

**Sónia Margarida Serrano Correia Aço**

**GENÉTICA TEATRAL E ICONOGRAFIA: CONTRIBUTOS PARA A  
ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO DA ACTA- A COMPANHIA  
DE TEATRO DO ALGARVE**



**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais**

2019

**Sónia Margarida Serrano Correia Aço**

**GENÉTICA TEATRAL E ICONOGRAFIA: CONTRIBUTOS PARA A  
ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO DA ACTA- A COMPANHIA  
DE TEATRO DO ALGARVE**

Dissertação apresentada à Universidade do Algarve, como parte das exigências do Programa de Mestrado em Comunicação Cultural e Artes (Estudos da Imagem) da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais para a obtenção do título de Mestre.

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Professora Doutora Ana Clara Santos



**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

**Faculdade de Ciências Humanas e Sociais**

**2019**

**GENÉTICA TEATRAL E ICONOGRAFIA: CONTRIBUTOS PARA A  
ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO DA ACTA- A COMPANHIA  
DE TEATRO DO ALGARVE**

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

---

Sónia Margarida Serrano Correia Aço

## Copyright

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

## AGRADECIMENTOS

Neste percurso não estive só e, por isso, resta-me agradecer a um leque de pessoas que me apoiaram, orientaram, motivaram e fizeram a diferença na minha caminhada.

Ao meu filho Benjamim. A luz que iluminou o meu caminho e que manteve sempre o meu coração tranquilo e focado. Minha motivação, meu ar. Meu tudo.

Ao meu companheiro de vida, meu marido António Aço. Minha força e pilar, sempre.

À minha orientadora, professora doutora Ana Clara Santos, não só pela motivação e orientação na coordenação deste trabalho, mas também por me ter introduzido numa área tão promissora e apaixonante como a genética teatral.

Por último, mas não menos importante, à rede de trabalho do processo criativo de *A casa no fim de tudo*: Alexandra Diogo, Bruno Martins, Glória Fernandes e Paulo Moreira, pelo carinho e abertura com que me receberam.

A todos, o meu sincero obrigada.

## RESUMO

Intitulada “Genética teatral e iconografia: contributos para a análise de um processo criativo da ACTA- A Companhia de Teatro do Algarve”, esta dissertação insere-se numa área de investigação pioneira em Portugal, a genética teatral, e visa salientar a importância do registo iconográfico e videográfico para o estudo do processo criativo. Colocando a tónica em metodologias de acompanhamento de processos criativos na área teatral, o trabalho desenvolvido pretende, em primeiro lugar, contribuir para a edificação de um dossiê genético do processo de criação da peça *A casa no fim de tudo* apresentada, em 2018, no teatro Lethes; em segundo lugar, proceder à análise daquilo a que Josette Féral chama de *traços* do processo, com vista à fixação da memória da prática artística da rede de criação em causa na construção do valor simbólico, estético e comunicativo do ponto de vista artístico.

Palavras-chave: genética teatral, processo criativo, *traços*, imagem.

## ABSTRACT

Entitled “Genética teatral e iconografia: contributos para a análise de um processo criativo da ACTA- A Companhia de Teatro do Algarve”, this master thesis is included in a pioneering research area in Portugal, Theatrical Genetics, and it’s about pointing out the importance of iconographic and videographic registry for the study of the creative process. Emphasising on the following-up methodologies of creative processes in the theatrical field, the developed work intends, in the first place, to contribute to the establishment of a genetic dossier of the creation process of the play *A casa no fim de tudo* introduced in 2018, at Lethes theatre; secondly, to analyse what Josette Féral calls process features, in order to establishing the memory of the artistic practice of the creation grid regarding the building up of the symbolic, aesthetic and communicative values of the artistic point of view.

Keywords: Theatrical Genetics, creative process, feature, image.

## ÍNDICE GERAL

Introdução.....	1-4
Parte I – A génese da génese – enquadramento teórico e metodológico	
• Capítulo I - A génese da génese - evolução da crítica genética literária	
1. Para uma divisão cronológica .....	5-9
2. Do manuscrito ao <i>prototexto</i> .....	9-11
• Capítulo II – Genética teatral – génese, atualidade e metodologias aplicadas	
1. Registo e produção de <i>traços</i> .....	12-20
2. As relações interpessoais na rede de criação e a necessidade comunicativa .....	20-23
3. <i>Armazenamento e experimentação</i> .....	23-24
4. Projetos pioneiros na Europa e em Portugal.....	24
• Capítulo III – Metodologias aplicadas ao estudo do acompanhamento do processo criativo	
1. Do método etnográfico à genética teatral: questões de observação e estatuto do observador.....	25-29
2. O processo de criação como rede em construção .....	29-35
3. Abordagens para o movimento criador e a sua perceção.....	35-38
4. As fases de observação de um processo criativo.....	38-39
5. O registo do processo e a figura do(a) assistente de cena.....	40-42
6. Que estatuto e que futuro para a comunidade de observadores? .....	42
Parte II – Ilustração e experimentação do acompanhamento de um processo criativo	
• Capítulo I – <i>A casa no fim de tudo</i> – O texto [que] se fez carne	
1. Identidade: equipa e primeiros <i>traços</i> .....	43-48
2. Observação participante – um elemento do processo .....	48-50
3. As etapas de um método de trabalho .....	50-58
4. Semiologia teatral e a procura de significados .....	58-65
• Capítulo II – O poder da imagem – contributos iconográficos	
1. Imagem e comunicação - Um olhar genético .....	66-68
2. Da improvisação à marcação.....	68-69
3. Anotação: texto e memória .....	70-74
4. Cenografia e sonoplastia .....	74-77

5. Dos <i>traços</i> à identificação das relações de construção do grupo da rede de criação .....	77-80
6. <i>Traço</i> e imagem de um processo .....	81-89
7. A comunicação genética – Um processo dentro do processo .....	90-91
Conclusão .....	92-95
Bibliografia .....	96-100
Anexos .....	101-142
• ACTA	
1. História da companhia .....	102
2. Biografias da equipa artística e técnica do espetáculo	
<i>A casa no fim de tudo</i> .....	103-111
3. Entrevista – Encenador Paulo Moreira .....	112-121
• Índice de Imagens com legendas integradas no Dossiê genético - Documentos de divulgação do espetáculo pela companhia de Teatro ACTA.....	122-126
• Galeria com algumas das imagens integradas no Dossiê genético - Material registado por mim durante o processo criativo .....	127-142

## INTRODUÇÃO

A crítica genética no campo literário e artístico descortina a poeticidade da obra despojando-a do estatuto de mito e tornando-a acessível através do estudo e acompanhamento das etapas do processo criativo. Centralizando a sua atenção na tomada de decisões do(s) criador(es), ou seja, naquilo que foi mantido e eliminado durante o percurso da concepção da obra, a crítica genética tenta compreender como é que o artista chega até à obra apresentada ao público através do processo de fabricação da mesma. O objeto de estudo da crítica genética são os caminhos trilhados pelo artista até ao ponto de chegada – a obra.

Nesse sentido, a crítica genética é um campo de estudos inovador porque enriquece o conhecimento sobre a criação artística. Sendo o seu método aplicável no teatro, torna-se uma investigação desafiadora uma vez que o teatro é a mais humana e interdisciplinar das artes. O espetáculo será sempre único e efêmero a cada apresentação, mas o processo criativo pode ser documentado e estudado através do registo em vídeo, áudio e fotográfico. Se, por um lado, como refere Ana Clara Santos, “é certo que, cada vez mais, as companhias tendem a produzir o seu próprio material de arquivo e de registo sobre as suas produções artísticas” (Santos, 2017: 11), por outro, o registo dos ensaios ao longo do processo de criação ainda é pouco comum. Urge, por isso, desenvolver técnicas de registo do processo criativo. O estudo do processo não está tão desenvolvido quanto o do produto final, pela falta de ferramentas proporcionadas pelos estudos teatrais. A predominância dada à historiografia, à semiótica e à análise textual foi insuficiente ao tentar analisar relações interpessoais complexas, práticas de trabalho e o processo coletivo envolvido nos ensaios (Texier, 2014).

Desenvolver a minha investigação num domínio de estudos recente no âmbito dos estudos teatrais como é o domínio da genética teatral, em plena expansão desde a década de 1990, possibilita outra perspetiva, outro olhar em busca de algumas respostas que auxiliam na compreensão de como é que uma obra foi criada. Toda a obra de arte tem memória e um processo de construção onde existem escolhas, negações, negociações, concessões. Esses movimentos de construção da obra democratizam a perceção da arte.

Por outro lado, essa construção revela também um processo comunicativo que passa por alguém (o criador) querer transmitir uma mensagem ou, na maior parte dos casos, explorar apenas uma estética, ou seja, entender a arte como um elemento contemplativo.

É minimizador pensar que é possível fazer arte sem comunicar, pois não comunicar é por si só um ato comunicativo. Tudo é comunicação. A arte é social pois é feita de pessoas para pessoas.

Acredito na arte como uma ferramenta ideológica de arremesso. O teatro, em particular, é uma arma que pode provocar profundas transformações sociais no decurso da história da Humanidade, pois combate, denuncia e desafia o espetador/leitor à reflexão e discussão interna ou externa sobre os mais distintos e variados assuntos. Realizar este trabalho e defendê-lo é poder afirmar através da experimentação e do acompanhamento presencial a importância inigualável do vídeo e da fotografia como meios de registo mais representativos com vista à análise do processo de construção de uma obra teatral. Como refere Anne Ubersfeld, para o processo ser corretamente estudado, tem que ser registado em áudio e vídeo, pois são considerados novos objetos de pesquisa.

A razão pela qual me debruço sobre este tema vem no seguimento do meu percurso pessoal e académico. Inicialmente, comecei por fazer uma formação para atores na companhia de teatro Fech'ó'Pano, em Vila Real de Santo António, em 2006. Nesse mesmo ano, fundei, com dois amigos, o grupo de teatro *Os cana rachada*, posteriormente - *II Acto*, no qual tive a oportunidade de escrever textos dramáticos e representar. Este grupo de teatro amador permitiu, e continua a permitir, que muitos jovens, graças à experimentação num coletivo, tomem as suas decisões na hora de fazer escolhas profissionais futuras e entrem no mundo da representação ou na equipa técnica de produção. Entre 2007 e 2010, segui uma formação de atores, tendo realizado o meu estágio na Companhia Profissional de Teatro Al-Masrah em Tavira. Em 2016, licenciiei-me em Ciências da Comunicação na Universidade do Algarve onde tive a oportunidade de aprofundar conhecimentos na área audiovisual<sup>1</sup> – Cinema, Fotografia e Jornalismo, nunca perdendo de vista, nem excluindo de todo, voltar às origens e envolver-me no universo das artes cénicas. Com efeito, apesar de o meu objetivo ter sido sempre criar uma carreira profissional na área do teatro, ter passado por outras áreas como o Jornalismo, onde aprendi como é que se conta uma história nesta forma de linguagem e como a verdade é o fator principal, foi bastante enriquecedor. O Jornalismo e o Teatro partilham alguns pontos em

---

<sup>1</sup> Desde então, trabalho como videógrafa, fotógrafa e editora de vídeo independente, em gabinetes de comunicação em conjunto com outros criativos especializados em comunicação, *design*, marketing e publicidade, no âmbito do registo de eventos de vários géneros, incluindo, por vezes, certos processos criativos. Também sou mentora e jornalista no projeto independente: *Faro Puro TV*. Foi neste projeto original onde iniciei a minha atividade no jornalismo por conta própria no intuito de ganhar experiência assim que terminei a formação na licenciatura em Ciências da comunicação. Este Canal visa reportar o que se passa na cidade de Faro no panorama artístico, cultural e social.

comum. Ambas as áreas procuram contar uma história, transmitir uma mensagem real (no jornalismo, relato de factos; no teatro, relato de uma verdade que se torna verdade quando o espetador consente acreditando na realidade que vê encenada), representada, no jornalismo, pelo olho e sensibilidade do Jornalista e, no Teatro, expressa pelo corpo, voz, presença do ator, figurinos, luzes ou som.

Apesar de hoje ter uma bagagem de conhecimento pluridisciplinar e práticas diversificadas, incluir o vídeo nesta viagem pela análise do processo criativo é de uma contribuição riquíssima para o meu trabalho. Sendo o vídeo um traço saturado<sup>2</sup> é uma forte ferramenta para o estudo científico pois contribui para o registo do processo de criação artística – processo que nos aproxima da aura da obra, que descortina a poeticidade do produto através do processo.

Nestas circunstâncias, atendendo à plena consciência que adquiri, no seminário de mestrado lecionado pela professora Ana Clara Santos, sobre a especificidade desta área de estudos e à minha experiência no âmbito da colaboração profissional já existente com o Teatro Lethes<sup>3</sup>, considereirei que tinha condições, e até um certo perfil, para realizar uma investigação desta natureza. Nessa base, considereirei relevante e oportuno desenvolver esse estudo em duas partes distintas: uma primeira parte mais teórica, de reflexão e problematização do pensamento crítico na área; uma segunda parte, de cariz mais prático, que colocasse o enfoque na abordagem do acompanhamento do processo criativo do espetáculo *A casa no fim de tudo* da ACTA- A Companhia de Teatro do Algarve e no tratamento dos dados e registo desse processo criativo em concreto.

