

**“...É preciso fazer, e não dizer...”**  
**Diz o actor a experiência do actor/actriz na encenação**  
**de Ricardo Pais do D. João de Molière**

Lígia Roque

“Senhor, se estivesseis sentado estaríeis melhor para falar”.<sup>1</sup>

Vou começar pelo momento onde tudo oficialmente e efectivamente se inicia para os actores numa encenação de Ricardo Pais: à mesa. É à volta dessas outras tábuas que o texto é dissecado, não para comprovar a sua morte mas para lhe insuflar uma nova vida. E essa é a questão: que vida lhe queremos dar. O encenador decide as características determinantes dessa nova existência, mas cabe aos actores dar corpo e respiração ao novo texto que vai surgir. Por vezes esse processo é quase celestial e a superfície deste novo ser torna-se com toda a facilidade suave e brilhante e outras é à moda de Frankenstein em que cada pedaço da carne da personagem é dolorosamente alinhavado, cozido e refeito. No trabalho de mesa as primeiras dúvidas foram esclarecidas: pela compreensão profunda e contextualizada do texto, pela apresentação das linhas mestras que irão dar forma à encenação e pela análise da tradução. A leitura por cada actor, depois de ter pensado e discutido com o encenador e restantes colegas a sua personagem, tornou-se o veículo para testar a eficácia da tradução relativamente às necessidades corpóreas já imaginadas das personagens. Frequentemente é pedido a um tradutor que altere uma palavra porque sonoramente ela é difícil de dizer no conjunto da frase, ou que altere uma deixa porque não é suficientemente perceptível na verosimilhança da personagem. Uma tradução para teatro não pode deixar de contabilizar os aspectos sonoros e a unidade de sentido requeridos pela encenação. Muito mais no caso da tradução deste texto porque desde logo foi necessário optar por um equivalente linguístico no falar português para o *patois* parisiense que Molière utiliza. Ricardo Pais, evidenciando o naufrágio de D. João e o seu salvamento por Pierrot, optou pelo falar de Caxinas, vila piscatória a norte do Porto. Desde a tomada da decisão até à fixação do texto na versão

---

<sup>1</sup> *D. João de Molière – Acto IV, cena 4 (tradução Nuno Júdice)*



Foto: João Tuna – TNSJ



Foto: João Tuna – TNSJ

final, muitos acontecimentos e encontros se produziram numa busca quase épica de rigor e simultaneamente de fuga paródica.

Ricardo Pais, que obviamente cozinhou longamente o texto e a tradução antes de o servir aos actores, só consegue verdadeiramente visualizar a possível realidade carnal das palavras quando ouve os actores, como nos assegura: *“as peças, para mim, só começam no momento em que são lidas. Só a partir do momento em que as ouço, é que eu começo a sentir o texto”*. É um facto que mal um actor deixa sair da sua boca aquelas palavras que foram escolhidas para ele, rapidamente se estabelecem jogos de força e sedução com todas as outras vozes. Mesmo sentados à mesa, o corpo que se insinua na voz dos actores promete ou recusa muitas das visualizações que o encenador possa ter tido. Cada actor incorpora, ainda na voz, simultaneamente e de forma quase inconsciente, as reflexões e sensações que lhe produziram a sua prévia leitura da peça, a tradução proposta e as ideias do encenador para a sua personagem. Isto nem sempre acontece de uma forma pacífica como nos testemunha o actor António Durães: *“o mais complicado de integrar foi o Pai, que, como sempre acontece, foi fruto de uma construção articulada e negociada com o encenador, mas há personagens que se seguram com mais força às convicções inconsciente do actor que outras. Esta era do género «Iapa»*”. Sobre a sua primeira reacção a este texto seiscentista confessa Hugo Torres, em jeito da sua personagem Esganarello: *“Primeiro achamos que tem pó, depois achamos que o que não tem pó é coincidência, depois percebemos que as coincidências são muitos menos do que se pensava, depois começamos a olhar para ele como um texto dito sério e contemporâneo (como gostamos de dizer), depois gostamos do texto (mas não o assumimos, não esquecer que somos contemporâneos!), depois chamamo-nos idiotas por perder tanto tempo e começamos a lê-lo com olhos de ler”*.

