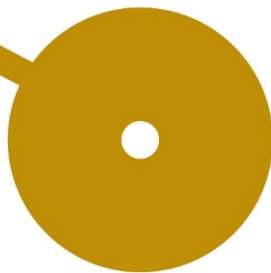
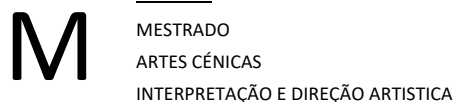


# A assistência de encenação na produção teatral: um estudo de caso no espetáculo *Lear*.

Hélia Margarida Cerqueira Proença Martins

10/2023





# A assistência de encenação na produção teatral: um estudo de caso no espetáculo *Lear*.

Hélia Margarida Cerqueira Proença Martins

Relatório apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Interpretação e Direção Artística

Professora Orientadora  
Maria Inês Areal Rothes Marques Vicente

Supervisão de estágio  
Bruno Manuel de Oliveira Martins

10/2023

Dedico este trabalho a todas a pessoas que dedicam a sua vida às artes e às que trabalharam com tal entrega e generosidade neste projeto e espetáculo.

## **Agradecimentos**

A Inês Vicente pela paciência e dedicação, que me iluminou o caminho quando chegava a uma encruzilhada, partilhando conhecimento e orientando-me ao longo desta jornada.

Ao Teatro do Bolhão, e especialmente à Glória Cheio, por me ter proporcionado integrar um projeto fenomenal, com uma equipa fantástica, onde pude crescer e aprender muito. E pela confiança depositada nas minhas capacidades.

Ao Teatro da Didascália que me acolheram prontamente, confiaram, desafiaram e me continuam a inspirar.

**Resumo**

A partir de um estudo de caso do espetáculo *Lear*, dirigido por Bruno Martins, diretor do Teatro da Didascália, analisa-se as competências da assistência de encenação numa produção teatral, em contexto de estágio, explorando as suas competências e habilitações necessárias ao exercício da mesma. Por vezes, à primeira vista, podemos deparar-nos com perguntas e dúvidas sobre as reais competências desta função. Deste modo, o objetivo é compreender a função numa perspetiva artística, procurando destacar a sua importância na eficiência, criatividade e qualidade da produção.

**Palavras-chave**

Teatro, texto, movimento, encenação, assistência de encenação, metateatral

**Abstract**

Based on a case study of the show “*Lear*”, directed by Bruno Martins, director of Didascália Theater, one analyzes the skills of assistant directing in a theatrical production, in an internship context, exploring the necessary skills and qualifications to carry out this task. Sometimes, at first glance, we may be faced with questions and doubts about the real attributes of this role. Therefore, the objective is to understand the function, seeking to highlight its artistic importance in the efficiency, creativity and quality of production.

**Keywords**

Theatre; Text; Movement; theater direction ; assitente director, meta-theater

## Índice

Introdução .....	1
1. CAPÍTULO I: O ponto de partida .....	2
1.1. Inquietações .....	4
2. CAPÍTULO II: O que é a encenação e assistência de encenação .6	
2.1. Expectativas.....	8
2.2. Fases processuais de encontro desta função.....	9
2.3. Cruzamentos de funções.....	11
3. Processo de criação.....	12
3.1. Dispositivo cénico.....	13
3.2. Questões Conceptuais.....	17
4. Estreia/Digressões.....	19
5. Considerações finais.....	24
Bibliografia.....	27
Anexos.....	28

ESMAE  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

## **Introdução**

O presente relatório apresenta o desenvolvimento e realização do estágio profissional, como assistência de encenação, no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas - Especialização Direção e Interpretação Artística da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo - IPP. Estágio realizado no contexto de uma coprodução do Teatro do Bolhão, com o Teatro da Didascália, Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão e Teatro Nacional Dona Maria II no âmbito do programa Odisseia Nacional. Versou o mesmo sobre a criação do espetáculo *Lear*, tendo como base o texto de Shakespeare *O Rei Lear*, sob encenação de Bruno Martins, Diretor Artístico do Teatro da Didascália.

## 1.O ponto de partida

Debati-me bastante com o que poderia ser a minha proposta de trabalho final de mestrado. No primeiro ano, apesar de nunca abandonar a ideia que me interessava explorar, o teatro de texto, a minha pesquisa acabou por versar sobre uma perspetiva mais performativa, incidindo no eu em relação ao mundo, sobre a minha visão do mundo. Fui experimentando até que me pareceu fazer sentido adicionar texto ao que já tinha: um corpo ou vários corpos, num espaço, minimalista, com o mínimo de objetos cénicos, acrescentando uma voz. O início era o corpo, improvisado, e seria esse corpo que potenciaría a materialização do texto, da voz.

O problema é que as vontades podem ser reprimidas, postas de lado, maturadas, mas elas estão lá, à espera. Como os pratos de uma balança, um acaba sempre por ter mais peso. Não adianta fugir dele. E voltei ao meu interesse inicial. O teatro de texto. Claro que as escolhas feitas hoje, não têm carácter vinculativo para futuro. Encaro sempre a minha escolha como um ponto de partida, um degrau e mais uma procura no caminho a seguir, um descobrir de uma estética.

Não foi difícil a decisão acerca do local para onde a minha atenção estaria dirigida para a realização do estágio. A resposta foi positiva.

O estágio seria efetuado no Teatro do Bolhão, onde integraria a equipa como assistente de encenação no espetáculo *Lear*, baseado n' *O Rei Lear*, de Shakespeare, uma coprodução Teatro do Bolhão, Teatro Didascália, Teatro Dona Maria II e Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, no âmbito do Programa Odisseia Nacional.

A companhia Teatro do Bolhão encontra-se sediada no Palácio homónimo tendo sido constituída em 2002 por onze profissionais do espetáculo. Atualmente, com Direção de António Capelo, Glória Cheio, João Paulo Costa, Joana Providência, Pedro Aparício e António Júlio, promove um modelo de produção diverso e pluridisciplinar, levando a cena desde textos clássicos a textos contemporâneos, bem como originais, incluindo ainda nas suas produções uma vertente coreográfica.

A minha procura versou exatamente sobre instituições com esta componente eclética, multidisciplinar e que, apesar dessa pluralidade, mantivessem o foco no, chamemos-lhe, teatro de texto. O Teatro do Bolhão apareceu cedo no meu percurso, onde inicialmente integrei o projeto educativo, tendo-se seguido a participação em duas produções do mesmo, enquanto atriz: em 2020, o espetáculo *Lorenzaccio* de Alfred de Musset, encenação Rogério de Carvalho; e em 2021, na peça *Cidade Muda*, de Pedro

Fiuza. Por tudo isto, fazia sentido para mim ser a primeira escolha. Foi a primeira abordagem.

O Teatro da Didascália e o nome de Bruno Martins, como referências, surgem em dois momentos: um, em Junho de 2018 no âmbito do Fitei, onde assisti a um espetáculo intitulado *Prelúdio: A Mulher Selvagem*, no Teatro do Campo Alegre no Porto; o segundo em 2019, *Fronteira*, na Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão.

O espetáculo *Prelúdio: A Mulher Selvagem* foi um ponto de viragem, um redescobrir o teatro, um esteticismo com a qual me identificava. É um contar de histórias que surge como um poema cantado. Acredito que o teatro tem um poder transformador. Acredito num diálogo aberto com o público. Acredito numa constante redescoberta do teatro que permita a continuação desse diálogo. Acredito que é um lugar de discussão, que é político.

*Prelúdio* é um grito interior, visceral mesmo, que aponta diretamente à natureza selvagem das mulheres. A peça é uma performance poética que nos revela um emaranhado de simbolismos, de arquétipos reacendendo no nosso inconsciente a crença no poder intuitivo e sobrenatural das mulheres intimamente ligado à natureza e aos ciclos de morte e renovação <sup>1</sup>



Figura 1 – *Prelúdio: a Mulher Selvagem*, Teatro da Didascália, Teatro do Campo Alegre, 2018.

