



ESMAE | POLITÉCNICO
DO PORTO

Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo

*A DIRECÇÃO DE CENA NA ÓPERA,
UM OUTRO PAPEL*

Ana Paula Rodrigues de Meneses

Orientador: Professora Regina de Castro

Co-orientador: Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre
em Teatro, Especialização em Direcção de Cena e Produção

2010

“A vida é uma peça de teatro que não permite ensaios. Por isso, canta, chora, dança, ri e vive intensamente antes que a cortina se feche e a peça termine sem aplausos”

Charles Chaplin

Dedicatória

Dedico este trabalho ao meu filho Daniel como testemunho de que nunca é tarde para realizarmos os nossos objectivos e que é fundamental continuarmos a sonhar.

Agradecimentos

Quero agradecer a todos aqueles que me acompanharam e incentivaram na realização deste trabalho. Em especial à minha orientadora a Professora Regina de Castro, pela sua ajuda, paciência e tolerância. Ao Prof. Doutor Paulo Ferreira de Castro a quem tardiamente apresentei a minha proposta de trabalho, mas que mostrou sempre disponível para me esclarecer. Aos meus professores e colegas de curso, Rita e Vera.

À Carla Castro, Ana Cravo e Eduarda Pinto Basto pela sua ajuda e cumplicidade. Um abraço à Ana Luena que me abriu as portas da sua casa e do seu coração.

Finalmente ao Henrique, por todo o estímulo e incentivo, sem os quais este processo teria sido mais duro.

Índice

Resumo / Subject	2
Introdução	4
Metodologia	7
Sobre a ópera e o teatro de ópera	9
O Teatro Nacional de São Carlos	15
A encenação e a direcção de cena	18
A emergência da encenação de ópera no século XX	20
A direcção de cena	21
A direcção de cena na ópera	23
A direcção de cena e o conceito de papéis	26
A direcção de cena na ópera em Portugal	31
A direcção de cena no Teatro Nacional de São Carlos	33
A direcção de cena em Espanha; Inglaterra; França; Alemanha e Itália.	41
A direcção de cena na ópera em Espanha	41
A direcção de cena na ópera em Inglaterra	43
A direcção de cena na ópera em França	47
A direcção de cena na ópera na Alemanha	50
A direcção de cena na ópera em Itália	52
Quadro	55
Conclusões Parciais:	56
Espanha	56
Inglaterra	56
França	57
Alemanha	57
Itália	58
Nós e os outros — Portugal e outros países	59
Conclusão	61
Bibliografia	64
Anexos:	
Anexo A – Entrevistas	
Anexo B – Questionários	
Anexo C – Diversos	

Resumo

Quando me perguntam qual é a minha profissão e eu respondo «faço direcção de cena», na maior parte das vezes deparo-me com um olhar perplexo por parte do meu interlocutor. Se eu tentar explicar em que consiste e acrescentar que esse trabalho é em «ópera», a perplexidade transforma-se em «sorriso amarelo», e então depreendo que não faz uma pequena ideia do que estou a falar. Pude constatar que mesmo pessoas ligadas ao teatro e à ópera também manifestam desconhecimento nesta matéria. Pensei, por isso, fazer um trabalho que reivindicasse uma maior visibilidade, valorização e reconhecimento da direcção de cena. Sendo esta profissão relativamente recente, é importante cativar o interesse dos jovens para a seguirem. Para tal é fundamental dotá-la profissionalmente, de forma a atribuir-lhe reconhecimento e estatuto, fruto de uma componente académica e de um corpo teórico sólido capazes de valorizarem um desempenho mais qualificado.

Neste contexto fiz uma análise comparativa sobre a forma de trabalhar em direcção de cena de ópera em Portugal, Alemanha, França, Inglaterra, Itália e Espanha. Procurei para isso utilizar exemplos de teatros que fossem emblemáticos na rede de teatros de ópera de cada um destes países. Analisei ainda em que medida é fundamental a estreita cooperação entre o director de cena e o trabalho do encenador, de forma a garantir a qualidade e a fidelidade do espectáculo. Este facto leva a propor uma nova abordagem e uma nova visão da direcção de cena, atribuindo-lhe um novo papel com maior reconhecimento enquanto profissão.

Palavras-chave: direcção de cena; ópera; novo estatuto do director de cena; mudança; reconhecimento; evolução; autonomia.

Abstract

When one asks me what I do for a living and I reply «I'm a Stage Manager», I find myself in most cases with puzzled looks from my interlocutor.

If I try to explain what the job is, and add that this work is in Opera, the perplexity becomes a "smirk" then I immediately understand that the person doesn't have the slightest idea of what I mean. I found out that even people who work in theatre and opera also express ignorance on this matter.

Due to this I thought I should do an assignment in order to claim a greater visibility, appreciation and recognition of the Stage Manager's job.

As this is a relatively new profession, it is important to engage the interest of young people to follow it. Therefore is essential to provide youngsters with good academic component and a solid theoretical framework able to consolidate and enhance professionally in order to give it recognition and status, simultaneously the result of a more skilled performance.

In this contest I did a comparative analysis on how stage management is done in different countries such as Portugal, Germany, France, Britain, Italy and Spain. I did this job by researching several emblematic opera theatres in all the countries that I mentioned above. During my research I reconfirmed how vital it is for the Stage Manager to work closely with the Director to make sure the run of the show goes smoothly and also to ensure the quality and fidelity of the show. This fact leads us to propose a new approach and vision of stage management by assigning a new role with greater recognition as a profession.

Key words: Stage management; Opera; Stage management new status; Change; Recognition; Evolution; Autonomy.

Introdução

O presente estudo nasceu da necessidade que senti em satisfazer a curiosidade e a perplexidade que os termos «direcção de cena» e «direcção de cena de ópera» suscitam às pessoas que não estão ligadas ao meio teatral e operático, assim como da minha própria necessidade de conhecer e compreender as diferentes formas de exercer esta profissão noutros países, e igualmente de dar a conhecer as dificuldades que senti aquando do início do desempenho desta prática.

Quando ouvimos falar ou lemos acerca de teatro e de ópera, maioritariamente o assunto versa sobre a encenação, a cenografia, o desenho de luz, os figurinos, a dramaturgia, a música, os actores, os cantores e os maestros. Raramente alguém se lembra de falar do trabalho dos técnicos, daqueles que permitem dar forma às ideias do espectáculo. Quem fala dos maquinistas, dos técnicos de som e de iluminação, dos contra-regras, dos aderecistas, das costureiras de cena, das caracterizadoras e, por último, das equipas de direcção de cena?

Trabalhando em direcção de cena de ópera, é sobre este tema que versarei a minha dissertação, que será uma reflexão sobre esta profissão, embora não esquecendo todas as outras ligadas à parte técnica, sem as quais o espectáculo jamais poderia existir.

Com este trabalho de investigação pretendo contribuir para a afirmação desta profissão – direcção de cena na ópera –, para que esta saia do anonimato a que aparentemente está votada.

A experiência de dezoito anos nesta profissão no Teatro Nacional de São Carlos, bem como noutras estruturas onde tenho trabalhado, como convidada, associada à relação de trabalho que tenho estabelecido com encenadores e técnicos de espectáculos de diversas áreas provenientes dos mais diversos países, permitiu-me ir acumulando conhecimento, levando-me a questionar os diferentes métodos de trabalho nesta profissão e a interacção entre a direcção de cena e a encenação de ópera, ou seja, aquilo que designo por *a direcção de cena como extensão do braço do encenador*.

Actualmente assiste-se a um crescente interesse pela prática desta profissão que se reflecte no ensino da mesma, embora ainda ministrado de uma forma pouco profunda e predominantemente teórica. Quando comecei a trabalhar em direcção de cena, não havia no nosso país nenhum tipo de formação, e foi apenas através da prática que fui aprendendo a executá-la, sentindo muitas dificuldades inerentes à ausência de formação

específica nesta área. Embora tenha estudado música e tivesse algum conhecimento de línguas estrangeiras, já tivesse cantado em coros e participado como actriz em peças de teatro de amadores, nunca tinha sido confrontada com tanta diversidade de questões em simultâneo, quantidade de pessoas e a necessidade de dar cabalmente resposta a todo o tipo de situações que vão surgindo no decorrer normal dos ensaios e durante os espectáculos. Trata-se efectivamente de um trabalho muito difícil, solicitando níveis de concentração e exigência difíceis de gerir, sobretudo no início.

Tendo em conta que o trabalho de direcção de cena em ópera se reveste de especificidades muito próprias, de altíssima responsabilidade, sendo para além do trabalho artístico do encenador o verdadeiro centro de controlo de toda a máquina do espectáculo, por onde tudo passa e sem o qual não é possível concretizar o espectáculo, o meu principal objectivo consistiu em elaborar um trabalho de investigação e reflexão sobre este assunto que reivindicasse um novo estatuto para a direcção de cena no teatro de ópera, propondo que este seja a extensão fundamental do trabalho do encenador, tornando-o oficialmente o seu braço direito, substituindo-o na sua ausência, nomeadamente durante o decorrer dos espectáculos, de forma a garantir a preservação do espectáculo e da encenação tal como foi concebida pelo encenador, mas de uma forma oficial e de pleno direito.

Gostaria de realçar o facto de que após a estreia, normalmente, o encenador se ausenta. Algumas vezes permanece durante os espectáculos um assistente de encenação, a quem recorremos quando alguém do *cast* resolve não cumprir a encenação estipulada, mas na maior parte dos casos tal não acontece, e por vezes deparamo-nos (a direcção de cena) com resistências da parte dos cantores que não querem cumprir a marcação estipulada, o que nos obriga a recorrer ao director artístico do teatro.

Recordo que esta é uma profissão que requer muita precisão e concentração, envolve níveis muito elevados de desgaste e de *stress*, e no entanto tudo isto é «invisível», ou seja, só se repara na direcção de cena quando existe alguma falha. Quando acontecem episódios em que existe algum engano ou uma maior falha técnica ou artística. Por este e outros motivos penso que deveria ser legitimado o papel de decisão do director de cena na ausência dos criadores, devendo ser reconhecida oficialmente uma autoridade fundamental para manter a estrutura, a organização e o acompanhamento do espectáculo. Este será o meu principal objectivo, a alteração do

estatuto do director de cena, para além de pretender obter também o necessário reconhecimento dos nossos pares.

Metodologia

A metodologia utilizada neste trabalho segue dois níveis de intervenção.

Em Portugal utilizei a observação directa e participante, consolidada através de análise, reflexão e sistematização do meu trabalho e do da equipa de direcção de cena em geral no Teatro Nacional de São Carlos e nos festivais em que colaboro regularmente como directora de cena, complementada com entrevistas semidirectivas a um conjunto de pessoas ligadas ao meio operático, nomeadamente o maestro João Paulo Santos, João Pereira Bastos e o encenador João Lourenço.

No que se refere ao estrangeiro, recorri à observação directa não participante em diversas salas de espectáculos de ópera, das mais emblemáticas da Europa. Estive presente nos bastidores destes teatros durante ensaios e espectáculos de ópera, observando a dinâmica do trabalho, tomando notas e registando outras informações que considerei relevantes.

Recorri a entrevistas semidirectivas aos directores de cena desses teatros, assim como a um questionário complementar que fui preenchendo em simultâneo ao longo da minha observação, o que me permitiu tornar as entrevistas menos exaustivas. Em Londres entrevistei ainda o encenador de ópera Manson Lloyd Evans, que anteriormente fora director de cena. Para completar a pesquisa referente à Alemanha, entrevistei em Lisboa os encenadores alemães Eike Ecker e Gustav Rueb, e em Berlim o maestro Marko Letonja, de origem eslovena, que dirige em inúmeros países, incluindo nos últimos anos Portugal, onde dirigiu *Die Walküre*, *Siegfried* e *Götterdämmerung*, de Richard Wagner, no Teatro Nacional de São Carlos.

Na elaboração desta investigação em Portugal, utilizei o meu saber fazer e o conhecimento adquirido com a minha experiência profissional de muitos anos em direcção de cena no Teatro Nacional de São Carlos, bem como no trabalho de espectáculos e festivais em que exerci essa função como convidada. Fiz entrevistas a diversas pessoas ligadas não só ao teatro e à ópera mas também aos seus bastidores e que como tal têm uma noção precisa do que é a prática desta profissão.

Seguidamente desloquei-me a alguns teatros de ópera, tais como Royal Opera House – Covent Garden, em Londres. L'Opéra de Paris, Palais Garnier e Ópera da Bastilha, em Paris. Deutsche Oper, em Berlim, Teatro Alla Scala, em Milão, e Teatro Regio di Torino, Turim. Nestes teatros, para além de ter estado presente nos bastidores

durante os espectáculos, o que me permitiu seguir, observar e «sentir» o trabalho de perto, tive a oportunidade de entrevistar os respectivos directores de cena e ainda encenadores e um maestro, o que me deu uma perspectiva ampla da forma como se exerce a profissão de direcção de cena em ópera nestes teatros e de uma forma geral nos respectivos países.

Desta forma foi-me permitido fazer um estudo comparativo das diversas formas de trabalho nesta profissão, nos países e teatros que visitei, de forma a conduzir este trabalho segundo os objectivos que defini inicialmente:

- Compreender as diferenças da prática nesta profissão – a direcção de cena – num campo tão específico como a ópera;
- Dar visibilidade e reconhecimento profissional à direcção de cena na ópera perante a população em geral e especialmente às pessoas ligadas às artes teatrais;
- Reflectir e compreender formas de transformação no sentido de criar melhorias na definição do papel da direcção de cena;
- Desenvolver novas formas de intervenção da direcção de cena na ópera;
- Legitimar a pretensão de tornar a direcção de cena uma extensão do braço do encenador (realidade ou uma utopia).

É importante referir que neste contexto, e tendo em consideração que esta profissão é muito recente, existe em Portugal uma fraca legislação da mesma.

Relativamente a Espanha, utilizei o conhecimento do director de cena Artur Fernandes, português, que é há mais de dez anos director de cena do Teatro de La Zarzuela, em Madrid, e que actualmente trabalha como *free lancer*, tendo executado esta prática laboral em todas as salas de espectáculos mais significativas de Espanha, solicitado como um dos melhores directores de cena de ópera naquele país.

Sobre a ópera e o teatro de ópera

Considerando que a ópera não é uma forma musical isolada, mas sim um ramo do teatro em que a música e a palavra se fundem estabelecendo um corpo e um código unificados, este tipo de espectáculo foi adquirindo contornos de intensidade dramática até atingir o seu auge de concepção no século XIX com o compositor Richard Wagner, que lhe proporcionou a concepção mais complexa até então, abrindo as portas à imaginação dos seus sucessores, tornando a ópera num tipo de espectáculo aberto a todas as possibilidades de criação musical, cénica e tecnológica.