O trabalho de mesa foi longo, recheado de suculentos especialistas (da tradução, de Molière, do caxineiro), muito pormenorizado e exaustivo e fundador do que seria o espectáculo final. Dessa análise surgiu a definição das linhas primordiais para cada personagem, o que, em vários aspectos, causou alguma perplexidade nos actores. Desde logo a distribuição dos



Foto: João Tuna - TNSJ

Impressa

papéis de Pai, Comendador e Pobre ao mesmo actor, com as inerentes e inevitáveis dificuldades de concretização já que essas personagens sendo diferentes deveriam ter uma linha interpretativa que lhes acentuasse as similitudes. António Durães, actor das personagens atrás referidas, fala-nos das dificuldades que teve em assumir algumas das perspectivas do encenador: *“Que o Pai é uma personagem castigada pelo comportamento do filho, isso está claramente presente no texto. Que é um ser castrador ou mesmo reaccionário, antigo, isso já é outra questão. Eu, por exemplo, tenho alguma dificuldade em vê-lo como antigo, porque eu acho o discurso do pai consentâneo com os valores que defendo”*. Sobre as duas outras personagens diz-nos ainda: *“As intervenções da estátua situam-me numa outra dimensão completamente diferente desta. O plano é o da anti-materialidade, apesar da robustez da pedra. Mas já não é da alma que se fala - ainda que se fale -, já não é sobre a ética que se discute, ainda que o seja, mas sim de vingança. A imaterialidade vingá-se, como o fantasma do pai de Hamlet que vem junto ao ouvido do filho. Onde mais estranhei, porém, o texto foi na personagem do Pobre Francisco. Não me apercebi da dimensão da personagem, da importância histórica”*. Nas palavras de João Castro relativamente à sua personagem Pierrot: *“... fui logo alertado em relação à possível impotência da personagem. Ao contrário daquilo que seria esperado tive de ver todo o discurso como uma forma de aproximação à personagem Carlota. O jovem pescador teria de ser robusto, de acreditar em si, de seduzir, devia ser enérgico e decidido; a grande dificuldade residia em ser confiante, mas não fanfarrão, enérgico mas não monopolizador. No confronto com D. João tive de ter presente que a personagem deveria ser sempre respeitadora, nunca começaria uma luta, o confronto seria passivo na acção e só de extremos vocalmente”*. Marta Freitas suavizou a perspectiva da sua personagem Carlota: *“ao contrário do que eu pensava no início, Carlota não quer magoar, nem desprezar Pierrot. Ela acredita que ele deveria ficar contente por ela se tornar senhora. Ela é bem disposta, viva, bem intencionada, muito sensual e encanta-se realmente com D. João”*. Pedro Pernas, D. Carlos, surpreendeu-se com algumas das indicações do encenador: *“A ideia de haver na relação D. João - D. Carlos uma possível conotação homossexual. A ideia de que, apesar de não concordar com os códigos de honra, devido à injustiça da sua incoerência, ter que me reger por eles, não só pela honra familiar, mas também porque era a única forma de manter D. João perto de Elvira, perto de mim. E longe de D. Alonso. Senti-me também desafiado pelo facto de ter que abordar o texto de forma jovial, até certo ponto rebelde, mas ao mesmo tempo com a educação e com a postura de nobre”*. Para Jorge Mota, Sr. Domingos: *“A ideia do encenador mais perturbadora, da minha ideia conservadora e refém de algumas memórias, foi: Não ser subserviente, porque se o D. João tinha o poder do título nobiliárquico, o Sr. Domingos tinha o poder do dinheiro. Daí dever estabelecer-se, do ponto de vista do Sr. Domingos, uma relação*

