do apelo de diferentes recursos, sendo que «as únicas regras efectivas na arte são as que nós mesmos descobrimos.» (BOLESLAVSKI, 2004: 56)

Semana após semana, dia após dia, hora após hora, a prática conduz à perfeição. É um trabalho duro e monótono, uma disciplina; é uma acção fastidiosa que conduz a um bom resultado. Como todos os atletas sabem, a repetição acaba por resultar numa mudança: subordinada a um objectivo, impulsionada por uma vontade, a repetição é criativa. (BROOK, 2008: 201)

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. – *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* (Direction Michel Corvin). Larousse-Bordas, Paris: 1996.
- ARISTÓTELES – *Poética*. INCM, Lisboa: 1992.
- BALL, David - *Para trás e para a frente, um guia para a leitura de peças teatrais*. Editora Perspectiva, S. Paulo: 1999.
- BARBOSA, Pedro - *Teoria do teatro moderno, a hora zero*. Edições Afrontamento, Porto: 2003.
- BOLESZLAVSKI, Richard - *A arte do actor*. Editora Perspectiva, S. Paulo: 2004.
- BLOOM, Harold - *Shakespeare: a invenção do humano*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro: 2000.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques - *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 1996.
- BROOK, Peter - *O espaço vazio*. Ed. Orfeu negro, Lisboa: 2008.
- CHANCEREL, Leon - *El teatro y los comediantes*. Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), Argentina: 1963.
- DIDEROT, Denis - *Paradoxo sobre o actor*. Hiena Editora, Lisboa: 1993.
- DIDEROT, Denis - *Paradoxe sur le comédien précédé d'un entretien Gabriel Dufay et Denis Podalydès "L'acteur et le paradoxe"*. Archimbaud/Les Belles Lettres, Paris: 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy - *Em busca de um teatro pobre*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 1971.
- GUÉNOUN, Denis - *O teatro é necessário?* Editora Perspectiva, S. Paulo: 2004.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe - *Diderot, le paradoxe et la mimésis*. Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, 43 : 1980 (pp. 267-281).
- PLATÃO – *A República*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa : 1993.
- RYNGAERT, Jean-Pierre – *Introdução à análise do teatro*. Edições Asa, Porto : 1992.
- STANISLAVSKY, Constantin - *A preparação do actor*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 2003.

ANEXO 1

OTELO

I acto (Veneza)

1ª cena

Iago expõe a sua relação com Otelo, o mouro, e a razão do seu ódio; Miguel Cássio foi nomeado tenente, cargo que Iago ambicionava para si. Declara-se «amo de si próprio», ou seja, seguindo unicamente os seus interesses. Impele Rodrigo, um enamorado de Desdémoma, a denunciar ao pai desta a fuga da filha com o mouro.

Esta a acção que despoleta a trama de *Otelo*: Iago e Rodrigo denunciam a Brabâncio: «Um bode preto cobre a vossa branca ovelha».

Otelo é apelidado «bode preto», «cavalo bárbaro», «mouro lascivo», «estrangeiro vagamundo», etc. numa caracterização da personagem que antecipa a sua entrada em cena. Por outro lado, num assomo de lucidez, Iago declara que não há outro tão capaz como Otelo para ser enviado para a guerra em Chipre.

2ª cena

Apresentação de Otelo, desdizendo as palavras de Iago e contrariando as desconfianças de Brabâncio, o mouro é afinal um herói nobre e dotado de um discurso eloquente. Simultaneamente, o Doge requer a presença de Otelo para uma emergência, a guerra em Chipre.

3ª cena

Ainda que «ruma a Chipre um frota turca», Brabâncio considera a sua dor mais premente «a dor privada é tal inundação de dique rebentado que submerge e engole as demais penas e nunca se sacia», um caso de contranatura. O mouro tem mais uma vez a oportunidade de provar que é um homem virtuoso e que o seu casamento com Desdémoma é fruto de uma paixão correspondida, alimentada pelas narrativas de Otelo, enquanto convidado de Brabâncio. Desdémoma vem confirmar que está com o mouro de livre vontade e pede ainda para acompanhar o marido na sua deslocação a Chipre.