Findo o período renascentista, no auge do período barroco, com o eclodir da música desse período, criaram-se novas formas de estruturas musicais, incluindo a técnica do sistema tonal, o canto acompanhado por baixo contínuo, e instrumentos com vozes, oratória e ópera.

[...] estruturas originais como monodia acompanhada, a música dramática (ópera e oratória), o concertante e as formas vocais e instrumentais. Foi importante o papel de *J. Ph. Rameau* ao codificar o pensamento musical dos compositores coetâneos no seu *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), a verdadeira bíblia do sistema tonal até ao crepúsculo do romantismo. (Cardoso, p. 55.)

Do ponto de vista social da época, a música desempenhou um papel determinante nas festas palacianas do período barroco. A nobreza e a burguesia, através da acção mecenática, vêem na música um meio de projecção e reconhecimento estatutário; por seu lado nos teatros surge de forma embrionária o modelo empresarial com objectivos lucrativos, enquanto na igreja, através da elite eclesiástica, a música sacra desenvolve novas formas musicais de perspectiva teatral até então não alcançadas.

Esta evolução conduz a um tipo de música acompanhada, de acção dramática (*dramma per musica*), que seguidamente desembocará no fenómeno ópera, como espectáculo total, que abarca todas as artes: musical, cénica, literária, coreográfica e plástica, sofrendo evolução em função do gosto de cada época.

«Teatro e música travam relações estreitas e inéditas: a encenação teatral confronta teatralidade (visualidade cénica) e musicalidade (vocal e textual); ela recebe a representação como uma partitura que filtra e liga o texto, a

música, a imagem, que vetoriza o conjunto dos estímulos numa certa direcção para o espectador que não mais distingue o que vem da sua visão, da sua audição, e da sua kinestesia» (Pavis, p. 268.)

A primeira ópera de que se tem registo intitula-se *Dafne*, da autoria de Jacopo Peri e texto de Ottavio Rinuccini, e terá sido composta cerca de 1594. Todavia, como este manuscrito se perdeu, conta-se como primeira ópera *Euridice*, escrita pelos mesmos compositores e dedicada às bodas de Henrique IV e Maria de Medicis, em 1600.

No entanto foi o compositor (cantor, maestro e intérprete de viola da gamba) Claudio Monteverdi (1567-1643), considerado o primeiro génio compositor de ópera e um marco na história da música, que conseguiu utilizar a diversidade dos recursos musicais existentes na época, dando-lhes uma nova dinâmica. Fez a transição da música polifónica e madrigalista da época renascentista, acrescentando-lhe um estilo livre, dissonante e dramático, utilizou a *teoria dos afectos*, dando ênfase às emoções, que culminou no que viria a tornar-se a ópera. A sua primeira obra-prima neste género musical cénico foi *Orfeu* (1607), em que o seu trabalho e estilo musical influenciaram os compositores da sua época.

A primeira ópera de que se tem conhecimento na Península Ibérica intitula-se *Celos aún del Aire matan*, com música de Juan Hidalgo e texto de Calderon de la Barca, e foi representada em Madrid em 1660.

Em Portugal, este género musical só começa a ganhar alguma expressão no século XVIII, no reinado de D. João V, embora este monarca não se tenha interessado particularmente por este tipo de espectáculo, privilegiando a música litúrgica devido à sua extrema religiosidade. Foi durante o seu reinado que se manifestaram as primeiras alterações aos hábitos musicais da corte portuguesa. A princesa Maria Ana Josefa, arquiduquesa da Áustria, promovia nos seus aposentos espectáculos privados, em geral serenatas. Foi também durante o seu reinado que o compositor Domenico Scarlatti foi contratado para o nosso país como mestre capela, o que contribuiu de forma significativa para a evolução da música em Portugal. Apesar de a sociedade e a cultura portuguesa sofrerem uma profunda alteração com a subida ao trono de D. João V, pela instituição de um absolutismo régio, «moldada directamente pela personalidade lúcida, enérgica, interveniente, autoritária, idiossincrática e, em última análise, contraditória do próprio monarca». (Rui Nery e Paulo Ferreira de Castro, p. 84.)

Este monarca criou no entanto em 1713 a Escola de Música do Seminário da Patriarcal, que foi um marco do ensino musical desde essa época até ao início do século XIX. Com fundos desse estabelecimento de ensino enviou jovens bolseiros para Roma, dos quais se salientam António Teixeira e Francisco António de Almeida, os quais viriam a destacar-se já de regresso a Portugal, como compositores de ópera.

D. João V, ao preferir a música de carácter religioso, ignorava as manifestações de carácter operático. Foi no entanto curiosamente no seu reinado que o gosto pela ópera conquistou de forma prodigiosa o público português de diversas camadas sociais. Podemos assim afirmar que a ópera foi, do ponto de vista musical da época, a manifestação artística mais inovadora, embora menos determinante da política joanina. Apesar de se verificarem diversas apresentações de espectáculos aquando dos festejos de aniversário do rei, da rainha e dos infantes, tratava-se maioritariamente de serenatas italianas. Durante este reinado apenas foram apresentados na corte sete espectáculos músico-teatrais de natureza operática. Desde 1728 que se faziam récitas privadas de ópera na corte, em geral nos aposentos da rainha e destinadas às senhoras.

A primeira ópera a ser exibida no Paço da Ribeira foi *La Paziienza di Socrate*, de António Almeida, com libreto de Alexandre Gusmão, no Carnaval de 1733, cantada em italiano. A partir de 1733 compositores portugueses, por influência italiana, escreveram e fizeram representar diversas óperas até 1749, ano em que o rei proibiu as suas exhibições. As apresentações de espectáculos operáticos estavam assim circunscritas à vida privada da corte. Têm-se registos também de alguns espectáculos semi públicos no Palácio de Queluz e na Ópera de Salvaterra de Magos.

No Teatro do Bairro Alto (1733/39) foram representadas óperas com bonecos cantadas em português, com música de António Teixeira e textos do grande dramaturgo António José da Silva, *o Judeu*, até à data da sua morte pela Inquisição.

A institucionalização da ópera pública em Lisboa verifica-se em 1739 – um século depois do seu aparecimento em Florença – quando a Companhia da Trindade se deslocou para o Novo Teatro da Rua dos Condes. Embora esta actividade tenha cessado três anos depois devido à proibição do rei, foi o suficiente para despertar nos portugueses o gosto pela ópera à italiana, sendo desde essa data considerada um sinal de distinção social.

No entanto só quando D. José ascendeu ao trono em 1750 a ópera tomou definitivamente o seu lugar de destaque. Foi contratado o compositor *Nicoló Jommelli*,

que, embora não tivesse ficado muito tempo em Portugal, após a sua partida continuou a enviar as partituras das suas novas óperas, assim como toda a informação sobre o que se passava no panorama operático italiano, o que permitiu uma actualização permanente do domínio musical europeu da época. Também nessa época (1752) veio para mestre da Capela Real o italiano David Perez, que contribuiu para a reforma da ópera séria.

Entre 1752 e 1755 uma equipa liderada pelo arquitecto Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena concebeu três teatros de corte em Portugal: o Teatro do Forte ou da Sala dos Embaixadores, localizado no torreão do Palácio da Ribeira, inaugurado em 1752, o Teatro Real de Salvaterra de Magos (1753), onde se exibiram espectáculos de ópera, e finalmente em 1755 estreou-se o sumptuoso Teatro Real do Paço da Ribeira, mais conhecido por Ópera do Tejo. O rei D. José contratava para Portugal os melhores cantores, os *castrati* mais famosos, bailarinos, instrumentistas, assim como cenógrafos e pintores, de entre outros. Também não se inibia nas despesas no que respeitava a guarda-roupa, papel de música e partituras, contando-se que até as mechas para as velas de iluminação do teatro eram encomendadas a Itália, porque as que habitualmente vinham do Brasil faziam demasiado fumo.

No magnífico edifício da Ópera do Tejo, que devido ao infortúnio do terramoto só esteve de pé cerca de seis meses, apenas foram exibidas três óperas: *Alessandro nell'indie*, com música de David Perez, *La Clemenza di Tito* e *Antigono*, de Antonio Mazzoni, ambas com libreto de Pietro Metastasio. Após esta grande catástrofe, não foi contemplada a reconstrução do teatro de ópera, pelo que este tipo de espectáculo passou a ser apresentado essencialmente em teatros desmontáveis nos palácios da Ajuda, Queluz e Salvaterra. Foi reconstruído o Teatro do Bairro Alto, que apresentava teatro declamado e espectáculos músico-teatrais, e em 1762 o Teatro da Rua dos Condes, que manteve actividade ininterrupta até 1775 e que após o seu encerramento durante três anos reabriria em 1778. Finalmente foi construído também um teatro público situado na Rua do Salitre, que se manteve em actividade a par com o da Rua dos Condes até 1794.

Continuava no entanto a contratação de cantores italianos e as vozes femininas continuavam a ser interpretadas pelos *castrati*, do reinado de D. João V, ao final da década de 1760, altura em que as cantoras retomaram o seu lugar nos palcos, até ao reinado de D. Maria I, que viria a decretar novamente a sua proibição.

Em 1771, em virtude de os resultados económicos dos espectáculos nem sempre serem satisfatórios, foi constituída a Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos

de Lisboa, cuja função era a correcta exploração do Teatro do Bairro Alto, que se destinava ao teatro em português, e do Teatro da Rua dos Condes, reservado aos libretos em italiano. Foram estabelecidas normas de funcionamento destinadas a controlar os gastos que envolviam todas as áreas, desde a contratação dos elencos à compra de todos os materiais necessários a cada espectáculo, assim como à exploração da bilheteira. Também esta iniciativa foi desprovida de sucesso, pelo que os seus membros se envolveram posteriormente no projecto que viria a culminar no Teatro Nacional de São Carlos, do qual falarei posteriormente.

Em Portugal, para além dos acontecimentos operáticos apresentados em Lisboa, só na cidade do Porto se criaram espectáculos desta natureza. Esta tradição começou aquando das festividades promovidas pelo senado da cidade (City Senate) em honra do casamento do príncipe Pedro (futuro D. Pedro III) e da princesa Maria Francisca, para as quais foi construído o Teatro Corpo da Guarda – teatro público, adaptado num espaço-estábulo pertencente ao duque de Lafões. A construção do Teatro São João e os espectáculos aí apresentados foram também um marco incontornável na ópera desta cidade. Assim, no Porto foi criada uma tradição operática que sobreviveria por longo período.

No século XIX desenvolveram-se as grandes correntes de ópera italiana, francesa e alemã, florescendo o romantismo.

A ópera italiana prosseguiu a sua tradição operática, influenciadora de outros países, dando desta vez especial ênfase ao virtuosismo vocal que se denominou *Bel Canto*. Compositores como Rossini, Donizetti, Bellini e Puccini foram os pilares deste estilo operático, que atingiu a sua expressão maior com Verdi, designado «o pai da ópera», e que por sua vez também recebeu influência da *Grand Opéra* francesa.

Os novos ideais franceses de Liberdade, Igualdade e Fraternidade resultantes do movimento da Revolução Francesa não só fizeram de Paris a capital da Europa na primeira metade do século XIX, como favoreceram o desenvolvimento da ópera séria e dramática, da ópera cómica e, finalmente, da grande ópera. A *Opéra Comique* continha uma escrita musical mais simples, enredos mais leves e com sentido de humor, um número de cantores menos elevado e utilizava diálogos falados em vez de recitativos acompanhados por música. Com o aumento do interesse de uma nova camada da população por este tipo de espectáculo, cria-se a *Grand Opéra*, caracterizada por cenografias e decorações grandiosas, um número elevado de personagens, assim como

pelo grande número de pessoas em cena, chegando a conter cenas de multidão, grande coro, *ballet* e também grandes orquestras.

Na Alemanha, o antecessor da ópera romântica foi o *Singspiel*, de que *A Flauta Mágica*, de Mozart, representa o expoente máximo. No início do século XIX, a ópera alemã, através da influência francesa, foi absorvendo mais elementos românticos, sem perder no entanto as suas características nacionais. Tendo como base a excelente literatura alemã da época, aliada à música, a ópera romântica alemã teve a expressão e o carácter talvez mais marcantes da época. Richard Wagner tornou-se o mais emblemático, transformando-se num estilo particular de ópera que o próprio Wagner denominou «drama musical».

Em Portugal este tipo de espectáculo esteve desde sempre ligado às elites, verificando-se ainda um pudor, quase receio, de ir à ópera por parte de algumas camadas da população. Actualmente, as alterações e os estímulos ao ensino da música, assim como a proliferação de espectáculos de ópera destinados às camadas infanto-juvenis e a sua divulgação junto das escolas, conduz a que esta situação se altere e que num futuro próximo se elimine o estigma social a que esta forma de arte tem sido votada, inibindo e limitando uma parte significativa de pessoas deste país, que não assimilam o gosto por este tipo de música, quando têm a oportunidade de a ela terem acesso. Portugal continua a ter oficialmente apenas um teatro de ópera, o Teatro Nacional de São Carlos.

O Teatro Nacional de São Carlos

O Teatro Nacional de São Carlos (Real Teatro) foi construído em 1793 e o seu nome homenageia a princesa D. Carlota Joaquina de Bourbon, que tinha acabado de dar à luz a sua primeira filha, supostamente herdeira da coroa portuguesa. Em estilo neoclássico, este edifício foi construído na sequência da destruição da Ópera do Tejo, da autoria de Bibiena, provocada pelo terramoto de 1755, que deixou Lisboa sem ópera numa época em que as elites tinham assimilado o gosto por este tipo de espectáculo. Com projecto do arquitecto José da Costa e Silva inspirado nos Teatros de San Carlo de Nápoles e no *Alla Scala* de Milão, é construído em apenas seis meses e inaugurado em 30 de Junho de 1793, está bem integrado na arquitectura da cidade, com edifícios à altura de dois e três andares, como maioritariamente a restante construção pombalina. Concebido como «teatro à italiana», tem a particularidade de ter a sala em forma de elipse, da responsabilidade de Pierre Patte, que concebeu a sua parte acústica. A título de curiosidade recordo que o *Teatro Alla Scala* tem a forma de U. Os teatros à italiana tanto em forma de elipse como em forma de U tinham a função social de a todos proporcionar verem e serem vistos, mas diz-se também que foram concebidos para o olhar do príncipe, pois do camarote real vê-se todo o Teatro e todos o vêem. O São Carlos, cuja decoração interior não correspondia ao que conhecemos hoje, continha um tecto pintado com o sistema planetário e corpos celestes. O Salão Nobre não estava concluído à data da sua inauguração, no entanto foi decorado com azulejos e estreado posteriormente, sendo habitual a apresentação de música sacra. Também era utilizado para recepções e bailes, que normalmente ocorriam durante os intervalos dos espectáculos de ópera, sendo que os seus varandins estavam reservados aos espectadores das galerias (conhecidas como «galinheiro», hoje adaptadas a cabine de legendagem que aí permaneciam durante estes eventos como observadores.