---

<sup>1</sup> <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/PT/programa/teatro-da-didascalia-preludio-a-mulher-selvagem-no-ambito-do-fitei-2018>

*Fronteira* é uma encenação e cocriação de Bruno Martins, António Júlio e Vera Santos, com apoio dramaturgico de Jorge Loureiro. Trata-se de um *reality show* com a cena dividida ao meio e os espetadores a terem de escolher o lado ao qual pretendem assistir. O público nunca consegue ver os dois lados do palco, como na vida. Mas consegue ouvir tudo o que se passa do outro lado. E tudo o que é feito num afeta o outro. Existe uma “fronteira” entre duas caras-metades, duas terras, duas cenas. Existe ainda uma terceira pessoa, que não encontra lugar nem num nem noutro lado. Vive nessa “fronteira”, excluída, esquecida, invisível.<sup>2</sup>



Figura 2 – *Fronteira*, Teatro da Didascália, Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, 2019.

Quis o acaso que a estas duas referências pudesse acrescentar uma terceira, mas não enquanto espectadora e sim enquanto membro da equipa.

## 1.1. Inquietações

Uma pergunta, de entre várias, mas esta particularmente, andava a inquietar-me. Porquê os Clássicos? Ou melhor, porquê continuar a fazer clássicos? Fazia ainda sentido? Porquê esta compulsividade das companhias e artistas em continuarem a fazer clássicos? Serão os clássicos um terreno onde podemos compreender aquilo que o teatro é realmente? Amíúde somos confrontados com a ideia de que as bases do teatro

<sup>2</sup> <https://casadasartes.blogspot.com/2019/10/fronteira-estreia-na-casa-das-artes-de.html>

se encontram nos clássicos. Esta tem sido uma questão com a qual me tenho deparado, sempre que me encontro diante de um texto clássico: como fazer os clássicos hoje em dia? Participar em *Lear* dar-me-ia a oportunidade para me debruçar sobre o assunto e tentar obter uma resposta, se é possível tal. *Lear* sendo um Rei egoísta, autoritário e dominador, ambicioso e infiel, centrado em si, julgando-se o centro do universo, procede à divisão do seu reino pelas suas filhas acreditando que, mesmo sem possuir o cetro real, continuaria a deter o poder. Mas cedo se apercebe da dura realidade que o rodeia e da falta de lealdade daqueles que se diziam seus amigos. Traído por aqueles que lhe eram mais próximos, caído na pobreza, apercebe-se finalmente da medida do homem. Para Cesare Molinari, em *História do Teatro* (2010), as tragédias de Shakespeare, embora possam conter uma visão teatral, esta só se concretiza no momento em que um olhar teatral pousa nelas e as assume como tema ou ponto de partida para uma realização cénica concreta. Já o mesmo não foi considerado, para o teatro neoclássico francês. Nem toda a dramaturgia se presta à representação. Mas antes ainda de entrar nesta problemática sobre o que é um clássico, segundo Pavis, em *A Encenação Contemporânea* (2013), uma obra clássica é uma obra que todos leram na escola, mas sobre a qual ninguém quer falar. E qual o pressuposto ou pressupostos para que uma obra seja considerada um clássico? Não serão os clássicos considerados datados tendo-se esgotado no seu tempo? Ou as suas problemáticas, questões e situações retratadas ainda hoje se encontram atuais? E em caso afirmativo, como transpor essa dramaturgia? E como a levar a cena? E como fazer a sua interpretação? Parece-me que uma interpretação naturalista já não fará sentido, ou fará? E porquê esta resistência por parte do público em visitar os clássicos? Será que existe resistência?

Estas inquietações direcionaram-me na escolha a fazer para o local do estágio. Não só, como referi anteriormente, pelos meus antecedentes no Teatro do Bolhão, mas por este ser uma companhia com produções em linha com as minhas inquietações e onde poderia desenvolver simultaneamente as minhas capacidades em contexto de trabalho.

Mesmo que fossem demasiadas as perguntas que me colocava, considerando a minha opção por um relatório de estágio, avancei para este projeto. Estava consciente que algumas poderiam ser respondidas, outras nem por isso e, por certo, algumas ficariam esquecidas pelo caminho, permanecendo, quem sabe, à espera de um novo projeto que as viesse reanimar, ou dar resposta, ou até encontrar várias.

E para além de todas estas questões, ainda me deparava com o facto de ter muita vontade de, no futuro, me aventurar na encenação. Esta é uma vertente que me interessa explorar, permitindo-me a assistência, neste projeto, adquirir mecanismos que

me impulsionem a problematizar e a pensar acerca de processos de encenação e direção de atores, possibilitando-me observar e, dentro do processo, participar ativamente numa lógica de partilha de pensamento. Decidi que, para documentar tudo o que fosse importante - questões, pensamentos, dúvidas - utilizaria como registo um diário de bordo.

## 2. O que é a encenação e a assistência de encenação

“A encenação é a arte de fazer teatro.”<sup>3</sup> A encenação é entendida como a materialização espacial do sentido profundo das vontades dramáticas, incorporando todos os recursos cénicos unificados por um pensamento.

A noção de encenação é muito recente, remonta ao século XIX. Erica Fischer-Lichter (2019) recorda que o conceito de encenação só então foi assumido como expressão técnica específica: “pôr em cena”.<sup>4</sup> Até esse momento, a orientação do espetáculo era efetuada pelo ator principal, com este a definir as chamadas (mas já ultrapassadas) marcações dos atores e atrizes, como estes se moviam em cena. A figura do encenador surge oficialmente em finais do séc. XIX. Torna-se, portanto, num olhar de fora para dentro, numa visão externa.

Da anotação escrita do lugar à sua realização plástica, do desenho conceptual da personagem à sua corporização, do mecanismo psicológico da ação imaginada à movimentação real das personagens já por si transformadas, pelas palavras que dizem, de imagens conceptuais em gente de carne e osso, da qualidade literária da palavra escrita ao seu valor sonoro e ao ritmo do seu débito, há um mundo de distância a percorrer (Pedro, 1975)

É a visão do encenador sobre o texto dramático que está na base do espetáculo. O texto deixa assim de ser um recurso fechado e passa a abrir um leque exponencial de possíveis interpretações, possibilitando que o mesmo seja apresentado de diferentes formas, dando lugar a vários tipos de encenações. Patrice Pavis (2013) evidencia nove funções da encenação<sup>5</sup>: 1. *Definições*

---

<sup>3</sup> Pedro, António, 1975, *Pequeno Tratado de encenação de António Pedro*, 1975, 1. Edições Inatel, pág.18

<sup>4</sup> Fischer-Lichte, Erika, 2019, *Estética do Performativo*, Orfeu Negro.

<sup>5</sup> Pavis, Patrice, 1947, *Dicionário de Teatro*, 3ª Edição, Editora Perspectiva S.A.

*mínima e máxima* (onde refere duas definições: uma do ponto de vista dos especialistas e outra do ponto de vista do público); 2. *Exigência totalizante* (obra como um todo harmonioso onde engloba a soma de todas as partes constituintes do espetáculo unificado por um pensamento único); 3. *Colocação no espaço* (a obra projetada e concretizada num espaço, vivenciada num espaço de tempo pelos espectadores); 4. *Conciliação* (coordenação das várias componentes artísticas dos vários criadores intervenientes); 5. *Evidenciação do sentido* (direção de todos os recursos técnicos no sentido de “tornar materialmente evidente o sentido profundo do texto dramático”); 6. *Solução Imaginária* (relacionar as “duas ficções, textual e cénica); 7. *Discurso paródico* (“a encenação é sempre um discurso ao lado de uma leitura achatada e neutra do texto”); 8. *Direção dos atores* (a encenação direciona a interpretação dos atores); 9. *Indicação* (mostrar caminhos possíveis aos atores).

