



O Bando: um teatro de formas no ar

Maria Helena Werneck

Para conhecer os trabalhos do grupo português O Bando, quando seus espetáculos ainda não saíram em itinerância pelo país ou pelas cidades do mundo, quase sempre é preciso fazer uma pequena viagem. Partindo de Lisboa, atravessar o Tejo, por uma das pontes que ligam suas margens, e seguir em direção à vila de Palmela. Olhando-se da vila ou do alto do Castelo, avista-se o Vale de Barris. Entre as verdes encostas do Parque Nacional da Arrábida, com moinhos brancos, pousados no alto da serra, encontra-se a Quinta do Bando, sede do coletivo de artistas, liderado por João Brites, seu diretor artístico e encenador.¹

Uma imersão neste ambiente rural, onde se colhem azeitonas, figos e marmelos, onde se pisa sobre o engaço, passada a época da vindima nos arredores, onde se apreendem cheiros e

se é rodeado pelos ares do vento, funciona como iniciação à estética que identifica o trabalho do grupo, fundado em 1974, em pleno contexto da Revolução dos Cravos².

Quando o compartilhamento do espaço da quinta faz parte da experiência que se oferece aos espectadores, é costume que os convites para as estréias, dependendo da época do ano, terminem com um lembrete:

O Teatro **o bando** convida-vos a testemunhar as brincadeiras arriscadas de quatro personagens que procuram o sentido da existência à beira de um telhado, perdido no Vale dos Barris. Chama-se **CABEÇA DE PREGOS SEM CABEÇA** e estará em cena até dia 3 de Junho.

Maria Helena Werneck é Professora do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

¹ Cf. <www.obando.pt>.

² O grupo se situa, em Portugal, entre aqueles denominados grupos de teatro independente; em sua formação inicial identifica-se o cruzamento de três matrizes: as experiências da prática cultural, desenvolvida no período de exílio político junto a comunidades emigradas; o contato com grupos de teatro de rua; e, ainda, o contágio de seus primeiros integrantes pelo movimento ascensional de teatro para a infância, que desabrochava desde Maio de 1968 na Europa Central (Vértice, 1992, p. 91). Hoje o grupo se constitui como uma cooperativa. Sob a liderança de João Brites intensifica-se a abertura à participação no grupo de técnicos e artistas jovens, que recebem o apoio de estruturas, já existentes no grupo, para desenvolver seu trabalho (Werneck; Brillhante, 2009, p. 269).

Será que brincar é apenas um jogo inocente de descoberta ou uma forma de sobrevivência? O autor é Daniil Kharms, figura excêntrica do vanguardismo russo, contemporâneo de Malevich e Mayakovsky. Ao público aconselhamos uma roupa quentinha, pois voltamos aos velhos espetáculos *à bando!* Este vai ser em cima do telhado.³

Os “velhos espetáculos à bando” se constroem a partir de intervenções no espaço a céu aberto – o entorno da quinta, jardins, ruas e caminhos das cidades. Lugares de memória, galpões, salas tradicionais de arquitetura italiana recebem, também, os experimentos imagéticos-espaciais do grupo. Mesmo quando não há obrigatoriedade do deslocamento geográfico, permanece o convite para a viagem, palavra que, num segundo sentido, constitui um pressuposto do trabalho do grupo: “atuar em espaços ditos não convencionais se prende com essa busca incessante de fazer do teatro uma viagem a um lugar desconhecido, habitado por personagens fictícios” (Brites, s.d., p. 29). Atravessar espaços significa, portanto, experimentar novas temporalidades: “o quotidiano ficou para trás, instala-se a vertente onírica do teatro e uma maior disponibilidade por parte do espectador” (Ibidem, p. 29)⁴.

O peso e a leveza das máquinas de cena

A reinvenção continuada do espaço não dispensa, na maior parte dos espetáculos do grupo, as máquinas de cena. Os dispositivos cênicos ocupam papel determinante na singular estética do

grupo, ora criando grandes estruturas arquitetônicas, delimitadoras das áreas de atuação, ora, de modo mais concentrado, apresentando características escultórico-conceituais: “objetos estéticos que perseguem efetivamente as manifestações sensíveis das idéias suportadas pela reflexão filosófica (...) e propõem a fusão entre a beleza espantosa do efeito e a beleza engenhosa do artifício” (Francisco, 2005, p. 23).