Apesar de não estar totalmente concluído, o São Carlos abriu as suas portas com a ópera *La Ballerina Amante*, de Domenico Cimarosa, respondendo aos apelos de abertura e modernização da sociedade portuguesa de uma burguesia em franco crescimento, que se tinha habituado a ver ópera à italiana e assimilado o gosto por este tipo de espectáculo.

O Real Teatro de São Carlos já não era um teatro de corte como a anterior Ópera do Tejo. Representava a consagração da burguesia como classe dominante, pois, embora requintado e com uma imponente tribuna real, tinha uma bilheteira pública, contrariando o modo como até então no seu antecessor era facultada a entrada, obtida apenas através de convites.

«Podemos dizer, sem sombra de exagero, que o Teatro de São Carlos participou activamente nas transformações enunciadas, funcionando como uma espécie de lugar de consagração dos novos poderes. Ali se passeou o general Junot em 1807, quando brevemente ocupou a capital. Ali foi injustamente apupado o ex-imperador do Brasil e D. Pedro IV de Portugal, acusado de ter sido excessivamente benevolente nas negociações do fim da guerra, após a vitória sobre o seu irmão D. Miguel. Foi a última vez que apareceu em público, já mortalmente afectado pela tuberculose.

Pouco depois de 1836, data do casamento de D. Maria II com D. Fernando de Saxe-Coburgo, a temporada de ópera passou a iniciar-se a 29 de Outubro, celebrando o aniversário do monarca. Este Rei-artista, pai de dois reis sucessivos (D. Pedro V e D. Luís I), simboliza bem o papel que a ópera desempenhava então na vida das elites mais cultivadas, não só pela assiduidade entusiasmada com que frequentava o São Carlos mas por ter casado, em segundas núpcias, após a prematura morte de D. Maria II, com a cantora suíço-americana Elise Hensler que, em 1859, aí se apresentou no Baile de Máscaras, de Verdi.», Raquel Henriques da Silva, «Conservação Arquitectónica do Teatro Nacional de São Carlos», *in* caderno do programa de sala *O Rapto do Serralho*, 2005, p. 9.

Portugal recebeu o compositor Marcos Portugal como director do Teatro de São Carlos no ano 1800. No início do século XIX a corte portuguesa refugiou-se no Brasil na sequência das invasões napoleónicas. Durante o século XIX e até à queda da monarquia era habitualmente chamado de «Teatro Italiano» por nele serem apenas autorizadas representações em língua italiana, tanto que mesmo os compositores portugueses compunham nessa língua, como aconteceu aliás com a primeira ópera de cariz nacional *A Serrana*, de Alfredo Keil, em 1899. Também as óperas francesas e alemãs eram cantadas nessa língua. Entre 1828 e 1834, devido à guerra civil – lutas entre D. Miguel I e D. Pedro IV—, o Teatro São Carlos manteve as suas portas encerradas.

Foi nesse século, mais propriamente em 1843, que foi instalado o primeiro candelabro semelhante ao da ópera de Paris (com 14 palmos de diâmetro, 18 de altura e 99 lumes de azeite) em cerca de 1850 a iluminação mudou para gás e em 1866 foi

substituída por luz eléctrica. Já em pleno século XX, o São Carlos esteve encerrado no período entre 1927 e 1940. Após a sua remodelação iniciada em 1938, em que foi instalado o ciclorama, procedeu-se à anexação do edifício contíguo e, conseqüentemente, fizeram-se alterações no sistema de camarins, obras no fosso de orquestra e colocação de elevadores.

O governo do Estado Novo comemora o terceiro centenário de 1640 proclamando o Teatro de São Carlos como a sala de visitas de Portugal, sendo rotulado na época como o melhor teatro da Europa. Em 1992 o governo encerrou novamente as portas deste teatro, que foi reaberto no ano seguinte com obras feitas e uma nova cabine de legendagem aquando das comemorações dos duzentos anos da sua construção, sob a direcção de Paulo Ferreira de Castro, que o dirigiu durante dez anos.

Desde finais do século XX, diferentes direcções, com objectivos artísticos distintos, têm passado pelo Teatro: João de Freitas Branco, João Paes, Serra Formigal, Paulo Ferreira de Castro e Paolo Pinamonti são apenas alguns dos nomes mais carismáticos que têm marcado o percurso deste Teatro. São Carlos continua a ser inequivocamente a sala de ópera por excelência da cidade e do país. De forma abrangente, tem paulatinamente desenvolvido um esforço no sentido de captação de novos públicos sensibilizando e aproximando sectores mais alargados da população ao fenómeno operático como um bem cultural, quer através de projectos educativos com escolas quer através da exibição de espectáculos gratuitos para o grande público no largo fronteiro a São Carlos, o que tem fomentado o gosto efectivo pela ópera.

A encenação e a direcção de cena

A história do teatro remonta ao século VI a.C. na Grécia, por sua vez com raízes em representações religiosas do Antigo Egipto, podendo deduzir-se que a história da encenação acompanhou esse percurso. Porém no Ocidente só nos séculos XVI e XVII, época em que os actores e dramaturgos começaram a impor-se do ponto de vista financeiro, surge o esboço do que viria a ser a encenação.

Nas apresentações das peças de Shakespeare e de Molière destaca-se a encenação, e também a direcção de cena, embora esta denominação ainda não existisse.

No século XVI a ópera pretendendo ressuscitar o teatro grego antigo, torna-se lugar de eleição da teatralidade, transformando a encenação numa tarefa mais autónoma, exigente e imprescindível

Nos séculos XVII e XVIII o encenador não tentava impor o seu ponto de vista estilístico, limitava-se a colocar a cena a funcionar dentro dos cânones de cada época. Os *décors* eram sucintos, o guarda-roupa geralmente pertencia a cada actor e a iluminação a velas era bastante limitativa de grandes efeitos. A disposição cénica dos actores era geralmente comandada pela hierarquia da notoriedade pessoal de cada um, em detrimento da importância dramática das personagens. Entretanto, através dos tempos, os espectáculos começaram a tornar-se mais complexos, o que obrigou a que naturalmente outras exigências surgissem, e foi necessária a criação da profissão de encenador (ensaiador) e também da que viria mais tarde a ser a de director de cena, embora só no século XX essa denominação fosse oficialmente assumida.

A maquinaria de cena foi usada desde o período da Grécia Antiga, foi sendo desenvolvida através dos séculos, e com a revolução industrial no século XIX a arte cénica apresenta finalmente grandes modificações. Desenvolve-se a maquinaria já usada anteriormente e cenários panorâmicos extraordinários. A partir da descoberta da electricidade, os jogos de luzes ganham uma nova dimensão, uma vez que até então o espaço cénico estava confinado à iluminação por velas.

Neste século atribui-se a André Antoine o advento de uma nova perspectiva de encenação. Até aí era o ensaiador ou mesmo o actor que se encarregava de moldar a personagem a seu bel-prazer. A encenação resumia-se a uma técnica rudimentar de marcação de movimentação de actores ou cantores no palco.

«Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cénica: cenário, iluminação, música e actuação [...] numa acepção estreita, o termo encenação designa a actividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de actuação, dos diferentes elementos de interpretação cénica de uma obra dramática». (Pavis, p.122.)

Antoine vem assim trazer uma nova concepção teatral, alterando radicalmente o modo de concepção de representação e criando uma ruptura com os modos estabelecidos até então, o que leva a dizer-se que com o movimento por ele iniciado de reprodução da vida real, ao qual se chamou naturalismo, começou a era do teatro moderno. Neste sentido estes conceitos podem estender-se à ópera, que pode ser considerada uma das formas de manifestação teatral.

No século XX a ópera tomou a forma da música deste século, assumindo uma estética musical e cénica completamente adaptada aos novos tempos. Adolphe Appia foi um dos impulsionadores dessa mudança ao defender novas concepções de iluminação de cena tridimensionais, ao usar deliberadamente as sombras e uma nova visão interpretativa da luz de cena que influenciou os encenadores a novas criações simbolistas. Appia procurou unificar o movimento cénico e o uso do espaço, do ritmo, do palco e da encenação num só corpo. As suas teorias viriam a influenciar muitos dos encenadores que lhe sucederam, principalmente os da segunda metade do século.

A emergência da encenação de ópera no século XX

A encenação de ópera propriamente dita emerge no início dos anos 70 do século XX, na sequência da necessidade de retirar da estagnação o teatro lírico. Muitos encenadores com escolas e estilos próprios transformaram a concepção dos espectáculos teatrais e posteriormente também influenciaram o teatro de ópera, destacando-se alguns nomes incontornáveis: como Stein, Grüber, Harry Kupfer, Patrice Chéreau, Lavelli, Strelher, Pizzi, Ronconi, Robert Wilson e Graham Vick, de entre outros, verdadeiros marcos a reter na transformação da concepção plástica do espectáculo de ópera enquanto arte total.

O conhecimento e as possibilidades técnicas actuais associados a conceitos mais abrangentes relativamente a cada uma das manifestações artísticas (música, teatro, ópera, dança, pintura, etc.) «permitem-nos usufruir de um sem número de hipóteses, colocando-nos perante um panorama de multidisciplinaridade resultando em múltiplas possibilidades de troca e partilha, levando-nos ao conceito da arte global». (Pavis, p.122).

A direcção de cena

Descrição do trabalho

O director de cena é a pessoa que durante cada espectáculo toma todas as decisões relativas ao mesmo, ou seja, é a pessoa que tudo decide no teatro ou em outro espaço de representação, sendo a autoridade máxima nesse espaço durante o decorrer do espectáculo.

O trabalho de um director de cena começa a partir do momento em que é informado da sua participação em determinada produção. Normalmente esta começa com uma reunião em que estão presentes o encenador, o desenhador de luz, o figurinista ou o seu representante, o produtor ou a pessoa encarregada de coordenar a produção, o director técnico e também o director de cena. A partir desse momento são dadas todas as coordenadas relacionadas com o espectáculo em embrião, desde as técnicas às artísticas, o que permite ao director de cena começar a partir desse momento a compilar toda a informação que lhe permitirá organizar tudo quanto que terá de ter pronto previamente, tal como, listas de contactos das pessoas envolvidas nos ensaios e espectáculos, actores, cantores, figurantes, mimos e técnicos, de entre outros, datas, horários e locais de ensaios, adereços e datas de entrega de guarda-roupa e montagem de cenários, provas de fatos, etc., de forma a conceber tabelas de trabalho as mais pormenorizadas possível, que conduzam a um bom andamento dos ensaios, mantendo tudo organizado e de um ambiente tranquilo.

Para além de estar presente nas reuniões técnicas, o director de cena providencia os *castings* de figuração, coordena as provas de fatos e transmite toda a informação acerca dos ensaios à equipa artística, a qual deverá estar presente em todos os ensaios. Tem ainda de acautelar que o espaço destinado aos mesmos contenha tudo o que é necessário a cada produção e que ficou estipulado na reunião introdutória, verificar a logística do espaço de ensaios, as presenças dos participantes no mesmo (actores, cantores, figurantes e técnicos, de entre outros), conferir as tabelas e providenciar a atribuição de camarins.

Durante o decorrer dos ensaios deverá anotar todas as indicações que vão sendo dadas pelo encenador, assim como zelar pela ordem e pelo bom andamento dos

mesmos, certificando-se da presença atempada dos participantes indigitados para cada ensaio.

Trabalhando junto do encenador e do assistente (quando existe), regista todas as necessidades que vão surgindo (novos adereços, alteração de horário de chamada de artistas, etc.), assim como deve anotar todos os pormenores cénicos das indicações que vão sendo dadas pelo encenador, de forma a poder ajudar nas dúvidas que vão surgindo aos artistas durante os ensaios, especialmente para estar preparado para dirigir posteriormente os ensaios técnicos, de movimentações de cenário e de luzes para finalmente coordenar o decorrer dos espectáculos com toda a segurança.

Também é fundamental a sua presença em todos os ensaios de cena para que tome nota de tudo quanto envolva a encenação e ajude o encenador na anotação de todos os movimentos de actores, cantores, coro e figurantes, assim como todas as «deixas» técnicas estabelecidas pelo encenador nos ensaios.

Para além de qualidades de liderança e de organização, o director de cena deve ter como característica essencial um carácter muito calmo (ou que o aparente), bom senso, paciência e diplomacia para lidar com os diferentes estados de humor dos artistas e demais intervenientes, servindo não só de elemento apaziguador como também de plataforma de segurança. E sobretudo deve ter a capacidade de antecipar os problemas que possam surgir, resolvendo-os antes que aconteçam, ou ter soluções que lhe permitam deter o controlo das situações.

Deslizando entre o olhar de minúcia e o olhar integral, o director de cena tem de ser o pilar em que todos se apoiam e o farol por que todos se guiam, sendo, na sombra, o garante do êxito, ou um instrumento de fracasso.

A direcção de cena na ópera

O trabalho de direcção de cena na ópera, para além do anteriormente descrito, reveste-se da maior especificidade, por geralmente abarcar não só um grande número de pessoas como também pela vertente musical, uma vez que todo o trabalho é feito a partir de uma partitura e não de um guião. Recordo que neste caso não pode haver nenhum compasso de hesitação ou espera porque o maestro continua a dirigir a música independentemente dos problemas que surgirem no palco e nos bastidores, dos quais muitas vezes nem se apercebe.

Também o facto de na ópera se trabalhar com um número muito elevado de intervenientes, de nacionalidades e línguas diferentes, agudiza todas as questões mais delicadas, uma vez que se impõe lidar com todos de forma a transmitir qualidade de trabalho e garantir confiança.

Recordo que os cantores, ao contrário dos actores de teatro de texto, têm um grande trabalho prévio de estudo da obra que irão cantar, exigindo-se que quando se apresentam para o primeiro ensaio já saibam toda a ópera de cor, enquanto no teatro declamado os primeiros ensaios são de leitura em conjunto e em alguns casos até existem substituições de papéis por o encenador durante as leituras se aperceber de que afinal este ou aquele actor se adequa mais ao papel de outra personagem. Na ópera, os papéis, para além de virem estudados e decorados, são escolhidos para o cantor contratado por se adequarem ao seu tipo de voz.