Mas assim como o teatro, este conceito não se tem mantido estanque. E em 1999, Hans-Thies Lehman surge com o conceito de “teatro pós-dramático” com o propósito de tentar dar um nome, qualificar as mudanças e o rompimento, que se assistia no panorama teatral, com as tradicionais formas de se fazer teatro. O teatro pós-dramático representa uma mudança significativa na forma como as produções teatrais são concebidas e executadas. As formas de fazer, não o texto. Este passa a ser mais um elemento, “quando (e se) encenado, com direitos iguais aos restantes, de uma composição gestual, musical, visual, etc.”<sup>6</sup>

Mas algumas mudanças vinham a acontecer a nível de construção teatral: processos colaborativos, entre autores, dramaturgos, cenógrafos, etc., onde cada um dos criativos é chamado a dar o seu contributo no processo de forma independente, podendo ou não existir uma voz dominante e inspiração de um único artista, o encenador; criação de um diálogo entre o teatro e a sociedade, com um posicionamento político e social; rompimento com a o universo ficcional da narrativa dramática, com o resgate do coro que com as suas intervenções traz a presença do público para o aqui e agora; Inclusão de interdisciplinaridade, com momentos performáticos, audiovisuais ou a dança, traduzindo-se numa prática muito mais ampla de experimentação das mais variadas possibilidades, criando novas formas de diálogo com o espaço, gesto do corpo presente e

---

<sup>6</sup> Lehman, Hans-Thies, 2017, *Teatro Pós-Dramático*, Orfeu Negro

dançante; resgata a palavra, o texto, mas sem cair numa representação dramática realista, fechada.<sup>7</sup>

Não é meu objetivo desenvolver ou fazer uma resenha histórica sobre o conceito de encenação, apenas uma breve contextualização e introdução para melhor compreensão do processo de estágio e qual o conceito utilizado na construção do mesmo. Até porque são processos evolutivos que nunca se fecham no tempo e por esta razão se torna muito difícil de “catalogar”. Vão-se ajustando a cada novo tempo. É impossível, obviamente, fornecer uma visão global e completa do novo teatro em todas as suas variantes, dada a sua imensa diversidade.<sup>8</sup>

A assistência de encenação é um papel de colaboração com a encenação, um apoio para as mais variadas tarefas, tendo em vista facilitar tornar mais eficiente o trabalho da encenação. É um trabalho de bastidor, desenhado à medida de cada encenador.

## 2.1. Expectativas

A encenação tornou-se, ao longo do tempo, uma vertente sobre a qual comecei a desenvolver um certo interesse em aprofundar. É tentador abraçarmos a possibilidade de construção de um espetáculo com a nossa visão do mundo.

A assistência de encenação sempre se apresentou, no meu entendimento, como um recurso ao serviço da encenação. Em função das linhas determinadas pelo encenador, o assistente surge como um elemento dialogante no processo de criação de um espetáculo, podendo contrapor um outro olhar ou opinião sobre as questões que podem assaltar o encenador: o que resulta ou não e o que serve ou não o todo; sobre o “espaço vazio”; sobre a perspectiva de quem assiste ao que se passa no palco; sobre o jogo entre os atores e/ou o público.

Sem esquecer que, a título pessoal, a assistência de encenação é um degrau privilegiado para, mais tarde, com as ferramentas adquiridas e conhecimentos práticos mais sedimentados, passar com uma outra segurança à aventura da encenação.

---

<sup>7</sup> Lehman, Hans-Thies, 2013, *Teatro Pós-Dramático 12 anos depois*, Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre

<sup>8</sup> Lehman, Hans-Thies, 2017, *Teatro Pós-Dramático*, Orfeu Negro

## 2.2. Fases processuais de encontro desta função

A montagem de um espetáculo passa por diferentes fases: concepção, pré-produção, produção e pós-produção. Em todas elas, a assistência de encenação pode ter uma participação ativa, caso, a encenação e a equipa criadora assim o entenda. No *Lear* foi-me possível integrar o espetáculo no momento em que este se encontrava já numa fase de produção, no arranque dos ensaios, e com alguém a exercer essa função desde o início do processo. A ideia para o espetáculo já tinha sido desenvolvida, assim como a escolha do texto, a criação de um conceito para a produção, a seleção da equipa, e toda a preparação detalhada para o espetáculo.

Como em quase todos os processos teatrais dos quais fui parte integrante, não significando uma regra instituída nem que seja o momento histórico atual, também este se iniciou com o ensaio de mesa, que se prolongou por uma semana de leitura. Dada a extensão original da peça, foi necessário proceder a cortes e adaptação à versão do texto adotado. Há uma tendência crescente para se fugir a representações integrais dos textos de Shakespeare, não só pelo argumento suprarreferido, mas também pela complexidade linguística, que obriga à elaboração de adaptações da obra. Para além disto, exigem um número elevado de atores e atrizes, e colocam uma grande variedade de temas em cena que podem não interessar ao encenador serem integralmente trabalhada. Cabe, ainda, dizer que o público contemporâneo nem sempre está disponível para a sua receção.

Um processo de abordagem possível, e que aqui foi seguido durante a primeira semana de ensaios, consiste em fazer uma leitura corrida sem interrupção para depois se passar para uma leitura cena a cena onde se procede à troca de ideias sobre a sua interpretação, ou seja, sobre questões que se possam colocar aos atores relativas à cena propriamente dita ou sobre as personagens. Persistindo ainda algumas dúvidas, e decisões que não tenham sido tomadas na fase da concepção, este tipo de ensaios pode servir para clarificação das mesmas proporcionando um reajuste do sentido da encenação. Esta fase do trabalho é assim crucial para promover a discussão entre os criativos (da encenação, aos figurinos, à cenografia, luzes e som), sobre as personagens, as cenas e os locais da ação. Promove-se desta maneira uma troca coletiva que permite acrescentar

valor à dramaturgia inicialmente esboçada, resolvendo até questões que tenham colocado numa primeira leitura do guião. Discutindo-se cada cena, vai-se fixando o sentido do caminho a percorrer. As obras de Shakespeare são bastante abertas a diversas interpretações, permitindo aos criadores apresentar a história de acordo com a sua visão e contexto específicos. Este tipo de ensaios permite à encenação passar a sua visão e de nela integrar a de todos os criativos. Estamos perante um processo colaborativo onde cada um é chamado a participar ativamente, contribuindo deste modo, de modo individual, para o espetáculo, sob o olhar e orientação da encenação.