No primeiro capítulo da primeira parte da dissertação, farei a contextualização sobre a génese da crítica literária. A abordagem do seu enquadramento teórico e metodológico é importante para aprofundarmos, no segundo capítulo, as implicações da sua herança sobre as fundamentações geradas por uma das áreas afins, a genética teatral. Não se pode desenvolver uma experiência piloto nesta área sem ter perceção do terreno já desbravado pela crítica nesta área, sobretudo desde os anos 90, nomeadamente ao nível dos métodos e instrumentos

---

<sup>2</sup> Abordaremos, na primeira parte deste trabalho de investigação, esta noção essencial de traço, veiculada sobretudo por Josette Féral, especialista na área da genética teatral.

<sup>3</sup> A minha experiência no Teatro Lethes começou em agosto de 2016 quando me propus realizar um estágio na área da comunicação onde pude trabalhar mais em vídeo e fotografia. Durante esse estágio, que decorreu durante 9 meses, pude acompanhar dois processos criativos da ACTA- A Companhia de Teatro do Algarve: Um espetáculo (*Bela e Abel*), de Jean Pinget com encenação de Elisabete Martins e *Catarina*, de Jacinto Lucas Pires com encenação de Luís Vicente. Nessa altura, fiz o registo fotográfico e vídeos que foram partilhados nas redes sociais, tendo em vista a promoção e divulgação destes espetáculos no teatro Lethes.

comprovados no campo do acompanhamento de processos criativos. Esse caminho será percorrido no terceiro capítulo.

Da segunda parte da dissertação faz parte a ilustração e experimentação do acompanhamento do processo criativo que se divide em dois capítulos. No primeiro capítulo, torna-se imprescindível questionar não só o meu posicionamento como observadora, como identificar o objeto de estudo e a equipa de trabalho. O segundo capítulo encerra, à luz dos pressupostos de um trabalho de acompanhamento de processo, uma análise genética do mesmo através da qual serão definidos os seus *traços*, as suas etapas e as suas concretizações.

Na elaboração deste trabalho pude deparar-me com algumas dificuldades como por exemplo na definição do meu estatuto como pesquisadora, uma vez que o meu estatuto foi se moldando ao longo dos ensaios. Numa fase inicial não sabia ao certo como intervir ou como estar. O facto de o encenador apelar a uma abordagem mais interventiva da minha parte, atribuindo-me a função de ajudar os atores com o texto enquanto trabalhavam, contribuiu para a compreensão do meu estatuto dentro daquele processo. Identifiquei-me bastante ao ler o relato na primeira pessoa da experiência de Cecília Salles como observadora.

Com este estudo, é visível a importância do registo em vídeo pois, para além de fixar a memória das etapas do processo, também levanta a questão da particularidade da abordagem num mundo dos possíveis e de abertura sobre várias possibilidades de encenação. Neste registo podemos evidenciar uma dessas abordagens e alguns métodos de trabalho. Este processo e seus resultados teriam sido os mesmos com o mesmo encenador, embora com outros intervenientes, incluindo, por exemplo, um assistente de cena?

**PARTE I - A GÉNESE DA GÉNESE –  
ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLÓGICO**

## Capítulo 1

### A gênese da gênese - evolução da crítica genética literária

#### 1. Para uma divisão cronológica

De acordo com Almuth Grésillon<sup>4</sup> (1991), em *Alguns pontos sobre a História da Crítica Genética*, a designação *Crítica Genética* foi validada em 1979 ao ser utilizada, de forma explícita, no título da obra de Louis Hay: *Essais de critique génétique*. Louis Hay, por sua vez, identifica a sua origem no século passado na capa de uma pequena coleção de livros. No entanto, se tivermos em conta o seu aparecimento enquanto área de estudos, verificamos que o interesse pelos desafios deste tipo de investigação antecede o período da sua designação. Vários foram os fatores que colaboraram para o surgimento da crítica genética na Europa, sendo a Alemanha e a França os países que, de certo modo, contribuíram para o seu desabrochamento. Segundo Willemart<sup>5</sup>, alguns dos fatores que contribuíram para o aparecimento da crítica genética foram “os escritores-autores, críticos, arquivistas o contexto intelectual e político da época” (Willemart, 2001: 165).

A crítica genética literária dos anos 1960 revolucionou o estudo das artes e do texto literário. Dando os seus primeiros passos, trazia consigo uma nova valorização para o manuscrito que, até à data, não era tido em conta como elemento dinâmico do processo criativo. Quando procuramos identificar as primeiras manifestações da história da crítica genética literária no século XX, uma das primeiras ocorrências de relevo conduz-nos até ao ano de 1966 em França. Nesse ano, a Biblioteca Nacional de França (BNF) comprou uma coleção do poeta alemão Christian Johann Heinrich Heine e, dois anos depois, o Centre National de la Recherche

---

<sup>4</sup> Em 1972, foi nomeada pesquisadora do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e, em 1982, foi designada para a equipe do ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), onde fez parte da sua carreira de pesquisadora. A maior parte de seu trabalho está no desenvolvimento de métodos de crítica genética.

<sup>5</sup> Philippe Willemart, atualmente professor titular em literatura francesa da universidade de São Paulo (Brasil), é especialista em crítica genética e em psicanálise e coordena o laboratório do manuscrito literário (LML), o núcleo de apoio à pesquisa em crítica genética (NAPCG). A revista *Manuscritica*, criada em 1990, também é fruto deste investimento na área.

Scientifique (CNRS) contratou um grupo de investigadores germanistas<sup>6</sup> para organizar e editar a obra do poeta. Na perspectiva de Louis Hay, a entrada de manuscritos em bibliotecas públicas foi um marco relevante que, apesar de não ser precursor, passou a ter uma maior visibilidade nos anos que se seguiram. Segundo este autor, a disciplina afirmou-se no começo da década de 1970, momento em que o questionamento sobre o papel do escritor e a origem e autoridade do texto dividiam as opiniões. Até então o texto estabelecido era inquestionável e a figura do autor não era tida em conta como é na atualidade. A devida importância dada ao contexto das obras passou a ter outro valor quando a crítica genética deslocou o olhar para o papel do autor como elemento integrante do processo criativo, passando assim a ter importância o *manuscrito* – traço autoral.

Apesar dos trabalhos desenvolvidos pelos escritores franceses deste tempo, o começo consciente deste campo de estudo era despojado de qualquer interesse teórico e ainda sem identidade própria. O enquadramento ideológico que se vivia em França um pouco antes do começo dos anos setenta influenciou os começos da crítica genética. Segundo Grésillon (1991), os especialistas da crítica genética embora tenham sido influenciados pelo estruturalismo, o seu objetivo principal não era o texto estabelecido, mas sim o processo de criação, o *prototexto*<sup>7</sup> que origina o texto final. Veremos um pouco mais adiante a importância que adquiriu esta noção no desenvolvimento desta área de estudos e, sobretudo, para a nossa própria investigação. Mas voltemos ao enquadramento ideológico e metodológico da evolução da crítica genética e olhemos para a divisão cronológica tripartida da crítica genética proposta por Almuth Grésillon: período Germânico-ascético (1968-1975), período Associativo-expansivo (1975-1985) e período Justificativo-reflexivo (1985- 1991).

Os manuscritos da coleção de Heine levantaram uma série de problemas metodológicos que a equipa de pesquisadores do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) teve que enfrentar até à charneira de 1975 - transição para o momento associativo-expansivo.

Em 1982, o ITEM – Institut des Textes et Manuscrits Modernes –, laboratório do CNRS trouxe avanços científicos e colocou a França como pioneira e especialista nos estudos da genética da literatura.

No entanto, “a crítica genética é de fato uma corrente in *status nascendi*, e não uma teoria constituída” (Grésillon, 1991: 15), o que suscitou algumas críticas severas porque, apesar

---

<sup>6</sup> “O que os reunia era um desejo comum de aprender na prática para responder ao apelo, e apreender a materialidade dos rascunhos para classificar, datar, transcrever e editar a coleção Heine.” (Grésillon, 1991: 14).

<sup>7</sup> Termo proposto por Jean-Bellemin Noel em 1972. “Ele permitiu que se atribuísse um estatuto coerente a todo um conjunto de documentos até então mal e confusamente qualificados” (Zular, 2002: 38).

de ainda ser uma nova ciência e de possuir ainda “um grande número de problemas a resolver” (Grésillon, 1991: 16), provou progredir ao longo dos anos. “É necessário decidir se deve, se pode existir uma teoria genética unificada, e saber se o geneticista é apenas um filólogo dos tempos modernos ou se é também crítico, hermenêuta”, afirma a autora em 1991 (Grésillon, 1991: 16).

Seguidamente a estas duas fases na história da crítica genética, o terceiro período proposto por Almuth Grésillon é o período Justificativo-Reflexivo, dando início à expansão da disciplina por volta da década de 1990. Era chegada a hora de encontrar os seus fundamentos teóricos e clamar a sua legitimidade. Uma dessas vozes vem do outro lado do Atlântico: é a de Cecília Salles, pioneira na área da genética teatral no Brasil: “o tempo de reflexões sobre os princípios fundamentais e legitimidade da disciplina abriu espaço para a ação transdisciplinar da crítica genética” (Salles, 2008: 2).

Embora o enquadramento teórico da criação deste campo de estudo esteja datado com alguma precisão, segundo Cecília Salles, outros estudiosos já haviam feito crítica genética de forma inconsciente. É o caso de Rudolf Arnheim, autor de *The genesis of painting: Picasso's Guernica*, que se debruçou, em 1962, sobre os esboços do pintor Picasso para poder compreender a génese e simbologia da criação desta obra tão conhecida. Este exemplo faz-nos ver a crítica genética como uma disciplina promissora, capaz de se expandir para outras áreas artísticas, embora conhecida por advir de uma raiz literária e por pertencer a um universo dedicado aos manuscritos literários.

Na visão de Pierre-Marc de Biasi, o modo como o manuscrito é visto nos dias de hoje alterou-se. Outrora, era tido como um objeto de coleção que não estaria ao alcance do público em geral, mas sim encerrado em bibliotecas. Nessa altura, tinha como função provar e testemunhar a autenticidade de uma determinada obra. No entanto, mesmo sem perder essas funções, ganhou uma nova faceta ao tornar-se, numa fase posterior, material científico, dotando-se assim de um objeto cultural. Convém lembrar aqui a metodologia formulada por Pierre-Marc de Biasi para o estudo do manuscrito literário porque esta metodologia pode ser perfeitamente transposta para o estudo do manuscrito dramatúrgico. Biasi estabeleceu um método de análise genética que permitiu interpretar a obra final através de quatro etapas distribuídas por várias fases: 1) etapa estabelecimento e especificação do corpus (fase pré-redaccional ou fase exploratória e de decisão – abarca o material devidamente selecionado pelo autor antes de iniciar o seu trabalho, incluindo recortes de fotografias, jornais, revistas, etc; fase redaccional – execução do projeto em si na qual se incluem os rascunhos; fase pré-editorial – aproximação da etapa final da obra e último estágio autógrafo do prototexto). 2) Etapa editorial

– etapa final de fixação do texto. 3) Etapa de classificação dos rascunhos (categorização dos escritos encontrados, posicionando-os num segmento cujo paradigma seja de características equivalentes às rasuras, surgindo daqui a organização destes documentos numa perspetiva sintagmática cronológica). 4) Etapa da decifração e transcrição (descodificação completa dos documentos através de uma análise rigorosa ao transcrever os fragmentos de texto riscados ou adicionados ao texto). No caso da não possibilidade em classificar os manuscritos através destas quatro operações, será possível recorrer a técnicas de perícia científica utilizadas nas ciências exatas, tal como a Codicologia, que permite, por exemplo, ao investigador apurar a composição química da tinta que o escritor utilizou para escrever, descobrindo assim quando é que aquela determinada obra foi escrita. Outro meio que permite identificar se um documento é autêntico é a análise ótica: a técnica a laser, com esta técnica é possível apurar se aquele determinado documento foi escrito pelo mesmo autor ou vários autores. De salientar ainda que, nos dias de hoje, com a evolução da informática e com a diversidade de programas e aplicações que funcionam por algoritmos extremamente complexos, é possível editar o texto de forma automática e de recorrer a dicionários de substituição.

## **2. Do manuscrito ao *prototexto***

Segundo Grésillon, o manuscrito não é em si o processo de criação propriamente dito, somente quando o crítico genético analisa os documentos é que esse processo será produzido. O processo não é o que possui o valor na crítica genética, mas sim, quando o questionamos. Tendo como perspetivas evitar o finalismo, a crítica genética pretende, segundo a autora, centrar a sua atenção no não-dito:

Não é o escrito final que está no centro de interesse, mas a escritura que se está fazendo, com suas infinitas dependências, com suas pertinências, bem como com suas impertinências. Não é a psicologia do autor nem a biografia da obra que importaria narrar, mas é um antetexto, com o conjunto das marcas conservadas, que se deve estabelecer. (Grésillon, 1991: 9-11)

Facto é que a crítica inicialmente tinha como objeto de estudo os manuscritos literários, mas ao longo das décadas a própria disciplina entrou em expansão o que, por consequente, ampliou as tarefas e objetos de estudo do próprio geneticista para outras materialidades e linguagens nos próprios dossiês e espólios dos escritores. O modelo de análise genética estende-

se então a outras áreas de criação como, por exemplo, ao cinema, às artes gráficas, à música, à dança e ao teatro. É nesta abordagem que a crítica genética começa a ser entendida como uma ciência interdisciplinar, intersemiótica, que evita o finalismo, defende o dinamismo e estuda o inacabado – ato criador. Apesar de propor uma análise teórico-crítica do processo criativo na literatura, na sua própria essência já carregava consigo a possibilidade de ser utilizada como método da análise em outras áreas artísticas, uma vez que utilizada como método de análise do processo criador do escritor nas suas pegadas no papel – manuscritos, rascunhos - colocou-se a possibilidade dessa ciência expandir-se e ser aplicada em outras formas de expressão artística através do material registado que os próprios artistas criam. A investigação levada a cabo por Cecília Salles no Brasil nessa matéria é, sem dúvida, um bom exemplo dessa nova perspectiva multidisciplinar.