Otelo confia a Iago «homem de honra e confiança» Desdémona e pede-lhe para colocar a mulher, Emília, como sua aia.

Perante o desconcerto de Rodrigo, Iago aconselha-o a fazer valer a sua vontade e acompanhar a comitiva a Chipre para continuar a conquista de Desdémona, esperando que a jovem se canse do mouro. Iago iguala o casamento de Otelo a uma «jura frágil» que em breve se quebrará. A sua promessa em ajudar Rodrigo tem apenas o fito do proveito próprio, como o mesmo confia ao público.

O acto termina com um dístico rimado, recurso de antecipação do futuro que se irá repetir outras vezes ao longo da peça.

«É isso! É o plano. A noite e o inferno agora

Vão trazer este monstro cá para fora.»

II acto (Chipre)

1ª cena

Notícia do fim da Guerra. Por causa de uma tempestade, a maior parte da frota turca naufragou. Aguarda-se a chegada de Otelo, são e salvo, mas primeiro chega Cássio e a seguir Iago com Desdémona, Emília e Rodrigo.

Na espera por Otelo, Desdémona põe à prova a capacidade locutória de Iago, dando este mostras de ser incapaz de um eloquência erudita. Desdémona apelida-o «grosseiro e licencioso».

A chegada do mouro colabora uma vez mais para mostrar o verdadeiro afecto que o une a Desdémona.

Iago volta a manipular Rodrigo, dizendo que falta ao mouro «idade, modos e beleza» pelo que Desdémona há-de cansar-se dele e trocá-lo por Cássio «donairoso» e «moço», procurando assim destruir com a ajuda de Rodrigo o obstáculo pessoal, Cássio.

Quando só, Iago volta a caracterizar Otelo como «de índole nobre e constante nos afectos», «marido muito terno». Pela 2ª vez insinua que Otelo ter-se-á deitado com Emília e que essa é uma razão a acrescentar ao seu ódio e vontade de vingança. Esta suspeita parece pouco credível, porque Iago também a lança sobre Cássio. Volta a terminar a cena com uma rima:

«Esta a trama, inda confusa,
que a vileza só mostra a cara quando se usa.»

2ª cena

São anunciados os festejos da vitória sobre os turcos.

3ª cena

Otelo incumbe Cássio de limitar os excessos dos festejos e convida Desdémona a «gozar o fruto», sugerindo que ainda não consumaram o casamento.

Apesar de Iago instigar Cássio a comentar os predicados de Desdémona, o tenente mantém-se recatado. Iago leva-o a beber contra a sua vontade, tendo já feito o mesmo com Rodrigo, a fim de provocar a sua ruína, o que acaba por acontecer pois Cássio é destituído do cargo por Otelo. Iago aproveita a ocasião para levar Cássio a solicitar a intervenção de Desdémona junto do mouro a fim de o desculpar e alimenta ainda as aspirações de Rodrigo.

Iago confessa ao público o seu plano: levar Emília a inculcar Cássio a Desdémona para que esta interceda por ele junto de Otelo e provocar junto do mouro a suspeição de que é traído pela mulher com o ex-tenente.

De novo a rima para finalizar o acto:

«Esse é o caminho - em frente!

Há que malhar o ferro quando quente!»

III acto (Chipre)

1ª cena

Cássio faz-se acompanhar do Bufão, numa cena cómica e musical, para solicitar a Emília que lhe proporcione uma conversa com Desdémona a sós.

2ª cena

Esta cena mostra-nos a proximidade de Iago e Otelo, demonstrando a confiança que o general continua a depositar nele.