A consulta ao catálogo da exposição *Máquinas de Cena. O Bando*, realizada durante a edição de 2005 do FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica), no Porto, convida-nos a uma incursão na trajetória do grupo, não só pelas imagens fotográficas dos muitos espetáculos, mas principalmente pela possibilidade de observar as máquinas de *per se*, incluindo alguns projetos em planta baixa, as suas múltiplas configurações de mobilidade e uso pelos atores, os detalhes de artesanania e tecnologia dos inventos. Objetos e estruturas têm denominações, na maior parte das vezes literais, algumas vezes literárias – Trono, Nau, Cadeira-mar, Carrodebóis, Nora, Fio de Prumo, Aquário, Escadamóvel, Quixibáque, Tetaedro, Mundo, Ponte, Casa, Cegueira que, em cotejo com a materialidade dos dispositivos fabricados e com o título dos espetáculos, criam um inventário de grande voltagem poética.

Observadas, na dinâmica da cena, as máquinas, quer fixas, quer em movimento, são suportes sólidos para a construção da escritura cênica do Bando, que prima pela combinação entre o peso e a leveza. Ao empregá-las, os espetáculos do grupo excedem formatos já mapeados no teatro contemporâneo, quando a categoria conceitual é espaço, e permitem trazer à

³ Texto de material de divulgação enviado eletronicamente à autora em 15 de maio de 2007.

⁴ É frequente, no processo de trabalho do Bando, afastar-se da cidade e mesmo da sede do grupo para desenvolver estágios, momentos de preparação de espetáculos. Um destes processos deu origem ao vídeo *Se podes olhar vê. Se podes ver repara*, dirigido por Rui Simões e editado por Real Ficção Cinevídeo & Multimedia, cuja sinopse indica “Estágio na cidade de Viseu, de preparação para a adaptação teatral do texto de José Saramago *Ensaio sobre a Cegueira*, pelo grupo de teatro O Bando, em maio de 2003, após ação desenvolvida no âmbito do projeto “Percursos” organizado pelo CPA/CCB”.



consideração o conceito de *khôra*, enunciado por Platão nos diálogos do *Timeu*.⁵

No *Timeu*, ultrapassa-se a distinção entre dois modos de ser (o que é aquilo que sempre é, e não tem geração e aquilo que se gera sempre, e nunca é; sendo o primeiro apreendido pelo pensamento acompanhado do raciocínio; sendo o segundo gerado pela opinião, acompanhada pela sensação, desprovida de raciocínio) (Platão, 2003, p. 65). Além de dois gêneros, o pensamento – que não se ocupa do sensorial, mas do imutável e do imperecível – e um outro – “que está sempre em movimento, que se gera em certo lugar e de novo perece nele, e que é captado pela opinião, juntamente com a sensação”, há o gênero do espaço (*khôra*), que “fornece lugar a todas as coisas que têm geração e é captável por certo raciocínio bastardo”. Para o gênero do espaço, “olhamos como no sonho”. Acedemos a ele como a um receptáculo, que se para dissemelhantes e aproxima semelhantes.

Ainda no texto platônico, indica-se que esse receptáculo, ou “mãe do devir”, constitui um espaço de potências múltiplas, prima pelo desequilíbrio, pende “de forma irregular para todos os lados”. O movimento é a sua prerrogativa, quando os elementos – o líquido e o ígneo – recebem as formas quer da terra, quer do ar. A alusão à prática de joeirar o milho, de por em movimento e separar os grãos, fornece uma das imagens-conceito do *Timeu*. O que prevalece no receptáculo é a ação da peneira que põe formas a se moverem: as “partes densas e pesadas vão para um lado, enquanto as que são leves e pouco compactas são transportadas e vão instalar-se em outro lado, onde assentam” (Platão, 2003, p. 100).

A leitura do pensamento de *khôra* é feita por Jacques Derrida em livro oferecido a Jean Pierre Vernant como contribuição a uma lógica para além da oposição *logos* e *mythos*. Num discurso que se inicia por uma série de hipóteses

negativas, já que o conceito escapa aos *tipos* hermenêuticos, Derrida enfatiza a significação essencial de receptáculo, denominação atribuída por Platão, indagando o que talvez ainda não tenha sido pensado: “o que quer dizer receber, o receber desse receptáculo” (Derrida, 1995, p. 20). Como “não deve receber *para si*, não deve, pois, *receber*, somente se deixar emprestar as propriedades (daquilo) que recebe (Ibidem, p. 23). Avançando em direção a uma nova cena de leitura para a história das interpretações do conceito, o pensador retoma o verbo anterior: “*Khôra* recebe, para dar lugar, todas as determinações, mas a nenhuma delas possui como propriedade” (Ibidem, p. 25). Ela não “é” nada além da soma ou do processo daquilo que vem se inscrever “sobre” ela.