A crítica genética incide no processo de reedificação e interpretação do percurso criativo e dedica-se ao estudo dos documentos referentes ao processo criativo de uma obra. Esta nova disciplina propõe-se centrar sobre o estudo do *prototexto*, termo cunhado por Jean Bellemin-Noël<sup>8</sup> em 1972.

Este novo conceito trouxe um estatuto distinto ao conjunto de documentos (rascunhos do escritor, textos passados a limpo, rasuras, esboços, notas, cópias, emendas, etc...) que precedem o texto da obra e que constituem os documentos de processo ou seja, o dossiê da génese e do processo criativo. Segundo Cecília Salles, as etapas para a criação desse dossiê são as seguintes: 1. reunir e certificar todos os *documentos de processo*<sup>9</sup>; 2. Manter tudo organizado segundo a sua finalidade; 3. Descrever, datar e categorizar; 4. Decifrar e transcrever o *prototexto*. Esta metodologia justifica por si só o enfoque dado ao gesto criador e à decifração do pensamento crítico inerente ao ato criador:

O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos possam aguçar: um voyeur que entra no espaço privado da criação. O crítico genético não só narra a história das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo; oferecem uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos que se repetem e deixam aflorar teorias sobre o ato criador. (Salles, 2000: 19).

---

<sup>8</sup> Almuth Grésillon (2009: 43) destaca a forma como os geneticistas adotaram o termo utilizado por Jean Bellemin-Noel na sua obra fundadora *O texto e o prototexto* para designar todos os documentos que precederam o texto e que foram escritos antes do texto.

<sup>9</sup> Veremos adiante a relevância deste conceito para a nossa pesquisa.

Segundo Grésillon trata-se de “reunir os manuscritos, classificar, decifrar, transcrever e editar) e a segunda parte, que não seria necessariamente consecutiva, mas muitas vezes paralela à primeira, consistiria em construir hipóteses sobre o caminho percorrido pela escritura (identificação de rasuras, acréscimos, e formação de conjeturas sobre operações mentais subjacentes) (Grésillon 1993:15).

Defendendo a ideia de que “o Texto não existe”, numa clara provocação aos estruturalistas, Louis Hay colocou em causa o papel do texto, que era visto pelo estruturalismo como elemento fechado, estabelecido e único. Esta nova visão sobre o texto e sobre o autor alimentou diversas polémicas e abriu portas para que o texto passasse a ser visto como mais um elemento das várias fases do processo criativo. Contra o estruturalismo, a Genética era tema polémico de discussão levando muitos autores a dissertar sobre a sua atuação. Roland Barthes<sup>10</sup> (1915-1980) motivou uma mudança teórica na forma como o texto era visto, apelando à necessidade de um certo espírito de liberdade metodológica. Na sua obra *O prazer do texto*, o escritor evoca a sensibilidade e a fruição na obra de arte, o que ia ao encontro das ideias já existentes relacionadas com o conceito de texto:

O prazer é dizível, a fruição não é [...] O prazer [...] não é um elemento do texto, não é um resíduo ingénuo; não depende de uma lógica de entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionário e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade. Nenhuma mentalidade, nenhum ideoleto. (Barthes, 1987: 31-33).

Roland Barthes começou por comutar a palavra “texto” pela palavra “escrita”, concebendo o texto não como uma estrutura de significados, mas uma “galáxia de significantes”<sup>11</sup>. Para além da introdução deste novo conceito, o autor sugere um leitor-produtor do próprio texto, ou seja, produtor de significado no lugar do leitor-consumidor. Havendo um rearranjo de conceitos, o texto literário que era até então estático dá lugar a uma noção dinâmica de processo – Escrita. Será pertinente referir que esta revolução no campo literário coincidiu com a revolução operária de Maio de 1968, marco histórico que marcou

---

<sup>10</sup> Semiólogo, crítico de literatura de arte e professor conhecido como um autor importante no estruturalismo. Um dos grandes pensadores do século XX, que deixou para a posteridade obras de referência tais como: *Camara clara*, *Elementos de semiologia* e *óbvio e Obtuso*.

<sup>11</sup> “[...] neste texto ideal, há uma abundância de redes que atuam entre si, sem que nenhuma possa impor-se às demais. Trata-se de uma galáxia de significantes e não de uma estrutura de significados, não tem princípio, mas diversas vias de acesso, sem que nenhuma delas possa ser qualificada como principal. Os códigos que mobiliza se estendem, são indeterminados. Os sistemas de significados podem impor-se a este texto absolutamente plural.” (Barthes, 1992: 15).

profundamente a história das universidades, onde se evocava um pensamento livre, marxista, de luta pelos direitos de classes.

## Capítulo II

### Genética teatral – gênese, atualidade e metodologias aplicadas

#### 1. Registo e produção de *traços*

Os primeiros cruzamentos entre o método genético e as artes cénicas, embora ainda meio brumosos, surgiram entre 1980 e 1990. No entanto, alguns investigadores franceses<sup>12</sup> apontam o nome de Marie Antoinette Allevy, também conhecida por Akakia-Viala<sup>13</sup>, como uma investigadora pioneira na área ao divulgar o seu estudo sobre a encenação do drama romântico. Mas, pelo facto de se tratar de um estudo sobre a encenação de uma peça de teatro situada um passado longínquo (anos 30 do século XIX), este tipo de investigação só foi possível graças à existência de um arquivo. O acompanhamento do processo criativo da montagem de um espetáculo surge em França um pouco mais tarde, nos anos 1960. A partir dessa altura, o interesse pelo processo criativo não residiu apenas do lado da investigação, mas começou a evidenciar-se também do lado dos próprios artistas. Uma maior consciência nesta área conduz algumas companhias a fixar, até hoje, a memória das suas produções ao nível do registo e do arquivamento. O caso do filme *1789* do Théâtre du Soleil (1974) é exemplo disso.

No seio destas mudanças, vários questionamentos teóricos surgiram em torno dos papéis do encenador e do dramaturgo. Os primeiros estudos de genética teatral começaram a surgir maioritariamente sobre textos dramáticos contemporâneos. No caso francês, esses estudos incidiram sobretudo sobre os textos de Claudel<sup>14</sup> (1868-1955) e Brecht<sup>15</sup> (1898-1956). Assim, começou um novo desafio “o velho esquema “texto/cena” cede lugar a um “modelo dinâmico”

---

<sup>12</sup> Almuth Grésillon; Marie-Madeleine Mervant-Roux; Dominique Budor - Por uma Genética Teatral: premissas e desafios (2013: 383)

<sup>13</sup> Atriz e autora de uma tese sobre encenação no século XIX, a sua obra, editada em 1938, foi depois reeditada em 1976: *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. [Suivi de] *Édition critique d'une mise en scène romantique : indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour [...]*, Paris, Librairie E. Droz, 1938. / Genebra, Slatkine, 1976 (reed.). Disponível em: [www.idref.fr/026682710](http://www.idref.fr/026682710).

<sup>14</sup> Escritor que escreveu peças teatrais, ensaios e deixou uma obra poética e dramática extensa. No ano de 1946 foi selecionado para fazer parte da Academia Francesa.

<sup>15</sup> Dramaturgo e encenador alemão do século XX criou o teatro épico e anti aristotélico. Escreveu peças como a *Mãe coragem e seus filhos* e o *Terror e miséria do Terceiro Reich*.

(Grésillon, Thomasseu, 2006: 19-34) no qual é contemplada a complexidade da linguagem cénica, abarcando as vozes dos atores, seus corpos, a cenografia, a sonoplastia, o desenho de luz, todas as intenções por detrás de cada constituinte utilizado e a efemeridade que lhe é própria.

Nos anos 1980, o objeto de estudo da genética começa a expandir-se. A genética deixa de ser aquela disciplina que se restringia ao objeto literário e passa a interessar-se por outras áreas como as artes plásticas, a arquitetura e o cinema. O método genético tornou-se ao mesmo tempo preciso e flexível. No entanto, no decorrer da sua evolução a crítica genética sofreu alguns ajustes nos próprios conceitos. Um dos mais importantes foi o ajuste conceitual do manuscrito – o próprio objeto de trabalho –, para o qual foi necessário encontrar outro termo que cobrisse essa nova realidade processual. Surgiu assim o novo termo para os registos materiais de *documentos de processo*, cunhado por Cecília Salles, autora cuja contribuição teórica trouxe uma nova abordagem de estudo da própria obra de arte. Os *documentos de processo* têm como função a *experimentação e o armazenamento* ao longo do processo criativo. Apesar de a crítica genética se ter centrado, ao início, no estudo do processo de construção literário, a interdisciplinaridade que lhe é inerente levou à discussão e à transferência da análise aplicada ao texto literário a para outras manifestações artísticas. Desenvolvida sobretudo durante a década de 90 a genética teatral veio valorizar o processo criativo da obra artística.

Compreender e analisar um processo criativo na área teatral é descobrir as suas variadas frentes de atuação para a criação de um produto final - o espetáculo. É perceber que o processo não é constituído apenas por ensaios, orientações dadas pelo encenador e suas escolhas. É analisar um processo no seu todo e isso depreende o porquê da escolha do texto e a sua própria natureza (encomenda a um determinado dramaturgo, tradução, etc), assim como a escolha do elenco (condições de contratação temporária ou a longo termo) e o método de trabalho incorporado (training). Implica também questionar o plano de construção dos figurinos, das luzes, da sonoplastia, da cenografia. Implica, além disso, identificar as angústias referentes aos cortes e às escolhas que têm que ser feitos, a rede de relações criada em torno do processo criativo entre a equipa artística e técnica como elementos internos do processo com os constituintes exteriores ao processo como é o caso da comunidade. Implica, por fim, ter em conta o contexto socioeconómico no qual se manifesta a criação e o impacto do espetáculo nos *media* e junto dos mediadores culturais e influenciadores de opinião.

No campo da genética teatral vários foram os fenómenos que contribuíram para que fosse possível uma abordagem do processo criativo no teatro. Já não se trata propriamente de

encenar um texto. Se existir um texto na construção do espetáculo, esse mesmo texto irá adquirir novas funções, sofrer provavelmente alguma adaptação por meio de cortes-edição.

Diferenciando-se da crítica literária, área que se dedica exclusivamente ao estudo do texto, a genética teatral, para além de tocar outras áreas do saber, interessa-se pelo estudo dos *Traços*, termo cunhado por Josette Féral.

Com efeito, no seu artigo *A fabricação do teatro: questões e paradoxos*, Josette Féral prefere o conceito de *traço* ao de rascunho<sup>16</sup>. Na sua perspectiva, o *Traço* está intimamente ligado à noção de trabalho e de fixação da memória de uma obra, podendo ser classificado como sonoro, gráfico, mnésico ou virtual:

A obra é efeito de um trabalho, e de um trabalho que deixa *traços*, resquícios que se depositam na obra sob a forma de um espetáculo terminado e fora da obra sob a forma de documentos, rascunhos, anotações, declarações diversas que constituem a memória da obra que está sendo criada [...] A palavra *traço*, e o conceito que ela cobre, me parecem mais de acordo com os modos de trabalho atuais. É múltipla, polissêmica, exprime bem a diversidade de natureza e de origem dos *traços* possíveis. Eles podem ser, por exemplo, tanto sonoros quanto gráficos, tanto escritos quanto mnésicos, tanto virtuais quanto tangíveis, refletindo a multiplicidade dos dados que podem ser reunidos em torno da criação de um espetáculo. O aspeto mais importante dessa classificação é a possibilidade de se ter *traços* virtuais ou invisíveis ou, ainda, ausentes. (Féral, 2013: 568; 570).

No entanto, o surgimento deste novo conceito levanta outras questões. Terão todos os *traços* a mesma importância entre si? Ao propor a divisão do *traço* em duas categorias - *traços lacunares e traços saturados* -, a autora reconhece que, apesar de todos contribuírem para uma “melhor compreensão dos espetáculos aos quais eles deram origem” (Féral, 2013:570), nem todos encerram em si a mesma espessura informativa para nos fazer compreender uma determinada obra.

A ideia de registo do processo criativo não é de todo um conceito recente. Os artistas sempre o fizeram e os geneticistas procuram aproximar-se desse ato criador para compreender

---

<sup>16</sup> Convém lembrar que a noção de rascunho, *brouillon* em francês, foi amplamente utilizada para valorizar o processo de escrita e de reescrita dos textos literários. Nalguns casos, esse estudo foi mesmo determinante para a edição das obras literárias e a apresentação das variantes textuais. É certo que a genética teatral herdou o conceito de rascunho textual e transferiu a sua noção para a cena ao falar de “*brouillon scénique*”, mas o termo de *traço*, proposto por Josette Féral, parece-nos abrir aqui uma nova dimensão inerente ao estudo da arte teatral.

as suas criações por intermédio do processo criativo. O registo em vídeo é um dos *traços saturados* mais importante para ajudar o investigador geneticista a compreender melhor um determinado percurso criativo. Já Anne Ubersfeld, nos anos 80, no seu livro *Lire le théâtre* (1986) tinha insistido sobre a necessidade de haver um registo áudio e vídeo para o processo ser corretamente estudado e considerado novo objeto de pesquisa.