3ª cena

Desdémoma aceita interceder por Cássio e Emília reforça o pedido feito pelo marido. Desdémoma cumpre com o prometido e pede insistentemente ao marido para chamar Cássio de volta. Iago começa a lenta e insidiosa contaminação de Otelo pela suspeita. A falsa modéstia de Iago e a sua reputação de homem honrado junto de Otelo, fazem com que o general deseje ardentemente conhecer as suspeições do alferes. Iago consegue introduzir a dúvida no mouro - é o suficiente para abalar a confiança de Otelo. «Quem uma só vez duvida, vive em dúvida para todo o sempre.» diz o general, mas quer provas. E Iago apressa-se a incitar Otelo a espiar a mulher, lembrando-o ainda da conjura de Brabâncio que advertiu Otelo para a possibilidade de Desdémoma o enganar como antes enganou o pai mostrando temor por Otelo quando o amava em segredo. Iago utiliza ainda a diferença cultural entre os dois, o casamento contranatura e a possibilidade de um arrependimento por parte da jovem. Otelo acaba por solicitar a Iago que coloque a mulher, Emília, a espiar Desdémoma. Num solilóquio. Otelo revela os seus temores «Como eu sou preto, quem sabe, e não tenho as finuras de salão dos cortesãos, ou como vou descendo o val' dos anos - bem, não muito -, vou perdê-la. Fui enganado e como bóia só me resta desprezá-la.»

É ainda nesta cena que Emília aproveitará um descuido de Desdémoma para roubar o lenço que Otelo lhe ofereceu, primeiro testemunho do seu afecto, e que Iago lhe pedira para levar. Emília está ciente do valor do objecto e, por isso, pretende apenas fazer uma cópia para entregar a Iago, devolvendo o original à ama. Tal não acontecerá porque é surpreendida pelo marido que lho arrebatou das mãos, literalmente. A pretensão de Iago é malévola: deixar o lenço no quarto de Cássio porque sabe que «para o ciumento um nada ligeiro como o ar é prova maior que as escrituras.»

Otelo não consegue lidar com a dúvida instalada por Iago no seu âmago «Vê lá se provas que mi' amada é puta, vê lá se provas!», como já também tem dúvidas sobre o próprio Iago. Duvida de tudo e de todos. Iago, perspicaz, aproveita a deixa para ir mais longe e conta a Otelo que ouviu Cássio a dormir nomear a sua relação com Desdémoma, para «reforçar as outras provas que se afigurem débeis.» e ainda acrescenta ter visto o antigo tenente com o lenço que Otelo tinha oferecido à mulher. É o suficiente para Otelo clamar vingança. As «provas» apresentadas por

Iago foram aceites e Iago disfruta da vitória. Otelo pede-lhe que mate Cássio dentro de três dias e nomeia-o seu tenente.

4ª cena

Desdémoma procura o lenço perdido sem que Emília revele o paradeiro do dito.

A jovem mulher solicita uma vez mais os favores de Otelo para Cássio, mas todo o diálogo está agora conspurcado pela certeza da traição. Desdémoma intercede por Cássio, Otelo insiste no paradeiro do lenço num diálogo de surdos repleto de insinuações que Desdémoma não pode compreender dada a sua inocência.

Incitado por Iago, Cássio solicita uma vez mais a Desdémoma que interceda por ele, mas a dama dá-lhe conta da incompreensível mudança de humor do general. É Emília quem primeiro alerta a ama para esse «monstro que a si se gera e de si nasce», o ciúme.

Ainda na mesma cena, Cássio encontra-se com uma amante, Bianca, a quem pede para fazer uma cópia do lenço encontrado nos seus aposentos.

IV acto (Chipre)

1ª cena

Iago continua a metralhar Otelo com insinuações sobre a traição de Desdémoma com Cássio, ao ponto de Otelo cair doente, pois numa sociedade patriarcal «um homem cornudo é um monstro e uma besta.» Iago vai mais longe e pede a Otelo que espie uma conversa que irá ter com Cássio sobre Bianca, fazendo-o crer que falam de Desdémoma.

