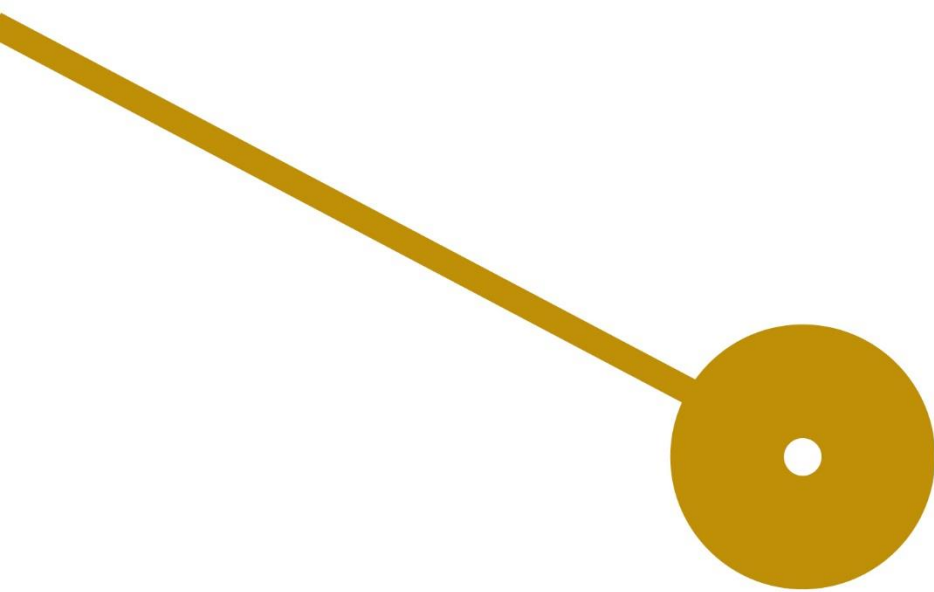


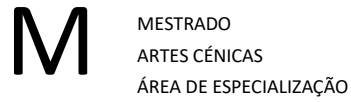


Expressão de Cena

Nuno Alexandre de Carvalho Pacheco

11/2024





Expressão de cena

Nuno Alexandre de Carvalho Pacheco

Relatório apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Criação teatral.

Professor Orientador
Nuno Miguel Santos Meireles

11/2024

Dedico este trabalho aos artistas.

Agradecimentos

Quero agradecer ao meu orientador Nuno Meireles pela disponibilidade e orientação, às pessoas com quem me cruzei durante este mestrado e neste estágio. Ao Nuno Cardoso, diretor do Teatro Nacional São João e encenador do *Fado Alexandrino*, e a todas as pessoas envolvidas neste espetáculo de teatro, desde produção, atores, criativos, técnicos, a todas as pessoas do TNSJ com quem tive a oportunidade de me cruzar ou interagir durante todo o processo.

Resumo

O estágio é referente a um espetáculo de teatro o *Fado Alexandrino*, produzido e com estreia no Teatro Nacional São João, com a direção de Nuno Cardoso, onde trabalhei como assistente de encenação. Quando tive que dar um nome ao estágio, pensei no que me inquietava: o método de criação e também que este projeto se tratava da adaptação de um romance para teatro e surgiu *expressão de cena*. Processos de criação vistos do (não) lugar do assistente de encenação.

Este relatório aborda um pouco do que foi a minha vivência ao longo destes seis meses desde a primeira reunião com o encenador, criativos e produção. Seria impossível traduzir todo o trabalho, questões, pensamento, inquietações, descobertas, conquistas num documento. Este que passo a apresentar tem uma estrutura entrecortada com fases do processo, excertos do meu diário de bordo, as minhas funções, questões e análise do livro. Tal como a estrutura da narrativa da obra e do espetáculo de teatro *Fado Alexandrino*.

Palavras-chave

Processos de criação; escrita de cena; teatro; encenação; obra.

Abstract

The internship refers to a theater show, *Fado Alexandrino*, produced and premiered at Teatro Nacional São João, directed by Nuno Cardoso, where I worked as an assistant director. When I had to give a name to the internship, I thought about what worried me: the method of creation and also that this project was about the adaptation of a novel for the theater and that it came up with the expression of the scene. Creation processes seen from the (non) location of the assistant director.

This report addresses a little of what was my experience over these six months since the first meeting with the director, creatives and production. It would be impossible to translate all the work, questions, thoughts, concerns, discoveries, achievements into a document. This one that I present has a structure interspersed with phases of the process, excerpts from my storyboard, my functions, questions and analysis of the book. As well as the structure of the narrative of the work and the theatre show *Fado Alexandrino*.

Keywords

Creative processes; scene writing; theatre; staging; piece.

Índice

Introdução.....	1
1. (não) Lugar de partida.....	2
2. Desassossegos.....	3
3. Processo de criação.....	4
4. Digressões.....	27
5. Observações (não) finais.....	27
Bibliografia.....	29
Anexos.....	30

Introdução

Quando chegou a altura de tomar uma decisão sobre o meu projeto final de mestrado ecoavam em mim algumas questões, como “qual o melhor método de criação?”, “existe um método?” ou “quais os processos e em que projetos devem ser aplicados?”. Assim que surgiu a possibilidade de fazer o estágio na criação de um espetáculo com Nuno Cardoso, um dos criadores portugueses mais conceituados e de quem aprecio o trabalho, numa instituição como o Teatro Nacional São João, não tive dúvidas em relação a esta oportunidade de explorar as minhas inquietações artísticas. Assim este relatório centra a sua atenção na visão do assistente de encenação sobre os processos de criação deste *Fado Alexandrino*.

1. (não) Lugar de partida

Parti para o início deste mestrado com algumas questões artísticas ainda a ecoar em mim, fruto de investigações, processos e experiências artísticas a nível profissional.

Agora, depois de me confrontar com vários autores, investigadores, criadores, através da partilha, debate com professores e colegas e da experimentação, sinto que chego a outro lugar ou a outras questões.

Um lugar depois do outro, uma criação depois da outra, um processo depois do outro, um objeto artístico depois do outro, um sítio depois do outro, um posicionamento enquanto artista a seguir a outro. Cada pesquisa, investigação, objeto levam-me a outro lugar, quando regresso já não sou o mesmo.

A maior das inquietações que me tinha vindo a assolar era se existia um método ou um modelo de criação que pudesse dizer que era o meu ou se apenas existem processos que se adaptam a cada projeto. Ao longo do meu trajeto de formação e profissional pude aprender e trabalhar com vários criadores e aplicar em projetos vários métodos, com a chegada a este mestrado além, da pesquisa enquanto interprete, tive também oportunidade de investigar e experimentar vários processos de criação, como foi o caso na masterclasse e nas cadeiras de projeto e pesquisa artística.

Assim fui para este estágio com várias questões a ecoar em mim e com a vontade de chegar a outro lugar.

A maior das inquietações que me tinha vindo a assolar era se existia um método ou um modelo de criação que pudesse dizer que era o meu, ou se apenas existem processos que se adaptam a cada projeto. Ao longo do meu trajeto de formação e profissional pude aprender e trabalhar com vários criadores e aplicar em projetos vários métodos, com a chegada a este mestrado, além da pesquisa enquanto interprete, tive também oportunidade de investigar e experimentar vários processos de criação, como foi o caso da masterclasse e das cadeiras de projeto e pesquisa artística.

Criar a partir de um texto, a partir de um tema ou objeto e através de exercícios de improvisação começar a encontrar imagens, cenas, fragmentos e daí começar a ligar as peças ou encontrar ligações entre elas, até chegar a um espetáculo, com ou sem uma narrativa.