Hoje em dia, o material registado durante o percurso criativo tem, além disso, outras utilidades. Não se restringe apenas a ser consultado e guardado, mas é também publicado e isso influencia, muitas vezes, a atenção para o que está a ser criado: um novo olhar sobre a obra “em construção” em vez do espetáculo terminado e apresentado ao público como “definitivo”. Ao ser publicado e publicitado, esse material ganhou um novo estatuto, saindo da esfera privada de restrito acesso aos elementos da equipa criadora do próprio processo criativo. Assim, nos últimos anos, uma nova importância é dada ao registo fotográfico e em vídeo, havendo outros cuidados com a qualidade do material. Muitas das estruturas artísticas têm um estilo imagético a seguir e esse cuidado é redobrado na recolha dessas imagens e divulgação das mesmas. Devido ao estatuto que estes *traços* ganham, os mesmos são colocados num patamar artístico, à parte, como sendo uma outra manifestação artística, extensões do próprio processo e espetáculo, pois encerram em si a experiência estética, ética e técnica do videógrafo ou fotógrafo como artista, responsável pela captação da imagem e som. Segundo Féral, a consciência sobre a importância destes *traços* expõe a ineficácia do esboço textual, pois a genética teatral baseia-se no porquê de se excluir determinados *traços*. A importância não está só no que fica mas também no que é eliminado, pois o processo é entendido através das escolhas e cortes feitos pelo criador:

Da mesma forma, com muita frequência, o trabalho do diretor consiste em escolher entre aquilo que o ator propõe. Ele retém, é claro, mas ele também apaga muito, elimina, escolhe. Esse é na verdade seu papel principal a fim de dar ao espetáculo a eficácia e a estética desejadas. Então, as correções, as eliminações, as supressões parecem tão importantes a analisar quanto o que fica e o que permanece na obra final. (Féral, 2013:571).

Todavia, não é fácil identificar a gênese de um processo criativo ou identificar o que pode ou não ser pertinente para um determinado estudo genético. Apesar de certos autores como Dominique Budor, Almuth Grésillon e Marie-Madeleine Mervant-Roux<sup>17</sup> (2010) defenderem

---

<sup>17</sup> Eis as apresentações em linha destes investigadores que dão conta do seu percurso na área da genética teatral: “Marie-Madeleine Mervant-Roux is Emeritus Research Director (Theater Studies) at the CNRS (INSHS, National

um campo de atuação mais vasto para os estudos de genética teatral no qual seriam abarcados variadíssimas componentes da criação artística, tais como “a censura e as subvenções, as condições de produção (no plano econômico, comercial, institucional), os documentos jurídicos e financeiros, as encomendas, as amostras, as notas fiscais, os contratos, as folhas de pagamento de salário, a quantidade e a duração dos ensaios, a agenda, as turnês e as eventuais retomadas do espetáculo” (Féral, 2013: 574), outros há que defendem um olhar mais restrito sobre o processo criativo. Josette Féral, ao convocar estes autores, discorda da sua posição, considerada por ela muito abrangente para a área. Estabelecer um diálogo entre os fatores econômico, comercial e institucional na busca da compreensão do processo artístico não é novidade e, segundo Féral, a relevância e especificidade do novo campo de pesquisa encontrar-se-ão valorizados pela distinção entre análise genética e análise dos processos de criação da cena contemporânea que dependem da observação atenta, *in loco* por parte do geneticista, sobre o trabalho dos artistas ao longo do processo:

Um campo de pesquisa que certamente tem uma história mais recente que a da genética no seu sentido mais amplo, um campo que ela parece querer adotar, mas que me parece necessário privilegiar. O surgimento desse interesse na esfera crítica está, evidentemente, ligado à evolução das formas cênicas contemporâneas, que se tornaram mais complexas, considerando inteiramente como criadores, ao lado do duo autor-diretor, é claro, os atores, mais do que nunca colaboradores da criação, mas também os cenógrafos e os criadores de som, vídeos, iluminação, os profissionais da informática. (Féral 2013: 575).

Nesta perspectiva, um dos grandes pontos de viragem situa-se do lado da posição do investigador geneticista. Para ele, a análise do processo criativo não passará apenas por se decifrar as motivações éticas, estéticas e técnicas do artista, mas também o

Interesse em se compreender os movimentos de criação, como a prática funciona e como os artistas pensam a sua arte. Não se trata somente de reconstruir os sistemas de pensamento e de criação a partir de metodologias já comprovadas. Trata-se fundamentalmente de colocar-se em estado de aprendizagem, no qual o pesquisador

---

Institute of Human and Social Sciences), attached to the THALIM Research Unit (CNRS/Université Paris 3/ENS). Her research is dedicated to sound and listening in nineteenth-century to twenty-first-century French theater. She leads the ANR ECHO program (2014–2018, THALIM/Bibliothèque nationale de France/LIMSI). ECHO focuses on spoken voices on French stages in the second half of the twentieth century. Mervant-Roux’s current research themes are theater discography (1950–1980), theater and radio in France during “les années noires” (1940–1944), theater acoustics and sound systems, the use of audio archives for theater research, and the silence of theory on the aural dimensions of theater.” Disponível em: [www.mpiwg-berlin.mpg.de/users/mmervant-roux](http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/users/mmervant-roux)

renuncia a seus pontos de referência habituais, a seus modos de conhecimento, tentando compreender e funcionar de outra forma. (Féral, 2013: 578).

Segundo Josette Féral, vários são os elementos que fazem parte da evolução do teatro e que lançam, por isso, novos desafios à área de estudo dos processos criativos. Entre eles, a autora destaca sobretudo a evolução da ideia de processo, de *reenactment* e de espectador:

- a) O espetáculo pode ser, em certos casos, o processo, ou seja, *work in progress*. A não existência de ensaios, implica uma visão centrada no ator e na expressão livre em palco na qual a figura do encenador é normalmente dispensada. Torna-se difícil, assim, distinguir a obra em curso e a obra acabada. (Féral, 2013: 576).
- b) A observação e criação do processo de encenação ganha diferentes criadores, como é o caso das encenações coletivas. Nesses casos, o papel do diretor desaparece e isso permite também uma análise do processo mais difícil para o geneticista.
- c) Algumas companhias não ensaiam. Tal facto dificulta o estudo do pesquisador
- d) O espetáculo produzido pode ter a forma de um *reenactment*<sup>18</sup> ou seja, os diretores/encenadores voltam a visitar antigos trabalhos seus que já haviam encenado em outras épocas e, através da pesquisa dos registos existentes em vídeo, criam uma adaptação de onde surgem novos espetáculos.<sup>19</sup>
- e) O novo estatuto conquistado pelo espectador, conduzindo à consciência de que sem o espectador o espetáculo não existe.

É de referir que não deixa de ser surpreendente a maneira como a Crítica genética tem se adaptado e expandido conseqüentemente na sua evolução. Se antigamente, no tempo da Crítica textual o sentido da palavra manuscrito era “escrito à mão”, com a possibilidade e expansão para outras artes, a necessidade de encontrar um termo que abarcasse toda a diversidade de documentos, era urgente, daí o surgimento do termo *documentos de processo*, cunhado por Cecília Salles, que são todos os registos feitos ao logo do processo criativo.

---

<sup>18</sup> Reencenação/*Remake no cinema*.

<sup>19</sup> O caso de Jan Fabre é disso exemplo. Encenador e artista multidisciplinar, “produziu obras como criador de teatro, autor e artista visual [...] e é conhecido por expandir os horizontes de todos os géneros aos quais ele aplica sua visão artística.” (Troubleyn Performing arts: [www.troubleyn.be](http://www.troubleyn.be) ). Podemos ler no artigo “Genética de um reenactment em Jan Fabre” (Boato, 2013) a forma como criou uma primeira versão de um espetáculo com atores com formação e, vários anos depois, como reencenou o mesmo texto com atores amadores, criando um novo objeto artístico completamente diferente.

O geneticista começa por organizar e constituir o seu objeto científico, através do *prototexto* um termo já referido, que será, não um conjunto de documentos reunidos, mas um novo texto elaborado através desses manuscritos que, aplicado ao teatro, terá a designação de *Protoencenação*, segundo Luíz Marfuz (2013: 481)

é possível estabelecer um paralelo, no teatro, como conceito operativo de análise: tomar a encenação em si como equivalente ao texto e o itinerário criativo como equivalente ao *prototexto*, no caso, a *protoencenação*; ou seja, os constituintes do percurso, que contribuíram para plasmar a obra ou aqueles que terminaram por se infiltrar no produto final, mesmo à revelia dos criadores. Assim, integram a protoencenação: elementos sonoros e visuais, atuação cênica, corpo, voz, falas e intenções do texto, ações físicas, movimentação, gesto, luz, enfim, o conjunto de signos teatrais que ora formam uma amálgama, ora atuam de forma emancipada, cada um falando por si, como convém à cena contemporânea. (Marfuz,2013: 481)

Para além dos cadernos e do papel do assistente de cena a importância dos registos de encenação são vitais para o trabalho do investigador. Podemos ver isso no artigo de Fahd Kaghat que está interessado na notação da encenação, os registos não substituem a encenação mas ajudam a compreendê-la mais aprofundadamente. Texto de encenação é uma anotação daquilo que é a ação cênica já o texto dramático é o texto estabelecido que se encontra disponível para ser trabalhado, é a obra criada pelo dramaturgo. O registo da encenação que faz surgir o texto cénico, advém das indicações do diretor que foram recolhidas durante os ensaios. Patrice Pavis<sup>20</sup> e Philippe Van Tieghem partilham da mesma opinião no que toca ao aspeto do *livro do diretor*, para ambos esse livro é essencial, subentendendo que toda a equipa artística participa da organização e composição do seu conteúdo. Van Tieghem defende a sua competência prática para a própria criação da encenação, já Patrice Pavis, evidencia a importância desse material registado para o investigador que quer encontrar novas respostas e reconstruir o espetáculo, colocando-o (o espetáculo - a encenação) num *status* de objeto de estudo. É evidente que cada profissional possui as suas técnicas de anotação.

É cada vez mais comum as pessoas ficarem confusas quando vão ver um espetáculo porque em vez de se depararem com uma apresentação mais convencional, assistem a uma mistura visual e sonora, uma perda de fronteiras, que contêm um cruzamento de linguagens artísticas que foram absorvidas pelo teatro, como por exemplo, as artes visuais ou a dança.

---

<sup>20</sup> Professor de estudos teatrais e centra a sua pesquisa na área da semiologia e interculturalismo no teatro.

Se antes o produto final e acabado era o objetivo principal e a dedicação por parte do artista, nos dias de hoje, é o percurso que interessa. Com os novos avanços na investigação teatral o espetáculo deixou de considerar tanto a sua efemeridade mas sobretudo o processo de criação constante. O teatro contemporâneo trouxe consigo uma série de mudanças que eram inimagináveis nos começos da prática cénica. O ensaio, por exemplo, é um acontecimento recente que surgiu com o aparecimento da função de diretor no teatro. Até então os atores ensaiavam e memorizavam sozinhos as suas falas. Havia apenas um ensaio geral para algumas correções e para a certificação de que as luzes e todo o aparato cenográfico estava funcional. Entretanto, as coisas mudaram. O teatro ganhou uma hierarquia de funções que também foi abalada muito recentemente. O próprio papel do diretor já não está tão presente e as companhias optam por encenações coletivas (as condições financeiras e o contexto de cada grupo de trabalho é bastante relevante):

Os primeiros estudos de gênese teatral tinham introduzido a figura do diretor ao lado da figura do escritor-dramaturgo, e esboçado a imagem de uma dupla com tarefas claramente divididas. As análises aprofundadas de documentos que correspondem a diversos momentos precisos da escrita ou do trabalho de palco questionaram esse modelo: elas confirmaram primeiro que cada uma das duas figuras podia desaparecer. (Grésillon, Mervant-Roux, Budor, 2013: 388).

O corpo no teatro, a voz e o brilho da performance do ator não era de todo o que atraía o público ao teatro mas sim o texto, pois todo o resto era considerado uma distração, um evento social. Tendo em conta as grandes mudanças no panorama teatral, estudos feitos por investigadores que se debruçam sobre temas relacionados à arte cénica, que envolvem o processo criativo de um espetáculo são muito recentes. Outrora, as companhias eram muito pouco abertas à presença de curiosos e *outsiders* durante os ensaios. Porém, isso mudou completamente, pois as companhias começaram a fazer ensaios de porta aberta. Esta prática foi uma oportunidade para as universidades de se aproximarem do universo dos artistas e suas práticas e, vice-versa, para os artistas entrarem no universo científico e suas metodologias teóricas. Foi contributivo no sentido em que os conduziu a uma cooperação na criação de conhecimento, gerando assim para uma visão mais ampla e diferente da complexidade da obra de arte por meio do registo e estudo destas manifestações:

Desde os anos 1980, segundo o movimento que atinge o conjunto dos campos culturais, os espectadores descobrem um gosto, depois um entusiasmo pelo processo: o da encenação (a sala de trabalho, o workshop, o training, a

improvisação), o da cenografia (maquetes, esboços de cenários e croquis de figurinos). A relação do público com o universo teatral se transforma: os diretores abrem seus ensaios, que se tornam objetos de filmes, de cadernos fotográficos ou de obras ilustradas com documentos de arquivos; eles criam ou encenam novamente ficções genéticas. (Grésillon, Mervant-Roux, Budor 2013: 386)

## **2. As relações interpessoais na rede de criação e a necessidade comunicativa**

Outro elemento relevante pertencente à rede de criação são as relações interpessoais e a riqueza da pluralidade de diferentes indivíduos que intercambiam ideias, sugestões, possibilidades de encenação ou interpretação de um determinado personagem. Como refere Salles na sua obra *Processos de Criação em Grupo: diálogos*, a interação múltipla no seio de grupos de trabalho colide com a diferença dos resultados alcançados quando uma obra é criada por mais do que um só artista. Falando do sujeito, Salles aproxima de forma comparativa as singulares visões de Edgar Morin<sup>21</sup> e Vincent Colapietro<sup>22</sup>.