Otelo oscila entre o amor e admiração que nutre por Desdémoma e o ciúme e o ódio entretanto despoletados pela certeza da traição. É Iago quem, num cúmulo de manipulação, indica a Otelo a melhor maneira de matar a mulher, estrangulando-a no leito.

Otelo maltrata a mulher perante um séquito de Veneza, ao serviço do Doge, que solicita o seu regresso.

2ª cena

Otelo inquire Emília sobre o comportamento da ama com Cássio, que ela jura ser casto. Otelo denota ainda ter esperança em ver desdita a sua certeza anterior.

Otelo confronta por fim, directamente, Desdémona com as suas suspeitas não lhe dando oportunidade de se defender. Incrédula perante as acusações de Otelo, Desdémona procura compreender a mudança de comportamento através de Iago, que avança com a hipótese de se tratar de assuntos de Estado. É Emília quem levanta a suspeição de manipulação do general por algum vilão, talvez o mesmo que inculcou em Iago a mesma suspeita sobre ela e Otelo.

Rodrigo reaparece e acusa Iago de o ter enganado alimentando as suas aspirações para com Desdémona. Iago propõe-lhe então um último estratagema: matar Cássio para impedir que Otelo abandone Chipre, como previsto.

3ª cena

Desdémona faz os preparativos para se deitar, a pedido de Otelo, lembrando o triste fim de uma aia de sua mãe por causa de um «amor volúvel» antecipando o seu fado. Pede a Emília que coloque na cama os mesmos lençóis da boda.

Emília, antes parca nas palavras, apresenta um discurso sobre o casamento, a fidelidade e a igualdade de direitos e deveres entre homens e mulheres numa relação conjugal. Esta tirada revela uma mulher pragmática, disposta a «pequenos delitos» para «levar a vida», contrastando com a pureza de uma dama nobre como Desdémona.

V acto (Chipre)

1ª cena

Iago proporciona o confronto entre Cássio e Rodrigo, esperando ver-se livre dos dois. Na contenda ambos ficam feridos, acabando Rodrigo morto às mãos de Iago.

2ª cena

Otelo mata Desdémona no seu leito, não valorizando a sua defesa, «Pois mesmo que com juras negues cada artigo, não podes dissipar a firme convicção sob cujo peso gemo.»

Emília vem dar a notícia da morte de Rodrigo e encontra Desdémona morta. Quando Otelo revela que foi ele o assassínio e as razões que o levaram ao acto, Emília não contém as palavras e revela como o lenço, prova da traição, foi por si encontrado e entregue a Iago. Emília paga com a própria vida a revelação, já que Iago a mata de seguida. A Otelo resta o suicídio, não sem antes ferir Iago que, finalmente, emudece. «De ora em diante, não direi uma palavra.»

Otelo proclama em sua defesa: «O que fiz não foi por ódio foi por honra.» o que justifica o epíteto de «assassino honrado» que convoca para si - «Um que amou não com siso mas bem demais».

Na encenação de Kuniaki foi cortada a exposição da trama pelas cartas encontradas com Rodrigo. A peça termina com mais uma rima:

«Eu vou de barco já relatar em Veneza

Com o coração triste esta triste surpresa.»

ANEXO 2

TEATRO DO BOLHÃO

Fundada no Porto em 1990, a ACE Teatro do Bolhão configura-se como um espaço teatral sinérgico, ancorado numa considerável infraestrutura técnica e logística, que promove, em paralelo, a dinamização de uma escola (Academia Contemporânea do Espectáculo) e uma companhia.

Sob a direcção artística de António Capelo, João Paulo Costa, Joana Providência e Pedro Aparício, a companhia dinamiza um modelo eclético de produção teatral agregando um conjunto alargado de profissionais residentes (encenadores, actores).