Pretendi pesquisar e abordar métodos distintos, para perceber qual me poderia servir mais, no aprimoramento do meu, ou o que poderia tirar de cada um deles.

2. Desassossegos

Estava ainda a pensar em fazer um projeto de criação, quando surgiu a possibilidade de trabalhar como assistente de encenação, do Nuno Cardoso, no Fado Alexandrino e a minha decisão foi tomada de imediato. Este encenador é uma das minhas referências, principalmente no que se refere ao teatro que privilegia a palavra e o texto e fui para este estágio com a vontade de conhecer mais e ser parte ativa, no seu processo de criação.

Ainda assim durante o mestrado tive a oportunidade de estudar o processo de vários criadores ou *practicioners* e fiquei fascinado com o processo do Bob Wilson, que apesar de distinto do Nuno Cardoso, me levou a tentar encontrar pontos de convergência, mas principalmente a servir de distanciamento, uma perspetiva distinta, na abordagem a este encenador. Ao passo que o Nuno Cardoso tem como elemento primordial o texto e tudo gira ou é criado a partir daí, ou à sua volta, o outro encontra no texto apenas mais um elemento à sua disposição, sem qualquer papel de destaque na sua construção, ou na apresentação do objeto final.

Esta vontade de levar comigo para este estágio, esta outra voz ou ponto de distanciamento, o Bob Wilson, esteve presente desde que tomei a decisão de fazer este estágio. Como foi o caso da manifestação desta vontade na proposta de mestrado apresentada aqui na ESMAE. Esta decisão está relacionada com a vontade de perceber de que forma eu poderia crescer com estes olhares distintos sobre o processo de criação.

Com este relatório pretendi mostrar as minhas funções e participação neste processo e ao mesmo tempo oferecer reflexões, a partir das minhas inquietações. Este relatório centra a sua atenção no processo de criação deste Fado Alexandrino, mas também no que dele posso tirar ou me servir na minha busca, ou depuração, do meu método de criação e no meu futuro profissional. Ainda assim este relatório não esgota aí a sua criação, foi construído como um objeto artístico, com as várias fases ou camadas do processo de construção deste espetáculo entrecortadas (tal como a estrutura do livro e do espetáculo de teatro fado alexandrino), assim como o grafismo utilizado, isto é, alinhamentos e letras distintas.

3. Processo de Criação

Adaptação deste romance para teatro

O desafio que nos apresentava, adaptar este romance para teatro, constituía-se de uma dimensão que levantava muitas questões e incertezas a todos os elementos, sobre a resposta a este desafio, com este texto e este período da nossa história.

Na primeira reunião com os criativos o encenador tinha já uma ideia do caminho que queria seguir na criação deste espetáculo. Enquanto riscava numa folha linhas, arcos, blocos geométricos, partilhava as suas ideias, sobre ambientes, personagens, hierarquia de cenas e planos, sobre a sua visão do que seria decantar este romance para cena.

A adaptação de um romance para cena, neste caso o *Fado Alexandrino*, é contar esta estória do António Lobo Antunes em palco. Esta estória é contada através dos corpos dos atores a partir de todo o trabalho feito com toda a equipa à volta deste romance. Feita a pensar no autor e na receção de quem assiste, sem qualquer tentativa de ser moralista ou de dizer ao público o que deve sentir ou tirar daqui, antes permitir que quem assiste possa completar esta estória, que faz parte do passado de Portugal e do nosso imaginário coletivo e se hoje podemos dizer que vivemos numa democracia, muito se deve a estes heróis anónimos que esta estória conta.

Primeiro devorámos a obra, com sucessivas leituras e depois dissecámos, para nos apropriarmos deste texto e começar a trabalhar na adaptação para teatro.

Neste *Fado Alexandrino*, apesar de o texto e a palavra terem o papel central nesta escrita de cena, este contar entrecortado de estórias em palco vai sendo partilhado pelos vários elementos, onde o vídeo, luz, som e música vão compondo este fado no tempo e no espaço.

Estes elementos, juntamente com o texto, servem para contar as várias estórias dentro desta estória: ora sobrepostas, uma contada por um ator enquanto outra está a ser contada pelo vídeo ao mesmo tempo; ora cruzadas como se de um jogo de pingue-pongue se tratasse, ora num formato de diálogo entre ator e vídeo, ora como deixa para a entrada ou fala do ator.

Recordo o início da segunda parte, onde a cenografia é um cabaret de época e começa com imagens de arquivo do 25 de Abril em Lisboa, com as pessoas na rua e movimentos militares que retratam esse momento, além de ser a deixa para os atores começarem com as memórias das personagens e desse tempo. As imagens gravadas de tortura que remetem para o imaginário do que seria o interrogatório e o tratamento que os presos tiveram por parte de membros da polícia política durante o Estado Novo, são também deixas para os atores. Também a música e o som, além do seu aspeto estético e de composição: recordo uma memória partilhada pelas personagens, da guerra colonial, enquanto eram bombardeados pelo inimigo, o som de bombas a cair e o clarão de luz provocado, era a deixa para se esconderem debaixo das mesas (parte do cenário da primeira parte). Algumas estórias eram contadas apenas em vídeo, noutras havia um diálogo entre os atores e o vídeo, recordo quando o alferes lembra o episódio em que compra uma menina em África, essa memória é retratada em vídeo, mas com o qual o ator interage.

Confronto com outras encenações do Nuno Cardoso:

Vi vários espetáculos¹ do Nuno Cardoso e recordo alguns em especial como o *Coriolano*, *Suécia* ou até mais recentemente o *Pelicano*, de Strindberg (2024) onde todo o trabalho se centrava no texto e no trabalho dos atores. No *Fado Alexandrino*, apesar do texto e o trabalho dos atores continuar a ter papel central e de início de construção do espetáculo, os outros elementos como o vídeo, o som e a música e a luz têm uma participação significativa neste contar de estórias.

Este processo teve início em dezembro e estendeu-se até ao fim das apresentações no Teatro Nacional São João, em abril, uma vez que durante e principalmente a primeira semana de espetáculos, cortes e adaptações continuaram a ser feitos.

Processo e funções

Começou com o trabalho de mesa, com a leitura do texto, apenas com os criativos e os assistentes, e à medida que o texto era lido fazíamos o levantamento dramaturgico, de tempo, espaço, personagens, ações, elementos importantes da narrativa. Durante este

¹*Suécia*, de Pedro Mexia, (2023), *Ensaio sobre a cegueira*, também adaptação do romance de José saramago (2022), ambos no Teatro Nacional São João, Porto, Portugal. De Shakespeare, *Timão de Atenas* (2018) e *Coriolano* (2014), aquele no Rivoli - Teatro Municipal do Porto e este último no Teatro Nacional São João, Porto, Portugal.

processo, o encenador passava as suas ideias e escutava as opiniões e ideias que iam surgindo.

No fim da primeira leitura já havia algumas ideias sobre a cenografia bem definidas, tais como elementos e símbolos sempre presentes de Lisboa e Moçambique, para que a guerra colonial e Lisboa, nesse período de tempo específico, estivessem sempre presentes – tais como a calçada portuguesa típica dos dois locais, um unimogue (veículo de transporte utilizado na guerra colonial) e uma varanda inspirada nas varandas de Lisboa deste tempo, uma vez que durante toda a obra e todo o espetáculo, se passam momentos e memórias, recorrentemente, dos dois lugares.