Ao director de cena compete a capacidade de ser um «relações públicas», captando ainda o estado psicológico dos artistas participantes, que muitas vezes viajam com frequência e necessitam de encontrar simpatia e afecto nos locais onde vão trabalhar, mas sempre sem descuidar firmeza e profissionalismo.

A forma mais adequada e completa de descrever a prática de direcção de cena que encontrei até agora foi uma reflexão de Luís Miguel Cintra, encenador e actor de todos nós sobejamente conhecido e prestigiado, com quem tive o privilégio de trabalhar enquanto encenador de diversas óperas, e que, a meu pedido, teve a amabilidade de fazer o depoimento que passo a citar:

A Direcção de Cena na Ópera

Apesar de no teatro declamado o director de cena ser um elemento fundamental da equipa como responsável do decorrer de todo o espectáculo (é o único que permanece no palco durante toda a sua duração) no teatro de ópera essa função torna-se absolutamente essencial. No declamado a consciência da totalidade do espectáculo da parte de cada um dos participantes é muito maior, até porque o texto é normalmente igualmente entendido por todos, actores e técnicos. A ópera faz-se da participação de tantos elementos diferentes que na maior parte dos casos não foram de modo nenhum integrados no sentido de todo o espectáculo e dele não podem ter consciência global, que o director de cena se torna no verdadeiro coordenador de todos esses participantes e na verdadeira alma do espectáculo.

Os músicos da orquestra e muitas vezes até o maestro não têm consciência da ligação do seu trabalho com o que se passa no palco e estão dependentes completamente das deixas do director de cena. Os cantores têm normalmente muito mais consciência musical que cénica e estão dependentes também do director de cena para deixas de entrada e saída. Além disso muitas vezes não ensaiaram em conjunto com todos os outros elementos (por organização dos ensaios ou pelas exigências das suas complicadas agendas) e não sabem exactamente como funciona o espectáculo. O coro representa muita gente em cena, difícil de coordenar e disciplinar e muitas vezes ensaia separadamente. Os figurantes quase nunca sabem música, ignoram quase sempre o valor da sua intervenção no espectáculo e dependem totalmente das deixas do director de cena. E muitos técnicos funcionam como meros executantes de tarefas de que não entendem a razão de ser. É o director de cena que tudo coordena e que tem de ter uma noção total da encenação. Além disso é indispensável um conhecimento aprofundado do solfejo porque tudo se rege pela música e tudo depende dos tempos musicais muitíssimo mais precisos que os do teatro declamado. E ainda algum conhecimento de várias línguas não só porque a maioria das óperas não são cantadas em português mas também para poder comunicar com os diferentes intervenientes que normalmente são de diferentes nacionalidades.

São muito mais frequentes os acidentes e imprevistos, devido ao número muito maior de participantes que costumam intervir, e é o director de cena que tem de os solucionar

(faltas, atrasos, doenças, distrações ou mesmo acidentes físicos, ou de funcionamento técnico). Por isso a sua capacidade de decisão tem de ser enorme para além do conhecimento das intenções do encenador e dos conhecimentos do que diz respeito a cada área técnica.

Na ópera os aplausos são muito importantes e formalizados. É ao director de cena que cabe a sua organização, o estabelecimento das ordens de entrada, as decisões de abertura e fecho de cortinas e o número de chamadas.

O trabalho do director de cena na ópera é ainda importantíssimo na organização dos ensaios ou até dos espectáculos. A elaboração das tabelas é fundamental e muito complexa pela mesma razão de ser a ópera feita da junção de tantos elementos que ensaiam separadamente, em ritmos de trabalho diferentes e só muito perto da estreia funcionando em conjunto.

Também é fundamental a sua presença em todos os ensaios de cena para que tome nota de tudo o que envolve a encenação e ajude o encenador na anotação de todos os movimentos de cantores, coro e figurantes e deixas técnicas estabelecidos pelo encenador nos ensaios.

A responsabilidade que tem muitas vezes na escolha da figuração é outro trabalho de enorme importância.

No teatro declamado o director de cena é apenas um dos muitos componentes da equipa. Na ópera é o braço direito do encenador e o coração do espectáculo.

Luís Miguel Cintra (17-12-2008)

A direcção de cena e o conceito de «papéis»

É frequente afirmar-se que tanto na ética como na história, na ideologia e nos costumes existe uma consciência do lugar social, e que também as coisas, tal como as pessoas, reflectem idealizações da representação social. Neste contexto, também Bernardo Pinto de Almeida refere relativamente ao quadro *As Meninas*, de Velasquez, que toda a cena desta pintura se joga no plano da representação. Ao fundo do quadro o artista pintou-se a si próprio jogando com o efeito de espelho em que o pintor observa o espectador, provocando «a produção de uma impressão, de um efeito (ou de uma máquina de efeitos), que o demonstrem como equivalente ao espaço de um palco. Quer dizer, de uma cena ocorrendo no interior de um espaço fechado que se supõe poder ser vista e assistida ao mesmo tempo que se cria a ilusão de que aqueles que dela participam podem ver aqueles que os vêem». (Bernardo Pinto de Almeida, p. 63). Assim, «se é verdade que a representação pode oferecer-se como pura representação, também o sujeito da representação passa a ser sujeito não apenas desta como, ao mesmo tempo, de uma renovada consciência dela, e do seu lugar relativo diante dela.» (idem, p. 69.).

Nesta linha de pensamento, também Shakespeare se refere ao mundo como um palco total em que todos os homens são actores.

Obedecendo a estas linhas de raciocínio, é para mim importante definir a «representação» a que o papel do director de cena obriga, especialmente em ópera, que se prende com a diversidade e a quantidade de pessoas envolvidas em cada produção.

Na ópera, a prática de direcção de cena reveste-se de especificidades muito concretas, fruto da interacção com o grande número de pessoas envolvidas no espectáculo.

Começando pelos artistas, para além de serem pessoas com particularidades específicas, diferentes nacionalidades e realidades, o facto de estarem num meio e cultura que não dominam fragiliza-os, causando-lhes um sentimento de insegurança. Muitos deles não lidam bem com a distância, as diferenças de um novo meio e a adaptação ao novo ambiente, demonstrando nervosismo, que pode manifestar-se tanto por chamada de atenção como, inicialmente, por manifestações de superioridade, agressividade, ou outras.

Também é frequente verificar-se uma «medição de forças» entre o artista e o encenador, ou entre o encenador e a estrutura (teatro), no sentido de se obter regalias não anteriormente negociadas (no que se refere, por exemplo, a alteração de períodos de ensaios, de entre vários outros igualmente perturbadores), o que cria constrangimentos e se reflecte no bom funcionamento e numa boa dinâmica dos trabalhos. Isto apenas com o objectivo preciso de marcar uma posição de força e domínio.

É aqui que num primeiro contacto a actuação da equipa de direcção de cena começa a ser posta à prova, muitas vezes como mediadora inicial desses conflitos, mediante a apresentação de soluções, e muitas vezes como garante da razoabilidade nos conflitos. A direcção de cena começa desde o primeiro momento, aquando da apresentação da companhia, a representar a sua personagem, gerindo o impacto da impressão que causa.

Na minha perspectiva, o «papel» da direcção de cena de ópera começa a representar-se, para além do trabalho preliminar que antecede os ensaios, quando começa o primeiro ensaio. Tal como qualquer actor, a direcção de cena já estudou bem o «papel» a desempenhar na relação com os outros. Documentou-se sobre a obra a apresentar, acerca da experiência dos artistas envolvidos e dos seus *curricula* (encenador, cenógrafo, maestro, cantores, e outros), assim como sobre informações complementares fundamentais, tais como o carácter, as formas de trabalhar de cada um e os seus tiques de relacionamento, de molde a obter o maior número de conhecimentos acerca dos mesmos e reduzir assim as hipóteses de tensão ou mesmo de cometer *gaffes*. Por exemplo, quando faz a atribuição de camarins, para além de obedecer à hierarquização dos respectivos «papéis», nos casos em que tem de colocar mais de um cantor por camarim, deverá ter igualmente em conta questões de ordem pessoal, a fim de evitar conflitos ou manifestações de mal-estar, provenientes muitas vezes de incompatibilidades ou rivalidades profissionais.

Passada esta primeira fase, começa a «representação» em si, partindo do conhecimento prévio de todos os artistas e técnicos envolvidos. Estes esperam sempre que esta personagem desempenhe o papel de pessoa segura e competente. A ausência deste perfil por parte da direcção de cena compromete invariavelmente o desempenho dos trabalhos. A direcção de cena exige à partida qualidades de comunicação, pois a exposição que este «papel» impõe é enorme, sendo difícil estabelecer onde começa a direcção de cena «personagem» e onde acaba a direcção de cena «pessoa».

Na maior parte dos casos, os artistas, com as suas especificidades ou fragilidades de carácter, quase sempre inerentes à sua condição profissional, sentem-se mais seguros quando encontram uma equipa de direcção de cena que manifesta/«representa» segurança e tem soluções para as suas inseguranças, manifestadas nos primeiros ensaios.

Assim, quando à chegada são recebidos com simpatia e uma imagem profissional que transmita segurança, subentendem ter chegado a um local onde as coisas funcionam e onde os seus alegados problemas têm todas as condições para ser resolvidos. Nestas circunstâncias, parte do seu nervosismo começa a esbater-se.

Os artistas ligados à ópera estão sujeitos a uma pressão acrescida porque este tipo de espectáculo tem pouco tempo de ensaios. Ao contrário do que se passa no teatro declamado, em que os actores têm um tempo de leitura, outro de interiorização das personagens e só depois o de interpretação, na ópera, os cantores trazem já o seu papel decorado e passam directamente à acção. Salvo raras excepções, todo o processo de ensaios até à estreia não dura mais de um mês, inexistindo a possibilidade de adiar datas de estreia. Não posso também deixar de referir as tensões existentes entre os diversos técnicos e o cuidado permanente que é necessário à gestão dessas tensões. Entre o coro, os figurantes, os cantores solistas e os técnicos normalmente existe mais de uma centena de pessoas no palco, à qual se junta nos últimos ensaios e nos dias de espectáculo a orquestra, com um número quase idêntico de músicos, perfazendo cerca de duzentas pessoas, em alguns casos podendo chegar a trezentas.

Resumindo, tanto a equipa criativa (encenador, cenógrafo, desenhador de luzes, figurinista e toda a equipa técnica) como os cantores estão espartilhados pelo tempo. No caso destes últimos, quando chegam ao palco, para além das marcações cénicas, têm de se preocupar também com os tempos musicais e com a direcção do maestro, para onde têm de olhar enquanto cantam sem deixar de representar a sua personagem.

Relativamente ao director de cena, este está igualmente condicionado a sujeitar aos tempos musicais todo o seu trabalho durante as récitas, sendo-lhe exigida uma atenção permanente e uma noção exacta da antecedência com que tem de fazer todas as chamadas, assim como as deixas técnicas e artísticas que obrigam ao seguimento ininterrupto da partitura, tornando-se o garante deste frágil e sempre tenso «ecossistema». Ele concentra em si e coordena tudo o que se passa em cada momento, nos ensaios e durante os espectáculos. O director de cena é equiparável a um

«controlador aéreo», que está constantemente a receber e a passar informação, sendo simultaneamente responsável pelo todo e não podendo ausentar-se das suas funções.

Esta descrição pormenorizada destina-se a descrever o tipo de tensão a que todos os elementos envolvidos neste processo estão sujeitos. Os interlocutores, que são a equipa de direcção de cena, assumem assim o seu papel. Para além do trabalho técnico, que não interessa abordar neste contexto, tem de ser passada aos artistas e a toda a equipa a mensagem: «Comigo estás seguro, não te vou deixar cair.»

Se algo corre mal com algum departamento, a direcção de cena serve como intermediário para resolver tudo o que for necessário. Tem de transmitir conhecimento da obra que se está a executar, segurança, ter uma atitude convicta para que os outros acreditem que as questões que não foram ainda resolvidas o serão dentro do período previsto, e tem acima de tudo de «representar toda a sua cena» com grande calma, simpatia, segurança e diplomacia, transmitindo confiança. Chegados a este ponto, salvo raras excepções, começa a existir um clima saudável de ensaios. Também a «atitude/representação» inerente ao papel da direcção de cena tem importância na manutenção da auto-estima do cantor. Este precisa constantemente, e na maior parte dos casos, de ser estimulado e mimado e de sentir que é alvo de atenção e reconhecimento.

Como afirma Goffman: «Quando um indivíduo surge diante dos outros, projecta, consciente ou inconscientemente, uma definição ou situação da qual uma certa concepção de si próprio constitui um elemento importante.» (Goffman, p. 283.)

O que pretendo dizer é que para além do trabalho real que a direcção de cena executa, existe também uma «representação» para que possamos corresponder ao que os outros (artistas e técnicos) esperam de nós. É fundamental «vestir» o papel de seguro/disponível/calmo/competente e infalível, seja qual for o nosso estado de espírito e os problemas pessoais que tenhamos. Esse múltiplo papel por nós representado é necessário e inalterável, criando uma personagem tão permanente que se torna difícil saber onde começa e acaba essa representação. Mais uma vez citando Goffman: «Uma vez que tenhamos iniciado um desempenho tendemos a levá-lo até ao fim, e somos sensíveis às notas em falso que, enquanto ele se desenvolve, possam ocorrer». (Idem, p. 285.)

O apego a essa personagem que criamos e a encenação permanente da mesma fazem que essa se torne real, ou, com frequência, que já não se verifique uma

representação, porque a personagem se apreendeu ou incorporou no «eu» e deixou de ser personagem, transformando-se em identidade.

Para finalizar, ainda uma citação de Goffman sobre a questão abordada neste trabalho:

«Uma acção encenada num teatro é uma ilusão relativamente elaborada e declarada; ao contrário do que se passa na vida de todos os dias, nada de real ou presente poderá acontecer às personagens desempenhadas embora, a outro nível, sem dúvida, algo real e presente possa acontecer no que se refere à reputação dos actores enquanto profissionais cuja vida quotidiana depende dos respectivos desempenhos teatrais.» Idem, *ibidem*, p. 296.

A direcção de cena de ópera em Portugal

No nosso país só começou a existir direcção de cena de ópera com esta denominação a partir dos anos 80 do século XX. Até então esse trabalho pelo era feito essencialmente pelo contra-regra. Temos de ter em atenção que as encenações eram muito simples, e normalmente eram os próprios cantores a criar a sua própria personagem, limitando-se a marcação cénica mais propriamente dita aos elementos do coro e à figuração. Como os efeitos de luzes eram escassos, esse factor não constituía um problema.