Há alguns aspetos a ter em conta nesta fase, ao nível da assistência de encenação e com os quais me deparei. Existem duas possibilidades, ou a assistência de encenação e a encenação já se conhecem e não há mistérios na forma de cada um trabalhar, ou pelo contrário é a primeira vez que se encontram e neste caso será como um apalpar de terreno, testando os limites até onde é justo ir. Era este o meu caso. Trilha-se devagar um caminho, onde a cada passo que se dá, mesmo com cautela, pode-se sempre tropeçar ou mesmo cair. Considerei que na troca de ideias em curso, o melhor seria começar com pequenas participações que pudessem ser relevantes e acrescentar algo novo. A partir daí havia que estar disponível para o que a encenação e a outra assistente de encenação pudessem requerer da minha presença/participação, desde o controlo dos tempos de ensaio, ao anotar das indisponibilidades dos atores para cumprir o calendário que ia sendo semanalmente fixado. Gradualmente, com as respostas que iam sendo dadas, o corpo das tarefas a executar foi-se ampliando:

- Auxiliar a encenação na programação dos ensaios, mantendo um registo da disponibilidade dos atores de modo a efetuar o escalonamento dos que integram a cena ou cenas a serem trabalhadas naquele dia;
- Disponibilidade para trabalhar com um ator específico uma cena específica, sempre que solicitado pela encenação;
- Auxiliar no processo de memorização do texto um ou mais atores;
- Auxiliar no decurso do ensaio, seguindo o texto e lendo a deixa solicitada pelo ator (as funções de um ponto nos ensaios);
- Ler as deixas de um ator quando ausente num ensaio;
- Tirar notas nos ensaios, a partilhar posteriormente com a encenação;

- Estar disponível para ouvir as necessidades dos atores, tentando, sempre que possível, colmatá-las;
- Participar nas reuniões de produção sempre que a encenação achasse pertinente;
- Substituição da encenação quando a mesma não podia estar presente;
- Funcionar como ponte entre o encenador e a equipa

### **2.3. Cruzamentos de funções**

Existe um problema transversal a todas as companhias. Sejam elas companhias já estabelecidas e com anos de atuação, que lhes permita alguma sustentabilidade, ou companhias de uma dimensão mais diminuta, que sejam ou não patrocinadas, para que consigam sobreviver, praticamente todas têm de ter e estar a trabalhar em vários projetos em simultâneo. Como os orçamentos são limitados, a maior parte das vezes debatem-se com falta de recursos humanos, ou os que existem têm de se desdobrar para conseguirem cumprir com todas as tarefas exigidas. Pode haver uma sobrecarga de trabalho durante alguns períodos e, neste caso, porque vários projetos existiam em simultâneo, foi-me proposto auxiliar e fazer a ponte entre a encenação e a produção do espetáculo, principalmente enquanto os ensaios decorressem numas das salas afetas ao Teatro do Bolhão, na Escola Secundária Infante D. Henrique. Ajudava a assegurar a logística e fazia a requisição de material necessário para os ensaios. Numa ou noutra situação fui dando apoio à direção de cena. Tornou-se perceptível a ambiguidade de fronteiras no exercício desta função. Não me refiro a uma desresponsabilização ou demarcação territorial face aos restantes intervenientes, mas ao facto de, no terreno, por vezes ser difícil distinguir entre ser-se pró-ativa ou estar-se a sobrepor a funções de outrem, o que poderia, em vez de ajudar, prejudicar o processo. Posto isto, foi mais uma aprendizagem em como a comunicação é uma das competências mais importantes em todas as funções e processos. Na dúvida, é necessário sempre questionar. Neste caso, foi-me permitido mergulhar mais fundo no processo e ter uma participação mais ativa do que tinha inicialmente imaginado. Que grande aprendizagem!

De notar ainda, que a assistência de encenação era partilhada. Partilhávamos as nossas notas, trocávamos impressões e depois, no final do ensaio, eram transmitidas à encenação. Quando, a outra assistente precisava de ausentar-se,

já que estava envolvida noutros projetos da companhia, eu assegurava as funções de assistência.

### 3. Processo de criação



Figura 3– *Lear*, Cena 1, entrada do público com os atores a aquecer. Cine-Teatro de Fafe, 2023.

Quando se lê o *Rei Lear* pela primeira vez, é inevitável questionarmo-nos como levar e colocar em cena um tal texto, com tantas diferenciações de espaço cénico. Shakespeare não segue as regras clássicas da tragédia Grega (unidade de ação, tempo e espaço). *Lear* é um dos textos de referência da literatura dramática. A dor das personagens é uma dor que ultrapassa o quotidiano. O espaço reflete a vida, mas está para além da vida e obriga a refletir sobre a vida, a nossa vida.

É interessante numa produção de um clássico ter acesso a mais do que uma tradução. Para esta produção o encenador Bruno Martins, com a colaboração de António Capelo, partiu de textos de dois dos tradutores para português desta peça: Álvaro Cunhal e Fernando Villas-Boas. Tornou-se notório durante a semana dos ensaios de mesa que a linguagem usada na tradução desta obra por parte de Álvaro Cunhal colocava a tónica nas questões políticas, mais do

que nas questões familiares, contrariamente à tradução de Fernando Villas-Boas. Contudo, e apesar do espetáculo ter como base a tradução de Álvaro Cunhal, Bruno Martins optou por, através da encenação, dar um lugar de destaque às relações familiares e ao contexto social da trama.

Um exemplo: porque é que depois de ser desterrado por Lear, e voltar, disfarçado para o proteger, Kent não é reconhecido por ninguém nem mesmo por este? Uma das propostas que saltaram para cima da mesa, seria a de o Rei fingir o não reconhecimento. Aceita-o como confidente, como um pedido de desculpas. Kent foi uma das personagens largamente discutidas, tal como Edgar. Edgar é, na trama, um contador de histórias que pela força das palavras apela à imaginação do público. São as duas personagens que se disfarçam. Edmundo, o irmão bastardo de Edgar, personagem, que nesta peça, é interpretado por uma atriz, ao contrário destas duas personagens em que o disfarce é físico, aparece com duas caras e a sua “máscara” é criada por mecanismos internos da própria atriz. E porque é que o Bobo desaparece a partir de uma certa altura? Ou porque é que quando este está em cena, Cordélia nunca está? E como fazer as cenas onde se desenvolve uma guerra? A solução apresentou-se de forma muito clara para a encenação. Nunca seguiria no sentido ilustrativo ou real.

### **3.1. Dispositivo cénico**

Nesta encenação de *Lear* parte-se da ideia de escola. De uma escola de teatro. E como é que uma peça tão densa, a partir desta premissa, pode ser encenada por uma geração mais nova? Geração que agora dirige os seus professores, mantendo uma correlação, necessária, com esta ideia de ensaio. Quando o público entra na sala é como se entrasse na sala de ensaios dos atores. A distribuição do elenco é feita pelo próprio “Lear” em cena. Na primeira cena. Claro que faz parte da dramaturgia, o elenco está mais do que escolhido. A proposta que é apresentada é a de um espetáculo enquanto ensaio assistido e ensaio aberto, onde se está constantemente a ensaiar e que nunca se encontra acabado. E a peça vai-se tornando mais teatral à medida que vai avançando. Não que todo o espetáculo não seja teatral, quando me refiro a mais teatral é no sentido de começar como ensaio e ir-se adensando enquanto espetáculo. O Teatro do Bolhão faz 33 anos e o Teatro da Didascália 15 anos este ano, por

isso não haveria melhor maneira de celebração, do que sublinhar esta relação entre teatro e escola.

Foi constituída uma equipa formada por elementos ligados à Academia Contemporânea do Espetáculo (ACE), estrutura indissociável do Teatro do Bolhão enquanto companhia. Um elenco com várias gerações que passaram por essa escola. Encontro geracional. Sempre existiu esta ideia, dentro da ACE e no Teatro do Bolhão, de que é preciso dar espaço a todos os que aí vão sendo formados, e sempre que possível é estabelecida uma parceria e colaboração com os ex-alunos. É uma forma também de os ajudar a construir e consolidar o seu percurso, de passar o testemunho.

A escolha do texto sempre versou este paralelismo. Foi escolhido um texto de Shakespeare onde estivessem presentes bastantes tensões - no entanto o objetivo da encenação sempre foi colocar a tónica na ideia de que, mais do que as tensões, as personagens estão ao serviço umas das outras. Como é o caso de Kent, que depois de ter sido enviado para o exílio, arriscando a própria vida, disfarça-se para se colocar ao serviço de Lear.