Devo referir que durante este processo o encenador passava a sua visão aos vários criativos, como ao cenógrafo, que posteriormente lhe apresentava a sua proposta para ser debatida e calibrada durante a sua apresentação. Após cada proposta e respetivo diálogo, foi sendo aprimorada e ficando cada vez mais perto do resultado final.

Após a primeira leitura e levantamento dos elementos da obra, foi a vez dos atores se juntarem para nova leitura e levantamento dos elementos, com maior foco na adaptação para teatro, enquanto os atores descobriam a obra. Parámos no fim de cada cena, para o encenador expor a sua visão e abrir debate a todos, sobre a obra e as personagens. Todos fomos partilhando o nosso ponto de vista, ou colocando questões, enquanto o encenador e um dos atores, o Jorge Mota, os únicos que passaram este período, partilhavam as suas memórias pessoais e da memória desse tempo. Durante este processo, toda a equipa foi partilhando filmes, documentários, livros, todo o tipo de informação, para alimentar o imaginário coletivo, do que seria aquele período.

Durante este processo, a minha pesquisa sobre o autor, na procura de descodificar a obra, descobri as crónicas do António Lobo Antunes, “Receita para me lerem”. Na partilha com o encenador e a equipa percebemos ser esta uma chave, deste autor, para descodificar o texto.

O encenador ia já cortando texto, tanto pela relevância para a narrativa, como no seu interesse cénico, passando as tarefas de as implementar no documento, para mim e para o outro assistente de encenação, algumas destas executadas depois do ensaio, para garantir que no ensaio seguinte, o texto estivesse pronto para ser lido, com todas as alterações.

Refiro também que no início dos trabalhos e principalmente até à conclusão da adaptação as horas de trabalho continuavam depois do horário de ensaios. Saía do ensaio e ia para casa trabalhar e implementar essas alterações ou outras tarefas tal

como isolar o texto das personagens, todos os sons presentes em cada cena, para passar ao músico. A urgência em ter todas as alterações prontas a tempo do próximo ensaio, assim como a demanda de ter a adaptação concluída a tempo útil, para o início da experimentação em cena, fez com que o trabalho se estendesse ao sábado, onde cheguei a continuar os trabalhos em casa do encenador.

Devo referir que perdi a conta das vezes que lemos o texto, tanto na integra (as mais de 700 páginas), como com as várias adaptações ou cortes.

De seguida começaram as leituras, já com os cortes e a experimentação das personagens pelos atores, enquanto todos faziam todas as personagens. Uma das minhas tarefas era apontar que personagens fizeram os atores, para na cena seguinte trocar. Durante este processo, ia ficando uma ideia sobre qual ou quais personagens iriam ser atribuídas a cada ator.

Este processo repetiu-se várias vezes, primeiro apenas para a primeira parte e depois para a segunda. Depois de alguns cortes, foi a vez de experimentar em cena, já com uma ideia mais sólida, sobre quais personagens iriam ser atribuídos aos atores.

Apesar das indicações do encenador, quer das movimentações, quer da forma como trabalhavam o texto, os atores tiveram liberdade para experimentar em cena, enquanto se continuava a pensar na adaptação para cena. O que funcionava e quais as partes que seriam cortadas, ou que personagens seriam suprimidas, quer pela relevância para a narrativa, quer pelo interesse cénico. Uma das minhas funções era apontar os cortes, as personagens de cada ator, as movimentações e as entradas e saídas de cena.

Este processo repetiu-se inúmeras vezes para a primeira e segunda parte. De cada vez que repetíamos, as marcações eram alteradas, o que me competia voltar a refazer todas as marcações. Através do depuramento dos cortes e das adaptações, uma maior certeza das personagens atribuída a cada ator, também passámos a pensar se havia tempo para alguns atores trocarem de figurino e entrar no local, e no tempo, para a sua nova personagem, o que nos levou a trocar muitas vezes algumas personagens de ator. Por este motivo e devido ao grande número de personagens presentes na obra e ao facto de haver apenas 12 atores (número do verso alexandrino), tive de fazer vários mapas com as personagens por cena de cada ator, com as suas marcações, entradas e saídas. Para garantir que a cada repetição, todas estas marcações, seriam respeitadas pelos atores, assim como servir de ponto quando alguns começaram a largar o texto. Curiosamente a tarefa de servir de ponto, manteve-se mesmo durante a primeira semana de espetáculos. Durante essas apresentações, estava perto da direcção

de cena, a servir de ponto e cheguei a dar a deixa, a um dos atores, durante uma apresentação.

Forma

Aqui irei partilhar as fases do processo, entrecortadas com a minha pesquisa sobre a análise da obra, excertos do meu diário de bordo, as minhas funções, em contraponto com a perspetiva de Bob Wilson, tal como pode ser encontrado na estrutura do livro e da obra de teatro, Fado Alexandrino.

Para isso irei utilizar tipos de letra e ou formatações distintas (o texto está justificado, ou alinhado à esquerda, ou à direita) para que os cortes sejam mais abruptos e gráficos, tal como as obras.

As personagens principais partilham as suas memórias, seguindo uma ordem, nesse cruzamento de narrativas, até esse código ser contaminado, depois de instalado, criando a sua própria música.

Esta partilha, será na perspetiva do coletivo, exceto as minhas questões e pesquisa, que surgiram depois do horário de trabalho, sabendo que a autoria e as opções tomadas neste projeto, pertencem ao encenador. Juntamente com a seleção de informação que apresento, acredito ser a forma justa de partilhar, algo que pertence a um coletivo, de grande entrega e generosidade, por parte de todos, ao longo destes meses.

Fases do processo

No início deste trabalho, apenas com os criativos, encenação, assistência de encenação, apoio à adaptação cénica e dramaturgia, cenografia, desenho de luz, sonoplastia, música, figurinos, vídeo e movimento. Começámos a leitura em conjunto e a fazer o levantamento dramático da obra. Este processo levou-nos a algumas leituras do romance, enquanto pensávamos na adaptação para teatro e também nós éramos contaminados.

Análise da obra

O presente da obra é em 1981, um jantar de batalhão dez anos depois de regressarem de Moçambique, da guerra colonial. No entanto durante no decurso do jantar e depois de beberem bastante, os cinco personagens, onde se centra esta narrativa, decidem ir

a um Bar Boîte, onde continuam a beber, até atingir um elevado estado de ebbriedade, que os leva a continuar o resto da noite na casa de um personagem, o Alferes, com cinco mulheres, que estavam a trabalhar na Boîte. Durante este período surgem memórias, de quatro dessas personagens, de anos e momentos diferentes, o Estado Novo, a memória da guerra colonial em Moçambique, a Revolução dos Cravos, o pós-Revolução, que vão partilhando em grupo e individualmente como é o caso quando o fazem apenas com o capitão, a personagem que não partilha nada, uma espécie de confidante, mas que também narra esta estória.

Esta obra revela grande importância para a atualidade, não só para o que está a acontecer na Europa e no mundo com a ameaça dos movimentos extremistas a aumentar todos os dias, mas sobretudo para Portugal. Numa altura em que os valores de democracia e liberdade conquistados, parecem estar a ser esquecidos, além de no meu entender o país não se ter realmente confrontado com a guerra colonial e esse período do Estado Novo.