A programação apresentada pela ACE/Teatro do Bolhão consigna:

- a afirmação de uma estrutura de produção teatral de dimensão significativa, artisticamente auto-suficiente, que potencializa a sua articulação sinérgica com a ACE/Escola Profissional;
- a sedimentação de uma companhia que, envolvendo profissionais de todas as áreas da criação teatral agregados em permanência, prefigura estabilidade e coerência em termos de reflexão e solidez do Projecto;
- a divulgação de textos e autores fundamentais da dramaturgia universal em criações com características e ambições artísticas inéditas num contexto de produção precário e recessivo pautado, de forma clara no Porto, pela baixa subsidiação;
- uma atenção particular, patente nos trabalhos da co-directora artística Joana Providência, à criação multidisciplinar, à divulgação de autores portugueses e aos públicos infanto-juvenis;

- o reconhecimento de um projecto artístico, baseado na criação de espectáculos de qualidade, firmemente implantado junto do(s) público(s) e da crítica, que atesta ainda a eficácia da estratégia de promoção e divulgação do projecto, preconizada pela companhia;
- a capacidade de mobilizar para os seus projectos a parceria de entidades relevantes do meio teatral nacional, nomeadamente em Lisboa, facto que tem contribuído de forma inequívoca para a visibilidade do projecto;
- a contratação e a integração de jovens profissionais, formados pela escola ACE, em todas as produções, contribuindo significativamente para a estabilidade do meio profissional regional, dinamizando o impulso criativo, valorizando o investimento público e a articulação dos universos pedagógico e artístico;
- a realização de um programa de itinerância sistemático, sem paralelo na região, que projecta o reconhecimento nacional da companhia e que constitui uma fonte significativa de auto-financiamento.

ANEXO 3

CV KUNIAKI IDA

Encenador, director de ópera, professor e actor, Kuniaki Ida formou-se em Teatro e Artes na Faculdade Toho da Universidade de Tóquio integrando posteriormente o prestigiado Abe Kobo Studio – Centro de Pesquisa de Teatro. Estudou também Teatro Tradicional Japonês, No e Kyogen.

Entre 73 e 76 frequenta a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, fixando em 76 residência em Itália. Já em Milão funda e dirige a Scuola Internazionale di Teatro Kuniaki Ida. Desde 89 colabora, como professor, na Civica Scuola d'Arte Drammatica 'Paolo Grassi', escola associada do Piccolo Teatro de Milano. Trabalhou, como encenador e director de ópera, em vários países, nomeadamente Itália, Japão, Coreia, Portugal, Alemanha, África do Sul, Hong Kong, Índia, França, colaborando com uma série de instituições: a Japan Opera Foundation, o Niki kai Opera di Tokio, o Teatro Nacional Coreano, a "Ecole Régionale d'Acteur de Cannes, a Academia Contemporânea do Espectáculo do Porto, entre outros. É um dos fundadores do Teatro Arsenale di Milano e da Escola de Teatro 'Arsenal'.

Como director de Ópera destacamos *Falstaff* de G. Verdi, *Madame Butterfly* de Puccini (Fondazione Japan Opera), *La Belle Excentrique* de F. Satie, *Milva canta Brecht*, de Kurt Weil e Bertold Brecht (com estreia em Osaka), *L'Isola Disabitata* – Opera Buffa de C. Goldoni (que participou em Festivais de Veneza, França, Rússia, Índia) entre muitas outras.

Como encenador de Teatro destacamos, entre vários títulos, espectáculos como *Morte Accidentale di un Anarchico*, de Dario Fo, *L'Albero Tropicale* de Yukio Mishima (com apresentações em Roma e Milão) e *Fuochi* de M. Yourcenar (com bailarinas de Kabuki). Enquanto actor, trabalhou com encenadores como K. Gruber, Yoshi Oida, Watanabe, entre outros.