O investigador que se debruçar sobre um determinado objeto, terá que lidar com variadíssimas realidades e, nesse sentido, importa recuperar a ideia defendida por Cecília Salles de que “não se pode falar de observador neutro. Há sempre interação entre os membros do grupo e o observador” (Salles: 2017: 30):

Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão sempre em mobilidade. São redes em permanente construção. Daí falarmos de processos de criação como percursos de constituição de subjetividade. É interessante pensar que esses sujeitos em criação agem em meio à multiplicidade de interações, inseridos em suas redes

---

<sup>21</sup> Segundo Salles: “Morin (1998) destaca as interações no ambiente macro cultura, oferecendo uma perspectiva teórica interessante para observar os artistas inseridos na efervescência da cultura, onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas por esse calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual ideológica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de ideias, que, por sua vez, produz enfraquecimento de dogmatismo e normalizações (Imprinting cultural) e conseqüente crescimento do pensamento. (Salles, 2017: 37).

<sup>22</sup> Segundo Salles: “Colapietro (2014), ao discutir o sujeito sob o ponto de vista da semiótica, diz que o artista, em nosso caso, não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com os outros – não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa, como sujeito, tem a própria forma de uma comunidade e ressalta o que parece de extrema relevância para se colocar em crise a oposição entre processos em grupo e processos individuais. [...] Colapietro (2014), ao descrever o sujeito, sob o ponto de vista semiótico (Peirce), como um ser histórico e concreto, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações, enfoca sob outra perspectiva, a inevitável inserção no calor e imprinting cultural, discutida por Morin.” (Salles, 2017: 38).

culturais, encontrando modos de manifestação de sua singularidade em suas sensações: suas dores, seus amores... (Salles, 2017:45-46).

Salles destaca a importância da interatividade entre grupos e como o ambiente de convivência dentro de uma equipe é um *boost* nos resultados da resolução de problemas pois o raciocínio de uma pessoa pode ser um gatilho para despertar ideias e soluções para os demais membros do grupo: “criação se dá em meio a uma grande diversidade de interações: conversas com amigos, um livro lido, um filme assistido etc. Geram novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não” (Salles, 2017:111).

A formação destes grupos normalmente provem de origens diversas pois são talhados para trabalhos específicos que podem surgir devido aos tipos de relação entre os membros selecionados, “modo de liderança, pertencimento à comunidade, afinidade, adesão e recurso financeiros”, segundo afirma Cecília Salles. (Salles, 2017:127). Nesse contexto, outro papel que ganha igual destaque é o líder do grupo pois é quem orienta e cria um ambiente psicossocial. É alguém que tem o papel de amalgamar esforços e conceitos para a construção de um projeto comum. (Salles, 2017:133). O líder e todo o grupo da rede de criação de um determinado projeto detêm-se também com algumas dificuldades comunicativas durante o processo de criação, pois até compreender o que é pretendido é necessário ultrapassar algumas barreiras comunicativas de compreensão. Cecília Salles, refere uma cena do filme *Ensaio de orquestra* de Fellini como exemplo das dificuldades de comunicação entre o grupo e o maestro quando este pede-lhes que toquem de uma determinada forma e que interpretem “Um som cor de fogo”., mas a orquestra não compreende o que o maestro quer significar com aquilo. Outro exemplo também referido são as cartas/*e-mails* que o cineasta Evaldo Mocarzel escreveu para os editores do seu documentário com indicações e suas preferências. Estas indicações foram elementos norteadores e esclarecedores para estes técnicos, que com as orientações do cineasta, ficaram com uma ideia do que ele pretendia: “Os esboços da montagem verbalizados nas cartas deixam clara a construção da dramaturgia do processo de cada grupo, funcionando como uma espécie de roteiro posterior à filmagem”. (Salles, 2017:151).

Essa necessidade comunicativa em comunicar e ser compreendido, que neste caso específico exemplificado é sobre o cineasta Mocarzel é o que permite avançar e chegar mais próximo da sua ideia que projetou. É o polir do trabalho que está a desenvolver – a obra, como um diamante em bruto que vai ganhando contornos próprios para o fim que lhe é talhado.

Ainda neste exemplo, Mocarzel também partilha suas ideias com o diretor de fotografia para que este entenda o que ele pretende em termos de imagem sobre a história que quer

representar, tendo assim que envolver-se numa procura com diferentes elementos do grupo de trabalho pela concretização de sua ideia.

Em meio a uma série de complexas traduções intersemióticas (entre diferentes linguagens), o documentário vai ganhando maior definição. Sob esse ponto de vista, as cartas, ou seja, as palavras desempenham uma importante função: espaço de descoberta dos princípios de montagem, que correspondem às questões mais significativas dos processos de grupo. (Salles, 2017: 153)

Estas relações interpessoais dentro de um grupo representam um grande potencial cultural interdisciplinar e de formação múltipla ao dispor da criação. Mas também existem muitos conflitos, desordem e, até por vezes, hostilidades entre as diferentes personalidades que constituem o grupo. O processo criativo de uma rede de criação em grupo, medra, assim num ambiente emocionalmente imerso num mar de emoções que existem porque existe uma convivência entre os indivíduos. Cada ator envolvido na experiência é um ser único que carrega consigo uma história, motivações, modos próprios de trabalhar o seu corpo e mente. A complexidade da probabilidade de caminhos que o processo criativo pode traçar e o fator humano são tal que nos encontramos num universo (Grupo) e que ainda dentro de si vivem várias galáxias (os artistas criadores pertencentes ao grupo que são as mentes e os corpos criativos do projeto). É uma análise que complexa abarca muitas discussões, fatores internos e externos. A seguinte definição de Salles sobre a forma como o ator vive o ato de criar e como ocorre o processo criativo dá-nos noção dessa complexidade pois aplicando isto a cada membro do grupo temos diferentes processos internos a acontecer. Cada ator tem o seu próprio mecanismo, modos e métodos de trabalho e acredita em possibilidades artísticas que podem ser diferentes das dos demais. Esta constatação resulta em diferentes resultados dentro de um grupo e isso quer significar que um grupo de trabalho é uma galáxia de onde deriva essa complexidade e infinitas possibilidades de trabalho que esta massa humana permite pela sua riqueza e variedade.

Diante de tanta dificuldade e de consciência de problemas, o artista depara-se com intensos momentos de prazer, encantamentos e ludicidade, assim como instantes que não oferecem resistência, mas facilidade, como a fluidez das associações. São fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações são trazidas à mente sem aparente esforço. Há, também, momentos dóceis em que ideias, gestos, decisões parecem jorrar ou aqueles instantes que exigem do artista, simplesmente, acolher o acaso. A criação

pertence ao mundo do prazer e ao universo lúdico: um mundo que se mostra um jogo sem regras. Se estas existem, são estipuladas pelo artista. Jogar é sempre estar na aventura com palavras, imagens, formas, cores ou movimentos. (Salles, 2017: 158).

### **3. Armazenamento e experimentação**

Como referi anteriormente, os materiais reunidos ao longo do processo da criação da encenação - *Protoencenação* é composta por índices do processo de construção de uma obra (anotações, vídeos, esboços, áudios, fotografias, rascunhos) e desempenham, de forma geral, a função de *armazenamento e experimentação*. O arquivo ganhou uma grande complexidade nas últimas décadas. Com a sua grande diversidade de registos ou documentos, são a matéria-prima das pesquisas dos críticos interessados em processos criativos (Salles, 2017: 57). Estes dois termos cunhados por Cecília Salles referem o *armazenamento* como aquilo que é guardado e que varia de processo para processo e de artista para artista. A *experimentação* é o que revela ao investigador algumas possibilidades da obra. São atos experimentais que ficam registados de forma privada e que são reveladores do desenvolvimento da obra em si. Com o avançar das tecnologias, outras ferramentas de trabalho surgiram como meios de *armazenamento* destes documentos. Cecília Salles acredita que as novas tecnologias em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento de sua diversidade (Salles, 2017: 58-59).

Com efeito, com o avançar das tecnologias outras ferramentas de trabalho surgiram como meios de *armazenamento* destes documentos. Esses novos meios de captação trouxeram uma outra visão crítica e até artística do material *armazenado* e de *experimentação* que, posteriormente, despertam o interesse de outros artistas que fazem cruzamentos de arquivos inclusive para serem expostos em outros espetáculos. Aqui estamos perante uma expansão dos arquivos que, outrora privativos nos espólios e oficinas de trabalho dos artistas, ganham um novo modo de projeção pública e que passam a ser acompanhados pelo público pois o material é partilhado em *sites* e *blogs* a título, muitas vezes, individual como se de um diário se tratasse. Desta forma, alguns artistas partilham o processo criativo em que estão a participar o que possibilita ao espetador internauta de interagir com o artista e de colocar-lhe algumas questões sobre o processo criativo que está a ser partilhado. A obra exposta é processo.

São objetos que precisam ser explorados e mais bem compreendidos. Falam de algumas questões relevantes: seu grande potencial de armazenamento, que amplia o espaço de ação dos registros de processo, e o apagamento de fronteiras entre público e privado. Ao mesmo tempo trata-se de um campo de experimentação artística, isto é, são arquivos feitos por necessidade de determinados projetos artísticos, cujo potencial está em plena exploração. (Salles, 2017:75).

#### **4. Projetos pioneiros na Europa e em Portugal**

Os primeiros processos criativos foram analisados em conjunto com artistas e investigadores e desde então que a investigação passou a fazer parte do processo criativo como uma mais-valia para compreensão da criação do mesmo. A genética teatral já conta com alguns trabalhos publicados e experiências a decorrer como é o caso da *La fabrique du spectacle* com Sophie Lucet, um projeto de referência na França que tem contribuído para o avanço da genética. Em Portugal, o projeto de investigação europeu Black Box, liderado pela investigadora Carla Fernandes (UNL), foi um projeto pioneiro na área da dança, cujo desafio primordial foi entender as estruturas conceptuais de artistas performativos contemporâneos na área durante os seus processos criativos. Na área do teatro, as primeiras manifestações de interesse pela área da genética teatral foram desenvolvidas pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Dos dois colóquios sobre genética teatral, lançados por Ana Clara Santos e Ana Isabel Vasconcelos, em 2009 e 2015, resultaram as primeiras publicações, a nível nacional e internacional: um livro coordenado por Ana Clara Santos, Ana Isabel Vasconcelos e Sophie Proust em Paris nas edições Le Manuscrit (2018); o dossiê temático de um número da revista *Sinais de Cena* (2017), assim como um volume coordenado por Ana Clara Santos e Sophie Lucet nas edições Presses Universitaires de Rennes (PUR) em 2019 (no prelo). Atualmente, encontra-se no começo o Projeto ARGOS- *Regards augmentés sur les scènes contemporaines européennes*, financiado pelo programa Europa Criativa (2018-2021), coordenado por Sophie Lucet, no qual o Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa é um dos parceiros.

### Capítulo III

#### Metodologias aplicadas ao estudo do acompanhamento do processo criativo

##### 1. Do método etnográfico à genética teatral: questões de observação e estatuto do observador

O trabalho pioneiro de Gay McAuley na área, aplicado ao estudo do acompanhamento do processo criativo, legitimou este tipo de abordagem científica do objeto artístico e fixou, com base no método etnográfico como ferramenta de análise dos grupos de trabalho, certos princípios dos estudos de genética teatral, principalmente no que toca às questões de observação e ao estatuto do observador. Para McAuley, o investigador acolhido no espaço privado não pode manter a postura de um membro totalmente externo, tem que se envolver no projeto e, de algum modo, conquistar a amizade dos artistas, ter o senso de entender que os artistas podem não querer fazer certas confidências públicas, o que irá impor ao investigador a necessidade de desenvolver novas ferramentas de investigação e registo. McAuley realça também o papel do assistente de cena e o resultado do seu trabalho de registo de todas as alterações e acrescentos ao longo do processo criativo. Como refere no seu livro *Not Magic, but work- Rehearsal and the Production of Meaning*<sup>23</sup>, o trabalho do observador/analista do processo criativo deve seguir a metodologia de um etnógrafo no campo da observação e recolha:

The task of the rehearsal analyst, like that of the ethnographer in the field, involves careful observation of the minutiae that constitute the life and work processes of the group being studied and an attempt to understand what the details observed mean to the people involved and in the broader cultural context. As I see it, the rehearsal analyst, like the ethnographer, must move constantly between noting what is being said and done, and trying to make sense of these sayings and doings, in terms of both the immediate and the broader sociocultural context. (McAuley, 2012: 286).