*de igual para igual. Esta ideia do encenador também tinha a ver com o seu empenho de actualização deste discurso seiscentista e em revelar um Sr. Domingos diferente e mais forte, de forma a dificultar a vida a D. João e por consequência a realçar o poder da sua retórica*. Por vezes algumas ideias concretizadas pelo encenador já tinham de algum modo sido intuídas pelo actor, como nos assegura Paulo Freixinho, D. Alonso: “*As ideias do encenador sobre a personagem foram de encontro às minhas ideias. Uma personagem que defende um código de honra, duro e com instinto assassino, um “skinhead” com vontade de matar através das palavras. A violência da personagem está assente no discurso, não no corpo. As palavras tinham que se apropriar do corpo*”. Ou ainda o caso de Joana Manuel, Elvira: “*Percebi que não era só para mim que Elvira era misteriosa e tornou-se claro que as decisões que tomássemos a iam formar mais do que as palavras que há trezentos anos estão na sua boca. Os subtextos possíveis eram inúmeros e transformariam necessariamente o peso, o espírito e a solenidade com que as palavras escritas resultariam na oralidade*”. José Eduardo Silva, a quem coube a dificuldade das pequenas personagens pouco caracterizadas como Gusmão, La Ramée, Rosimundo, fala-nos da necessidade de concretizar as ideias: “*depois de compreendido o texto, nova luz se coloca sobre as coisas, o que por um lado encurta as possibilidades de caminhos, mas por outro aumenta as possibilidades de construção concreta, não abstracta, perfazendo um somatório e não uma perda*”.

Obviamente as personagens mais discutidas, tanto individualmente como na sua relação com todas as outras, foram D. João e Esganarelo. O D. João na perspectiva inicial do actor Pedro Almendra era: “*um sedutor, um galã com uma capacidade retórica invejável, que com toda a delicadeza escolhe as palavras que, uma vez proferidas, são mais cortantes do que a sua espada. Além do mais, sempre achei que ele seria bonito, charmoso, autoritário e dono de uma pose invejável. A sua relação com todos os outros que se atravessam no seu caminho, ou que fazem parte desse caminho, é de puro desapego. Excepto o seu “in-fiel” escudeiro Esganarelo; o confidente, a voz da consciência que lança o alerta nunca ouvido*”. A grande cumplicidade e amizade que os dois actores que interpretam esta dupla protagonista têm na vida real, e o esforço que fizeram para intensificar a presença quotidiana de cada um na vida do outro, teve efeitos benéficos consideráveis no seu trabalho mas criou-lhes dificuldades acrescidas. Segundo Pedro Almendra: “*O mais perturbador foi perceber que este D. João era afinal um ser diabólico. Caminha em frente sem se importar com quem se atravessa no seu caminho. Nem Esganarelo é importante nesta caminhada do D. João (e isto perturbou-me a sério). Eu sempre achei este escudeiro essencial, ... cobarde mas sempre presente*”. Hugo Torres resume bem essa dificuldade: “*Um dos aspectos que no início me fez confusão foi a noção de subserviência. Tive alguma dificuldade em colocar-me na posição de criado do Pedro Almendra. Ao mesmo tempo que usei muita*

*da relação de amizade que tenho com ele para criar a cumplicidade entre as personagens, essa mesma relação tornou-se quase um entrave nas cenas em que tinha de ser mais receoso ou submisso. Não é fácil, por mais que se represente, pensar “ai que medo que tenho do Pedro Almendra!” ao mesmo tempo que se partilha o camarim com ele e se acabou de almoçar no mesmo sítio”. A questão da autonomia de Esganarelo foi um aspecto revelador para Hugo Torres: “O Ricardo Pais, no início dos ensaios, disse-me que tinha de pensar em mim como sendo tão bonito como o D. João e esse conceito de que tinha de ser tão atraente como a personagem principal provocou-me alguma confusão. A memória que tinha do Esganarelo era de uma pessoa sem noção de sexo, sem qualquer tipo de poder de sedução. Essa memória, para além de limitar a personagem nas suas acções, tornava-o mais cinzento do que na realidade podia ser”.*