ANEXO 4

Otelo ou o ciumento

02.12.2009 - Ana Cristina Pereira (Jornal Público)

A mais velha história do mundo numa encenação do japonês Kuniaki Ida, de regresso à Academia Contemporânea do Espectáculo/Teatro do Bolhão

Não por acaso, "Otelo, o Mouro de Veneza" continua a ser uma das mais representadas peças de William Shakespeare. Há o racismo, a guerra, a traição e, sobretudo, o amor - um amor que se afigura puro e que se revela demencial, o amor de Otelo por Desdémona, filha de Brabâncio, o rico senador de Veneza.

Desta vez, Otelo acontece pela mão da Academia Contemporânea do Espectáculo/Teatro do Bolhão, numa encenação do japonês residente em Itália Kuniaki Ida. António Capelo veste a pele de Otelo e João Paulo Costa a de Iago, o alferes que o envenena. Três mulheres povoam a peça: Desdémona (Rita Lello), virgem, apaixonada, devota ao homem com quem foge para casar; Emília (Ângela Marques), dama de companhia de Desdémona, esposa de Iago, menos servil, afinal; e Bianca (Rute Miranda), desvirginada sem ser casada, amante de Cássio (António Júlio), por todos apontada como meretriz.

"Não há aqui preocupação de luta de sexos", diz António Capelo. Nem tal se poderia esperar de uma peça escrita no início do século XVII. Mas quem pode negar a Otelo a capacidade de gerar reflexão sobre violência de género? Em duas horas e meia de espectáculo, uma amostra do que era e (nalguns casos) continua a ser o papel da mulher, o lugar do amor.

Iago engendra um modo de denunciar o amor que une o mouro à filha de Brabâncio. Ao descobrir que fugiram para casar, o governador só deseja matar Otelo. Salva-o o Doge de Veneza, que dele precisa para conduzir um exército no contra-ataque a uma esquadra turca que avança para a ilha de Chipre. O inimigo declarado é engolido pela tempestade. O inimigo disfarçado não. O alferes julga que as promoções devem obter-se "pelos velhos meios em que herdava sempre o segundo o posto do primeiro". Mas vira promover a tenente o soldado Cássio, que intermediara o amor de Otelo com Desdémona. Zangado, urde novo plano para se vingar.

Iago trata de minar a relação entre Otelo e Desdémoma. Sabe que um ciumento não tem de ter prova de traição - basta a suspeita. Sabe que o ciúme se alimenta da falta de confiança que o ciumento deposita em si próprio - Otelo é mais velho, Cássio é jovem e bem-falante. E conta com o sentimento de posse, então norma (a mulher passava do pai para o marido).

A história é muitíssimo conhecida. Um lenço bordado que Otelo herdara da mãe e oferecera à mulher serve o plano. Iago convence Emília a roubá-lo, diz a Otelo que a mulher o ofereceu ao amante e coloca-o dentro do quarto de Cássio. Mais tarde, Otelo ouve Iago a conversar com Cássio sobre Bianca e acredita que se referem a Desdémoma. Desdémoma nem terá direito de defesa...

A peça integra a lógica da ACE/Teatro do Bolhão de visitar os textos clássicos. "Esse tipo de repertório tem a ver com o nosso lado pedagógico", explica António Capelo. Formar públicos parece-lhe "uma coisa fundamental" para a vida do teatro. Não vimos Kuniaki nem falámos com ele. O encenador regressou a Itália bem antes da estreia do espectáculo, que pode ser visto até 20 de Dezembro, no frio auditório da academia. Pelas palavras de Capelo percebe-se por que é que pela segunda vez a companhia o convidou para vir ao Porto encenar um clássico: "Tem uma linha muito dura, muito simples mas muito rica."

in <http://ipsilon.publico.pt/teatro/texto.aspx?id=246484>

consultado em 26.09.2013

ANEXO 5 - CARTAZES e VISUALIZAÇÕES



https://www.youtube.com/watch?v=dR_Be_2v5Jc

<http://www.youtube.com/watch?v=cf6hy0nw2hk>

ANEXO 6 – FOTOS de ANA PEREIRA do espectáculo *OTELO*