Este pensamento está relacionado com a obra, toda a pesquisa e as pessoas que de uma forma oral transmitiram, ou não, algo mais que não encontrei nesse tipo de investigação. Apresento o exemplo do meu pai, que também esteve nessa guerra. Apesar dos meus esforços, poucas foram as vezes que lhe consegui arrancar alguma memória desse período. Acredito que poucas terão sido as vezes que tenha tido a oportunidade, ou conseguido, falar sobre o assunto, uma vez que não teve qualquer acompanhamento por parte de nenhuma instituição, ou do estado. Junto com o estigma do homem daquele tempo, que não tem fraquezas, nem procura ajuda. Da mesma forma penso que, de uma forma geral, as pessoas que participaram na guerra, assim como todos os portugueses, nunca tiveram um acompanhamento apropriado, nem o país estava preparado para o fazer, acabando por esconder debaixo do tapete, ao invés de se confrontar com uma das fases mais negras da nossa história. Tal como na obra, era sobretudo nos jantares de batalhão, que estes homens falavam sobre este assunto. Daí a importância da obra do António Lobo Antunes, que tal como estes personagens esteve na guerra, ainda que enquanto médico, mas teve a oportunidade de vivenciar este acontecimento. António Lobo Antunes além de escritor é psiquiatra,

no entanto nesta obra está a fazer uma terapia coletiva, daí a sua necessidade de o abordar, numa tentativa de o resolver.

Este conhecimento do Autor levou-me a Carl Jung, um dos mais influentes psicólogos e psicoterapeutas de sempre e fundador da psicologia analítica.

De acordo com Jung, onde expõe no seu livro *O homem e os seus símbolos*, um símbolo é uma palavra ou uma imagem que implica alguma coisa além do seu significado imediato. Apresenta um aspeto "inconsciente", que nunca é definido com precisão ou explicado na sua totalidade. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que utilizamos frequentemente termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender na íntegra. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas este uso consciente que fazemos de símbolos não se esgota na razão: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos.

Há aspetos inconscientes na nossa perceção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenómenos reais, a sensações visuais e auditivas, tudo isto, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente estes fenómenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza nos é desconhecida.

Há, ainda, certos acontecimentos de que não tomamos consciência. Permanecem, por assim dizer, abaixo do limiar da consciência. Aconteceram, mas foram absorvidos subliminarmente, sem nosso conhecimento consciente. Só podemos percebê-los nalgum momento de intuição ou por um processo de intensa reflexão que nos leve à perceção de que devem ter acontecido. E apesar de termos ignorado originalmente a sua importância emocional e vital, mais tarde brotam do inconsciente como uma espécie de segundo pensamento. Que pode aparecer, por exemplo, na forma de um sonho. Geralmente, o aspeto inconsciente de um acontecimento é revelado através de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica.

Fundamentados nestas observações é que os psicólogos admitem a existência de uma psique inconsciente, mas o que chamamos psique não pode ser identificado com a nossa consciência e o seu conteúdo. A nossa psique faz parte da natureza e o seu enigma é, igualmente, sem limites. Assim, não podemos definir nem a psique nem a natureza. Podemos, apenas, constatar o que acreditamos que elas sejam e descrever, da melhor maneira possível, como funcionam.

Os pensamentos e ideias podem ser esquecidos, mas não deixaram de existir. Apesar de não se poderem reproduzir à vontade, estão presentes num estado subliminar — para além do limiar da memória — de onde podem tornar a surgir espontaneamente a qualquer momento, algumas vezes anos depois de um esquecimento aparentemente total.

Este Fado Alexandrino está carregado de símbolos que nos remetem para o imaginário daquele período e dos locais dessas memórias.

Excerto do diário de bordo 11/12/2023

Obra - está dividida em três partes:

- 1) antes da revolução;
- 2) revolução;
- 3) depois da revolução.

Ação - Lisboa 1981:

- 1) restaurante - jantar de batalhão, dez anos depois regresso da guerra;
- 2) bar boîte - depois do jantar;
- 3) casa do Alferes - depois do bar boîte.

Memórias:

- 1) (de 1968/1970 a 16 março 1974) - a guerra colonial, a chegada a Lisboa no fim da guerra e o dia a dia das pessoas;

- 2) (de 25 Abril 1974 a 25 nov. 1975) – revolução e vários movimentos;
- 3) (de 1976 a 1981) – pós-revolução.

Cinco personagens principais partilham memórias entre Lisboa e Moçambique: alferes, soldado, oficial de transmissões (tenente), tenente-coronel e capitão, ainda que este último nunca partilhe nada ao longo da obra.

Elementos cénicos

Cruzamento constante de memórias entre Lisboa e Moçambique - ter elementos sempre presentes em cena destes dois lugares;

Lisboa – calçada e varanda.

Moçambique – calçada, capim e unimogue (veículo usado na guerra colonial).



Imagem retirada de uma apresentação do espetáculo no TNSJ. Imagem do unimogue, veículo de transporte, utilizado na guerra colonial. Foto João Tuna.

Fases do processo

De referir que os ensaios começaram no Teatro Nacional São João com o trabalho de mesa, mas devido à programação deste teatro, os ensaios retomaram no Mosteiro São Bento da Vitória, ainda nesta fase do trabalho. Só quase três semanas antes da estreia regressámos ao teatro.

Nesta primeira fase do processo fomos partilhando as nossas pesquisas e foi quando surgiu a primeira proposta de cenografia.

Análise da obra

Do manancial de questões que surgiram da pesquisa que envolveu esta obra e o autor, por parte de todos, partilho algumas das minhas descobertas referenciadas em artigos e livros, como é o caso da crónica *Receita para me lerem*, presente no *segundo livro de crónicas* do António Lobo Antunes, onde aborda esta obra o *Fado Alexandrino*.

Sobre a forma como a narrativa está construída o autor afirma “a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos aparentemente para melhor respirarmos. Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo.”

(“Receita para me lerem”)

Quando li a primeira vez o *Fado Alexandrino* confesso que fiquei um pouco sem chão, tal é o desafio proposto ao leitor e a descoberta desta crónica ajudou-me a orientar na motivação e propósito ou importância da obra para o autor.

“Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: refletem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. (...) A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana. Quem não entender isso aperceber-se-á apenas dos aspetos mais parcelares e menos importantes dos livros: o país, a relação homem-mulher, o problema da identidade e da procura dela, África e a brutalidade da exploração colonial, etc., temas se calhar

muito importantes do ponto de vista político, ou social, ou antropológico, mas que nada têm a ver com o meu trabalho.” (“Receita para me lerem”).

Excerto do diário de bordo 03/01/2024

As narrativas são entrecortadas, salta de personagem para personagem, memórias em tempos e locais distintos – como uma música: descobrir a música do espetáculo, ou seja, da obra. O vídeo vai contribuir para esse entrecortar de narrativas ou esse contar das várias estórias.

Excerto do diário de bordo 05/01/2024

Tem havia uma procura pela estrutura e a música do espetáculo enquanto lemos o livro (na íntegra) e a cada capítulo paramos e fazemos o levantamento dramaturgico, como se imagina a cena e detalhes relevantes.

Fases do processo

A obra está dividida em 3 partes, com 5 personagens principais, onde 4 delas partilham as suas memórias. Ainda assim essa divisão ou separação das personagens não é clara, até o leitor descobrir o código da obra. A escrita não as separa de forma clara, são coisas simples como uma letra maiúscula a meio de uma frase que podem começar a dar forma ao enigma.

Análise da obra

Jung refere, no seu livro *O homem e os seus símbolos*, que os símbolos não ocorrem apenas nos sonhos; aparecem em todos os tipos de manifestações psíquicas. Existem pensamentos e sentimentos simbólicos, situações e atos simbólicos. Há muitos símbolos, cuja natureza e origem não é individual, mas sim coletiva.