Hoje o conceito de encenação está completamente transformado, os cantores são também actores. A ópera deixou de ser unicamente um espectáculo que realçava os dotes vocais dos cantores como outrora, para passar a ser uma arte total. Os cenários também se tornaram cada vez mais sofisticados, passando dos telões pintados, muitas vezes de uma forma extraordinariamente bela, e assinados por artistas reconhecidos para os de concepção tridimensional. Em termos tecnológicos, o espectáculo de ópera é um todo. Na maior parte das vezes é fundamental que os cantores sigam as marcações cénicas, por os efeitos de luz serem inúmeros e normalmente direccionados precisamente para a marcação cénica, bem como porque toda a concepção do espectáculo tem uma vertente global que deve ser respeitada.

Neste contexto, e seguindo a linha de outros países com desenvolvimento cultural semelhante, a tendência é para em Portugal se trabalhar de forma mais sofisticada, a par dos novos conceitos de encenação e de direcção de cena praticados noutros países.

Para além do teatro de ópera — Teatro Nacional de São Carlos — têm sido exibidos esporadicamente, ao longo dos tempos, espectáculos de ópera noutras salas de espectáculos, nomeadamente no Teatro da Trindade, em que durante muitos anos do século XX funcionou a Companhia Portuguesa de Ópera. Esta companhia, como o nome indica, era composta de um elenco de cantores portugueses e contribuiu para dar a oportunidade de fazer carreira aos cantores nacionais.

Na década de 60 surgiu Grupo Experimental de Ópera de Câmara (GEOC), apoiado pela Fundação de Calouste Gulbenkian. Em 1966 é fundado o Círculo

Portuense de Ópera, que manteve até há pouco tempo uma continuidade na apresentação de espectáculos operáticos e concertos, tendo também dois coros, um de adultos e outro infantil.

Cerca de 1990 inicia-se também a Ópera de Câmara do Real Teatro de Queluz. Outras companhias independentes foram criadas e ainda hoje fazem espectáculos pontuais ou festivais, que incluem este estilo musical.

Portugal possui neste momento apenas um teatro de ópera, O Teatro Nacional de São Carlos, e todos os espectáculos operáticos apresentados fora dele — no Centro Cultural de Belém, no auditório da Culturgest, no (novo) Teatro Aberto, nos Coliseus de Lisboa e do Porto, em diversos centros culturais, como o CAE, da Figueira da Foz, assim como noutras salas de espectáculo, e nos últimos anos em diversos festivais de Verão, maioritariamente ao ar livre — são uma continuação do trabalho efectuado nesse Teatro. No caso dos Coliseus, do Pavilhão Atlântico e de outros espaços de grandes dimensões, actuam aí produções vindas de fora, particularmente oriundas de países de leste, em que tudo está preparado para digressão e se resume a montar, apresentar, desmontar e seguir para outro país.

Neste contexto é pertinente cingir-me à descrição desta prática no único teatro de ópera do nosso país, o que farei seguidamente.

A direcção de cena no Teatro Nacional de São Carlos



Descrição do trabalho

Actualmente a direcção de cena no Teatro Nacional de São Carlos organiza-se da seguinte forma, dependendo hierarquicamente da direcção técnica:

Organigrama da equipa total:

- Um director de cena;
- Um adjunto da direcção de cena;
- Um assistente de direcção de cena.

O sistema organizativo tem como base o modelo inglês, embora com algumas diferenças e uma equipa mais reduzida. Em Inglaterra existe um director de cena (principal), que está liberto (não tem de estar sentado à mesa da *régie*), para poder resolver problemas que possam eventualmente surgir. Quem chama a si o espectáculo é aquele o que designam por *Deputy Stage Manager*, que está na *régie* e faz todo o trabalho que aqui em Portugal é feito por uma única pessoa coadjuvada por apenas mais uma. Em Inglaterra as equipas são constituídas no mínimo por quatro pessoas.

Assim, no Teatro Nacional de São Carlos, como existem produções sobrepostas, formam-se, desde há alguns anos, duas equipas de direcção de cena que alternam as produções operáticas — concertos e recitais, de entre outros. A direcção de cena de algumas óperas é feita pelo director de cena principal assistido pelo adjunto ou por um assistente, noutras óperas este trabalho é efectuado pelo adjunto da direcção de cena,

que assume a direcção do espectáculo nas produções que lhe são atribuídas no início de cada temporada, normalmente apoiado pelo assistente de direcção de cena residente ou, na impossibilidade deste, pela contratação de uma pessoa do exterior.

Funções a desempenhar antes de cada produção:

- Conhecer a obra, a música, o libreto, o argumento, o compositor, o libretista e a língua em que é cantada, de forma a ter um conhecimento prévio global da ópera e compreender em que vai trabalhar. Este trabalho para ser bem feito implica um estudo prévio da partitura e uma compreensão do conteúdo do texto;
- Preparar a partitura da ópera que vai trabalhar de forma que a cada folha de música corresponda uma folha branca onde possa anotar as indicações de movimentos de cena de luzes de cenários, assim como as chamadas dos artistas e técnicos;
- Preparar uma pasta com todas as informações de que vai necessitar, tal como lista de contactos dos participantes, tabelas com horários e datas de espectáculos, lista de adereços; planta de implantação de cena; lista de guarda-roupa;
- Verificar as encomendas de águas para colocar nos camarins nos últimos ensaios e espectáculos;
- Verificar as condições da sala de ensaios e certificar-se da marcação de cena no solo, quando necessário, assim como de adereços provisórios, se os definitivos ainda não estiverem disponíveis;
- Quando necessário, providenciar saias ou outras peças provisórias de guarda-roupa para ensaios e calçado especial para os cantores;
- Organizar, através de uma pré-selecção e de acordo com as indicações do encenador, *castings* para escolha de figurantes e ou dançarinos, bailarinos ou outros artistas (por exemplo, circences). Após a audição, providenciar os documentos necessários à elaboração dos contratos e seguros, assim como a primeira abordagem ao guarda-roupa, que consiste em encaminhar os mesmos para tirarem as medidas;
- Quando o guarda-roupa está pronto, marcar as provas de fatos com solistas, figurantes, coro e demais participantes, certificando-se de que tudo é cumprido.

Para o primeiro ensaio, é o Departamento de Produção que informa os cantores e demais intervenientes na produção (excepto os figurantes) acerca do horário do mesmo. A partir do primeiro dia será a direcção de cena a certificar-se junto do encenador dos horários em que cada artista deve estar presente e informar os mesmos. Quando o encenador, muitas vezes ao final de cada dia, muda de opinião, a direcção de cena tem de informar todos os presentes e os ausentes, o que normalmente é feito telefonicamente, e proceder às respectivas alterações de tabela.

Normalmente existem ensaios musicais que antecedem os ensaios de cena. Como muitas vezes os cantores não se conhecem, maioritariamente são estrangeiros e de nacionalidades diferentes, é de todo o interesse fazê-los. No entanto há casos em que o maestro chega mais tarde (dias depois de começarem os ensaios de cena), e só então decide quais os ensaios musicais com os cantores e quando.

O primeiro ensaio consiste na apresentação de toda a companhia e da explicação, da parte do encenador, da sua concepção da obra e do que pretende que seja o espectáculo em si, para que todos estejam em consonância com ele. Também é hábito, quando existe uma maquete do cenário e fotos do guarda-roupa, fazer-se a respectiva apresentação dos mesmos.

Durante os ensaios a piano, depois de verificar se tudo está em ordem para começar a tempo, desde os artistas aos adereços, a direcção de cena anota as indicações cénicas que posteriormente lhe serão úteis, tanto para corrigir, caso lhes seja pedido, algum momento ou movimento cénico, como ulteriormente para os ensaios de luzes. Nestes, a direcção de cena deve saber em que momento musical acontece este ou aquele movimento cénico, de forma a informar os técnicos e ir mudando as cenas e os adereços a fim de facilitar o desenrolar dos ensaios de desenho de luz. Nestes ensaios estão presentes no palco os figurantes, que ocupam as posições cénicas dos cantores, pelo que é fundamental estar inteirada de toda a movimentação. A direcção de cena deve também informar o encenador das regras locais (tais como a necessidade de fazer um intervalo durante o ensaio da manhã e outro igual no período da tarde. Habitualmente esses intervalos são de vinte ou quinze minutos até à chegada do coro e da orquestra, que por lei têm direito a trinta minutos de intervalo por cada período de três horas) devendo recordá-los diariamente recordá-lo diariamente de quando devem fazer os intervalos dos ensaios. No final de cada intervalo deve chamar os intervenientes para que o ensaio possa recomeçar.

Os ensaios de estúdio duram habitualmente cerca de três semanas. Entretanto, no palco acontece a montagem da ópera. Alguns grandes teatros possuem salas/estúdio com dimensões iguais às do palco (em alguns deles encontram-se os próprios cenários montados ou réplicas muito semelhantes). Existem também teatros munidos de alta tecnologia e espaço para, se necessário, conter quatro cenários diferentes que podem mudar-se com facilidade, diariamente, apresentando assim óperas diferentes dia a dia. O Teatro Nacional de São Carlos tem um palco com capacidade apenas para um cenário de uma produção, com 6,5 % de inclinação e um sistema tradicional de movimentação de cenários manual, à custa de força braçal, começando no entanto a abastecer-se de algumas varas automáticas de luz e também já de alguns motores que podem atribuir-se a varas de cenários.

A última fase de ensaios de estúdio coincide normalmente com a montagem do cenário no palco. Quando este está pronto os ensaios passam então a ser no palco, embora ainda acompanhados a piano. Antes de passar aos ensaios de orquestra e cena (nos quais quem comanda é o maestro, e o encenador se quiser fazer alguma correcção não deve parar o ensaio e sim fazê-lo no final ou no intervalo), realiza-se um ensaio corrido a piano, que no Teatro São Carlos, seguindo o modelo italiano, denominamos «antepiano», com fatos de cena e *make-up*, para se ter uma ideia dos tempos de mudança de fatos e demais dificuldades de que até esse momento não se tinha consciência exacta.

A direcção de cena, para além de verificar se no palco está tudo preparado e se todos os intervenientes estão prontos para começar, faz as chamadas dos cantores, do coro, de figurantes e técnicos através de intercomunicação. Uma vez começado o antepiano, que será como uma récita (a piano em vez de orquestra), dá as indicações, seguindo a música pela partitura, para a realização das mudanças de cena, e nos casos em que já tem efeitos de luz prontos dá também as deixas para os respectivos efeitos. Controla o tempo de intervalos e torna a chamar todos os intervenientes necessários a cada cena.

Antes de começarem os ensaios de orquestra e cena, que duram normalmente dois ou três dias – quatro a seis períodos –, realiza-se um ensaio à italiana, que consiste em ter toda a companhia, cantores e coro, sentada no palco e a orquestra já no fosso para se fazer uma passagem de adaptação de conjunto de toda a ópera. Neste caso, a direcção de cena, juntamente com a equipa de contra-regra, providencia assentos para

todos, água para os solistas, e usualmente fica a acompanhar com a sua partitura todo o ensaio, estando igualmente presente para resolver qualquer problema pontual que ocorra.

Seguem-se os ensaios de orquestra e cena, que acontecem durante a manhã e a tarde, e os ensaios de luzes, que geralmente são efectuados no período da noite e com a presença de técnicos e figurantes, do director de cena, do encenador e do desenhador de luz. O director de cena, para além de se assegurar de que está montada a cena cujas luzes vão ser feitas nesse momento, vai servindo de interlocutor com os figurantes, no sentido de os mesmos estarem nos sítios exactos para cada efeito, simulando a posição dos cantores.

Depois de decidido cada efeito, anota-o na partitura de forma a poder posteriormente dar as deixas dos efeitos de luz durante os ensaios finais e os espectáculos; esse trabalho obriga a que muitas vezes seja necessário reorganizar toda a partitura.

Seguidamente efectua-se o ensaio pré-geral, que consiste num ensaio corrido com fatos de cena e *make-up*, desta vez com orquestra. No entanto, curiosamente, o coro, por questões contratuais, não se maquilha nem utiliza cabeleiras de cena nesse ensaio. O coro tem ainda por protocolo o tempo limite de trabalho quinze minutos antes do término do ensaio, de forma a poder trocar de roupa, tanto no pré-geral como no antepiano, utilizando esse período de tempo para retirar também a maquilhagem.

No final do ensaio pré-geral ensaiam-se os agradecimentos, normalmente delineados pelo encenador. Quando este delega no director de cena, este decide como estabelecer a ordem dos agradecimentos respeitando a hierarquia estabelecida, consoante a importância de cada papel desempenhado.

Por fim realiza-se o ensaio geral, que é feito à hora do espectáculo e muitas vezes com público. O Teatro, quando é possível fazer ensaio aberto ao público, oferece dois bilhetes a cada funcionário e também aos artistas, o que significa que a casa fica cheia, dando muito mais adrenalina a todos para fazerem um ensaio igual a um espectáculo.

A partir deste momento o director de cena é a pessoa que durante cada espectáculo toma todas as decisões relativas ao mesmo, ou seja, oficialmente é a pessoa que mais autoridade tem no Teatro.

A equipa de direcção de cena, uma hora antes de cada espectáculo, verifica as presenças dos artistas e técnicos que participam no espectáculo, faz a primeira chamada aos trinta minutos antes da hora marcada, e nesse momento verifica novamente o bom andamento do *make-up*, das cabeleiras e do guarda-roupa. Verifica ainda juntamente com o chefe dos maquinistas e o chefe da contra-regra que o cenário e os adereços se encontram prontos de forma a poder começar. Uma vez tudo pronto e depois de se certificar de que a luz da sala está no ponto certo, dá indicação (à pessoa encarregue da frente de casa) para a abertura da sala ao público. Faz mais chamadas pela intercomunicação aos quinze minutos, aos dez e finalmente aos cinco minutos antes de começar. Neste momento tem junto de si o encarregado da orquestra, que faz a chamada dos músicos ao fosso de orquestra e certifica-se de que estão todos presentes. Dá o primeiro sinal para a entrada do público e chama ao palco os artistas que entram na 1.^a cena. Certifica-se através da intercomunicação de que todos os técnicos ocupam os seus postos. Mais ou menos três minutos antes de começar dá um segundo sinal para a entrada do público. Cerca de um minuto antes do início do espectáculo dá o terceiro sinal (nota: estes tempos de chamada são normalmente antecipados de um ou dois minutos cada um). Nesse momento o encarregado de orquestra, que está junto ao fosso a confirmar se todos os músicos tomaram os seus lugares, dá-lhe o retorno da situação. Por vezes faltam um ou dois músicos sem os quais não se pode começar, o que provoca momentos de alguma tensão e por vezes atrasos ao início dos espectáculos.