Um dos caminhos a seguir para o estudo da genética no teatro será, segundo McAuley, a análise dos registos feitos pelos observadores *insiders* e pelos observadores *outsiders* do

---

<sup>23</sup> Nesta obra, podemos conhecer o registo descritivo de Gay McAuley sobre o processo criativo que acompanhou da encenação de um texto da dramaturga inglesa Sarah Kane.

processo criativo. Dos vários tipos de observação<sup>24</sup>, a observação participante foi, desde logo, um método desenvolvido na universidade de Sidney. Esse procedimento, que implica a constante presença de um pesquisador/estudioso na sala de ensaios, levanta questões ao nível da sua implementação tanto ao nível metodológico como ao nível ético. Com efeito, este fator de presença é encarado, por vezes, com alguma resistência por parte de quem dirige um processo criativo. Para além de suscitar algumas dúvidas sobre a repercussão da presença analítica de um investigador durante a gestação do processo, implica também algumas restrições e cuidados que o pesquisador terá que ter na hora de escrever o que observou, sentiu ou concluiu durante o processo.

Como refere Gay McAuley, “os projetos de pesquisa envolvem observação de práticas de ensaio e outras formas de preparação, alinhados com a nossa perceção de que não é possível entender uma apresentação se não se sabe como eles se preparam para isso.” (McAuley, 2017: 16). Ao dar a conhecer a sua experiência de acompanhamento dos ensaios com um grupo de alunos na sua universidade, McAuley evidencia a importância de colocar os alunos na posição de *outsiders*, capacitados para analisar todo o desenrolar do trabalho de encenação realizado por artistas profissionais:

Meu objetivo era demonstrar a esses estudantes que, no teatro, o significado é criado com o texto, e não reside no texto, que esses significados nascem na sala de ensaio e que são necessários artistas altamente qualificados para fazer com que esse processo de criação de significado frua. Minha intenção era mostrar aos alunos o que acontece quando atores altamente qualificados, treinados e experientes trabalham a partir de um texto e sob a orientação de um diretor igualmente qualificado. (McAuley, 2017: 17-18)

Na *observação participante*, normalmente, o *outsider* por insistência do diretor começa por fazer parte do processo criativo tornando-se um *insider*. Como afirma McAuley, este fenómeno de inclusão do elemento exterior acontece por receio do “efeito perturbador que esse observador possa ter sobre o complexo processo interpessoal que esteja ocorrendo e, mesmo que seja um papel relativamente periférico” (McAuley, 2017: 20). A definição da fronteira entre

---

<sup>24</sup> Existem vários tipos de observação. “Os antropólogos franceses falam de “*observation participante*” e “*observation directe*” (observação participante e observação direta); esses termos parecem ser sinónimos em francês, mas podem ser usados nos estudos de ensaio para diferenciar dois tipos de situação observacional: “direta”, para um observador formal e em tempo integral, e “participante”, quando se é um participante no processo de produção ou quando, por insistência do diretor, o observador assume um determinado papel no processo [criativo].” (McAuley, 2017: 20).

o estatuto de *insider* e *outsider* tem, desde logo, implicações em termos relacionais com os membros do grupo de trabalho. O *insider* estará sempre mais por dentro das relações interpessoais apesar de que isso possa ser, em algumas situações, uma desvantagem no sentido em que se tiver algo mais melindroso a dizer poderá ter alguma dificuldade e evitará fazê-lo para não causar mau ambiente; já o *outsider* não terá problemas com isso pois não partilha laços de afetividade com o grupo. Estes termos aproximam-se também daquilo que é a noção de grupo e a sua importância. A forma como funciona um grupo desta natureza, a forma como sociabilizam os membros entre si, a abertura, aceitação e convivência são importantes para que seja funcional o processo, pois de forma altruísta e policiada se relacionam na generosidade da entreajuda. Para além deste ambiente familiar, um grupo de teatro possui uma linguagem interna própria que utiliza entre si durante os ensaios. Tais factos justificam amplamente os conselhos de McAuley ao referir que o pesquisador deve estar atento durante os ensaios às conversas,

à terminologia técnica, assim como às frases metafóricas usadas por atores para se referir a aspetos mais intangíveis do que seu trabalho envolve. É importante explorar precisamente o que os membros do grupo entendem dos termos que eles usam. Nada deve ser tomado como garantido, porque o significado dos termos utilizados pode mudar ao longo do tempo, como descobri durante os muitos anos observando ensaios na mesma cidade. (McAuley, 2017:22).

Para além do *trabalho de campo* e da *observação participante*, a última noção emprestada pela etnografia e aplicada ao processo criativo teatral é a *descrição densa*. A *descrição densa*, assim como o nome indica é um registo aprofundado, detalhado e complexo. O pesquisador irá descobrir de maneira mais aprofundada questões como a forma como os membros do grupo já se relacionavam fora do projeto ou a questão do estatuto entre os artistas (atores ou encenadores mais conceituados e mais experientes no grupo). Estas questões podem, ao longo do processo, influir sobre certas relações de poder ou legitimar certas funções ou tomadas de posição. McAuley acredita, por isso, que os estudos de ensaio, orientados para esta base de estudo e de reflexão, serão um bom caminho para desvendar a forma como “a prática teatral consegue revelar muita coisa sobre o valor e a natureza da criatividade em grupo” (McAuley, 2017: 26)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Mediante a sua experiência enquanto investigadora na área da génética teatral, Gay McAuley acredita que “a prática do teatro contemporâneo apresenta evidências de que desencadear a criatividade dos outros não conduz

A autora refere ainda que o acompanhamento *in loco* do processo criativo proporciona, a quem tem o privilégio de observar a obra a ser esculpida, uma consciência diferente e ampla das “profundidades de significado” do produto acabado, do espetáculo. Aquilo que foi emendado, melhorado ou cortado, ou seja, o que tornou a peça apresentada ao público naquilo que ela é, só tem essa noção e essa consciência quem acompanhou o processo de criação: “Ao observar o processo de ensaio, você se torna ciente de que cada significante que você nota no espetáculo é apenas a ponta de um iceberg semiótico, com profundidades de significado que o espectador comum não percebe.” (McAuley, 2017: 17).

Segundo McAuley, a estrutura de uma criação artística em grupo requerer esforços, forças combinadas até, como nas artes circenses, alguns choques culturais, desentendimentos ou entendimento intrapessoais e interpessoais pois existe um contexto inerente ao que se passa exteriormente ao processo que influencia sempre o percurso em si. Perante a complexidade do processo, é legitimado o seu estudo através da observação visto como “um fim em si próprio e não simplesmente como um meio de se ter uma visão interna do trabalho criado” (McAuley, 2017:18).

Importa referir que o espetáculo a ser criado e o processo criativo em si são coisas diferentes. No que diz respeito à análise do processo criativo existem poucos estudos e metodologias, pois trata-se de um processo moroso de acompanhamento *in loco* onde várias frentes são analisadas e a diversidade de situações, pessoas e decisões a tomar vão desenhando e esculpindo o trabalho de edificação de uma obra de arte. É como uma gestação que leva o seu tempo, necessita de certas condições e alguns cuidados para que se conclua chegando a vias de parto onde é expelido o resultado. É “partir pedra”, expressão muito utilizada no teatro.

A tarefa envolve documentar e tentar dar sentido a um complexo processo interpessoal, que atravessa semanas de trabalho intenso de artistas e outros trabalhadores qualificados, utilizando uma variedade de meios e que também podem estar baseados em locais diferentes (figurino, estúdio de som, oficinas de construção, etc.). (McAuley, 2017: 17).

---

automaticamente ao caos ou à anarquia, e que iniciativas complexas podem ser executadas sem a interferência autoritária e burocrática, que suga a energia das pessoas que trabalham nelas”. (McAuley, 2017: 26).

Aos conceitos metodológicos utilizados da etnografia — *trabalho de campo, observação participante e descrição densa* —, é preciso acrescentar outros, tais como a “etiqueta”, a “reflexividade” e a “posicionalidade”, não menos relevantes para o sucesso do acompanhamento do processo:

o modo como se pode negociar a presença de outrem, as relações entre observador e observado, a etiqueta a ser respeitada, as relações com os interlocutores, debates sobre a reflexividade (o fato de que a presença de um observador muda o evento) e posicionalidade (termo que os antropólogos usam para se referirem à posição social do etnógrafo em relação às pessoas com as quais ela ou ele está trabalhando). (McAuley, 2017: 20).

Apesar de não ser sempre possível um acompanhamento pleno, a tempo inteiro, o desejável seria um trabalho de campo *in loco*, num formato de absoluta presença e entrega, onde fosse integrado obrigatoriamente um certo distanciamento para reflexão sobre o processo. Como veremos, na segunda parte, foi esta a metodologia que orientou o acompanhamento do processo de criação do espetáculo *A casa no fim de tudo*.

## **2. O processo de criação como rede em construção**

Para Cecília Salles, o observador faz parte da rede de criação que é o processo criativo. A obra é o resultado do caminho que o artista percorreu. Para Cecília Salles, a criação da obra não tem um fim ou um início e está em constante construção pois, para a autora, a obra é, como dissemos, um processo: o processo criativo. Um processo criativo que requer, para quem o observa e o estuda, a “necessidade de pensar a criação como rede de conexões” (Salles, 2006: 10). Trata-se de entender os procedimentos que tornam possível a existência de uma obra, resultado do processo criativo. São os artistas que produzem as respostas sobre o processo com os documentos que produzem durante a criação da obra.

É certo que, ao longo das suas experiências de observação de processos criativos, uma das questões que mais preocupa Cecília Salles é a questão do seu estatuto de observadora. Questiona-se sobre a postura que deveria ter como observadora e a sua preocupação com a sua linguagem. As dificuldades como membro externo ao grupo são ultrapassadas e como observadora, em alguns processos, diz ter passado a sentir-se parte do processo, onde colaborou com propostas referentes a filmes, textos e imagens. Normalmente, este tipo de resultado no processo depende do propósito do papel do crítico, ou seja, trata-se do contexto, o que se

pretende como objeto final da sua pesquisa e que tipo de relação consegue estabelecer com o grupo de trabalho:

O processo de criação pode ser descrito como percurso sensível e intelectual, de construção de objetos artísticos, científicos e mediáticos que, na perspectiva semiótica (PEIRCE, 1931-1935), como movimento falível com tendências e sustentado pela lógica da incerteza, engloba a intervenção do acaso e abre espaço para a introdução de ideias novas. Um processo contínuo, sem ponto inicial nem final; um percurso de construção inserido no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afeta o artista. (Salles, 2017: 36-37).

Cecília Salles aprofunda as suas reflexões sobre o estatuto de quem observa o processo de criação<sup>26</sup> e não hesita em colocar a seguinte questão: “Trata-se de um pesquisador externo ao grupo, ou alguém convidado para acompanhar o processo?” (Salles, 2017: 30). Como a autora refere, existem vastas possibilidades que dependem de quem acompanha o processo. Nesse sentido, a autora define “os métodos de acompanhamento utilizados: o tempo e os modos de registar as observações” (Salles, 2017: 30). O tempo é variável, pois depende da intenção da pesquisa e da abertura do grupo ao pesquisador. Os modos de registo, por sua vez, estão intimamente ligados ao tipo de interação que o grupo espera, assim como à busca de linguagem comum e à postura crítica.

Cecília Salles tem, no entanto, plena consciência que as obras produzidas na atualidade parecem exigir novas abordagens<sup>27</sup>. Com efeito, como explica, muitas dessas obras exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não se podem cingir à tradicional coleta de documentos no momento posterior à apresentação da obra publicamente,

---

<sup>26</sup> A autora interroga o próprio estatuto e função do observador, seja ele estudante ou crítico teatral, e se essa pessoa passa a ser um pesquisador que faz parte do grupo e que presencia o processo criativo *in loco*.

<sup>27</sup> Estas abordagens devem estar, aos olhos de Cecília Salles, bem ancoradas em pensamento teórico de natureza variada. É assim que, para a sua reflexão sobre o trabalho de alguns artistas, a autora apoia-se em teóricos como Pierre Musso e Edgar Morin, pois segundo ela “devemos discutir a criação com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados.” (Salles, 2006: 8). Ao referir Pierre Musso, Cecília Salles constata que o autor “ao discutir redes, diz se preocupar com a explosão desse conceito que, de certo modo, o supervaloriza em metáforas. Com a mesma preocupação, também lev[a] adiante essa perspectiva, por acreditar que seja necessária para a compreensão da plasticidade do pensamento em criação, que se dá justamente nesse seu potencial de estabelecer nexos.” (Salles, 2006: 10). A autora considera que a abordagem de Musso sobre o processo de criação “seja responsável pela viabilização de leituras não lineares e libertas das dicotomias, tais como: intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo e movimento prospetivo e retrospectivo.” (Salles, 2006: 10). Ao referenciar Edgar Morin, Cecília Salles expõe a teoria do autor sobre os elementos de interação que são os chamados “picos ou nós da rede, ligados entre si” (Salles, 2006: 18): “Morin (2002b, p. 72) descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações, etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização” (Salles, 2006: 18).

isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registos das histórias das obras (Salles, 2006: 9). Sendo a criação artística um processo dinâmico onde o artista procura outras referências e inspirações para a criação do seu objeto artístico, não é apenas a criação que é móvel, mas também a mente do artista, ou seja, a “memória criadora em ação” (Salles, 2006: 12).

É esta mobilidade da obra e da mente criadora que confere ao objeto artístico a qualidade de inacabado. Em vários relatos, como é o caso de Giacomett, “o artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação”<sup>28</sup> (Salles, 2006: 14).