O autor e leitor refletem-se no espelho da obra e passam a ver como ser humano. Assim, ao longo da narrativa, a obsessão por recordar, por contar, revela-se uma espécie de catarse. Recordar, trazer de novo à memória, significa assim retomar uma “normalidade psíquica” tanto para o autor, como para o leitor. Seguindo estas linhas do pensamento, com esta obra e na minha opinião, o autor pretende fazer uma “psicoterapia” coletiva.

Excerto do diário de bordo 08/01/2024

Estrutura da peça: cada uma das três partes terá 4 momentos, a que demos o nome de fados, que fará um total de 12, tal como o verso alexandrino que dá nome à obra.

Excerto do diário de bordo 10/01/2024

Começámos a ler novamente a obra, com os atores, já separada por personagens pelo dramaturgo, enquanto juntamente com o encenador e o outro assistente de encenação começámos a pensar e preparar a adaptação para teatro da obra.

Algumas das tarefas que me foram atribuídas, fazer uma lista das personagens e dos ruídos, sons da obra, para passar ao músico que vai criar para este espetáculo. Isolar cenas do Soldado em 1970 (Parte I).

Fases do processo

Assim começámos a ler, de novo, a obra, já com essa separação clara das personagens, para poder começar a experimentar com os atores, a descoberta em conjunto das personagens, outras perspetivas da obra. Neste início, todos os atores fizeram todas as personagens, enquanto trabalhávamos na adaptação. Com as várias leituras e interpretações começou a ser mais claro o que seria indispensável e o que teria de ser descartado do texto, por muito que nos tenha custado, tal é a qualidade da escrita e da obra. O tamanho da possível peça, o interesse artístico e a escrita de cena acabaram por ser juizes soberanos nestas decisões. Ao mesmo tempo que se ia tornando mais claro qual, ou quais, o ator a desempenhar cada personagem e como iria ser feita essa distribuição. Ainda assim, no início não estava claro se cada personagem

iria ter um ator alocado, ou se todos os atores iriam fazer todas, ou parte, das personagens. Sabíamos que doze era o número de atores, este número também escolhido devido ao verso alexandrino, ao passo que as personagens eram muito superiores, dezenas. Dessa forma ou todos os atores teriam várias personagens, ou quatro ou cinco ficariam alocados apenas a um ator e os outros teriam que ter várias personagens, isto também devido à preponderância destes ao longo da obra.

Excerto do diário de bordo 30/01/2024

Hoje lemos a primeira parte com os atores depois dos primeiros cortes, já com uma proposta de distribuição (até aqui todos fizeram todas as personagens)

Pensámos numa separação ou desdobramento das personagens, isto é, o Alferes no presente do livro, em 1981, ser um ator diferente do alferes do passado, das memórias.

Excerto do diário de bordo 31/01/2024

Ficou definida a cenografia, que já tinha vindo a ser debatida ao longo dos vários ensaios.

Cenografia:

Um ciclorama ao fundo, mais uma superfície de projeção (um outdoor, ligeiramente destacado do ciclorama), onde irão ser projetados vídeos (que irão ser gravados, cenas que irão passar apenas em vídeo) e imagens de arquivo (exemplo, cenas da guerra colonial, do 25 de Abril). Ambos num plano mais elevado em relação ao resto do palco, onde também decorrerão cenas. No plano inferior, um unimogue (direita baixa, referência à guerra e a Moçambique) e uma parede com uma porta e uma janela com balcão (à esquerda do palco, referência a Lisboa daquele tempo), o chão será a calçada portuguesa típica de Lisboa, mas também de Moçambique. Foi aplicado um espelho no desnível entre um palco e o outro, para que a calçada portuguesa possa estar sempre visível, em qualquer lugar onde o espectador assiste ao espetáculo.

A ideia de encenação da primeira parte é um restaurante, 5 mesas e 4 cadeiras por mesa, onde eles estão no início do presente do livro, em 1981 – o jantar de batalhão 10 anos depois da guerra – onde partilham memórias da guerra e da sua vida antes da guerra, assim como a sua chegada pós-guerra e o dia a dia em Lisboa, até começar a antecipar a revolução, que é o início da segunda parte.



Imagem retirado dos ensaios, no Teatro Nacional São João, a menos de duas semanas da estreia.

Perspetiva de Bob Wilson

Wilson confessa no livro *The Routledge Companion to Performance Practitioners_VolumeTwo* pouco depois da estreia de *Einstein on the beach*, que o seu objetivo para o teatro era um arranjo arquitetónico no espaço e no tempo, assim como

Cunningham conseguiu na dança. Com o passar dos anos esta frase foi sofrendo variações (tal como, construções no tempo e no espaço) e realçou como arquitetura, construção, estrutura, composição, e forma são virtualmente sinónimos para ele. É curiosa esta forma de falar de arquitetura não de edifícios ou de desenho, mas para uma variedade de fenómenos como contraponto de música, raios de luz, linhas traçadas no

espaço por corpos em movimento ou a colocação de adereços – todas as formas. Uma performance tem continuidade e isto é o tempo em relação com o espaço, desde arranjo arquitetónico.

Wilson continua dizendo que o espaço não está apenas lá para ser dado como garantido, mas precisa ser habitado pelos atores.

Este espetáculo, o Fado Alexandrino, apresenta uma arquitetura, ou estrutura, composta de uma variedade de fenómenos tal como luz, som, música, vídeo, adereços e linhas traçadas pelos atores, enquanto habitam o espaço.

Excerto do diário de bordo 02/02/2024

Agora, passado vários cortes no texto da primeira parte e com experimentação no espaço, ficou definido que não há desdobramento entre o personagem, o Soldado do passado é o mesmo que o Soldado em 1981. Em princípio a distribuição da primeira parte ficou definida.

Fases do processo

Uma das questões que nos debatemos foi sobre o tempo do espetáculo e se iria haver algum, ou quantos intervalos. Este pensamento virou a nossa atenção para a obra, para o ritmo do espetáculo, as mudanças de cenário em cada parte e também para a experiência do público, uma vez que a peça se começava a afigurar um pouco extensa.

Excerto do diário de bordo 05/02/2024

A ideia de encenação da segunda parte ficou fechada: uma Boîte, onde eles se encontram no presente do livro, em 1981 e como pano de fundo – principalmente feito em vídeo – a revolução, que é retratada nesta segunda parte pelas personagens, enquanto estão nesta Boîte.

Cenário - duas cortinas vermelhas: uma ocupa metade do palco superior e a outra ocupa a outra metade (permitindo algum jogo com as cortinas, afastar em caso de projeção de algum vídeo ou imagem de arquivo). Um bar com 5 cadeiras e uma bola de espelhos típica de boîtes daquela época.



Imagem da segunda parte, retirado dos ensaios no Teatro Nacional São João

Perspetiva de Bob Wilson

Ainda sobre o livro *The Routledge Companion to Performance Practitioners_VolumeTwo*. De acordo com a visão dele os objetos, são usados para realçar a arquitetura das suas produções e para marcar o espaço e o tempo. Podem denotar ou completar uma ação e apesar de serem funcionais, como uma cadeira, são necessariamente elementos de design ou então uma extensão de figurinos. Muitas vezes os objetos são apenas elementos de jogo, interação, que podem ser usados como parte da narrativa.

Da mesma forma neste espetáculo, os objetos apresentam componentes que realçam a sua estrutura e o situam no espaço e no tempo. Refiro alguns exemplos tal como a calçada portuguesa, presente em Lisboa e em Moçambique (pelo menos naquele tempo) e os espelhos que a realçam. O unimogue referente à guerra colonial, a varanda típica de Lisboa, daquele tempo. As mesas, com tolhas e cadeiras, da primeira parte, referência ao jantar de batalhão. O bar, as cortinas vermelhas e a bola de espelhos da segunda parte, como referência às boîtes, daquele tempo específico. Além de serem elementos de

design, alguns funcionais, outros elementos de jogo ou interação como os copos e garrafas presentes em todo o espetáculo.