O Bando age neste universo de inscrição sem propriedade. Faz parte da concepção teatral do grupo tornar um “lugar *investido*, por oposição ao espaço abstrato” (Derrida, 1995, p. 41). No livro que registra vinte anos de atividade do grupo, através de estudos críticos e da farta iconografia, percebe-se que o grupo se instala em diferentes geografias e nelas cria receptáculos, nos quais o escuro da noite, o manuseio dos elementos Terra, Fogo, Ar e Água, além das plataformas erguidas à distância do chão criam modos paradoxais de errância e de acolhimento, estabelecendo novos laços entre atores e espectadores, ambos tomados pela experiência de deslocamento e pela vivência da desestabilização de papéis preconcebidos.

Espectáculos de pascar

O espetáculo *Bichos*, baseado em livro de contos de Miguel Torga, é lembrado pelo encenador Eduardo Pais, quando de sua estréia no Convento do Beato, em Lisboa, no ano de 1990:

⁵ O conceito foi retomado por Lehmann, através de leituras de Kristeva (Lehmann, 2007, p. 246). Vamos aqui dar outro direcionamento ao conceito, optando pela leitura de Jacques Derrida

(...) depois de um árduo e solto tempo no pátio-terreiro da entrada, de onde se vislumbravam pequenos “Contos Encantados”, suspensos dos beirais do telhado do lado de fora de um prédio de habitação ou numa poeirenta caminhoneta rural, éramos levados a servirmo-nos de uma gigantesca mesa de ceia e, depois, convidados a sentar em cadeiras enfileiradas no claustro fechado e daí – “recondicionados” ao conforto do espectador mais ou menos tradicional (isto é, limitados no nosso próprio privilégio) – vermos enfim os outros representarem para nós (O Bando, 1994, p. 187).

Na visão da crítica Maria Helena Serôdio, o texto de Torga permitiu ao grupo realizar uma dupla estratégia: “a apropriação do grande espaço, através da participação do público num modelo processional (a que não faltou a música popular da banda), e a composição de cenas em que a figura é iluminada na moldura de um quadro” (Ididem, p. 29). A articulação destes dois procedimentos – alargamento e apropriação do espaço com o estreitamento do foco de visualidade – garantiu “a fulguração singular deste espetáculo” (Ididem), em que os personagens principais são animais de convívio nas casas de aldeias e serras transmontanais.

Mesmo quando apenas se tem acesso à encenação pelo registro em vídeo, percebe-se o impacto da proposta deste espetáculo. Corpos besuntados de muitas camadas de argila, a que se soma algum detalhe do corpo animal (uma orelha, uma cauda,) aparecem e desaparecem, flutuando entre a escuridão e a luz. Imagens sempre em suspensão nos dão conta das alturas da serra, da amplitude e dos limites precisos que é necessário aceitar ou burlar para sobreviver no aconchego de um espaço familiar ou nas lonjuras agrestes. Em razão da itinerância, um

valor muito caro ao grupo, a teatralidade ou a inscrição no espaço é, constantemente, reinventada⁶. Ao encenador e aos atores cabe resolver problemas de geometria, de ritmo, incluindo o refazer dos movimentos e da voz, que, para atravessar o espaço, precisa ser densa, ter textura pronunciada, para não se perder no ar.

Outro marco na trajetória do grupo, *Borda D’água* (1992), foi encenado nos Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, na Expo 92, em Sevilha, entre outros espaços, em projeto artístico que integrava, segundo Serôdio, “o jogo dos corpos com as matérias cenográficas, (...) até limites extremos, quando os atores nadavam ou se iam deixando afundar enquanto as palavras flutuavam positivamente à tona escura do rio, de cuja margem, nós, espectadores, pasmávamos” (Serôdio, *apud* “O Bando”, 1994, p. 187). Neste caso, a experimentação apropriava-se de um texto contemporâneo, o livro de poesia *O Princípio da água*, de António Rosa Ramos, incorporando um complexo trabalho dramaturgico: “determinar uma seqüencialidade aos poemas, distribuir o texto por réplicas a atribuir às figuras e inventar para elas caracterização e intriga (...), fazendo intervir como subtexto um mito aturo e egípcio (“Os dois irmãos”) e como moldura visual quadros da História Trágico Marítima (...)” (Serôdio, *apud* “O Bando”, 1994, p. 21).