“É preciso fazer e não dizer”<sup>2</sup>

Finalmente levantámo-nos todos da mesa. Estávamos todos já sintonizados numa mesma frequência, mas para Ricardo Pais, nomeadamente para este espectáculo, era também fundamental uma voz e um corpo colectivo. Uma espécie de unidade íntima e material entre os actores. Para isso tivemos aulas/sessões de voz com João Henriques e de contacto improvisação com David Santos. O desenvolvimento da sintonia física do elenco foi difícil, já que o contacto improvisação requer uma competência técnica e um arrojado físico muito mais próximo da experiência de um bailarino do que de um actor, mas revelou-se vital, até pela complexidade de co-habitação com o cenário, inclinado e agreste. Nunca foi um pressuposto a visibilidade explícita da técnica de contacto improvisação, mas a sua presença tornou-se clara na forma como os actores se moviam em palco ou até na forma como estavam quietos. Sentia-se também na confiança física entre os actores, no desdouro da contracena, na capacidade de chegar a um limite físico e até na possibilidade da aventureira fuga para a frente de D. João. As sessões de voz, maioritariamente concentradas na expansão vocal dos actores e na forma de dizer o texto foram essenciais para que nenhum sentido ficasse sonoramente amachucado, nenhum ar faltasse a nenhuma frase, nenhuma cor a nenhuma palavra, nenhuma dignidade a nenhum sentimento. A importância destas sessões é bem clara nas palavras de Joana Manuel, D. Elvira: “foi preciosa a ajuda do nosso João Henriques, na procura em mim do centro daquelas palavras, no mais ou menos subtil reiterar de imagens, na compreensão do ritmo do texto, para evitar que o limar do supérfluo se transformasse num enunciar mecânico ou frio. Creio que a improvisação

---

<sup>2</sup> D. João de Molière – Acto II, cena 4 (tradução Nuno Júdice)

*com o Pedro Almendra numa das aulas de corpo também deixou ecos profundos em mim.”*

Três grandes dificuldades de débito de texto atravessaram esta produção. Por um lado o complicado trabalho elocutório, altamente ginasticado, sobre as matérias mais discursivas e retóricas, principalmente as grandes tiradas de D. João mas também as de Esganarelo e de D. Elvira, por outro, o trabalho de análise e de mecanização necessário para as cenas mais monossilábicas, obviamente influenciadas pelos atractivos improvisos da *commedia dell’arte*, como as cenas em que D. João se opõe a Maturina e a Carlota e ao Sr. Domingos e por outro ainda o esforço de naturalização nas falas em caxineiro mantendo ao mesmo tempo a graça e a inteligibilidade do discurso. O trabalho sobre o caxineiro foi muito árduo, altamente especializado, e para alguém que não é do Norte, como eu, muito à moda de Frankenstein. Durante muito tempo a Maturina pareceu uma espécie de ser de outro planeta vocal que tinha aterrado junto da Carlota e de Pierrot. Sobre as particularidades discursivas da sua personagem D. Elvira, diz-nos Joana Manuel: *“O discurso de Elvira quase não tem qualidade oral, é um discurso absolutamente epistolar. A semelhança quase textual de várias passagens com as Cartas Portuguesas é, aliás, disso testemunho. A pouca dependência que este tipo de discurso tem da contracena – pelo menos à primeira leitura – foi a primeira rede retirada, porque a solidez da respiração e do sentido do discurso é necessariamente muito mais autónoma e decisiva”*.