Excerto do diário de bordo 06/02/2024

Novamente pensámos o ritmo do espetáculo, importante para a adaptação do texto para teatro – na primeira parte um ritmo alucinante e a segunda ainda mais intensa e menos cruzada. Este ritmo está também ligado ao nível de álcool que as personagens vão ingerindo – no restaurante bebem muita quantidade de álcool, na boíte estão num estado de grande ebriedade e continuam a beber, até chegarem a casa do Alferes, para o final da noite, onde continuam a beber.

Ideia de encenação da primeira parte os 4 personagens sentados cada um numa mesa, com 4 cadeiras onde só estão eles e um boneco a fazer de capitão noutra mesa– o capitão foi eliminado e o narrador passa a ser sempre outra personagem.

Excerto do diário de bordo 07/02/2024

Fizemos uma leitura encenada no espaço, algo que já tem vindo a ser feito, mas agora bem mais preciso nas zonas de ação: zonas de 1981, de memórias e jogos teatrais.

A distribuição das personagens tem sido experimentada e agora a da primeira parte está definida e a da segunda também está praticamente.

Uma das tarefas que tinha feito foi o levantamento das personagens por cena.

hoje a tarefa foi o levantamento das personagens por ator, por cena e o somatório total da segunda parte, a partir da distribuição feita até ao momento.

Análise da obra

Ao longo da narrativa, pessoas, lugares e objetos vão criando imagens feitas pela justaposição de camadas e detalhes, de espaços, tempos, narrativas encaixadas e sensações, apresentadas sucessivamente, em quadros ora cubistas, ora surrealista.

“Estou em Lisboa e em Moçambique, vejo ao mesmo tempo as casas do bairro econômico e as árvores da mata” (António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*, 2002)



Imagem da primeira parte, retirada de uma apresentação, no Teatro Nacional São João. Foto de João Tuna.

Fases do processo

Aqui ficou definido, encontrado um código temporal de ação no espaço, para a primeira parte do espetáculo. Para o dispositivo cénico optámos por cinco mesas, para o palco inferior, com quatro cadeiras em cada uma, mais uma mesa no palco superior, com três cadeiras. Desta forma o que acontece nas mesas do espaço inferior, ou no espaço

circundante, refere-se à ação no presente da obra, em 1981 e as memórias circulam entre o pequeno palco superior atrás e a boca de cena. Ao ponto de se contaminarem, depois do código ficar instalado. Para este cruzamento de narrativas contribui o vídeo e as imagens de arquivo projetadas ora no ciclorama ora no outdoor, a outra superfície de projeção. De referir que estavam já previstas no plano de trabalho a gravação de algumas cenas em vídeo com os atores e alguns figurantes.



Imagem retirada das gravações das cenas em vídeo, presentes no espetáculo. Foto João Tuna.

Excerto do diário de bordo 08/02/2024

Durante esta semana começaram os aquecimentos, com o responsável pelo movimento do espetáculo, a tratar da preparação física dos atores, que inclui passos de dança, assim como exercícios de concentração. Naturalmente são orientados no início do ensaio, onde aproveito para me juntar, uma vez que este será um espetáculo exigente a todos os níveis, como é o caso a nível físico.

Fases do processo

Muitas das minhas tarefas estão diluídas no nós, uma vez que se trata de um trabalho de equipa e onde talvez a maior flexibilidade da função de assistente de encenação

acabou por se centrar na procura sobre qual a melhor forma de contribuir para o grupo, interligando as várias especialidades ou áreas envolvidas no projeto. Ainda que a partir do momento que passámos da mesa para o espaço, parte das minhas funções passaram por assegurar que o texto e as marcações seriam garantidos e caso algum ator não pudesse estar presente no ensaio, substitui-lo.

Acabei por assegurar todas essas funções, devido a doença ou compromissos por parte de alguns atores e devido à grande quantidade de texto e ao método usado, experimentar no espaço e cortar também a partir daí, isto é, eram feitos cortes a partir da leitura e depois com a experimentação no espaço pelos atores, outros cortes eram efetuados nessa escrita de cena. Percebíamos o que era importante em cena, o que dava jogo, o que provocava tensão, como as cenas encaixavam, mudanças ou possíveis mudanças de personagem por parte dos atores.

Excerto do diário de bordo 01/03/2024

Continuamos a preparar a primeira e segunda parte no espaço, com correções às movimentações. Os últimos ensaios passaram muito por essa depuração, além de continuarem a haver cortes pontuais texto.

Fases do processo

O trabalho até aqui tem sido de cortes no texto, ler com os atores e experimentar no espaço. Devo acrescentar que o texto teve várias versões até chegar à versão final. Este processo continuou até já perto da estreia do espetáculo.

O dispositivo cénico, para a primeira e segunda parte, foi bastante claro desde cedo. Assim para na primeira parte surgiu uma ideia mais fechada nos códigos da obra, de entrecortar essas narrativas, saltando de personagem para personagem num ritmo constante. Para isso contribuía não só o texto, mas também o vídeo e as movimentações no espaço com linhas verticais, horizontais, como também diagonais nessa aproximação ou afastamento de estórias ou tempos, criando um ritmo frenético e alucinante. Gradualmente esses códigos vão sendo contaminados até chegar a segunda parte onde esse cruzamento seria feito de uma forma um pouco mais livre para dar mais tempo a cada cena, com o intuito de adquirir a intensidade necessária a cada cena e assim conseguir chegar a esse estado de ebriedade presente nesta fase da obra.

Exemplo: as cenas da segunda parte, o assalto ao bando e a tentativa de raptar o presidente da república por parte da organização Marxista-Leninista-Maoista Portuguesa presentes na obra, mas que acabaram por ser menos entrecortadas, com outras cenas, para conseguir fazer justiça à sua intensidade.

Ainda assim a terceira parte uma vez que decorre na casa de um personagem, depois de toda uma noite de excessos, requereu uma atenção um pouco diferente, ensaios de improvisação bastante mais livres de indicações ou movimentações. Recorremos também a italianas, alemãs e algumas vezes o texto era dito com sotaque carregado do Norte. A verdade é que essa busca acaba por refletir a forma como o autor nos apresenta o livro, dá-nos os códigos para depois os quebrar, assim descobrimos como seria esta última parte e se reflete no espetáculo e como tento passar com a estrutura deste relatório.

A terceira acabou por ficar definida de forma minimalista com apenas um sofá e um banco do jardim no pequeno palco na parte superior. Esta opção foi tomada sabendo que o morto, o oficial de transmissões, uma das personagens principais ter sido encontrada na despensa da casa do Alferes (onde se passa esta terceira parte) e num urinol (perto da casa do Alferes), segundo a obra. Acabou por ser cenicamente mais interessante o sofá e o bando do jardim, permitindo jogo e liberdade maior aos atores para atingirem o estado pretendido nesta terceira parte e no desfecho do espetáculo.



Imagem da terceira parte, retirado dos ensaios no Teatro Nacional São João. Foto João Tuna.

Perspetiva de Bob Wilson

Wilson não tem um método ou sistema de treino para workshops ou ensaios, cada coisa é adaptada a cada produção. Por isso os seus exercícios são absorvidos ou inspirados a partir de uma panóplia de exercícios que Wilson já fez, no seu vasto leque de processos múltiplos ou híbridos e colaborativos. Por outras palavras não é possível colocar num manual para praticantes todas as suas técnicas e imaginação e nem ele as procura transmitir numa estrutura formal de aprendizagem.