Quando todos os músicos estão sentados nos seus lugares, o encarregado da orquestra vai buscar o maestro ao camarim, e este espera indicação do director de cena para descer. Quando por algum motivo é difícil seguir esta sequência por parte dos assistentes da orquestra, o assistente de direcção de cena vai buscar o maestro.

Uma vez todos prontos no fosso e no palco, dá-se indicação para descer a luz da sala a 50 % e faz-se um anúncio ao público no sentido de se desligarem os telemóveis. Depois dá-se indicação ao encarregado de orquestra, que por sua vez faz sinal ao concertino (primeiro violino) para a orquestra afinar. Entretanto o maestro desce, geralmente acompanhado do encarregado da orquestra ou de outro funcionário indigitado para esse fim e aguarda indicação para entrar no fosso. Desce-se a restante luz da sala, entra uma luz que ilumina o *podium* do maestro, este entra, agradece os aplausos que lhe são dirigidos, vira-s, e começa o espectáculo.

A direcção de cena tem junto à mesa da *régie* dois monitores de imagem, um com a imagem do maestro e outro com a imagem de cena, para além da munição sonora, através dos quais, com o seguimento da partitura, e através da intercomunicação, gere o espectáculo. Para além destes monitores existem outros colocados em lugares estratégicos das coxias de palco, de acordo com as necessidades de cada produção.

Quando acontece estar presente o Presidente da República, tem de se obedecer ao protocolo estabelecido. Nesse caso, para além de se avisar todas as pessoas envolvidas no espectáculo, uma vez que se toca o hino nacional no início do espectáculo, e para tal é necessário providenciar que as partituras do mesmo sejam colocadas nas estantes dos músicos de orquestra (exceptuam-se os casos em que o Presidente não vai ao Teatro oficialmente e ocupa o camarote lateral). Depois é necessário informar o maestro de que terá de dirigir o hino, fornecer-lhe a partitura e informá-lo dos procedimentos a seguir, que embora simples são precisos. A direcção de cena está em contacto com o relações públicas e ou com o director de produção, que se encontram na entrada presidencial, a fim de saber quando o Presidente entra no Teatro. Só nesse momento activa os meios de começar o espectáculo de forma a este coincidir com a entrada do Presidente da República no camarote presidencial (se por alguma questão técnica não for possível utilizar o camarote presidencial, usa-se o camarote imediatamente à esquerda (do ponto de vista do palco). Nesse momento, baixa-se a luz da sala, dá-se sinal ao concertino para a orquestra afinar e depois dá-se sinal ao maestro para entrar (após de confirmar que o Presidente já se encontra no camarote). O maestro entra, agradece os aplausos do público, faz uma pequena vénia dirigida ao camarote presidencial, e nesse momento, enquanto este se vira para dirigir o Hino Nacional, a direcção de cena faz acender a luz da sala. Toca-se o Hino. O público levanta-se, no final aplaude, o maestro volta a fazer um gesto simbólico ao Presidente, a luz volta a descer, e começa o espectáculo. Após o intervalo apenas é necessário confirmar a presença do Presidente no camarote antes de recomeçar. A título de curiosidade, algumas vezes os maestros que não conhecem o Hino Nacional chamam um músico para se certificar do ritmo a seguir, e mesmo por vezes faz essa pergunta a um elemento da direcção de cena. Já me aconteceu várias vezes alguns maestros me pedirem para trautear o Hino, para terem a certeza de que não iriam dirigi-lo com um andamento demasiadamente lento ou rápido.

No dia da estreia, os corpos criativos da produção (encenador, cenógrafo, figurinista, desenhador de luzes e coreógrafo) vão ao palco no final do espectáculo para os agradecimentos. Nos espectáculos seguintes apenas estão presentes para os mesmos os cantores e o maestro (e o maestro do coro quando há coro).

A partir da estreia, normalmente o encenador ausenta-se, deixando por vezes um assistente de encenação, mas na maior parte das vezes o assistente também se ausenta, ficando o director de cena com a responsabilidade total do espectáculo, tanto do ponto de vista técnico como artístico. No entanto, em termos práticos, em Portugal não existe regulamentação que dê autoridade efectiva ao director de cena em todas as situações. O que resulta que em casos de dúvida o director de cena contacta o director artístico quando surgem problemas inesperados, em que sente não ter autoridade efectiva para os resolver. No que respeita à parte técnica, quando surge algum problema de avaria ou algo que tem de ser modificado tecnicamente, também se contacta o director técnico para a resolução do mesmo. No entanto, no caso de um cantor ser substituído à última hora, em caso de doença ou outro motivo inesperado, é o director de cena que procede às condições necessárias para pôr o cantor substituto a par da encenação. Para tal, e uma vez que o tempo é escasso, começa por providenciar as provas de fatos assim que o cantor chega ao teatro, para que seja possível fazer as rectificações necessárias aos mesmos. A seguir dá-se normalmente um encontro e um ensaio com o Maestro. Por fim visualiza-se com o cantor o DVD de uma das récitas anteriores, de forma a ir explicando a dinâmica da encenação, ao que se segue um ensaio no palco, apenas com o director de cena, o cantor e o pianista; ou na ausência do pianista, com um DVD, e fazem-se as marcações cénicas no local.

A direcção de cena de ópera em Espanha, Inglaterra, França, Alemanha e Itália

Embora esta análise não seja extensiva a todos os teatros de cada país, mas sim apenas aos mencionados, completada com entrevista a alguns encenadores, referir-me-ei aos nome dos países por uma questão prática. A descrição que seguidamente apresento resulta de entrevistas completadas com questionários e a observação directa em diversos teatros de ópera.

A direcção de cena de ópera em Espanha



Director de cena em Espanha = *regidor de escena*

Equipa por espectáculo:

- Um director de cena;
- Um assistente de direcção de cena;
- Um maestro de luzes.

Entrevistei Artur Fernandes, um ex-colega, que trabalhou no São Carlos e que desde há mais de dez anos vive em Madrid, onde foi durante muitos anos director de cena do Teatro de La Zarzuela. Actualmente trabalha como *free lancer*, sendo um dos directores de cena desta área mais requisitados naquele país. Assim, como a sua experiência abrange a maior parte dos locais de espectáculos espanhóis, merece toda a minha credibilidade.

Neste país trabalha-se praticamente com o mesmo modelo de sistema que em Portugal, com a diferença de que normalmente o director de cena não dá os efeitos de luz. Existe uma pessoa cuja função é dar os referidos efeitos que denominam de *maestro de luces*, que muitas vezes é o pianista co-repetidor dos ensaios da produção que está a decorrer. Assim, geralmente a direcção de cena é feita com uma equipa de três pessoas, uma de cada lado do palco, um director de cena e um assistente, e uma outra pessoa (maestro de luzes) para dar os efeitos de luz.

Relativamente a horários de trabalho, em dias de espectáculo a equipa de direcção de cena só começa a trabalhar uma hora antes de cada espectáculo. O mesmo se passa relativamente aos dias de ensaios a tempo parcial, em que só se trabalha no período agendado para ensaios. Quanto aos salários não existe diferença substancial relativamente a Portugal, embora sejam um pouco superiores, além de o horário de trabalho ser mais suave.

No que respeita à formação, não existe ensino oficial que seja especialmente dirigido à direcção de cena, encontrando-se apenas o ensino de alguns módulos na Escola Superior de Arte Dramático de Madrid.

A direcção de cena de ópera em Inglaterra



Royal Opera House — Covent Garden

Director de cena = *Stage Manager*

Director de cena que chama todo o espectáculo — *Deputy Stage Manager*

Equipa por espectáculo:

- Um director de cena principal (SM);
- Um director de cena que chama todo o espectáculo (DSM);
- Dois assistentes de direcção de cena (ASM);
- Um encenador residente.

A direcção de cena no Reino Unido é a mais emblemática, a que possui maiores e melhores escolas e associações de direitos profissionais e é a escola seguida por Portugal e França. No teatro que visitei em Londres, The Royal Opera — Covent Garden, assisti a duas produções, *Così Fan Tutte*, de Mozart, e *The Gambler*, de Prokofiev. Para além de uma entrevista ao director de cena das referidas produções, observei os ensaios e as récitas, assistindo do ponto de vista dos bastidores, e simultaneamente preenchi um questionário complementar, o que me permitiu concluir que o sistema utilizado é efectivamente muito funcional, equilibrado e eficaz.

Para entrar na Royal Opera House pela porta dos artistas — *stage door* —, mesmo acompanhada desde a entrada pelo director de cena, é necessário preencher um impresso com o nome da pessoa, entidade a que pertence, dia e hora, assinado pelo

director de cena ou outra pessoa do *staff* que a acompanhe. Esse impresso, meio de controle de quem visita o edifício, contém várias informações.

Na parte da frente do impresso, para além do que já mencionei e do logótipo da Royal Opera, lê-se:

«Please hand this pass into security upon departure.»

A parte de trás do impresso contém algumas instruções:

«1 – HEALTH AND SAFETY AT WORK: A safe working environment is provided and all visitors are requested to co-operate in the maintenance of the high standard of safe practice.

2 – EMERGENCY PROCEDURE: In the event of an emergency, listen to the public address announcement. If it becomes necessary to evacuate leave the building by nearest available exit and proceed to the Assembly Point indicated on the map over leaf.

3 – ILLNESS OR INJURY: In the event of illness or injury contact security on exit 636.

THANK YOU FOR NOT SMOKING. »

Relativamente ao funcionamento geral da equipa desde o início de cada produção, esta funciona da seguinte forma:

O *Deputy Stage Manager* está presente desde o primeiro ensaio no estúdio e acompanha toda a produção. Anota toda a movimentação cénica para que quando necessitar de operar o espectáculo tenha tudo sob controlo. Nesses ensaios de estúdio normalmente existe o próprio cenário montado, que depois transita para o palco, ou uma réplica com as mesmas dimensões. Quando por algum motivo é necessário fazer alguma marcação no chão do estúdio para os ensaios, é o director de cena que a faz. Relativamente aos planos de implantação do cenário, estes são fornecidos ao director de cena, embora não tenha de estar presente durante as montagens do mesmo. A partir do primeiro ensaio no palco toda a equipa de direcção de cena está presente. A *Company Office* trata de todos os assuntos burocráticos relacionados com chamadas de artistas, mesmo as mudanças de última hora. Todas as manhãs, quando a direcção de cena chega, tem um *e-mail* com todas as informações necessárias, assim como todos os assuntos burocráticos já resolvidos. Nos ensaios de luzes está presente toda a equipa de

direcção de cena. A atribuição de camarins é feita pelo director de cena e apenas a partir do primeiro ensaio no palco. O maestro titular tem sempre um camarim fixo, sendo atribuído um outro a cada maestro convidado. Existe uma pessoa cuja função é tratar de todos os assuntos relacionados com os figurantes e com os bailarinos, desde a sua contratação ao acompanhamento nos espectáculos. Relativamente às águas para os cantores, são as senhoras do guarda-roupa que se ocupam desse assunto.

Relativamente aos horários de trabalho, estes têm por lei um limite que não pode ser excedido (48h-72h); todas as horas acima das 48 horas são compensadas em tempo livre. Os horários contemplam um fim-de-semana inteiro obrigatório de descanso por mês e dois dias de descanso seguidos de 14 em 14 dias, para além de um dia de descanso semanal. Nos dias de espectáculo a hora de entrada verifica-se uma hora antes de cada récita. Não são pagas horas extraordinárias, mas os salários são muito superiores aos pagos em países como Portugal e Espanha, e nesse sentido não existe descontentamento.

No palco o ambiente é extremamente organizado e sereno, com todos os envolvidos no espectáculo a funcionar de forma ordeira.

A equipa de direcção de cena tem um departamento autónomo e funciona com quatro pessoas para cada produção (partindo do princípio de que o encenador residente não pertence a este departamento): o director de cena que supervisiona o espectáculo dá algumas deixas (entradas) aos cantores, um *Deputy Stage Manager*, que está na *régie* e chama a si todo o espectáculo, chama os artistas, faz todas as chamadas e dá as deixas técnicas e de luz, e dois assistentes de direcção de cena (um de cada lado) dão as entradas musicalmente aos artistas, ao coro e à figuração.

O director de cena vai para o palco uma hora antes de o espectáculo começar, seguido do *Deputy Stage Manager*, mas o resto do *staff* só se apresenta à primeira chamada, aos trinta minutos antes do início do espectáculo. Nesse momento acabou a hora do chá para toda a equipa técnica, que se verifica entre as 17:30 h e as 18:30 h, e o director de cena verifica a presença de todos, uma vez que as récitas começam às 19:00 h.

Encontramos máquinas de fornecimento de água nas entradas de ambos os lados do palco. Cada solista tem um assistente de guarda-roupa, que o acompanha ao palco, permanece no mesmo enquanto este canta e vem munido de vários objectos que lhe

podem ser úteis, nomeadamente uma garrafa de água. Quando o solista regressa ao camarim, o assistente acompanha-o.

Quando o coro é chamado ao palco para entrar em cena, fá-lo de forma pronta e silenciosa. Para as intervenções internas (aquelas em que o coro canta dos bastidores sem ser visto pelo público), é colocado um estrado com cerca de 40 cm de altura com fita branca nas extremidades e uma estante com rodas, semelhante às que os assistentes musicais que se encontram dos dois lados têm, que já vêm preparados com monitores de imagem, e facilmente se mudam de posição.

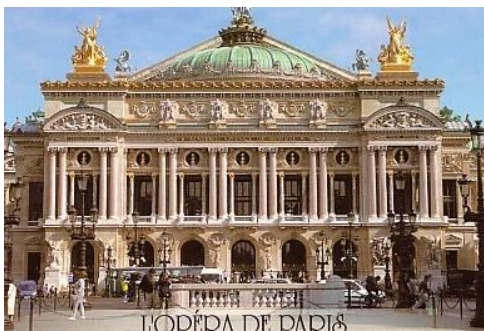
A cortina de ferro (corta-fogo) está em baixo quando da entrada do público, e nos intervalos também, para que o público possa aperceber-se dessa segurança. Este procedimento é uma questão legal neste país.

Assim, com esta equipa em que existe uma pessoa para chamar todo o espectáculo (DSM), dois assistentes para dar entradas musicais, um de cada lado (ASM), e a presença do director de cena, que para além de supervisionar tudo dá também algumas entradas musicais e no final comanda os agradecimentos. Acrescida de um encenador residente ou assistente de encenação, que em caso de necessidade rectifica algum movimento marcado pela encenação, podemos dizer que esta equipa trabalha de uma forma muito eficiente e calma.