O fator do inacabado assombra o artista<sup>29</sup>. No entanto, essa incompletude impele o criador para que, em certos momentos, se relacione com outras pessoas e que, através dessa convivência, resolva algumas incertezas ou vazios de criatividade, crie um novo rumo e desbloqueie o seu norte criativo. São as interações que inspiram, muitas vezes, o artista a tomar certos rumos. A leitura de um livro ou mesmo a visualização de um filme ou um quadro podem levar o artista a por em causa outras possibilidades de criação, outros caminhos. Daqui decorre que Cecília Salles tenha recorrido à noção de rede de Pierre Musso<sup>30</sup> para a caracterização das redes de criação: “a rede é uma estrutura de interconexão instável no tempo, composta por elementos de interação, cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento” (Musso, 2004: 31). O autor considera ainda que a rede é matizada por distintos pontos que se encontram ininterruptamente em interação e que despoletam nós ou picos na rede porque existe uma constante interação.

Na sua obra *Redes da criação – Construção da obra de arte*, Cecília Salles sistematiza alguns traços da rede: a *dinamicidade* que podemos ver nas mudanças de decisão que o artista executa assim que acha necessário; o *inacabamento* que está intimamente ligado à *dinamicidade*; a interação que, segundo a autora, são os nós que constituem a rede; a transformação que recai “na perceção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre seus materiais e na força da imaginação” (Salles, 2008: 34); e, finalmente, a *continuidade* porque assim como não é possível afirmar um começo para o

---

<sup>28</sup> A insatisfação do inacabamento da obra pelos artistas sempre esteve presente e existem vários relatos partilhados pelos próprios artistas. Cecília Salles recupera algumas delas e partilha o exemplo de uma história atribuída ao pintor Bonnard que, mesmo depois de ter alcançado a fama, ia para o museu onde os seus quadros estavam expostos e fazia alterações quando os guardas não estavam a olhar (Salles, 2008: 14).

<sup>29</sup> Para Cecília Salles, o objeto entregue ao público que é o que costuma ser considerado a obra estabelecida é também parte de um processo inacabado, uma das versões, ou seja, um dos momentos da criação. Neste sentido, não se trata de desvalorizar a obra, mas de dessacralizá-la como se fosse a versão final e absoluta.

<sup>30</sup> Filósofo e professor na universidade de Rennes II na área da Ciência da Informação e Comunicação, Pierre Musso é autor de várias obras, entre elas, *La religion industrielle* (2017), *L’imaginaire industriel* (2013) e a edição crítica das *Oeuvres complètes de Saint-Simon* (2012).

processo, também não é possível considerar um fim. O processo encontra-se sempre em constante renovação, feito de “infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos” (Salles, 2008: 19).

Como já referido ao longo dos primeiros capítulos deste estudo, a crítica genética veio, de certa forma, democratizar a compreensão da obra de arte. Este novo campo de estudo permite-nos, sobretudo, encarar a arte como produto de um processo, e não fruto de uma inspiração divina, o que denega o conceito de mito atribuído ao artista. A obra é fruto de um processo feito de decisões, frustrações e muito trabalho. Cecília Salles baseia-se na semiótica de Pierce na medida em que considera que o facto de se estudar o processo de criação é estar em contacto com o produtor da arte – o artista, ou seja, a mente criadora da obra que executa as suas reflexões e execuções técnicas mediante o seu intelecto e a sua sensibilidade. A vida artística também é premiada de signos, uma vez que é na relação entre signos e na constante leitura (interpretação) de um signo que se transforma num outro signo, que existe produção de sentido:

A semiose é descrita como um movimento falível com tendência vaga, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Um processo em que a regressão e a progressão são infinitas. (Salles, 2002:185)

Essa produção de sentido também decorre de determinadas interações como ações recíprocas que “modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência” (Salles, 2006: 18). No caso do processo criativo existe uma interação com o exterior, ou seja, com o meio envolvente à obra. No final de contas, é difícil o artista lidar com as frustrações do inacabado pois é custoso considerar uma obra sua como finalizada, observando ser sempre necessário mais uma ou outra alteração. Edgar Morin considera que o artista, sendo um indivíduo que possui um pensamento próprio com uma apreensão particular do que o rodeia, faz parte da talhada mais cultural da sociedade. Não admira, por isso, que Cecília Salles, muito influenciada pela teoria da complexidade e da interatividade do filósofo francês, acabe por aconselhar a pensar a criação como um processo de complexidade de associações “ou estabelecimento de relações”. (Salles, 2006: 22). A interatividade é um elemento importante na *rede de criação* pois auxilia a mente criadora e despoleta outras possibilidades criativas. A interação traz no seu núcleo associações de conhecimento o que resulta em transformação do objeto. Como bem refere, “a anotação no guardanapo do bar” não é nada mais do que a tentativa de não deixar uma associação se perder”

(Salles, 2006: 22). Os relatos recuperados por Cecília Salles, quer dos escritos de James Lord<sup>31</sup> sobre as tentativas de reprodução do artista plástico Giacometti sobre o que via, quer dos ensinamentos a tirar dos diários de Paul Klee<sup>32</sup> que demonstram a forma como este só visualizava linhas no lugar da sua louca procura por cores, são disso um forte exemplo. No fundo, o que podemos depreender é que cada criador tem a sua forma própria de relacionar e associar os conhecimentos. É através das suas referências pessoais adquiridas ou pesquisadas — livros, filmes, músicas ou pinturas que o inspirem — que toma determinadas decisões. O processo inferencial<sup>33</sup> sob o ponto de vista da *transformação* provoca mudanças, o que evoca um novo campo de significado. Isto é uma característica das interações e é o caminho para a compreensão da forma como o artista pensa e faz as suas escolhas, ou seja, a configuração como a mente criadora vê, observa, compreende, deduz, faz surgir novos significados quando depreende o que vê. “A natureza inferencial do processo, associada a seu aspeto transformador, nos remete ao raciocínio responsável por ideias novas ou pela formulação de hipóteses” (Salles, 2006: 29).

A importância de quem assiste ao desenrolar do processo de criação tem vindo a ganhar um novo posicionamento. Podemos constatar isso, como vimos, nas reflexões de especialistas da genética teatral como Gay McAuley (2017), ou Cecília Salles (2017, 2018), mas também na experiência de outros autores como Maria Vomero<sup>34</sup>, mestre em artes cénicas. A teórica serve-se da abordagem cartográfica que privilegia, segundo ela, “o plano da experiência, conecta teoria, vivência e prática, e ressalta o caráter processual da pesquisa, contemplando os efeitos gerados pela própria investigação no caso estudado, no pesquisador e na produção do conhecimento” (Vomero, 2017: 43). Maria Vomero participou na construção do projeto *Microviolências e suas naturalizações* da companhia de Teatro Heliópolis, contribuindo teoricamente, sugerindo temas alusivos à violência por meio de conversas, textos como poemas, contos e crônicas, debates, jogos teatrais e improvisações. O método de trabalho passava pela seleção dos conceitos dos textos sugeridos e lidos em grupo para depois trabalhá-los em cena. Como meio de registo das atividades o grupo criou um diário de bordo como um meio de

---

<sup>31</sup> Escritor que escreveu biografias sobre Alberto Giacometti e Pablo Picasso.

<sup>32</sup> Pintor suíço nascido em Berna e bastante conhecido no movimento expressionista do século XX. Pintou cerca de nove mil obras que, na sua maioria, se encontram expostas no Museu de Belas Artes em Berna.

<sup>33</sup> Quando a autora se refere ao ato criador como um processo inferencial, eis como o define: “É importante pensarmos no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Estamos, assim, tomando inferência como um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas”. (Salles, 2006: 20).

<sup>34</sup> Maria Fernanda Vomero é performer e mestre em Pedagogia do Teatro pela USP/Brasil.

reflexão contínua onde cada ator ficaria responsável pela elaboração de um texto sobre a sua experiência e impressões do trabalho no encontro anterior:

Não só as vivências em si inspiravam as propostas do encontro seguinte, a percepção de cada artista, externada em seu relato apresentado ao grupo, contribuía para a formulação das atividades. O amadurecimento pessoal e artístico não estava acontecendo apenas com os intérpretes da companhia, eu também o vivenciava do meu lugar de provocadora. (Vomero, 2017: 45).

Vomero propõe a reflexão de que o investigador participante na experiência é também um artista que participa nas redes de força que cercam o fenómeno analisado e as experiências que afetam ambos (ao fenómeno e ao cartógrafo) numa construção coletiva de conhecimento: o “saber com” (Vomero, 2017: 51). São as pistas cartográficas que dão sentido ao espetáculo, pois cada parte para além de potenciais possibilidades são um contributo para a construção do *work in progress*. São elas que constituem um olhar profundo sobre a encenação, uma observação ao detalhe pelo encenador durante o processo criativo:

Parece-me, portanto, essencial que as cartografias, sejam originárias da criação artística ou académica, combinem materialidades (textos formais ou informais, protocolos, registos em imagens, objetos-síntese, pinturas, entre outras, quase como souvenirs de viagens) e expressões sensíveis (performances, falas performáticas, palestras-performance, danças, músicas, clipes audiovisuais, cenas teatrais, rodas de conversa, jogos teatrais etc.). O percurso permanece vivo quando reverbera para além de seus fins aparentes. (Vomero, 2017: 51).

A atenção dada ao pesquisador e à relevância atribuída ao observador leva-nos à referência de outro método importante para a análise dos processos criativos: o método autoetnográfico. A autoetnografia, segundo os resultados apresentados por Camila Matzenauer dos Santos e Gisela Reis Biancalana no seu estudo Autoetnografia: Um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas, favorece a valorização da “experiência do pesquisador através da descrição e análise sistemática para a maior compreensão dos aspetos do contexto ao qual pertence ou em que participa” (Santos e Biancalana, 2017: 86). Esta metodologia valoriza a experiência do investigador, o que significa a indissociabilidade da existência de *traços* autobiográficos:

Porém, é importante que haja diferenciação entre autobiografia e autoetnografia. Enquanto a primeira se restringe a descrever acontecimentos sobre aquele que

escreve, a segunda insere um viés etnográfico, buscando relacionar o pessoal à cultura para o estudo e compreensão desta. (Santos e Biancalana, 2017: 87)

Segundo este método, partindo do princípio que cada pesquisador tem a sua perspectiva, a sua experiência é valorizada e vista como um elemento que potencia o trabalho de investigação, uma vez que este apresenta outras possibilidades e visões sobre uma determinada vertente. A observação sobre si e o meio, a valorização do processo, a presença das subjetividades e do sensível advêm da descrição autoetnográfica. Pode-se apontar o método autoetnográfico como um caminho possível para a pesquisa em arte (Santos e Biancalana, 2017: 87). A prática na investigação também ganha outra importância. Tida enquanto modo essencial de investigação, representa não apenas dados para o estudo, mas desempenha um papel importante na análise do fenómeno pesquisado (Santos, 2017: 87).

### **3. Abordagens para o movimento criador e a sua percepção**

Ao tomar contacto com o pensamento crítico dos autores, anteriormente referenciados, constatamos que a técnica necessária para que seja criada uma obra não é o que define o movimento criador. O artista age em diferentes frentes poéticas e socioculturais e, por isso, é bastante difícil de precisar o início e o fim do processo da criação de uma obra. Cecília Salles evidencia a “simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos” (Salles, 2006: 10). Esses elementos são elementos que circundam o artista e são pontos específicos do processo em torno da percepção que ele possui das coisas, como por exemplo, a forma como o ator interpreta uma determinada personagem ou como ele lida com o seu próprio corpo ou como é que o fotógrafo trabalha com a luz. Aproveitando a série de abordagens para o movimento criador propostas pelos teóricos da genética teatral que acabámos de convocar e, em particular, os ensinamentos de Cecília Salles, podemos antever o processo criativo como *percepção artística, movimento tradutório, tempo de maturação mental, processos de conhecimentos e percurso de experimentação*. Cada artista possui uma noção diferente do belo devido à cultura e contexto em que se encontra inserido, guiando o seu trabalho pela ética, estética e técnica, bússola norteadora que o define como artista. Todos eles têm uma forma muito própria de se expressarem e cada um tem a sua própria forma de ver e perceber o mundo, quer sejam as cores com que o pintor pinta cirurgicamente um quadro, a forma apaixonada com que o poeta escreve um poema, a graciosidade com que a bailarina dança

ao som de Bach ou a eloquência com que um ator interpreta uma personagem. A percepção é um movimento caracterizado pela unicidade da impressão:

A poesia chega sob a forma geral de uma forte sensação, que já carrega a marca da unicidade e originalidade de cada artista. (...) A percepção do artista tem a força de transformar o mundo observado e cada um encontra o seu instrumento- o agente de sua poética. (Salles, 1998: 94-95).

O artista pode criar ficção, mas a realidade é que o move e lhe provoca a emoção necessária para tal. É na observação da realidade que ele mesmo se inspira, absorve criticamente a sociedade em que vive e questiona-a<sup>35</sup>.

No teatro, o ator é o atleta do coração porque trabalha com emoções. Muitas vezes, é pedido ao ator que interprete certas personagens com uma carga dramática muito forte o que requer alguma técnica e método. O método de Stanislavski<sup>36</sup> sobre as emoções é um bom exemplo em como o ator pode chegar à emoção através da parte sensorial onde muitas vezes interpreta uma cena de choro e recorre à dor real da perda de um familiar<sup>37</sup> para poder interpretar aquele determinado momento com verdade. A isto chama-se subtexto, ou seja, aquilo que está na memória do ator e que por ele é utilizado para transmitir emoções. É como se o cérebro do ator tivesse várias gavetas que guardam memórias e sensações. O ator recorre a essas memórias do real para reproduzir uma outra situação que é ficcional. No entanto, o que ele interpreta não tem que ser real ou vivenciado por si, tem é que ser legível para quem o observa.