Os atores ao serviço da cena. E estar ao serviço da cena é maior do que tudo. É um ato de generosidade, se alguém se engana, alguém o salva. É um princípio ético a seguir. Resumindo, seria teatro dentro do teatro, dispositivo presente no próprio texto de Shakespeare. Na cena onde Lear simula um tribunal para proceder ao julgamento das duas filhas mais velhas, também temos teatro dentro do teatro. Porém, nunca foi abandonada a ideia de que estamos a trabalhar num teatro-edifício. Não se quis cair no figurativo, no descritivo do texto. Assume-se o Pós-Dramático. É uma das formas de se fazer Shakespeare, ou qualquer outra peça, mantendo a história original, mas desconstruindo o modelo formal de apresentação ou o proposto pelo próprio autor. Nesta obra, como em outras, enquanto obras abertas à interpretação criativa, pode-se apresentar a história de acordo com uma visão e contexto contemporâneo específico, tornando a envolvimento mais eficaz para quem a vê, neste tempo que é o nosso.

A dramaturgia pós-dramática implica uma consciência maior e uma contínua reflexão sobre a posição do espetador como tal. Por mais que seja compreensível o desejo de se *tematizar* as questões sociais e políticas, não devemos esquecer que a dimensão realmente social da arte, é a forma(...) (Lehman, 2017)

E assim, estabelece-se um diálogo com o público - “Descobri por experiência como é importante uma relação, como aquela que vivemos neste momento, entre uma pessoa que fala e um grupo que escuta.”<sup>9</sup>

Estabelece-se aqui um outro paralelismo, não no sentido do próprio discurso da peça, mas que tem a ver com a evolução do teatro. Uma peça que foi escrita há 420 anos, foi levada a cenas inúmeras vezes, e esta é apenas mais uma forma. Todas foram diferentes. É exatamente como o teatro, o sentido e a capacidade de revivificação, de ser novo e se inventar a cada momento.

Durante todo o processo existiu partilha entre toda a equipa das pesquisas de cada um, livros, documentários, vídeos, filmes, espetáculos online. Estas pesquisas e partilhas versavam quer sobre o autor quer sobre este espetáculo em si, que já foi alvo de várias produções e encenações, quer para teatro quer para cinema.

Sendo um ensaio, todos os disfarces das personagens constantes no texto teriam de ser apenas com elementos presentes no teatro em que nos encontrávamos. Numa maneira muito laboratorial era permitido aos atores usarem tudo o que pudessem encontrar na sala de ensaios e que estivesse também presente no auditório/sala de espetáculo. As cenas foram nascendo a partir de improvisações. Após um aquecimento, efetuado em grupo, partia-se para o improviso. É bastante comum (e esta ideia vem sendo desconstruída ao longo do tempo) darmos muito valor ao texto, havendo uma tendência, nos improvisos, de usar muito a palavra e não tanto o corpo. Todavia, a maior parte das vezes o uso só do corpo pode ser o suficiente para se ganhar a cena.

(...) para que alguma coisa de qualidade possa acontecer, é necessário em primeiro lugar criar um espaço vazio. Um espaço vazio permite o nascimento de um fenómeno novo. (...) nenhuma experiência fresca e nova é possível se não existir previamente um espaço nu, virgem, puro para a receber. (Brook, 1993)

A dificuldade inicial, para os atores, era encontrar o lugar na cena, onde começa o teatro dentro do teatro. Quando os atores são atores ou personagens, quando estão no ensaio e quando começam a fazer teatro. Há a tendência para se centrarem em si mesmos, o que leva a que a cena deixe de ter a dinâmica apropriada. Há uma tendência para racionalizar e pensar sobre o que se vai

---

<sup>9</sup> Brook, Peter, 1993, *O Diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro*, edições asa, 1ª edição

passar a seguir. Quando se pensa em demasia, as cenas caem ou tornam-se redundantes. Há nova discussão e troca de ideias sobre a cena objeto de improviso, para se perceber a mecânica da mesma. Foi então sugerido uma calendarização semanal da ou das cenas. Apesar de ser notório a pesquisa que cada elemento da equipa tinha efetuado antes dos ensaios, ainda não existia por parte de todos um conhecimento profundo de cada cena individualmente. O estabelecer de uma ordem de trabalhos diária facilitaria depois toda a dinâmica dos ensaios. As dúvidas que permanecessem seriam trabalhadas especificamente com a assistência de encenação, mas em sintonia com o trabalho que estava a ser desenvolvido com o resto da equipa.

O texto apresenta-nos vários espaços cénicos. A dramaturgia proposta para este espetáculo não era a criação física de vários espaços cénicos, até pelo facto já descrito de a encenação não querer criar um espetáculo figurativo e ilustrativo do texto. O dispositivo cénico despiu-se. O pressuposto era de que nada poderia estar escondido. Tudo estaria à vista do público. Não existia panejamento, pernas. As laterais e o fundo de palco estariam nus. Em vista disso, como criar os vários ambientes e espaços cénicos? A ideia foi a de criar um mapa e o espetáculo iniciar com esse mapa enrolado na forma de um tapete. Os atores estariam já em cena, efetuando um aquecimento, enquanto o público entrava. Logo na primeira cena, como referido, Lear distribui as personagens pelos restantes atores. O tapete/mapa é desenrolado e a personagem do bobo salta de dentro, desvendando o mapa que é também área de jogo, onde os atores passam a fazer teatro. Fora do território de ação, ou seja, em todo o espaço circundante, os atores deixam de ser as personagens para passarem a ser simplesmente atores em ensaio. Quando Lear é posto fora de casa pelas duas filhas mais velhas, há o revolver da lona, no verso do mapa, tornando-se visível para o público um descampado verdejante, que nos reporta para uma tempestade real e simbolicamente uma tempestade psicológica. Cria-se uma divisão do espetáculo com este dispositivo. Assim como com os dois telões que se encontram ao fundo do palco enrolados no chão. A partir do final do ato dois dá-se o início da subida dos telões, que no final do espetáculo encontram-se completamente esticados, tornando o que se tinha iniciado como ensaio, em espetáculo teatral.

### 3.2. Questões conceituais

É um facto que nas obras de Shakespeare encontramos um leque vasto de personagens e fica incomportável contratar tantos atores e atrizes quantas as personagens, pelo que, e não sendo caso único, há atores e atrizes a desdobrarem-se em dois ou mais papéis. No presente caso, são algumas personagens masculinas que terão de ser interpretadas pelo mesmo ator. Coloca-se a questão se seria perceptível este facto para o público, principalmente quando se trata de personagens de grande relevo, em que a participação de ambas é uma constante em toda a obra. Aqui a questão colocou-se quanto ao Duque de Albania, marido de Goneril, e ao Conde de Gloucester, pai de Edgar e Edmundo. Estas duas personagens foram interpretadas pelo mesmo ator. A dúvida subsistia, mesmo sabendo que os figurinos seriam diferentes e de alguma forma a interpretação também. Mas, estando muito presentes durante o espetáculo inteiro, corria-se o risco de não serem identificados pelo público. A mesma questão era colocada quanto às personagens do Rei de França, o Duque da Cornualha, marido de Regan, e de Edgar, filho do Conde de Gloucester. Na minha opinião, e exatamente por ser teatro dentro do teatro, pelo dispositivo cénico estar completamente aberto e visível, havendo um espaço-teatral e um espaço-ensaio, havendo diferenciação entre personagens e atores e as trocas de figurino serem efetuadas à vista de todos, pareceu-me tornar-se bastante clara a distinção das duas personagens, no primeiro caso, e das três personagens no segundo.

Posso ainda referir, neste caso específico, o que para mim significou uma recuperação do coro, desconstruindo algumas personagens secundárias, que apenas apareciam uma ou duas vezes, mas que traziam alguma informação necessária, tornando-as em várias vozes, estabelecendo um paralelismo com a tragédia grega e que juntamente com a inclusão do som ao vivo, interpretado pelos atores fora da área teatral (de lembrar que em cima do tapete era a área teatral e fora do tapete a área de ensaio), de alguma forma trazia o público para dentro do espetáculo, estimulando os seus sentidos, possibilitando uma experiência imersiva.