Tive também a oportunidade de fazer uma segunda entrevista, fora deste Teatro, na qual pude aperceber-me de que, tal como em Portugal, quando se trabalha em *tournee* ou em estruturas menos convencionais, a direcção de cena tem de se adaptar às condições existentes e ser flexível no sentido de exercer múltiplas tarefas. Esta segunda entrevista foi-me muito útil, por me permitir aperceber de como funciona esta prática em teatros ou espaços onde se representa ópera com menos recursos do que no Covent Garden.

Relativamente ao estatuto de reconhecimento e à remuneração desta profissão, os mesmos são muitíssimo positivos.

A direcção de cena de ópera em França



L'Opéra de Paris



L'Opéra Bastille

Director de cena = *Directeur de scène ou régisseur de scène*

Director de cena que chama o espectáculo = *Régisseur Général*

Equipa por espectáculo:

- Um encenador residente ou assistente de encenação;
- Um *régisseur de scène* (Director de cena principal);
- Um *régisseur général* (*Deputy Stage Manager*);
- Dois *régisseurs de scène assistants* (um de cada lado do palco);
- Um assistente para a figuração e para os bailarinos (faz toda a parte burocrática, *castings* contratos, e nas récitas verifica as presenças, etc.);
- Um assistente para o coro (vê as presenças e mantém o silêncio, etc.).

Em França, estive presente em produções na Ópera de Paris (Palais Garnier) e no Teatro da Bastilha. Acompanhei dos bastidores a apresentação dos espectáculos

Idomeneo, de Mozart, na Ópera de Paris, e *D. Carlos*, de Verdi, na Ópera da Bastilha. Aqui, entrevistei Moira de Latre, que é a segunda líder de direcção de cena da organização que gere estes dois teatros, pelo que tive a oportunidade de acompanhar, supervisionada e acarinhada pela mesma pessoa, as produções referidas em ambos os teatros.

O sistema de trabalho é semelhante ao que descrevi para Inglaterra, uma equipa de quatro pessoas a trabalhar directamente na direcção de cena, acrescida de pessoas para outras funções complementares, que em Portugal sobrecarregam a direcção de cena. Embora afirmem trabalhar segundo o modelo inglês e efectivamente o esquema de distribuição de funções seja semelhante ao observado no Covent Garden, pareceu-me, de todos os locais que visitei, o sítio onde se trabalha melhor. Tudo parece flutuar em diplomacia, educação, bom senso e elegância. A directora de cena, para além de resolver todas as questões humanas que vão surgindo, intervém apenas no momento dos aplausos.

A organização das provas de fatos é feita pelo *régisseur général* em consonância com o chefe do guarda-roupa e os dois directores de cena. Os camarins são atribuídos apenas a partir dos últimos ensaios, pois até então são distribuídos camarins de grupo.

Nas reuniões preliminares, anteriores aos ensaios, apenas estão presentes a directora de cena principal da organização e o *régisseur général*, que estarão posteriormente também presentes nos ensaios de luz. A partir dos primeiros ensaios de estúdio, que duram aproximadamente três semanas quando se trata de criações novas e tal como em Inglaterra são feitos com os cenários reais ou com réplicas à escala, estão presentes o assistente de encenação, o *régisseur général* e os dois assistentes — o *régisseur général* anota toda a movimentação cénica e durante as récitas chama a si todo o espectáculo (*deputy stage manager*). O período de ensaios reservado ao palco dura cerca de uma semana, comporta um ou dois ensaios à italiana, um *fillage* (antepiano), quatro ou cinco períodos de ensaios de orquestra e cena, um pré-geral e um geral. As tabelas são elaboradas por duas secretárias do departamento de direcção de cena. A direcção de cena comunica aos cantores e aos figurantes qualquer alteração à tabela.

Nos ensaios e espectáculos quem dá as entradas aos artistas, ao coro e à figuração são os dois directores de cena, que também ajudam a supervisionar as mudanças de cena. O *régisseur général* faz as chamadas e chama a si todo o

espectáculo. O director de cena, para além de supervisionar e resolver algum problema inesperado, intervém no final para coordenar os aplausos.

Quando há reposições de produções, os ensaios de reposição da encenação são garantidos por um assistente de encenação enviado pelo encenador ou feitos pelo encenador residente do teatro.

Relativamente ao horário de trabalho, existe por lei um limite de 205 dias de trabalho por ano. Nos dias de espectáculo o horário de entrada é uma hora antes de cada récita. A prática desta profissão é bastante valorizada neste país, tanto no que se refere ao estatuto profissional como à remuneração.

A direcção de cena de ópera na Alemanha



Deutsche Oper – Berlim

Director de cena = *Inspizient*

Equipa por espectáculo:

- Um Director de Cena;
- Um Assistente de direcção de cena;
- Um Encenador residente.

Neste país estive presente em duas produções da Deutsche Oper, em Berlim. Assisti dos bastidores, junto ao director de cena e um pouco por todo o espaço, ao desenrolar do trabalho em *A Flauta Mágica*, de Mozart, e *La Traviata*, de Verdi. Este é um teatro de «repertório», ou seja, um teatro de ópera onde regularmente se fazem espectáculos de compositores famosos e com títulos de todos conhecidos. Ao contrário de teatros de «temporada», onde se projecta cada temporada alternando novas produções com alguns títulos de repertório, que tanto podem ser produções novas desses títulos como reposições dos mesmos. Fazem-se espectáculos todos os dias, normalmente alternando as óperas a apresentar, uma vez que em termos técnicos as condições assim o permitem. Os alemães, ao contrário dos portugueses, têm uma grande cultura musical e são assíduos frequentadores de teatro de ópera. Devo acrescentar que as salas estavam cheias, embora as produções fossem medianas.

Para além da observação do trabalho no *backstage* e de proceder como habitualmente à recolha de informação para o questionário, tive a oportunidade de entrevistar o director de cena da Deutsche Oper, e ainda o maestro Marko Letonja, que

dirigiu a ópera *La Traviata*, maestro que já conhecia por ter vindo a Portugal nos últimos anos dirigir *Die Walküre*, *Siegfried* e *Götterdämmerung*, de Richard Wagner.

Antes de encetar a viagem exploratória aos diversos teatros tinha já feito uma entrevista a Gustav Rueb, encenador com quem trabalhei na ópera *Faust* de Gounod. De regresso a Lisboa entrevistei ainda a encenadora Eike Ecker, com quem já tinha trabalhado directamente na ópera *A Pequena Flauta Mágica* (versão reduzida da ópera de Mozart, cantada em português e destinada a um público infanto-juvenil, que à data da entrevista se encontrava em Lisboa a fazer assistência de encenação na ópera *O Morcego*). Tanto a entrevista ao maestro, que habitualmente dirige em diversos teatros na Alemanha, como com estes encenadores, que também têm trabalhado em diversos teatros e festivais no seu país, fiquei com uma visão mais completa do que aí se passa, que não teria captado com a experiência de um único teatro.

Neste contexto, pude concluir que a forma de exercer a prática de direcção de cena neste país é diferente em várias vertentes:

Não existem escolas ou universidades vocacionadas para esta área, sendo os directores de cena técnicos que aprendem com a prática, mas sem nenhum complemento académico nesta área.

Esta profissão não é valorizada neste país, e talvez por isso não apostem na formação. O director de cena é passado para segundo plano, sendo a pessoa mais importante no palco o encenador residente, que comanda todo o corpo artístico durante os espectáculos, limitando o trabalho da direcção da cena a uma parte exclusivamente técnica. No teatro que visitei (Deutsche Oper) o director de cena comandava as entradas humanas e técnicas através de um sistema de computador instalado na mesa de *régie* e que funciona com sinais de luzes.

A título de curiosidade quero mencionar que me causou grande estranheza, relativamente à forma anglo-saxónica de exercer esta prática, o facto de o director de Cena apenas subir ao palco para dar a primeira chamada de trinta minutos, sem ter de se preocupar com os outros assuntos referentes à presença dos corpos artísticos. Também achei bizarro o facto de o director de cena não conhecer o maestro antes do dia da própria récita, nem um dos cantores que cantava nessa noite.

Não consegui informação acerca das remunerações.

A direcção de cena na ópera em Itália



Teatro Alla Scala Millano



Teatro Regio di Torino

Director de Cena = *Direttore di palcoscenico* ou *Direttore di scena*

Equipa por produção:

- Um director de cena;
- Quatro maestros (para dar entradas musicais aos artistas);
- Um maestro para dar os efeitos técnicos;
- Um maestro para os efeitos de luz.

Neste país visitei o Teatro Alla Scala e o Teatro Régio di Torino. No primeiro, assisti dos bastidores a várias récitas da ópera *Lulu*, de Alban Berg, acompanhando esta produção de diferentes pontos daquele gigantesco palco, e assisti ainda, da plateia, ao ensaio geral da ópera *Simon Boccanegra*, de Verdi. Para além da entrevista ao director de cena Luca Bonini, constatei que, embora aquele seja O TEATRO de ópera por

excelência, e por isso usufrui de condições excepcionais em termos quantitativos (de técnicos) que não são comuns à maioria dos teatros, a forma de trabalhar é bastante diferente do método anglo-saxónico. Neste teatro existem quatro directores de cena (a que chamam maestros), só para dar entrada musicais aos corpos artísticos, uma pessoa para dar os efeitos de luz e outra para a maquinaria e o director de cena principal, que supervisiona todos, o que perfaz sete pessoas por produção, só na direcção de cena.

O papel do director de cena, apesar de controlador absoluto, é principalmente o de todos supervisionar. Embora faça as chamadas aos camarins e à equipa técnica e esteja também munido de uma partitura, não lhe compete dar deixas ou entradas a ninguém, mas sim verificar que não existem falhas no conjunto do espectáculo. Fiquei impressionada com as condições fantásticas com que todos trabalham, porém com a consciência de que se trata de um teatro de excepção:

- O Teatro tem um funcionário a que chamam *inspettore*, que se ocupa unicamente de todos os assuntos respeitantes à figuração, desde audições, convocatórias e a verificação de presenças em todos os ensaios e espectáculo;
- Existe um outro funcionário a que chamam *velarista* (porque no passado o *sipario* ou pano de boca se chamava *velario*) que tem as funções de acompanhar o fecho do *sipario* após cada acto e também verificar as presenças dos solistas. Se faltar alguém, informa o director de cena e através deste é encarregue de telefonar à pessoa que falta ou passar a informação a uma pessoa da produção para o fazer (em Portugal chamamos «cortineiros» às pessoas que executam a função de acompanhar o fecho do pano de boca);
- O ponto – *sugerittore* –, para além de apontar o texto do que está a ser cantado aos solistas, é também a pessoa encarregue de acompanhar o maestro desde o camarim ao fosso de orquestra e, após a afinação da orquestra que também é feita com a autorização dada pelo director de cena através de um sinal luminoso, recebe um outro sinal verde e faz entrar o maestro para começar o espectáculo. Seguidamente o ponto toma o seu lugar na caixa de ponto, colocada no centro do palco à frente, na posição tradicional dos antigos teatros à italiana. Esta prática caiu em desuso na maior parte dos outros teatros, embora no Teatro Regio di Torino tenha igualmente encontrado esta tradição.

Nas mudanças de cena existem não dez ou doze maquinistas para uma mudança de cena mas cerca de oitenta, o que se reflecte numa rapidez astronómica.

Cada solista tem um assistente de camarim.

Na estreia não houve oferta de flores aos solistas, nem sequer às senhoras.

Uma das particularidades do Teatro Alla Scalla é a de que a cortina de ferro (corta-fogo) sobe apenas após a chamada de dez minutos para o início do espectáculo e da chamada aos músicos e solistas.

No Teatro Régio de Torino, não me foi possível fazer entrevista por motivos logísticos, mas pude observar que o sistema era muito semelhante ao do Alla Scala, embora mais modesto, ou seja, com menos pessoas na equipa técnica. Assisti ao primeiro ensaio de orquestra e cena da ópera *Luisa Miller*, de Verdi.

Relativamente ao ensino desta profissão em Itália, existem locais com ensino sólido, e o próprio Teatro Alla Scala possui meios de formação.

No que diz respeito aos salários e horários de trabalho, apercebi-me de que no Teatro Alla Scala existem condições excepcionalmente boas, mas não posso afirmar que o mesmo se passe em todos os teatros do país.

Apresento abaixo um quadro com diferenças de direcção de cena de ópera nos diferentes países referidos, baseada baseada na observação efectuada nos teatros anteriormente mencionados.

Quadro comparativo das diferenças de desempenho da prática de direcção de cena de ópera em Espanha, Inglaterra, França, Alemanha, Itália e Portugal

MÉTODOS DE DESEMPENHO DA DIREÇÃO DE CENA

Países	Equipa DC por produção	Deputy stage manager	Encenadores residentes	Indicação de efeitos de luz	Indicação de efeitos técnicos	Vantagens	Desvantagens
Portugal	2 (3 em grandes produções)	*	*	Director de cena	Director de cena	O director de cena controla toda a técnica	O director de cena não pode sair da mesa da régie
Espanha	2 (3 em grandes produções)	*	*	Maestro de luzes	Director de cena	O director de cena tem liberdade de movimentos	*
Inglaterra	3	1	1	D.S.M.	D.S.M.	Todas	*
França	3	1	1	D.S.M.	D.S.M.	Todas	*
Alemanha	2	*	+ 1 ou 2	Director de cena	Director de cena	É tudo computadorizado e por isso todas as deixas são dadas por um sistema de luzes.	Os computadores por vezes não substituem os seres humanos.
Itália	7	*	+ 1 ou 2	Maestro de luzes	Maestro de técnica	Conforto	Pessoas a mais

Obs: Este quadro mostra alguns pontos-chave relativamente às diferenças da prática de direcção de cena nos países estudados. Abaixo apresento as conclusões parciais.

Conclusões Parciais

Espanha

Relativamente à forma de exercer a prática de direcção de cena neste país, pude constatar o seguinte:

- O trabalho é desvalorizado e ingrato;
- O director de cena é um «híbrido porque exige conhecimentos artísticos, técnicos e sensibilidade artística e humana;
- Só fazem todas as anotações técnicas quando não existe assistente de encenação;
- A qualidade essencial para exercer esta profissão é ser apaziguador;
- A maior parte das pessoas não faz a menor ideia do que este trabalho exige, incluindo por vezes as pessoas ligadas à equipa criativa;
- Preferência em trabalhar com «maestro de luzes» por permitir ao director de cena grande margem de mobilidade para poder resolver problemas que surjam no palco;
- A única desvantagem de ter maestro de luzes é o facto de nalguns casos em que um determinado efeito requer uma sensibilidade particular, poder haver algum segundo de diferença, o que na música é importante.