Se retomamos o pensamento de *khôra*, é possível perceber, em espetáculos do Bando, a estrutura de uma sobreimpressão sem fundo. A estética do grupo engendra, progressivamente, em três décadas, um novo discurso sobre o lugar, na medida que alguns espetáculos se alastram a espaços sem cartografia própria, diferentes das previamente existentes, tais como os de um convento, um jardim, um rio, e apuram o potencial de encenar o sentimento de vertigem, de colocar em prática uma “perversidade lúdi-

⁶ Depoimento de João Brites em vídeo do espetáculo Bichos, apresentado na Fabbrica Europa, 1990, produzido por Videoline Produzione.



ca”, que tanto dispara a inquietude do espectador como oferece aos atores a perspectiva de pensar e fazer o espetáculo não mais como o seguro roteiro contra abismos e bordas, mas como a encenação de um devir.

Esta tendência de se encenar em devir acentua-se, na década seguinte, quando O Bando, já em sua nova sede em Palmela, encena *Merlim* (2000 e 2001), texto de Tankred Dorst e Ursula Ehler, e concebe a Máquina Tetraedo, descrita por Rui Francisco, o idealizador do espaço cênico:

MERLIM do bando

UM,

Ao ar livre, implantada numa encruzilhada de caminhos, vive uma estrutura metálica tetraédrica com dez metros e meio de aresta, maquinada e composta por tetraedros modulares.

DOIS,

Dois caminhos aproximam-se do espaço central, olham para duas frentes de público e escutam o duplo local da orquestra.

TRÊS

Várias cenas circundantes, distantes entre quinze e cento e cinquenta metros do espaço central, gritam de longe. A música segue-as a compasso.

QUATRO

Veículos motorizados deslocam-se sobre os seus dois círculos. Areia, água, fogo e fumo agitam-se sob o tropel mecânico.

(...) (Francisco, s.d., p. 93)

As novas experimentações, que o amplo espaço da quinta favorece, resultam em outro espetáculo, em que também se pratica a lógica segundo a qual toda encenação cria um lugar. Não se trata de pensar que este lugar é dado,

portanto “não remete ao gesto de um sujeito doador” (Derrida, 1995, p. 26), mas se torna aquilo que toma o lugar. Mais um texto de Miguel Torga, pertencente ao livro *Novos Contos da Montanha*, forneceu o suporte para a dramaturgia e para o projeto cênico arrojado de *Alma Grande* (2002). Uma estrutura metálica, a máquina Mundo, composta por “dois arcos de circunferência cruzados, dos quais se suspendem móveis de madeira e atores” instalou-se, desta vez, num platô na encosta do vale em Palmela. O espaço de atuação expandia-se sobre um dos arcos onde se movimentava, de bicicleta, o ator que encarnava o personagem que dá título ao espetáculo; entre os arcos, suspensos por cordas figuravam os outros atores que encarnavam os demais personagens, previstos na narrativa do inesperado embate entre um abafador (o que abreviava a vida de moribundos, depois de confessados e comungados, abafando-os com almofadas) e uma vítima rebelada. Lá estavam Lia, a mãe, decidida a abreviar o sofrimento do esposo; o filho Abel, o menino, responsável por cortar, na hora certa, o ímpeto do prático da morte, e Isaac, o pai de Abel, que tendo sobrevivido às mãos do abafador, impõe ao homem a mesma morte distribuída por ele, sem hesitação, na aldeia de Riba Dal.

Da narrativa emigra para a dramaturgia a imagem do endereço onde reside o abafador – o “Destelhado, uma rua onde mora ainda o vento galego a assobiar sem descanso o ano inteiro”. A ladeira e a ventania aludidas no texto fornecem os signos para a modelagem da poética anticúbica do Bando. Se há uma teatralidade que nasce “das operações reunidas de criação e recepção” (Fernandes, 2009, p. 16), trata-se de oferecer ao espectador os conceitos de altura e verticalidade e os modos flutuantes de dispor formas no espaço⁷. O ar não está, neste espetá-

⁷ Embora estejamos aqui utilizando conceitos vindos de idealizadores do construtivismo (Krauss, 2007, p. 81), podemos dizer que a estética do Bando não abre mão de uma concretude densa e material, ao invés da proposta construtivista de conceber o objeto como uma construção mental.

culo aéreo, com sua forma móvel intermédia, nem preserva sua sutileza, como é caracterizado, por exemplo, na cosmogonia platônica do *Timeu*, mas se impõe vivamente não só pela máquina de cena e a área de atuação, onde se movem os atores, marionetizados pelas cordas, a dizer o texto duro de Torga, mas também pela música de Jorge Salgueiro executada ao vivo.