Foi ainda referido, nos ensaios, que alguns estudiosos de Shakespeare eram de opinião que a personagem do Bobo e da Cordélia seriam feitas pelo mesmo ator, razão pela qual estas duas personagens nunca se encontram. Nunca temos o Bobo e Cordélia na mesma cena, no texto original de Shakespeare. E quando é

impreterível que Cordélia, para o desenvolvimento da trama, esteja mais presente, o bobo desaparece completamente do espetáculo e ficamos sem saber o que terá sido feito da personagem. Não foi por isso difícil estabelecer um paralelismo entre Bobo e Cordélia e chegar a um cruzamento entre elas. No momento em que o Bobo canta com a voz da atriz que interpreta Cordélia, é como duas vozes em uníssono a chamar Lear à razão. Há assim um reforçar do arrependimento de Lear. E por esta razão encontramos, na cena da tempestade, o Bobo e Cordélia juntos e apenas nessa cena específica.

Todas as cenas partiram de improviso e de experimentação dos atores, onde puderam explorar o espaço cénico com tudo o que este lhes oferecia. Podiam usar tudo o que pudessem encontrar num teatro ou numa sala de ensaio, com algumas exceções, quanto a materiais mais sensíveis ou potencialmente perigosos, sempre sob o olhar atento da encenação e assistência de encenação, para refrear o entusiasmo nas improvisações que pudesse existir. As atrizes e atores tinham liberdade para criarem dentro da premissa estabelecida. O objetivo era a experimentação, o arriscarem e poderem falhar. E tentar de novo e irem por outros caminhos. Ninguém estava à espera que conseguissem a cena à primeira... E às vezes ir para casa com uma sensação de frustração faz parte do processo. E no dia seguinte continuar a busca. Cabe à encenação orientar, dirigir, motivar, e, sobretudo, nunca desistir nem deixar desistir os seus intérpretes. De modo a criar um espaço seguro para que algo acontecesse, para que o teatro acontecesse.

Nunca nenhuma das cenas teria a pretensão de ser realista. Havia claramente uma linha de rutura com os modelos do teatro dramático, o que permitiu uma interação com o público destruindo por completo a quarta parede.

A figura do Ponto no espetáculo, que enquanto assistente de encenação acabei por desempenhar como atriz, surge decorrente do facto de, tal como nos ensaios reais estar sempre presente, de estar ao serviço de algo, da cena, das personagens, dos atores. Foi este sentido transversal de generosidade, que se quis também com esta opção acentuar. Nos ensaios esta função de suprir falhas de texto acontecia, sendo um gesto natural a necessidade de o tornar inteiro.

## 4. Estreia/Digressões

### Cine – Teatro de Fafe

A estreia seria em Fafe. Algum nervosismo pelo facto de o espaço ser diferente do espaço onde decorreram os ensaios. Era evidente para todos, desde o início do processo, que os espaços onde as apresentações iriam decorrer teriam diferentes dimensões. Uns de dimensões reduzidas. Fafe era um desses exemplos. No primeiro dia foi a habituação ao espaço. Adaptações eram necessárias. Todo o cenário teria de estar muito mais concentrado. O espaço cénico, o palco, as movimentações dos atores teriam de ser revistas para evitar atropelos. Necessário, também, era o conhecimento e reconhecimento do espaço exterior, das entradas e saídas existentes. O palco estava despido, seria, pois, impossível esconder o que quer que seja pelo que os atores eram obrigados a contornar e a usar as passagens externas a este, passando pelos corredores circundantes do mesmo. Todo o espaço do Teatro, edifício, era utilizado. Entradas eram feitas a partir de vários pontos, nomeadamente, pela zona do público.

A acústica de cada teatro seria igualmente outro ponto que teria de ser ponderado e experimentado, para que a projeção de voz dos atores chegasse em perfeitas condições ao público. O tempo de ensaio no espaço não era longo para se testar convenientemente todas as diferentes condicionantes. Dois dias foi o possível.

Os equipamentos em Fafe revelaram-se incapazes de suportar um espetáculo desta dimensão. A capacidade para aguentar a potência que é exigida era inexistente. Denotou-se uma falta de experiência no acolhimento de espetáculos. Por várias vezes a energia foi abaixo, deixando todo o teatro ou às escuras e/ou sem som. O problema só foi solucionado com um técnico da EDP. Claramente a potência contratada não era a adequada para suportar um espetáculo com alguma dimensão e claramente o teatro não estava preparado ou parecia não estar muito habituado a receber muitos espetáculos.

Este é um problema, parece-me, que existe fora das grandes cidades ou capitais de distrito e, mesmo em muitas destas, o problema ainda subsiste. Não existem técnicos necessários para assegurar os turnos e por isso os ensaios decorriam sem os mesmos, que eram os únicos com o conhecimento do funcionamento do local e competentes para solucionar problemas que eventualmente pudessem

surgir. A não existência de pessoas suficientes para assegurar vários turnos, ficando deste modo turnos sem técnicos adstritos aos mesmos, torna-se um problema, no acolhimento, difícil para a ou as companhias acolhidas. Horários não compatíveis com os horários de ensaios, que como todos sabemos antes de uma estreia ou de uma carreira de espetáculos passam a horários tarde/noite, denotam falta de experiência ou noção do funcionamento da atividade teatral, por parte das entidades decisoras.

Uma reflexão é impreterível no que toca ao alcance da cultura por parte de todo o território português e não apenas tornar, este, um privilégio ao alcance apenas de alguns. Refiro-me às diferenças entre o litoral e o interior e quanto mais para o interior mais essa distância é evidenciada.

De salientar que no acolhimento e tratamento para com a equipa, no que toca ao catering, nada faltou e a equipa foi muito bem tratada.

O ensaio geral, como manda a “tradição”, correu bastante mal. Estava sem ritmo e bastante arrastado. Como foi um ensaio geral com uma espécie de ante estreia, para um grupo restrito de pessoas, pode haver a tendência para passar a jogar não com os colegas que se encontram em palco e sim com o público e, basta um ator, deixar de jogar em palco, em cena com os outros atores e passar a jogar apenas com o público que o jogo se torna um equívoco, podendo aniquilar um espetáculo. A maior parte das vezes é o entusiasmo e a adrenalina que podem potenciar este tipo de jogo, sem que seja perceptível por parte de quem caiu nesta “armadilha”, e esta é mais uma das razões porque me parece importante a figura da encenação. Este olhar de fora para dentro.

Apesar dos imprevistos e falhas, tendo estes sido sanados, a estreia foi um sucesso. Muita concentração e aquele nervosinho de estreia imprimiram ritmo ao espetáculo. Agora, é deixar correr e ver o espetáculo crescer.

### *Cine -Teatro Garrett (Póvoa de Varzim)*

O Cine-Teatro Garrett na Póvoa de Varzim apresenta dimensões completamente díspares do Cine-Teatro de Fafe. Infelizmente mais uma vez o elenco teve apenas um ensaio no dia anterior ao espetáculo e teve de fazer a adaptação ao espaço que apresentava características bastante diferentes do anterior espaço de apresentação. Foi um dia intenso onde teriam de rever as entradas e saídas, o tempo e o espaço de que dispunham para que o espetáculo mantivesse o ritmo conseguido e não saísse prejudicado. O palco parecia duas vezes maior do que o de Fafe. Nesse mesmo dia procedeu-se às verificações técnicas de luz e som

e ao contrário do que tinha sucedido em Fafe não existiram problemas de maior. Foram feitas pequenas afinações de luz e de som. O som ocupava bastante tempo dos ensaios técnicos. O espetáculo era bastante complexo e exigente a nível de som. Uma das críticas ou dificuldades sentidas pelos atores era sempre referente à monição que quase não era percebida pelos mesmos, pelo era bastante difícil terem uma noção exata do volume com que teriam de fazer a projeção de voz, a par da intensidade com que teriam de manusear os instrumentos musicais/sonoros usados para cada cena. Era sempre alvo de tentativa encontrar um equilíbrio entre o suportado pelo equipamento, entre o som que saía para o público e o que saía da monição, para dentro do palco, para os atores.