Já em processo de sintonia também agora na voz e no corpo, os actores iniciam a passagem do seu imaginário corpóreo das palavras para a realidade de um discurso que tem de pertencer a um corpo e por inerência a um ser. Começaram os ensaios. Sobre esta passagem das palavras para o corpo e ser/alma do actor, Pedro Almendra tem uma perspectiva surpreendente: *“Se me permites vou distinguir o corpo da alma porque o impacto foi diferente num e noutra, por influência, acho que muito consciente, do Ricardo. A primeira sensação foi de angústia, acho que o meu corpo rejeitou o movimento do discurso que, ao ser lido, me parecia ser completamente fluido e “orgânico”; para depois se transformar num autêntico combate de forças contrárias e ao que parecia, incompatíveis. O esforço foi quase desmoralizante. Foi nessa altura que a alma entrou em cena apoiada e empurrada pelo ego”*. Hugo Torres fala-nos do seu processo de construção da personagem Esganarelo: *“Quando começava a criar uma personagem usava um esquema muito parecido com o desenho. Imaginava uma figura, colocava-lhe a voz, dava-lhe uma ou duas contradições que podiam não ter nada a ver com o enredo e via como essa personagem conseguia dizer as palavras que já estavam escritas para ela. Nos últimos espectáculos que tenho feito tenho tentado mudar essa forma de construção, desde logo porque acho que construir a personagem a partir de fora pode limitar a evolução dela durante o processo de ensaios, já que passo mais tempo preocupado*

*em resolver as contradições que eu próprio criei para a personagem e depois porque acho cada vez mais que a fonte de inspiração de onde o actor deve partir deve ser o texto. E toda a inspiração posterior deve ser filtrada por ele. E este foi o caso do Esganarelo. Quis partir do texto, das contradições do texto e deixar que fosse o ritmo que Molière escreveu para a personagem que decidisse a figura e matiz da personagem no meu corpo”.* Para João Castro, Pierrot: *“A passagem da leitura para a cena foi pacífica em quase tudo. Foi necessário dosear a agressividade e jovialidade da personagem. Em momento nenhum podia ter pena de Pierrot. Estas foram as maiores preocupações do encenador, tornaram-se as minhas também”.* Marta Freitas fala-nos do seu primeiro embate com a materialidade corporal da personagem Carlota: *“sentia que o texto fluía com bastante facilidade e que as minhas expressões faciais acompanhavam essa fluidez, por outro lado sentia uma enorme rigidez ao nível do corpo, ficando demasiado tensa em todas as movimentações de palco”.* Paulo Freixinho, D.Alonso, tem uma perspectiva quase oposta: *“A tensão da cena instalou-se num jogo de território entre a minha personagem e o D.João, o meu irmão D. Carlos mediava os avanços e recuos. Cada vez que fazíamos a cena os movimentos iam ficando mais depurados, não sentia necessidade de me movimentar. O Ricardo insistia na violência da argumentação entre os irmãos: estas indicações foram fundamentais para criar tensão na cena, irmão com irmão, olhos nos olhos, com a mão sempre na espada, pronta para ‘matar’ D.João”.* Pedro Pernas fala da forma como construiu a sua personagem D. Carlos, por camadas: *“A forma como comecei a trabalhar a cena, que me parecia ser a mais coerente, levou-me a um D. Carlos muito calmo, educado e até delicado, pela sua timidez, com plena gratidão e admiração por D. João. Acrescentei rebeldia, por ambicionar, até certo ponto, o modo de vida de D. João. Continuava com moleza e displicência física, dizia o encenador. À rebeldia, acrescentei individualidade, isto é, auto-confiança”.* Para Jorge Mota, Sr. Domingos: *“A passagem para o espaço foi o momento das decisões e das confirmações daquilo que se esboçara no trabalho de mesa. A presença do outro, o contacto ou a sua ausência e as marcações no seu desenho, genialmente assessoradas por uma cadeirinha de penas giratória, ajudaram bastante a dar forma a um Sr. Domingos mais altivo e menos vulnerável à bajulação e retórica de D. João. E ainda a fugir da caricatura, quer vocal quer física, que foi a minha primeira tentação, mas, em boa hora, peremptoriamente recusada pelo encenador porque essa minha opção tornava a personagem mais velha, vulgar e submissa”.* Joana Manuel fala-nos ainda do carácter que a actriz imprimiu na personagem Elvira mas também na mudança de carácter que ela própria sofreu: *“A aparente contradição entre os sentimentos veiculados pelas palavras e a sua exteriorização mais ou menos primária foi, para mim, o caminho mais interessante que esta personagem me fez percorrer. Seguindo as indicações da encenação, na segunda cena concentrei-me em passar as ricas imagens*