Voz e corpo no espaço

Em dois projetos concebidos nessa década, o Bando desenvolve variações surpreendentes de uma poética em que o grafismo espacial rigoroso das sólidas estruturas das máquinas de cena se articula com ampla pesquisa sobre o trabalho do ator. Em *Anjos* (2003), do conto de Teolinda Gersão, uma família de avô, pai, mãe e filha, encontra um modo conviver, sem as amarras das regras sociais, com a paixão avassaladora da esposa por outro homem, que vive nas proximidades da pequena aldeia. Há um mover-se continuado dos personagens entre a casa e a aldeia. As fugas da mulher transtornada de amor, os percursos da filha, à procura da mãe fugitiva, e as idas e vindas do cotidiano cuja normalidade tanto pode se instabilizar quanto se estabilizar, dependendo dos modos de exteriorização dos sofrimentos da mulher. A despeito desta mobilidade incessante, a área de atuação se limitava a uma ponte, composta por uma “passadeira extensível a 100 m acima do solo suportada por cruzetas”, em cujas extremidades ficavam outros ambientes previstos na narrativa – a aldeia (a igreja, a botica) e a casa do ferreiro. No centro da ponte, localiza-se a casa da família. Como a história é narrada pela perspectiva da menina, que não suspeita da causa do desespero da mãe,

a encenação adota uma plasticidade que tem como referências as histórias em quadrinhos, incorporando, ainda, as gravuras religiosas de inspiração popular.

Por efeito de um belíssimo e engenhoso figurino de Clara Bento, em que pés falsos estavam presos nas calças dos atores acima da altura prevista dos verdadeiros, e de um desenho de mobilidade corporal, resultante de intenso trabalho de Luca Aprea, tirando partido dos limites estreitos da passarela, as figuras flutuavam como se brincassem, saltitando tal qual crianças. Segundo Brites, neste espetáculo evitou-se qualquer representação mimética dos objetos, o que proporcionou um “código gestual totalmente imprevisível”. O encenador explica:

Quem iria supor que andar às voltas com as mãos em frente do peito, e depois parar, para engolir com ruído uma bola de ar, significava comer a sopa. O que era curioso é que, com a repetição, o espectador acabava por decodificar os gestos. Isso conferia ao público uma apreensão lúdica do espetáculo. (Brites. In: Werneck; Brilhante, 2009, p. 278)

A visualidade forte dos efeitos corpóreo-visuais não se sobrepunha, no entanto, ao texto que nos chegava pela voz dos atores, rigorosamente trabalhada em treinamentos de oralidade para produzir novas escutas do material sonoro, que deveriam ser produzidas por vocalização do texto literário⁸. No teatro do Bando, a textualidade original, seja recolhida de discursos históricos, de tradições populares, seja da literatura – narrativas, breves ou longas, poemas, principalmente de autores portugueses e de outras nacionalidades, da tradição ou da contemporaneidade – se distende para a intervenção de um

⁸ Em entrevista concedida à autora, Brites discorre longamente sobre o conceito de oralidade tal como é entendido e praticado pelo grupo, não só como procedimento metodológico, sob a orientação de Teresa Lima, mas também como atitude estética. Ressalta que se trata de incorporar “um artifício demasiado evidente, um exagero que não assenta na coerência da personagem, um esforço que não dá prazer, uma consciência acrescida que perturba a sua intuição habitual” (Werneck; Brilhante, 2009, p. 276).



plano de criação em que não determinam hierarquias entre os campos do texto verbal e do plástico imagético, do inteligível e do sensível, mas se produzem oscilações de focos de atenção entre o ver a matéria leve e o ouvir o material pesado da voz, ou de ver o material pesado das estruturas das máquinas e sua funcionalidade leve, de modo a permitir que se combinem duas ordens de perceptibilidade.

Localizar a voz na categoria de material pesado de uma encenação pode parecer paradoxal. No entanto, objeto de treinamentos intensivos, a voz é um elemento constitutivo da estética do grupo, principalmente quando se trata de recriar vozes narrativas por efeito de teatralização do literário, o que é indicativo de uma “radical diferença do grupo em relação à prática de outras companhias portuguesas”, na medida em “que constrói, na travessia de um texto “conhecido”, uma singularidade enunciativa (Serôdio, 1994, p. 12)⁹. Há, portanto, no diálogo com a tradição literária, parte preponderante do repertório do grupo, uma aposta em que a palavra escrita deve merecer vocalizações diferenciadas. Ainda quando se trata de encenar textos originários de fontes dramáticas, há uma preocupação evidente de considerar o verbo como “material cênico e como memória comum etnológica” (Brites. In: O Bando, 1994, p. 272).