Ainda ajustes tiveram de ser feitos a algumas cenas. A teia era bastante recuada. O cenário teve de ser pensado em termos de dimensões para fazer carreira em vários espaços completamente diferentes, de dimensões diferentes e com condições diferentes. Aqui, devido à imensidão do palco e à localização da teia, as cenas pareciam sempre demasiado recuadas, criando um afastamento enorme entre as mesmas e o público. A solução encontrada foi avançar algumas cenas para o proscénio do palco reajustando o plano inicial de luz.

De notar o facto de ser bastante cansativo para os atores terem ensaio técnico da parte da tarde, para de noite poder ser feito o ensaio geral.

O espetáculo no dia seguinte correu bem. E é visível que quanto mais é feito mais ele cresce. Aqui nalgumas cenas, nas entradas e saídas notou-se um ligeiro abrandamento do ritmo decorrente das diferenças de dimensões do palco e do parco tempo proporcionado aos atores para fazerem a adaptação ao local.

Curiosidade: no dia do espetáculo o Cine-Teatro procedeu à venda de pipocas, pelo que durante o espetáculo era ouvido, vindo do público, um ruído de mastigação que desconcentrava atores e o próprio público. Revela, no mínimo, uma falta de sensibilidade e a dúvida assalta-me se estes cine-teatros não deveriam ter mais programação cinematográfica do que espetáculos de teatro ou se quem os dirige tem alguma noção de como tudo funciona e de como tudo deveria funcionar.

### *Cine- Teatro João Verde (Monção)*

Aqui em Monção, dada a sua localização foi o único local onde a produção teve de proceder ao alojamento da equipa. Mas, ainda assim, o tempo de ensaio e adaptação ao espaço foi curto, como em todos os locais de digressão. Talvez porque era o terceiro local de apresentação o espetáculo ganhou ritmo em relação aos anteriores. Já aqui referi que da dificuldade sentida pelos atores nalgumas cenas ao nível do som, quer do que saía para o público quer o referente à monição, que muitas vezes lhes parecia não haver retorno. E numa cena em especial, essa dificuldade era acentuada. A cena da tempestade requeria sempre uma concentração por parte do elenco, porque não tendo esse retorno há a tendência para se fazer a representação em esforço, quer vocal, quer a nível de manuseamento dos instrumentos usados e tocados ao vivo. Isso foi uma constante em Monção. Algumas cenas feitas em esforço, colocam problemas aos atores. Como baixar o esforço sem deixar cair a energia?

### *Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão*

Dois dias de ensaio antes do espetáculo. No primeiro dia e como já era costume, da parte da tarde foi feito um ensaio “à italiana” para reavivar a memória e todos se ambientarem ao espaço. Todos os espaços onde foram e ainda iriam ser feitas apresentações eram e tinham condições e dimensões diferentes pelo que se tornava necessário, de todas as vezes, proceder ao reconhecimento do espaço e habitá-lo antes. No dia seguinte, fez-se mais uma “italiana” a par do ensaio técnico, que é necessário, em todos os espetáculos, mas neste com particular relevância, dada a complexidade e dificuldade e exigência técnica principalmente a nível de som. A dimensão quer do palco, quer da sala era considerável. Necessário era fazer um esforço acrescido por causa da acústica do local. A voz dos atores, se não bem projetada, perdia-se quando a cena era realizada quer de costas ou de lado. O desafio seria a projeção da voz e teria de se realizar uma antecipação das entradas nas cenas por parte dos atores devido à já aludida dimensão do palco. O ensaio geral foi no segundo dia à noite. Foram realizadas duas apresentações em Vila Nova de Famalicão. É curioso como a perceção que temos das coisas pode mudar de pessoa para pessoa. Neste caso,

notei no primeiro espetáculo uma ligeira quebra no ritmo, mas quase nada perceptível. No segundo, o arranque foi mais lento, e foi ganhando energia ao longo das cenas. As vozes foram ganhando projeção e até superaram o primeiro dia. Mas no geral eu diria que o primeiro dia teria corrido com mais energia e melhor. No entanto, a percepção da encenação foi contrária à minha. Claro que temos de ter em conta que neste momento eu me encontro no papel de ponto em palco, estando mesmo fisicamente numa perspetiva diferente da encenação e que isso influencia, bastante, o nosso entendimento e o que nos chega aos sentidos varia mesmo do nosso posicionamento físico.

### *Casa Cultura Ílhavo*

Em Ílhavo, no dia anterior ao espetáculo, a encenação não pôde estar presente, devido a um espetáculo onde o mesmo integrava o elenco como intérprete. Ficou então a direção do ensaio geral sob a minha alçada, enquanto assistente de encenação. Era necessário cumprir o calendário, para que tudo ficasse pronto para o ensaio geral. Já se sabia que a maior preocupação seria as necessidades de som, e fazer as afinações metodicamente, em especial nas cenas onde a exigência seria maior. A cena da tempestade era uma delas. Não só os atores que circundavam a cena compunham-na com os instrumentos, como os atores estavam munidos de microfones de lapela e na cena constava uma cantora lírica. Era uma das cenas mais complexas a nível sonoro e exigia uma potência e uma atenção enorme, para que o som se fizesse ouvir no público e para que os atores tivessem a monição em condições de modo a conseguirem-se ouvir.

### *Teatro do Bolhão*

Passar para o Teatro do Bolhão foi como um regressar a casa. O espetáculo estava a crescer. A adaptação ao espaço, apesar de sempre necessária, correu de uma forma bem mais tranquila, visto o espaço ser não só bastante familiar para toda a equipa, como já terem decorrido no início do processo alguns ensaios neste espaço. Mesmo o ensaio técnico e os ajustes de som, sempre necessários dado a já referida complexidade técnica, correram sem grandes complicações e de forma bem mais orgânica. Sem grandes problemas de maior. Foi o local onde o espetáculo esteve mais tempo em cena o que permitiu um

crescimento do mesmo. Nesta fase já da carreira corre-se aqui o risco de o espetáculo se tornar mecânico e de se perder o espaço vazio necessário para que a centelha do teatro se acenda como se fosse a primeira vez. Mas todos estavam cientes desse facto, e não sendo fácil, aqui o objetivo era contrariar essa tendência que se poderia instalar. E na minha opinião este objetivo foi conseguido. O espetáculo cresceu e amadureceu, o que foi notório ao longo de toda a carreira.

## 5. Considerações finais

Parti para este processo com algumas questões. Não tinha a pretensão de obter resposta à maioria das minhas inquietações e tinha a perfeita noção de que não teria tempo para me deter sobre todas elas, mas o importante seria adquirir mais experiência, quer por observação quer pela própria prática. Experiência no mundo da encenação.

A dúvida subsistia na minha mente, se existia algum tipo de planeamento por parte da encenação, não em termos gerais e ou ideais, ou se as cenas existiam na sua cabeça e se a orientação era feita de uma forma mais condicionada. Primeiro, confirmei as minhas suposições: não há uma fórmula para se fazer teatro nem um modelo de encenação e que, pensando bem, muito me alegra que assim seja. Mesmo tendo a pretensão de levar a cena textos mais clássicos, quero mesmo referir-me às tragédias gregas, existe sempre espaço para a experimentação e não há que ter medo de desconstruir (não apenas no sentido atribuído por Derrida), ou seja, de pegar num texto e de alguma forma o tornar num pré-texto para um espetáculo.