Antes de começar deixo aqui as coisas essenciais para Wilson: o que quer que façam, não se esqueçam que o mais importante é preencher a forma, com o carácter individual, qualidades e sonhos, preencham com a vossa reflexão interior, ao mesmo tempo prestem atenção à pessoa que está ao vosso lado para que possam respirar juntos. Discorre no livro *The Routledge Companion to Performance Practitioners_VolumeTwo*.

Confrontando o processo de criação do Fado Alexandrino, com a perspetiva do Bob Wilson, torna-se aliciante refletir se existe uma fórmula, ou se por outro lado requer conhecimento e intuição para encontrar organicamente qual o método apropriado em cada fase do processo.

Fases do processo

No regresso ao Teatro Nacional São João o início dos trabalhos passou pela instalação da cenografia, enquanto a luz ia começando a ser testada. Com o retomar dos ensaios com os atores, começaram as adaptações ao local, cada espaço é único e tem as suas características, dessa forma foi necessário rever todas as marcações desde movimentações a entradas e saídas, enquanto o processo continuava a ganhar vida.

Perspetiva de Bob Wilson

Ainda sustentado no livro *The Routledge Companion to Performance Practitioners_Volume Two*, Wilson afirma que sem luz, não há espaço. Sem espaço, não há teatro. Para ele a luz é muito importante no teatro porque é o que nos ajuda a ver e ouvir: o teatro é uma arquitectura de espaço e luz. A luz não serve apenas para iluminar, mas pode ser plástico ou dar forma a algo, a luz deve existir na atmosfera e quando isto

acontece a luz tem propriedades vibratórias, rítmicas e de tom como a música. Ao mesmo tempo a luz pode passar uma emoção para o espectador, por exemplo o vermelho é a cor do sexo, paixão, perigo, violência. Que está bem presente na segunda parte deste Fado Alexandrino.

Fases do processo

Como referi esta adaptação do texto para teatro foi uma tarefa árdua que implicou muito trabalho por parte de várias pessoas e com todas as condicionantes já referidas. Devido à qualidade do texto a vontade era de incluir tudo no espetáculo, mas opções tiveram que ser tomadas. Apresento como exemplo algumas cenas da segunda parte, o assalto ao bando e da tentativa de rapto do presidente da república por parte da organização Marxista-Leninistas-Maoista Portuguesa. em cada uma delas as personagens aparecem prontos para o assalto vestidos como para um baile de máscaras ou para um carnaval e com armas de brincar, tal é a desorganização destes grupos que o autor pretende retratar com estas cenas. No entanto devido a troca de figurinos não seria possível aos atores garantirem as cenas seguintes no tempo pretendido. Estas como outras cenas acabaram por ser asseguradas com o figurino do presente da obra, acabando por não comprometer, uma vez que estamos a falar de cenas que são memórias, ainda que cenicamente menos interessantes do que poderia ter sido atingido. Ainda sobre o bar boíte, são apresentadas personagens e números grotescos e hilariantes no livro, que dariam momentos muito interessantes do ponto de vista cénico, mas que necessitavam de demasiado tempo de cena, para a sua importância dramática e para o espetáculo, sendo apresentadas estas cenas numa versão minimalista, ainda assim sem comprometer a obra.

Desde a estreia do espetáculo e durante a sua temporada no TNSJ acabou por sofrer alguns cortes principalmente na terceira parte, uma vez que achámos que seria mais justo para o ritmo do espetáculo e para o público. Sendo esta a melhor forma que encontramos de depurar o espetáculo. Acredito que um espetáculo nunca está verdadeiramente acabado, dessa forma acredito que a cada apresentação e com a partilha com o público, o espetáculo pode sofrer mutações e aprimoramentos. Os atores responderam de forma excelente a todas as solicitações, ainda que nos primeiros espetáculos tenha estado com eles nos bastidores, de pronto socorro, a servir de ponto ao texto e às entradas e saídas de cena, caso necessário.

4. Digressões

Depois do Porto seguiu-se o CCB em Lisboa, que não tive a oportunidade acompanhar, mas sim nas etapas seguintes no Teatro Aveirense e no Teatro Circo em Braga. As dimensões do palco e as condições técnicas dos equipamentos obrigaram a ajustes e adaptações. Este espetáculo foi criado no Teatro Nacional São João e apesar de ter sido equacionada a sua transição para estes espaços, ambos os palcos apresentam um espaço mais reduzida, em relação a este.

5. Observações (não) finais

Devo confessar que este se revelou um dos melhores espetáculos de teatro que tive a oportunidade de tomar conhecimento em Portugal, claro que estou implicado devido ao meu envolvimento, mas acredito ser uma peça de teatro de elevada qualidade e uma mostra do que de melhor se pode fazer no teatro contemporâneo. Tal como afirma Peter Brook no livro *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environments*, fazemos teatro para excitar o olho de quem vê e a primeira coisa que o teatro tem de fazer a quem assiste é desejar continuar a ver. Assim o Fado Alexandrino, na minha opinião, além de toda a importância da obra retratada na sua análise, consegue agarrar o público nesta viagem às profundezas do ser humano, num ritmo alucinante, onde cenografia, luz, som, música e vídeo se fundem e sobrepõem com a interpretação dos atores, como se de uma montanha russa se tratasse, onde ninguém chega o mesmo do outro lado.

Agora e após este estágio e este mestrado, em relação às questões que trazia, do lugar onde me encontro, acho que cada encenador apresenta uma estética, uma forma para o seu processo de criação. Ainda assim acho que não existe um método único ou o melhor numa análise conceptual, mas sim um método mais apropriado para cada criação mediante o ponto de partida. Se a criação parte de uma peça de teatro ou de um texto, este método do Nuno Cardoso apresenta-se como uma das melhores opções. Se por outro lado partir de um livro visual, com imagens, desenhos, palavras e outros elementos como parte de um todo o método do Bob Wilson é sem dúvida uma grande opção.

Posso referir algumas experiências do passado recente e também que irei ter no meu futuro profissional.

Uma delas foi durante o mestrado. Refiro o espetáculo final do primeiro ano do mestrado, onde fui um dos encenadores e onde utilizei um método muito similar ao que

o Bob Wilson utiliza (é estranho dizer isto porque o próprio diz que não tem um método, ou pelo menos uma estrutura formal que se posso colocar num manual, a partir do que desenha e escreve no seu livro visual e das pessoas com quem trabalha, constrói o processo de forma específica, para a criação desse objeto artístico).

Na construção desse espetáculo, apresentado no Teatro Helena Sá e Costa na ESMAE, tanto eu como os meus colegas encenadores, tínhamos uma premissa para a criação das cenas: o início e o fim teriam que ser sempre iguais. Das quatro que criei, recordo que em algumas tinha já uma ideia concreta do que queria fazer, enquanto que noutras apenas algumas imagens, linhas, movimentos, palavras. Comecei por fazer uma espécie de livro visual com desenhos, movimentos, palavras, cores e parti para os ensaios, com essas premissas e através de exercícios de improvisação com os atores, fui descobrindo e construindo as minhas cenas.

A outra tem a ver com um espetáculo profissional do futuro. Um espetáculo que irei criar e interpretar, em Fafe, no 25 de Abril, a partir da vida de uma pessoa, o Major Miguel Ferreira, muito importante nessa localidade, mas principalmente na queda da monarquia e respetiva implantação da primeira república em Portugal, assim como opositor acérrimo contra a ditadura do Estado Novo, sendo o primeiro subscritor do manifesto “Aos Portugueses” ou na gíria popular “vai-te embora António” onde 200 pessoas assinaram a exigir a demissão de Salazar.