As pesquisas sobre as relações entre dramaturgia, espaço e atuação, principalmente, quando o grupo investe nos conceitos de corporalidade e oralidade na prática cênica, deságuam no grandioso espetáculo sobre *Ensaio sobre a Cegueira*, baseado no romance de José Saramago. Submetido a um tratamento dramaturgicamente radical em que prevalece o princípio da paulatina composição de grupamentos de personagens, desmontagem do conjunto e, logo a seguir, novo agrupamento, o texto do espetáculo, em adaptação que privilegia fragmentos de diálogos a longas narrações, obedece a certo princípio de coralização. Este procedimento cênico-dramaturgicamente não só recupera a narratividade da obra, mas abre a cena para que se produzam efeitos imagéticos surpreendentes, intensificando o princípio fabular da narrativa original, de modo a se operar um deliberado desvio do realismo¹⁰.

A máquina de cena *Cegueira*, dispositivo de grande dimensão que foi construído para salas históricas como o Teatro São João, no Porto, e o Teatro da Trindade, em Lisboa, tenta resolver o desconforto de trabalhar “dentro da caixa negra onde não se pode fazer fogo, nem despejar muitos litros de água” (Brites. In: Werneck; Brilhante, 2009, p. 281) criando, de fato, constrangimento à ação e funcionando, também, como eixo narrativo para a dispersão

⁹ A literatura portuguesa, principalmente, mas também a brasileira e a de outros países europeus frequentam a cena do grupo, com textos de autores como: Eça de Queiroz (conto *São Cristóvão*, 1985); Almada Negreiros (conto *O Cágado*, 1985); Sophia de Melo Brayner Andresen (*Viagem*, 1987); Hélia Correia (romance *Montedemo*, 1987); Pe. António Vieira (Sermão de Santo António dos Peixes, no espetáculo *A Pregação*, 1989); uma incursão na literatura brasileira com Guimarães Rosa (*A Terceira Margem do Rio*, 1990); Manuel Torga (*Bichos*, 1990); António Rosa Ramos (*Borda D'Água*, 1990, a partir de *O Princípio da água*); Manuel Teixeira Gomes (*Gente Singular*, 1993); Miguel Torga (*Alma Grande*, 2002); Teolinda Gersão (*Os Anjos*, 2003); João de Melo (*Gente Feliz com Lágrimas*, 2003); Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa (*Horas do diabo*, 2004); José Saramago (*Ensaio sobre a Cegueira*, 2004); Ricardo Guilherme Dicke, outro autor brasileiro (*O salário dos poetas*, 2005); um russo, Daniil Kharms (*Cabeça de pregos sem cabeça*, 2007); e novamente a literatura portuguesa, Sophia de Mello Breyner Andresen (*Saga*, 2008, a partir de contos de *Histórias da Terra e do Mar*), Gonçalo M. Tavares (*Jerusalém*, 2008), Al Berto (*A Noite*, colagem de vários textos de Al Berto e Natália Correia (Cruxificado, 2009, a partir de *Memórias de Uma Tia Tonta* e outros textos).

¹⁰ O espetáculo foi analisado pela autora em texto publicado no livro *Espécies de Espaço*.

de vozes que ecoam subjetividades desfeitas e refeitas a partir da situação de exceção – a perda da visão e o confinamento. O belo vídeo *Ensaio sobre teatro* (Simões, 2006) enfatiza a documentação do processo de trabalho dos atores, que não se dirige exatamente para a construção de personagens cegos, mas se volta para a busca de se compreender novas dimensões da cegueira. No registro, “a câmera caminha em paralelo aos atores nesta tarefa; constrói-se cena por cena, por tentativas, e logo a montagem milimetricamente encadeada nos mostra como foi o efeito final em palco, fazendo a transição imediata entre experiência e resultado” (Boto, 2008, p. 115).

Reinvenção da noite

A perspectiva de experimentação de modos diferenciados de desenvolver o trabalho atorial, próprios a outros grupos europeus, reuniu O Bando e dois grupos, o holandês (het MUZtheater) e o russo de São Petesburgo (Experimental Stage at the Baltic House), na preparação do espetáculo *Cabeça de Pregos sem cabeça*, em que a dramaturgia apropria-se de diversos textos do autor russo Daniil Kharms. Mesmo tendo sido inicialmente construída pelas mãos de três encenadores, a montagem faz uma síntese dos procedimentos estéticos do Bando.

A bela imagem que define o texto teatral no teatro contemporâneo – “uma ‘casa perdida’ para a qual se retorna” (Kantor, 2008, p. 189) – remete ao trabalho de dramaturgia desenvolvido, fruto de intenso trabalho de preparação dos atores, e à concepção do espetáculo, projetado

sobre o telhado do galpão de figurinos e montagem da sede do grupo, recoberto por uma estrutura similar, com os requisitos para a atuação. A platéia situava-se em bancadas escavadas na encosta do vale, de modo a avistar o telhado no mesmo plano da ação cênica¹¹. O equilíbrio instável em que os atores se moviam, vencendo a superfície inclinada do telhado, provocava, entre a cena e o público, a inclusão no receptáculo.