Quando estamos a começar o nosso caminho, o medo assalta-nos e temos a tendência para não arriscar e ficarmos preso ao que conhecemos e que sabemos que vai resultar, mesmo que não nos identifiquemos com tal. Com esta experiência percebi por onde quero ir, percebi que a encenação faz de um desafio que me quero propor e que os processos colaborativos funcionam desde que o processo de comunicação esteja bem instituído. É, na minha opinião, uma das bases fundamentais para que tudo funcione. A entreajuda e a divisão de tarefas pela equipa são fundamentais para o êxito de um projeto cénico e podem suprir os problemas gerados muitas vezes pela falta de recursos.

Vi uma equipa a não desistir de outro membro, mesmo quando a frustração se instala e nos retrai, não deixando que o verdadeiro potencial de cada um se afirme. Porque somos humanos e às vezes deixamos que várias circunstâncias nos impeçam de estarmos a conseguir chegar onde nos é pedido. E nesses momentos, uma encenação comprometida e presente é o salvo conduto para a chegada a bom porto. Há pessoas cuja receção é mais imediata e outras que necessitam um pouco mais de tempo. Mas o importante é perceber isso e dar lugar para falhar e tentar de novo, sem julgamentos, sem o peso do prazo, pelo menos na fase inicial do processo. E passar isso para a equipa, principalmente para os intérpretes, que são aqueles que estão mais expostos.

Sempre pensei que era um ato de coragem e de imensa generosidade e despojo subir a um palco. Estar ali “nu” perante um público. Continuo a achar. E considero também que, como assistente de encenação, e, como desejo no futuro que assim seja, como encenadora, que temos o dever de proteger os nossos intérpretes.

Colaborei num processo de construção de um espetáculo. E identifiquei-me com a abordagem e a metodologia seguida. Sim, existem outras formas de se fazer, não há uma que seja a correta. Cada um tem de encontrar o seu método de trabalho. É muito gratificante trabalhar com pessoas que tenham o mesmo tipo de pensamento, mas também muito enriquecedor com quem possa ter um pensamento diferente, isto é, procurar o ponto de encontro destas diferenças de uma forma não impositiva. A existência de encenação, enquanto pensamento de junção de vários pensamentos ou propostas, terá, em última análise, de ser a responsável por esta intenção.

Tenho uma única certeza, a de que não me interessa fazer espetáculos moralistas ou pretensivos, ou que de alguma maneira indiquem apenas um caminho, uma verdade, a minha verdade. Talvez a minha verdade é a de que não existe uma verdade absoluta, apenas perspectivas e pontos de vista que vão mudando ao longo do nosso percurso no tempo e que dependem de demasiados pressupostos, condições e vivências.

Apesar de considerar o público como parte integrante e ativa de um espetáculo não posso deixar de referir que me apercebi que este pode tornar-se num jogo “perigoso”, ao mesmo tempo sedutor; este jogo estabelecido entre público e intérprete onde a existência ténue entre o sublime e o aborrecimento se pode tornar demasiado real e arriscado. Por isso, a encenação e a assistência de

encenação terão o papel importante de dirigir o processo, com vista ao equilíbrio entre estes dois polos existentes e participantes ativos de um espetáculo.

Não posso deixar de referir que me senti, desde o início do processo, bastante afortunada e grata por ter tido a oportunidade de trabalhar com duas companhias que são duas referências para mim, pela confiança depositada nas minhas capacidades e pelo espaço que me foi sendo dado para as demonstrar. Realizei várias tarefas e senti que participei ativamente. Foi, e não é demais repetir, uma aprendizagem muito para além das minhas expectativas, e que será muito útil para o meu percurso futuro, seja enquanto atriz ou, se a sorte o permitir, encenadora.

## Bibliografia

Brook, Peter, 1993, *O Diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro*, Edições Asa, 1ª edição

Lehman, Hans-Thies, 2013, *Teatro Pós- Dramático 12 anos depois*, Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre

Lehman, Hans-Thies, 2017, *Teatro Pós-Dramático*, Orfeu Negro

Fischer-Lichte, Erika, 2019, *Estética do Performativo*, Orfeu Negro

Pavis, Patrice, 1947, *Dicionário de Teatro*, 3ª Edição, Editora Perspectiva S.A.

Pedro, António, 1975, *Pequeno Tratado de encenação de António Pedro*, 1975, 1. Edições Inatel

## Anexos

### Fotos de ensaio



Figura 4 – Construção do “disfarce” de Edgar



Figura 5 – Lear, Gloucester e Edgar



Figura 6 – Kent e Bobo



Figura 7 – Edmundo



Figura 8 – Kent, Lear e Bobo



Figura 9 – Ensaio com os instrumentos



Figura 10 – Ensaio no auditório do Teatro do Bolhão

## Fotografias de espetáculo



Figura 11 – *Lear*. Cena 1. Entrada de público. Aquecimento dos atores e distribuição de personagens. Foto de Filipe Ferreira.



Figura 12 – Mudança para a cena da tempestade. Foto Paulo Pimenta



Figura 13 – Conspiração de Edmundo. Foto de Paulo Pimenta



Figura 14 – Kent e Bobo. Foto Paulo Pimenta



Figura 15 – Disfarce de Edgar. Foto Paulo Pimenta



Figura 16 – Cordélia e Bobo. Cena da Tempestade. Foto Paulo Pimenta.



Figura 17 – Quando os olhos de Gloucester são arrancados. Foto Paulo Pimenta



Foto 18 – Regan e Goneril. Foto Filipe Ferreira.



Figura 19 – Cena do Tribunal. Foto Paulo Pimenta



Figura 20 – Mudança de cena com instrumentos tocados ao vivo



Figura 21 – Ponto em cena. Foto Paulo Pimenta



Figura 22 – Loucura de Lear. Foto Paulo Pimenta

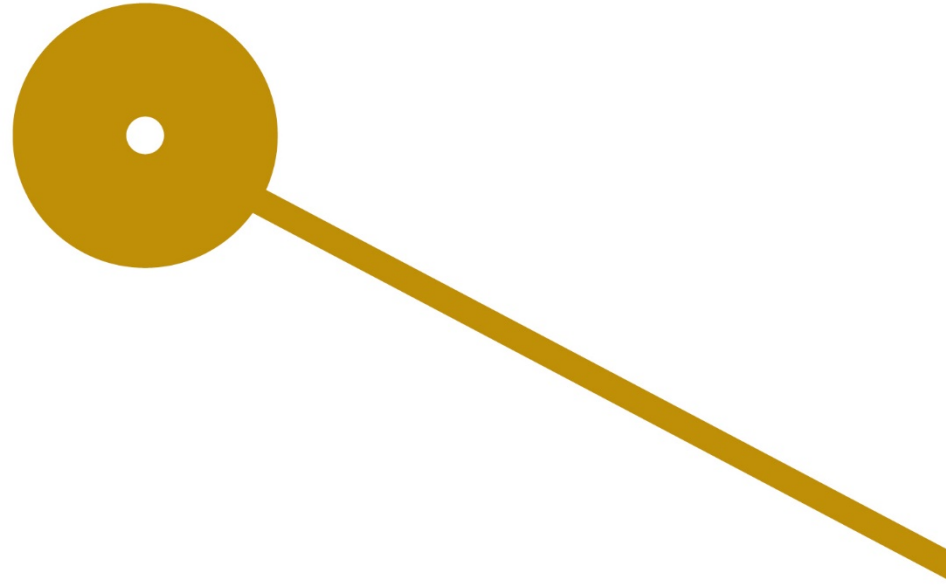


Figura 23 – Morte de Lear. Foto Paulo Pimenta

—  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

—  
**M**



MESTRADO  
ARTES CÊNICAS  
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Título do trabalho  
Nome completo do aluno