Neste caso irei usar um método muito similar ao do Nuno Cardoso, será maioritariamente criado a partir de um livro, que fala sobre a sua vida. Posso dizer que já comecei a trabalhar nele, nomeadamente com a execução do quadro dramaturgico e o levantamento desses elementos.

Partilho uma perspetiva com que concordo: Bob Wilson acredita que um grande trabalho nunca poderá ser completamente compreendido, nem lhe dar respostas definitivas. O seu trabalho no teatro é fazer perguntas e vai mais longe dizendo que se ele sabe porque está a fazer algo então não há necessidade de o fazer

Posso dizer que acredito que o papel do encenador será no fundo um orientador e potenciador das pessoas envolvidas num projeto. Pode ter ideias muito claras sobre o que pretende fazer ou utilizar processos mais livres de experimentação, mas que de uma forma orgânica consiga potenciar as pessoas envolvidas a darem o seu melhor e a crescer com cada projeto. De outra forma deste sítio onde estou, descobri que não tenho um método ou uma fórmula para a criação, cada projeto, cada ponto de partida, cada pessoa envolvida é diferente, assim os processos de criação serão diferentes e adaptáveis a todas as condições.

Bibliografia

- ANTUNES, A. L. (2002). Receita para me lerem. Em *Segundo livro de crónicas*. Dom Quixote.
- ANTUNES, A. L. (2005). *Cartas da Guerra*. Dom Quixote.
- BITTAR, L. C. (2009). Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU.
- CHAMBERLAIN, F., & Sweeney, B. (2021). *The Routledge Companion to Performance Practitioners: Volume two*. Routledge.
- JUNG, C. G. (2008). *O Homem e seus Símbolos*. Nova Fronteira.
- PARDO, C., & Morey, M. (2017). *Robert Wilson*. Edições Polígrafa.
- QUADRI, F., Stearns, R., & Bertoni, F. (1998). *Robert Wilson*. FLAMMARION.
- TODD, A., Lecat, J.-G., & Brook, P. (2003). *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environments*. Faber.

Outras referências bibliográficas

- PARREIRA, J.L. (coord.) (2022) *Ensaio sobre a cegueira : manual de leitura : programa*. Teatro Nacional São João.
- SILVA, F.C. (coord.) (2021) *À espera de Godot : manual de leitura : programa*. Teatro Nacional São João.
- SILVA, F.C. (coord.) (2023) *Suécia : manual de leitura : programa*. Teatro Nacional São João.

Anexos

5—28
ABR

Fado Alexandrino

Nuno Cardoso apresentação, adaptação crítica,
dramaturgia

António Lobo Antunes Publicações Dom Quixote

18/16 anos

tnsj.pt

“O tempo engoliu-me.”

TEATRO NACIONAL S. JOÃO

CCO

RTP

BPI

Fundação "João Camões"

50 X2 DE NO CRIA CIA 20 DE ABRIL

QR code

Imagem 1 - cartaz do espetáculo *Fado Alexandrino*

TEATRO SÃO JOÃO
5—28 ABR 2024



Fado Alexandrino

de António
Lobo Antunes

Publicações Dom Quixote

encenação, adaptação cénica e dramaturgia

Nuno Cardoso

“Estou em Lisboa e em Moçambique, vejo ao mesmo tempo os jardinzitos gotosos e as palhotas devastadas pelas metralhadoras.” Em *Fado Alexandrino*, António Lobo Antunes mergulha-nos num tempo compósito, acionado pelo movimento da rememoração. Cinco personagens, militares que regressaram da guerra em África dez anos antes, juntam-se num jantar, um encontro de reflexões sobre um fim e o seu luto, uma espécie de Última Ceia. Nuno Cardoso leva à cena aquele que é considerado o grande romance sobre o 25 de Abril, na celebração do seu cinquentenário. O palco devém um imenso mural, que confere matéria, pela presença e contracena dos atores, pelo trabalho dos criativos, às vivências das personagens em quatro tempos que se interpenetram: o Estado Novo, a memória da guerra colonial em Moçambique, a Revolução dos Cravos, o pós-Revolução. *Mise en abyme* da História do Portugal recente, *Fado Alexandrino* é uma alegoria sobre o fado de ser português.

qua+qui+sáb—19:00
sex—21:00
dom—16:00

apoio à adaptação cénica
e dramaturgia
Fernando Villas-Boas
Florian Hirsch

cenografia
F. Ribeiro

desenho de luz
Nuno Meira

desenho de som
e sonoplastia
Joel Azevedo

música
Pedro “Peixe” Cardoso

figurinos
Nelson Vieira

video
Luís Porto

movimento
Roldy Harrys

assistência de encenação
Pedro Nunes
Nuno Pacheco

interpretação
Ana Brandão, António
Afonso Parra, Joana
Carvalho, Jorge Mota,
Lisa Reis, Patrícia Queirós,
Paulo Freixinho, Pedro
Almendra, Pedro Frias,
Roldy Harrys, Sérgio Sá
Cunha, Telma Cardoso

produção
Teatro Nacional São João

coprodução
Centro Cultural de Belém
Teatro Circo de Braga
Teatro Aveirense
Théâtre National
du Luxembourg

dur. aprox. 3:20
com dois intervalos
M/16 anos

Espectáculo em
língua portuguesa,
legendado em inglês.

Conversa com a
Mónica + Língua
Gestual Portuguesa
+ Audiodescrição
14 abr



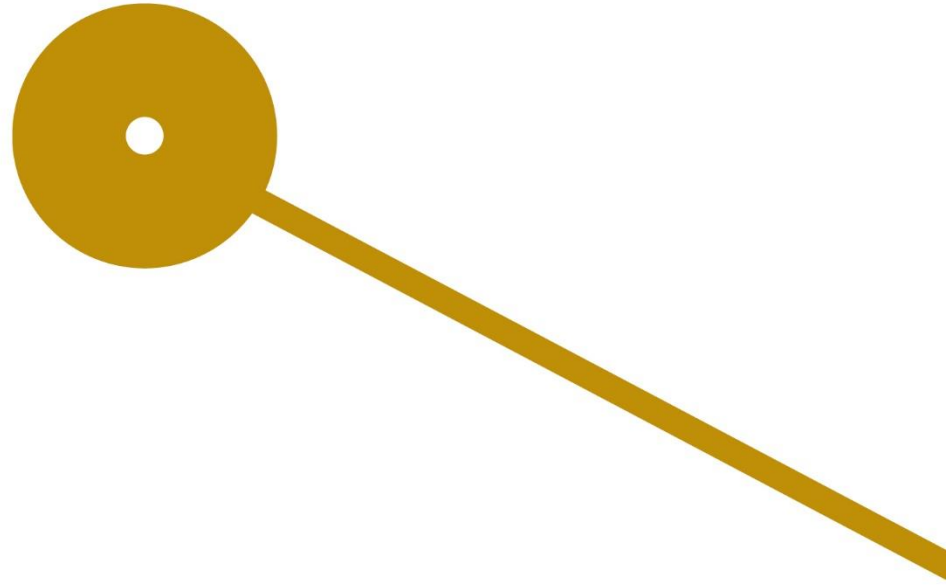
30%
DESCONTO

Na compra de um
bilhete inteiro, mediante
a apresentação deste postal.
Não acumulável com
outros descontos.

Imagem 2 – ficha técnica do espetáculo *Fado Alexandrino*

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
Criação Teatral

Expressão de cena
Nuno Alexandre de Carvalho Pacheco