que o texto traz e em não chorar, contradizendo as “lágrimas” que por duas vezes surgem no discurso. Que dizer da volta que tudo isto deu, se agora dou por mim a chorar, não onde falo das minhas lágrimas, mas quando insulto e ameaço, no final da primeira cena? Talvez que tenha muito a aprender com o teatro...”. Sobre isto, diz-nos Pierrot, nas palavras do seu actor João Castro, como se estivesse a imitar Esganarelo numa qualquer tirada em jeito de Tirésias: “O efeito que terá a longo prazo só o lobisomem o dirá”. Para mim própria, como Maturina, que é uma personagem relativamente clara e curta no papel, as grandes dificuldades surgiram em palco, no contacto com o espaço e o corpo dos outros. A tarefa para mim era conciliar a pulsão de *commedia dell’arte* que eu intuía na inverosimilhança da cena, e a realidade daquela situação e daquela personagem. Tudo isto potenciado pela consciência sempre presente da minha dificuldade com o sotaque. A dada altura tentei substituir o corpo italiano pelo corpo de caxinas. Falava alto, como se faz à beira mar, e de forma extrovertida. Foi-me pedido que falasse com a minha voz mais grave, para contrastar com a personagem Carlota e também, penso eu, para resolver questões de sotaque e de presença. Para mim, o corpo, e agora também a voz, era obsessivamente forma, plasticidade. O encenador várias vezes me alertou para o perigo do boneco. Sem grande resultado. Foi uma luta longa e até embaraçante. Só quando me consegui esquecer do corpo, ou antes da imagem que eu tinha do corpo, é que ele passou a funcionar e então finalmente apareceu um ser mais jovem, mais verdadeiro, com mais voz no corpo, e felizmente mais continuamente surpreendido pelo momento.

“... um momento de doçura em nada molesta a severidade do nosso dever.”<sup>3</sup>

Os ensaios, diários e bastante intensos, foram nesta produção bastante festivos: um elenco maioritariamente jovem, desafiado, uma boa relação entre todos, condições de trabalho, um encenador bastante atento, e segundo o próprio Ricardo Pais “*quase ternurento*” e um texto que apesar de difícil e irregular, nos dá a alegria de nos surpreender a todo o instante pela sua graça irresistível, e pelo seu empenhado e arriscado pensamento social e filosófico. A exigência do encenador, que não facilitou nenhum aspecto, que atentou minuciosamente em todos os pormenores, que não considerou acabado nada que alguém percepcionasse entreaberto, transformou os ensaios num contínuo desafio para os actores, tanto tecnicamente como pessoalmente. Foi requerido concentração, trabalho de casa, alerta criativo e contenção. Para cada ensaio o actor devia ter em carteira tudo o que se tinha passado até aí, mas manter-se preparado para mudar de rumo.

---

<sup>3</sup> *D. João* de Molière – Acto III, cena 4 (tradução Nuno Júdice)

Para além disso a tarefa assumida por Ricardo Pais de “*procurar o mito na fuga do estereótipo*” era assustadoramente épica, porque se por um lado o actor tinha de manter a imagem arquétipo do mito dom juanesco, aquilo que faz alterar o batimento cardíaco da mulher e do homem, mesmo que de forma inconfessada, por outro lado tinha de trabalhar arduamente e conscientemente para fugir ao que estava incrustado em si dessa imagem. Foi como que encontrar uma Lâmpada de Aladino. Retirada a porcaria e o pó acumulados na lâmpada durante anos, ela pode brilhar em todo o seu esplendor e concretizar todos os nossos desejos.