A noção de *khôra* redimensiona-se. Os espectadores foram incluídos na história, a partir de duas estratégias: em primeiro lugar, porque eram tocados pelos riscos que pareciam correr tanto os atores, equilibrando-se no telhado, quanto as personagens, vestidas com roupas de prisioneiros, cujos motivos de condenação não se explicitam, postos à mercê de uma criança detentora do poder de matar quem lhe apetece, sem se saber por quais motivos; segundo, porque eram levados a uma escuta diferenciada, que decorria do prazer das personagens de brincar com o que diziam pelo prazer de criar sonoridades desconcertantes e imagens *non sense*, sem referenciais estocados na memória, como o título – “Havia de ser engraçado! Imagina... em vez de cabelo na cabeça, um arame farpado reluzente!”; e, finalmente, porque os espectadores eram tragados pelo “esmagador cenário natural noturno de Vale de Barris” (Coelho, 2007)¹².

Se a noite é a componente do gênero *khôra* no teatro do Bando, não há porque não multiplicá-la através da inteligência do grupo e seu encenador na arte de criar espetáculos que atravessam fronteiras entre as linguagens cênicas¹³. Em *Saga. Ópera Estravagante* que, em ju-

¹¹ O projeto do espaço cênico de Rui Francisco e João Brites pode ser visualizado no site <<http://www.oxalis.pt/oxalis.swf>>, que também mostra algumas máquinas de cena utilizadas em espetáculos referidos neste estudo.

¹² Nestes comentários sobre o espetáculo, como de outros anteriores, a memória teórica da espectadora comanda a escrita auxiliada pelos críticos portugueses.

¹³ João Brites ganhou o prêmio da Associação Portuguesa de Críticos de Espetáculos de 2008 com este espetáculo.



lho de 2008, tomou, com uma imensa estrutura de ferro em três níveis, todo o claustro do Convento dos Jerônimos, o céu das noites do início do verão se impunha como elemento impossível de ser desconsiderado na teatralização operística dos contos “Silêncio” e “Saga”, de Sofia de Melo Brayner. Com partitura de Jorge Salgueiro executada pela banda da Armada portuguesa, e reunindo cantores líricos, intérpretes de rock e atores, o espetáculo narra a história de Joana, a mulher que abandona a casa dos pais para realizar o desejo de cruzar os oceanos no ofício de marinheira¹⁴. Seqüestrava-se o espectador certamente pela monumentalidade operística, sem deixar de oferecer-lhe o arrufo das gaivotas moradoras do rio, a pontuar em rubricas inesperadas o espaço aberto da imaginação teatral do Bando.

O barro no caminho da itinerância

No longo percurso de mais de trinta anos do grupo, as poéticas do ar, que passamos em revista até aqui, desenvolvem-se em contraponto com outras: as poéticas do barro, forjadas para espetáculos que ocupam salas de diversos formatos e, portanto, são concebidos com estruturas menos pesadas, através dos quais o coletivo mantém profunda conexão com o traço migratório que está em sua origem, sem abrir mão das experimentações. Em extenso texto sobre os inúmeros espaços ocupados pelo Bando durante vinte anos, Eduarda Dionísia mapeia os itinerários do grupo por Portugal, descreve as tentativas de construir uma sede própria e indica uma curiosa relação entre as casas de cenários concebidas por João Brites, entre as quais destaca a casa-cenário do espetáculo *Amanhã* (1992) e os inúmeros projetos de sede.

Mas é em nota de pé de página, que se encontra a observação mais pertinente da dramaturga. Além da relação entre cenário e projetos arquitetônicos, baseada no aproveitamento de pequenos espaços, expressa-se, na descrição da cenografia de *Amanhã*, o desejo de mobilidade do grupo e “sua capacidade de adaptação a locais com características diversas, e muitas vezes adversas às próprias características do espetáculo” (O Bando, 1994, p. 132). O grupo cria, assim, aberturas de um lugar “dentro”, como faria o discurso de *Khôra*, (Derrida, 1995, p. 32), reinventando a sala, “o buraco escuro do teatro” e insistindo na “saída da sala para outros sítios”, segundo declara Horácio Manuel, um dos atores mais identificados com a história do grupo (O Bando. Ibidem).