Inglaterra

Neste país, que é considerado «o modelo» de escola de direcção de cena, existem excelentes escolas onde se formam directores de cena. A par da França (que segue o modelo dito inglês), aparentemente têm a forma de trabalhar mais tranquila e equilibrada. Talvez por serem muito bem remunerados, não senti descontentamento relativamente à profissão nem desejo de a alterar, a não ser no diz respeito ao excesso de tempo de trabalho, que deixa pouco tempo livre para se poder ter vida própria.

França

Se bem que sigam o modelo inglês, a forma de trabalhar nos teatros visitados foi a que mais me agradou e impressionou, pois fazem-no com tal eficiência, elegância e diplomacia que me fez desejar trabalhar ali. Existe neste país uma sólida formação nesta área. Tenho a consciência de que estes dois teatros (Palais Garnier e Bastille) são os mais importantes e emblemáticos da França e que existem outras estruturas certamente com menos meios, mas mantendo um nível similar por o princípio seguido ser idêntico, pelo que estou convicta de que é um exemplo a seguir.

Alemanha

Curiosamente não fiquei particularmente bem impressionada com a prática da profissão neste país. Este trabalho não é valorizado enquanto profissão pois é meramente técnico, e quem toma todas as decisões no palco é o encenador ou os encenadores residentes. Embora o trabalho apareça feito, até porque foi o único sítio onde as deixas técnicas, de luzes e entradas artísticas de grupo (coro e figuração) são dadas por sinais de luzes, enviados pelo director de cena através de computador, pareceu-me tudo demasiadamente mecânico e pouco humanizado. Pela informação complementar de que disponho, o modelo da prática desta profissão por toda a Alemanha não difere muito, à excepção da Ópera de Munique.

Não existem escolas que ensinem direcção de cena neste país e a aprendizagem faz-se empiricamente. Por isso este trabalho é efectuado por pessoas vindas de outras áreas profissionais e penso que para essas pessoas esta prática não passa maioritariamente de um mero emprego. Talvez por esse motivo os alemães por tradição o considerem um trabalho menor, acessível a qualquer um, e não apostem na formação académica e prática desta profissão.

Itália

Embora com plena consciência de que observei a casa mais emblemática de ópera da Europa, o Teatro Alla Scala, onde todos usufruem de condições que dificilmente se encontram noutros teatros, para além do número exagerado de pessoal técnico, o que é um luxo na actual conjuntura europeia e mundial, tudo funciona na perfeição. Por isso visitei também o Teatro Regio di Torino, onde pude observar que, embora com um *staff* técnico menos exuberante, a forma de trabalhar em direcção de cena não se afasta do Alla Scala, mas tive conhecimento de que em muitos dos teatros de ópera italianos existem processos de executar esta prática de uma forma menos organizada. Os salários neste país não são homogéneos, e tanto se encontram situações de remuneração excelente como outras. Neste país existe formação adequada para a prática desta profissão, e até o próprio Teatro Alla Scala dá formação.

Nós e os outros – Portugal e outros países

Comparando as formas anteriormente analisadas com a prática no nosso país, numa primeira conclusão, penso que idealmente deveríamos continuar a seguir o modelo inglês, como temos feito até agora, mas incluindo pelo menos mais uma pessoa na equipa de direcção de cena para cada produção, pois o facto de o director de cena chamar a si todo o espectáculo, tanto do ponto de vista técnico como artístico, coadjuvado apenas por um assistente. É muito limitativo quando algo corre mal e muito «stressante» e desgastante estar na mesa de régie a comandar o espectáculo de partitura à frente e em simultâneo ter de tomar alguma resolução súbita perante qualquer problema que surja e exija uma resposta imediata. Em suma, já que afirmamos seguir o modelo inglês, deveríamos ter um director de cena delegado (*deputy stage manager*), e o director de cena deveria supervisionar e ter mobilidade para resolver os problemas sem necessitar de estar colado simultaneamente à mesa da *régie* e à partitura.

No entanto, após fazer a entrevista ao encenador João Lourenço, tornou-se-me mais óbvio que o director de cena de ópera acompanhe cada produção não só como director de cena da estrutura em que se encontra a trabalhar, mas também, e principalmente, como a pessoa de confiança do encenador. Nesse caso deverá desempenhar também o trabalho de assistente de encenação, que já tantas vezes executa sem que lhe seja dado esse nome, mas então com a legítima certificação oficial de poder substituí-lo na sua ausência.

Seria também excelente se a direcção de cena fosse um departamento autónomo, que pudesse resolver os seus problemas burocráticos com a colaboração de mais um elemento que resolvesse todas as questões de ordem prática, tais como os assuntos relacionados com a figuração, as encomendas e a distribuição de águas nos camarins dos cantores e do maestro, de entre muitas outras que igualmente constituem uma sobrecarga «ridícula» para quem em Portugal faz direcção de cena de ópera.

Também no campo da formação, considero que esta deverá ser intensificada. Será natural que com o passar do tempo essa formação melhore, em paralelo com o que se passa em países como Inglaterra ou França. Seria também desejável a criação de departamentos autónomos, sem que a direcção de cena esteja sob a alçada da direcção técnica. Uma maior valorização de estatuto e uma melhor remuneração serão também,

no mínimo, justas. Relativamente à ausência de legislação (contactei o Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, que não soube dar-me qualquer resposta), é fundamental que esta seja criada, funcional e defenda inequivocamente os direitos desta profissão.

Conclusão

Após a observação e a análise das diferentes formas de exercer a prática da profissão de direcção de cena na ópera, e da análise comparativa, que como já referi provêm de entrevistas e da observação directa em diversos teatros europeus, e acima de tudo da minha própria experiência quotidiana de trabalho com pessoas que exercem as mesmas funções em teatros e países diferentes, e também da reflexão aturada das minhas observações, complementadas pelos resultados das respostas dos questionários, vi assim reforçadas as minhas convicções.

Embora exista uma base de trabalho comum, em todos os teatros de ópera existem diferenças várias desta prática, ou seja, de uma profissão relativamente recente não foi estabelecida ainda uma unidade ou uma referência quanto ao método ideal a ser seguido. Das formas de trabalho encontradas, pude constatar que todas apresentam vantagens e desvantagens, embora me incline para o «modelo inglês», de preferência acrescido da elegância que encontrei neste trabalho em França.

Nesta profissão só agora se dão os primeiros passos para uma verdadeira formação académica da mesma, sendo que em alguns países nem sequer ainda existe essa formação, como é o caso da Alemanha e mesmo de Portugal, que só agora começa a ter formação efectiva nesta área. Nesse sentido, parece-me, depois de efectuado este estudo, ter reunido dados analíticos que permitem compreender e reparar a invisibilidade a que é votada.

No caso português começam a surgir os primeiros cursos, ainda que nem sempre devidamente estruturados e orientados com objectivos profissionais. Quero com isto dizer que, embora já exista ensino teórico de direcção de cena no nosso país, este deverá ser complementado com a parte prática, especialmente no que se refere à ópera, cujo trabalho, como já mencionei, obedece a especificidades muito próprias.

Constata-se portanto e em muitos casos uma falta de consciência de classe e interesse no sentido de alterar a prática e o estatuto profissionais. Muitos não questionam sequer a necessidade de uma maior aproximação e interligação com a parte artística da encenação, considerando-se mais ligados à parte técnica.

Também no que respeita a reposição de encenações, não me parece lógico que muitas vezes se contratem assistentes de encenação para vir remontar uma produção, na

qual nunca tenham trabalhado, recorrendo quase exclusivamente ao director de cena e aos DVD's de arquivo, para fazer a respectiva remontagem, quando se encontra presente a equipa de direcção de cena que trabalhou directamente com o encenador nessa mesma produção e que por isso a conhece ao pormenor.

Estranhamente, é de realçar que nas entrevistas recebi mais retorno dos encenadores e dos maestros relativamente a esta posição do que da parte dos verdadeiros interessados. Ou seja, alguns dos encenadores com quem trabalhei consideram que a presença de um director de cena em quem confiem é essencial para a sua tranquilidade durante todo o processo de ensaios, bem como depois da sua partida, pois afirmam ficar muito mais descansados quanto à manutenção e preservação do seu trabalho.

É minha convicção que, tal como o desenhador de luz e os outros criativos são reconhecidos, embora por exemplo na ópera o desenho de luz dependa normalmente das indicações precisas do encenador, também a direcção de cena — embora não «crie» efectivamente — tem uma vertente de improvisação criativa e dentro de poucos anos obterá o seu reconhecimento. Não será de imediato, como seria desejável, mas se considerarmos que há poucas décadas esta profissão não existia, tal como a formação na sua área e noutras relacionadas com o espectáculo, apenas muito recentemente desenvolvidas, podemos alimentar a esperança de que as próximas gerações beneficiem do devido reconhecimento.

Assim, para finalizar, proponho uma série de medidas com vista à requalificação desta profissão:

- Mais e melhor formação académica nesta área, que forneça aos futuros directores de cena (de ópera) conhecimentos teóricos sobre teatro, encenação e música, especialmente ópera, assim como mais conhecimentos nas áreas técnicas (luz, som e cenografia, de entre outras), e formação na área de segurança, higiene e saúde no trabalho;
- Maior aposta na formação de línguas estrangeiras;
- Inclusão de noções de psicologia e sociologia no ensino desta profissão, de forma a transmitir uma noção mais abrangente da forma como lidar com diferentes «formas de estar» e com o *stress*;

- Protocolos para estágios activos em pelo menos dois teatros de ópera, inclusivamente no estrangeiro;
- Intercâmbio profissional com outras estruturas de teatro nacionais e estrangeiras;
- Restruturação da prática em si, no caso da ópera, para que o director de cena seja efectivamente o braço direito do encenador, desde o primeiro ensaio até à conclusão da última récita, acumulando o trabalho de assistência de encenação com a prática ou supervisão da *régie*, no sentido de garantir a boa realização de todas as récitas, sendo-lhe dada a autoridade necessária para agir na ausência do encenador sem ter de recorrer a superiores hierárquicos (isto no que concerne à concepção da obra, no caso de anomalias técnicas a responsabilidade será da direcção técnica);
- Criação de legislação (estatuto laboral e profissional) que defina as funções inerentes a esta profissão e garanta o seu reconhecimento tanto na vertente artística como no que se refere à progressão na carreira e respectivas remunerações.

Bibliografia

ABREU, Miguel (Coord.) – *Gave: Guia das Artes Visuais e do Espectáculo*, Lisboa: Cassefaz; Instituto das Artes, 2006. ISBN 972-99322-5-5

ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética, Arte & Comunicação*, Edições 70, , 2008. ISBN: 978-972-44-1499-7537.

APPIA, Adolphe, *A Obra de Arte Viva*, 3.^a edição, edição de Eugénia Vasques, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2005.

BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, 1991. ISBN: 972-674-042-8.

BOURDIEU, Pierre, *Esboço para Uma Auto-Análise*, Edições 70, 2005. ISBN: 972-44-1239-3.

BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge Universit Press, 1989. ISBN: 0- 521-3531-2-2.

CARDOSO, José Maria Pedrosa, *História Breve da Música Ocidental*, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Imprensa Nacional de Coimbra, 2010. ISBN: 978-989-26-0052-9.

COOPLY, Soozie, e KILLNER, Philippe, *Stage Management, A Practical Guide*, The Crowood Press, 2001.

CORVIN, Michel, *Dictionaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Editions Bordas, Paris, 2008. ISBN: 978-2-04731295-7.

FERNANDES, J. A., *Persona, Máscara e Papel. Do Teatro à Psiquiatria-Psicodrama*, in *Revista da Sociedade Portuguesa de Psicodrama*, 1992.

GOOFMAN, Erving, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Relógio d'Água, 1993. ISBN: 972-708-205.

IONNAZZI, Daniel A., *The Stage Management Handbook*, Better Way Books, 1992. ISBN: 1-86-126-453-4.

IVO CRUZ, Manuel, *O Essencial sobre a Ópera em Portugal*, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2008. ISBN: 978-972-27-1598-0.

KRAMER, Lawrence, *Porque É a Música Clássica ainda Importante?*, Bizâncio, 2009. ISBN: 978-972-53-0410-5.

KERMAN, Joseph, *A Ópera como Drama*, Jorge Zahar Editor, Brasil, 1990.
ISBN: 85-7110-125-6.

MENEAR, Pauline, e HAWKINS, Terry, *Stage Management and Theatre Administration*, London, Phaidon Press Inc, 1993.
ISBN: 0-7148-2516-6.

MOUSSINAC, Léon, *Le Théâtre des origines à nos jours*, «Le Livre Contemporain», Amiot-Dumont, 1957.

'OLIVEIRA MARTINS, Guilherme d', *Património, Herança e Memória, A Cultura como Criação*, Gradiva, 2009.
ISBN: 978-989-616-305-1.

O Sector das Actividades Artísticas Culturais e de Espectáculo, Instituto para a Qualidade da Formação, 2006.
ISBN:972-8619-82-0.

O Sector das Actividades Artísticas Culturais e de Espectáculos em Portugal, Separata 3, Instituto para a Qualidade na Formação, Estudos Sectoriais, Lisboa, Maio de 2006.
Colecção

PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, Perspectiva, 2005.
ISBN: 85-273-0205-5.

PEIXOTO, Fernando, *História do Teatro Europeu*, Edições Sílabo, 2006.
ISBN: 972-618-419-3.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo, *O Plano de Imagem – Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Assírio & Alvim, 1993.

SEABRA, Augusto M., *Ir a S. Carlos*, Correios de Portugal.
ISBN: 972-9127-21-2.

SEABRIGHT, James, *So You Want To Be A theatre Producer?*, Nick Hern Books, London, 2010.
ISBN: 978-1- 8545-9- 537-9.

UNWIN, Stephen, *So You Want To Be A Theatre Director?*, London, Nick Hern Books.
ISBN: 978-1-85459-779-3.

VICKERS, Hugh, *Even Greater Operatic Disasters*, Butler & Tanner, Ltd., 1982.
ISBN: 0-906908-62-0.

VIEIRA de CARVALHO, Mário, *A Ópera como Teatro*, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Âmbar.
ISBN: 972-43-1036-1.

VIEIRA de CARVALHO, Mário, *Pensar É Morrer ou o Teatro de São Carlos na Mudança de Sistemas Sociocomunicativos desde Fins do Séc. XVIII aos Nossos Dias*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
ISBN: 972-27-0553-8.

VIEIRA NERY, Rui, e FERREIRA de CASTRO, Paulo, *Sínteses da Cultura Portuguesa, História da Música*, Europália 91, Imprensa Nacional - Casa da Moeda,
ISBN: 927-27-0438-9.