No texto “O barro e o cimento armado”, Brites afirma: “estamos certos de que se formos capazes de multiplicar os projetos artísticos, atingiremos uma multiplicação de minorias que nunca serão uma maioria massificada” (Brites, 1992, p. 93). Explícita-se, no texto do encenador e diretor artístico do grupo, a importância do barro contra “as políticas do cimento armado”, que se baseiam fundamentalmente na construção de salas. Ir ao público onde ele está, ocupando quaisquer espaços, é manter ativada a usina de criação em que se transforma o cotidiano de trabalho do coletivo, como atestam os informes que o grupo envia a seus espectadores contumazes:

Ainda este mês o AFONSO HENRIQUES faz uma pré-estreia para algumas escolas de Setúbal e a itinerância leva o nosso GRÃO DE BICO até Torres Vedras

.....
Antes que a Primavera chegue, estreamos A NOITE, um espetáculo que parte de vários textos de Al Berto co-produzido com o Tea-

¹⁴ Matéria sobre o espetáculo pode ser encontrada em <http://videos.sapo.pt/IHISb68Ge505H2G26Z5W> (acesso em 29/11/2009).

tro Nacional D. Maria II, onde estará em cena de 12 de Março a 5 de Abril.

.....
Este mês a itinerância leva **JERUSALÉM** até Aveiro e Estremoz e a **VASSILISSA** até à Moita. **A CAÇA** integra as comemorações do dia mundial do Teatro no Centro Cultural do Poceirão e **AFONSO HENRIQUES** estará na Moita e em Caldas da Rainha. (...)

.....
A NOITE passará por Sines, onde para além do espectáculo, terminará a atividade de Acompanhamento do Processo Criativo que desenvolvemos com uma Turma da Escola Secundária Al Berto; o **AFONSO HENRIQUES** viaja até aos Açores para apresentar as

suas conquistas e derrotas na Horta; o **MADE IN EDEN** apresenta-se em Montemor-o-Novo; e **A CAÇA** continua o seu caminho, levando as texturas de Manoel de Oliveira às crianças (e não só) do Cartaxo.

.....
Entretanto, continuamos também a percorrer este país inundado de sol com o espectáculo **JERUSALÉM**, o qual visita dia 5 o Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães.

Acompanhar o calendário de itinerância do Bando é perceber a multiplicidade de linhas de trabalho e a diversidade de suas poéticas. Mas, de certo modo, é realizar, como nós, mesmo à distância, viagens de teatro em Portugal.

Referências bibliográficas

- BOTO, Daniel. Eram precisos mais documentários sobre teatro. In: ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CRÍTICOS DE TEATRO. *Sinais de Cena*, n. 9, jun 2008.
- BRITES, João. O barro e o cimento armado. In: *Vértice*, n. 51, Nov.-dez 1992.
- _____. Ir ao teatro como quem parte em viagem. In: *Máquinas de Cena. O Bando*. Porto: Campo das Letras, s.d..
- _____. Cenas de leitura e desleitura no teatro d’Bando. Entrevista. In: WERNECK, Maria Helena Werneck; BRILHANTE, Maria João (Org.). *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009, p. 265-286.
- COELHO, Rui Pina. Cabeça de pregos sem cabeça. In: *Público – Ipsilon*, 25 de Maio, 2007, p. 60.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.
- DIONÍSIO, Eduarda. Um projeto de mil espaços. In: *O Bando*. 1994.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidades contemporâneas. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Org.). Op cit, p. 9-24.
- FRANCISO, Rui. Estruturas espaciais e estruturas materiais. In: *Máquinas de Cena. O Bando*. Porto: Campo das Letras, s.d.
- _____. Merlim do Bando. In: *Ibidem*.



O Bando: um teatro de formas no ar

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: CosacNAIF, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fisher. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PLATÃO. *Timeu*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa; Instituto Piaget, 2003.

SERÔDIO, Maria Helena. Em cena. In: *Revista Vértice*, n. 51, Nov. e Dez, 1992.

_____. Flagrante do corpo na história. In: *O Bando. Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*. Lisboa: F. Calouste Gulbenkian; Caixa Geral de Depósitos; Secretaria de Estado de Cultura; Sociedade Brasileira de Autores, 1994.

SIMÕES, Rui. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Real Ficção Cinevideo e Multimídia. 2006, 90'.

WERNECK, Maria Helena. Espaço teatral: a literatura e as imagens em cena. In: GOMES, Renato Cordeiro; Izabel Margato. *Espécies de Espaço*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008, p. 289-303.

RESUMO: o texto analisa os espetáculos do grupo português O Bando, que se situa, em Portugal, entre aqueles denominados grupos de teatro independente. O grupo se constitui como uma cooperativa sob a liderança de João Brites e hoje intensifica-se a abertura à participação de técnicos e artistas jovens, que recebem apoio para desenvolver seu trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: O Bando; grupos teatrais; espaço e teatro; itinerância; teatro português contemporâneo.