A memória também possui um papel de destaque na criação do artista, pois o que ele recorda sustenta aquilo que ele cria. A imaginação é o ato criador da memória. Como refere

---

<sup>35</sup> Retomamos aqui, como exemplificação, o caso de Leonardo da Vinci e Flaubert, citados por Cecília Salles: “São contados dois extremos desse aproveitamento da realidade por criadores. O primeiro é o de Leonardo da Vinci, descrito por Freud (1987). Ele acompanhava os criminosos condenados em seu caminho rumo à execução para estudar suas feições distorcidas pelo medo. Ele fazia esboços desses rostos repletos de dor em seu caderno de anotações. O outro exemplo é relatado por Llosa (1986). Flaubert escreveu a um amigo que acabara de perder a mãe: “Amanhã vais ao enterro da tua mãe. Não sabes quanto te invejo. Vais ver ali, realmente, as atitudes das pessoas, e além do mais vais poder examinar-te. Vais poder saber o que estás sentindo frente a esse fato tão dramático e frente às atitudes das outras pessoas. Que maravilhosos materiais para escrever!” (Salles, 1998: 98).

<sup>36</sup> Ator e diretor russo que fundou o Teatro da Arte de Moscovo em 1898 e desenvolveu o seu método de representação, mais tarde conhecido como o método de Stanislavski, utilizado por atores de teatro e cinema. Como refere Antónia Pereira Bezerra, “É, sem dúvida, nas montagens das peças de Tchekhov que Stanislavski esboça os primeiros passos em direção ao realismo psicológico, em que a prioridade é a emoção. A emoção deve determinar livremente a forma final de todo produto. [...] Stanislavski atribui extrema importância à formação total, global do ator” (Bezerra, 2015: 418). Além disso, como vem citado na introdução feita por Martim Gonçalves na obra *A Preparação do Ator* (2006), “Stanislavski considera importante a formação total do ator - intelectual, espiritual, física e emocional” (2006: 10).

<sup>37</sup> Um dos três objetivos que Stanislavski refere – Interior ou psicológico.

Cecília Salles, “a memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória.” (Salles, 1998: 100). No entanto, no movimento criador, o *corte*, a sobreposição e transposição de conceitos e imagens é comum, pois para a composição da obra são dores necessárias para que se chegue ao objetivo final. O começo e o fim do processo criativo de uma obra podem ser muito distintos, pois o artista percorre todo um caminho experimentalista e de *maturação mental* até partilhar a mensagem pretendida. Esse processo de edição da natureza híbrida que é o processo criativo é premiado por um contínuo *movimento tradutório* porque o artista serve-se de várias linguagens durante a sua criação até chegar ao objeto pretendido,

os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar vários processos, observa-se na intimidade um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outras: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo. (Salles, 1998: 115).

O ator é o elemento que se encontra entre o encenador e o texto. É um produtor de sentidos, e é um dos canais para a expressão do encenador, daquilo que ele pretende exprimir. Existe uma relação entre estes três elementos mesmo que, em certas circunstâncias, seja uma relação apenas entre o encenador e o ator pela ausência de texto. Todavia, quanto menos texto, mais o ator terá que recorrer ao seu corpo para exprimir as emoções de forma não-verbal dada a inexistência de palavras. O trabalho do ator segundo o método de Stanislavski é complexo e requer uma envolvimento entre ambos os elementos ator-personagem. As técnicas utilizadas pelo método são a concentração, relaxamento, memória afetiva e sensorial e uma boa preparação vocal e física. O ator tem que conhecer o seu corpo e isto implica saber os seus limites e características. Este conhecimento interior e exterior aliado à experiência proporcionará uma maior facilidade na canalização e exterior das emoções, ou seja, na interpretação de um papel – a personagem.

Apesar de que alguns atores seguirem o método de Stanislavski, a verdade é que o teatro mudou e os métodos de representação também. Ao ator não lhe é exigido que siga a estética da imitação e eles mesmos estabelecem convenções na representação. A própria maneira de estar do ator modificou-se pois agora é considerado mais um performer multifacetado onde, em vez de interpretar uma personagem, ele é ele próprio e tem uma maior área de trabalho pois também

se envolve na produção e encenação. O ator que conhecíamos, que se limitava a estudar o papel e a interpretar a personagem, é agora um ator que também é diretor ou cenógrafo. É um ator que demarca a sua presença em palco e que se diferencia pela sua energia, sabe estar no aqui e no agora e permanece na personagem:

Devemos parar de procurar o ator perfeito, superespecializado, supertreinado, superadestrado, supertécnico, o ator *übermenschlich*. Para dramaturgos: esqueça a falta de habilidades técnicas de atuação se puder oferecer uma abundância de propostas interpretativas e inventar novas maneiras de fazer teatro. d) Deveríamos começar a procurar um ator produtivo, prático, adaptável, político, um artista que ajude o espectador a encontrar alguma orientação dentro de si e do mundo. (Pavis, 2016: 181).

#### 4. As fases de observação de um processo criativo

Fixados e debatidos os variados métodos propostos pela investigação na área \_\_ ou, pelo menos, aqueles que consideramos mais relevantes para o nosso próprio projeto de observação -, é preciso determinar em rigor a questão da abordagem do processo criativo. Neste âmbito, optámos por utilizar as ferramentas propostas por duas investigadoras francesas, Sophie Lucet<sup>38</sup> e Sophie Proust<sup>39</sup>, que pilotaram, nas últimas décadas, projetos de acompanhamento de processos criativos.

Graças ao trabalho de investigação desenvolvido *em La Fabrique du Spectacle*, Sophie Lucet e a sua equipa segmentam o trabalho de observação e de registo do processo em três frentes: *antes dos ensaios*, *durante os ensaios* e *depois da estreia*. *Antes dos ensaios*, faz parte o *training*, a escolha de textos, a produção, primeiros sonhos/primeiros problemas, a escolha da equipa artística e a escolha da distribuição. *Durante os ensaios*, é tido o processo de criação como manifesto: o espaço sonoro, tempo e locais de ensaio; as etapas do ensaio, aquecimento e *training*; a direção de atores, rituais e jogos; a cenografia, luzes, figurinos, ritmo e evolução do espetáculo; a presença do espectador e seu impacto. *Depois da estreia*, é estudado o impacto da estreia na criação, as influências da receção do espectador na criação, o impacto da crítica, as

---

<sup>38</sup> Sophie Lucet é professora em Estudos de Teatro na Universidade de Rennes 2 e especialista na área da genética teatral. Dirigiu, desde 2012, um programa de pesquisa internacional intitulado Arquivando a Ação Criativa na Era Digital no qual se inserem os resultados da *Fabrique du spectacle*, mediante o acompanhamento de vários processos de criação na região da Bretanha. Esses resultados podem ser consultados na plataforma do projeto em [www.fabrique-du-spectacle.fr](http://www.fabrique-du-spectacle.fr).

<sup>39</sup> Sophie Proust é professora de Estudos de Teatro e pesquisadora do CEAC (Centro de Estudos de Artes Contemporâneas) na Universidade de Lille 3, tendo dirigido, nos últimos anos, o ACT.

memórias do espetáculo para outro sonho, comunicação e comentários. Os investigadores trabalharam num sentido imersivo de pesquisa-ação onde entrevistaram *in loco* todos os integrantes da equipa, sejam eles atores, técnicos ou pessoas da área da administração. Estes pesquisadores recolheram dados já existentes antes do seu envolvimento, como por exemplo, desenhos de cena, rascunhos, notas e criaram novos conteúdos que foram as entrevistas *in loco* com toda a equipa integrante do processo. Para além disso, elaboraram um esboço de uma grelha que tinha como objetivo, numa primeira fase, abordar várias equipas de trabalho e seus diferentes métodos – criar a hipótese de comparação entre as diferentes formas de trabalhar de cada equipa artística. Sendo esta grelha um rascunho, um *trabalho em andamento*, servia como uma bússola norteadora durante a recolha das entrevistas e do material que já pré-existia antes do envolvimento dos pesquisadores. Os elementos integrantes de cada segmento – *Antes dos ensaios, durante os ensaios e depois da estreia* – que se encontram na grelha são para meios meditativos do próprio projeto e seu andamento. No fundo, é como Jostte Féral diz, que já não existe um paradigma ou receitas para poder entender um processo gestacional artístico no seu sentido amplo, mas o que se pretende é desconstruí-lo. Mas podemos ir ainda mais longe, se situarmos as sugestões de Sophie Lucet no âmbito da perceção e encararmos o processo de acompanhamento como um diálogo entre o teatro e o mundo:

S'intéresser à l'archivage du geste créateur est donc une façon de relier le théâtre au monde, et de le revendiquer. Dès lors, l'œuvre d'art ne renvoie plus au durable ou à l'éternel – (on se souvient ici de la célèbre phrase de Hegel : « L'art consiste surtout à saisir les traits momentanés, fugitifs et changeants du monde et de sa vie particulière, pour les fixer et les rendre durables ») – mais à une vision délibérément historicisée du regard selon des codes de perception admis à une époque donnée, à un face à face, à des rencontres : à un dialogue entre regardeur et regardé, entre scène et monde.

## 5. O registo do processo e a figura do(a) assistente de cena<sup>40</sup>

O espetáculo é uma alavanca que aguarda a chegada da estreia como o ponto de partida. Para uma equipa que rema com o mesmo objetivo e que organizadamente trabalha para que a obra aconteça, é necessário que exista alguém que se ocupe de marcar e criar blocos de ensaios, segundo o texto/entradas em cena, coordenação de datas de ensaio/*deadlines*, circuitos de montagem de cenários, ensaios de luzes, reuniões de mesa, enfim, uma série de processos necessários dentro do próprio processo criativo. No entanto, no nosso país, nem todas as companhias de teatro estão dotadas das condições financeiras conducentes à contratação de um(a) assistente de cena e, apesar de ser uma profissão promissora, muitos são os grupos artísticos que esticam as suas possibilidades e tempo para serem eles próprios a fazer tudo acontecer durante o precioso tempo que têm para criar. Ter alguém que ocupe exclusivamente este cargo durante uma produção traz alguma segurança e estabilidade à equipa criativa. Podemos ver este valorizar do trabalho do assistente de cena no artigo *Not Magic, but work - Rehearsal and the Production of Meaning* de Gay McAuley (2008). O assistente de cena possui um diário de bordo que é referência do processo criativo da construção do espetáculo visto estar todo o registo por escrito sobre as decisões tomadas pelo encenador ao longo do percurso. Como referiu Patrice Pavis “é inegável o impacto estético, teórico e dramaturgicamente da direção de cena sobre a encenação.” (Pavis, 2005: 99-100).

Podemos encontrar, na obra *La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique* (Monique Martinez Thomas e Sophie Proust, 2016), a proposta de grelha de anotações de Sophie Proust para o trabalho de assistente de cena. Esta grelha é fruto da sua longa experiência nessa qualidade em vários processos liderados por encenadores conhecidos da cena norte-americana e francesa<sup>41</sup>. Na grelha proposta, podemos encontrar diretrizes na horizontal e diagonal que permitem ao assistente criar um registo de todas as tarefas, que ocorrem antes dos ensaios (audições, reuniões de produção), no 1º dia de ensaio (leitura (s) à mesa sobre o cenário, criação dos figurinos, improvisações), no início dos ensaios (10 primeiros dias), no meio dos ensaios (*training*, figurinos, ensaio dos cantos...), no final dos ensaios (10 últimos dias) – (criação dos figurinos, ensaios com os figurinos – ensaios abertos), na antestreia, na estreia, na exploração, na recuperação e para além dos ensaios (1- Pausa, 2- Ensaios fora de horas, 3-

---

<sup>40</sup> O papel atribuído ao assistente de cena é primordial no que respeita ao registo de todos os movimentos do processo. Tal facto explica que esta figura seja vista como um *insider*, em contacto com todas as etapas e frentes necessárias para o encadeamento das diferentes fases da criação do espetáculo.

<sup>41</sup> Entre outros, Robert Wilson, Matthias Langhoff, Yves Beaunesne e Denis Marleau.

Ensaaios alternados). Na vertical, numerado por letras, os separadores são os seguintes: datas e locais de ensaios (cidade, local de ensaios, local de representação); presença da equipa (completa, parcial, com ou sem o autor, o encenador, o dramaturgo e os diferentes técnicos [luz, cenografia, som...]) com grelha de personagem para realizar o cronograma dos ensaios); constituição da distribuição; versão do texto (ou sequência trabalhada se não houver texto); trabalho de mesa; trabalho dramático; sequência de trabalho; cenografia (preparação dos ensaios [marcações, ponto de atração, cenário real]; figurinos [Maquilhagem, penteados, máscaras, prova de figurinos, guarda roupa]; acessórios; inserções de som (música, ruído, silêncio); tempo de sequências.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Chronologie	Avant les répétitions (auditions, réunions de production)	1 <sup>er</sup> jour de répétition (lecture(s) à la table, dans le décor, filage, improvisation (s)...) )	Début des répétitions (10 premiers jours)	Milieu des Répétitions (training avant, essayage costumes, répétition chants...)	Fin des répétitions (10 derniers jours) (filages, rép. avec costumes...) Répétitions publiques	Avant-première ou Avant-premières (previews) Répétitions publiques (payantes ou non)	1 <sup>ère</sup>	Exploitation	R	Temps <i>a priori</i> hors temps e p 1. Les pauses r 2. Temps hors i horaires des s répétitions e 3. Répétitions discontinues
A Dates et lieux de répétitions (ville, salle(s) de répétitions, salle(s) de représentations										
B Présence de l'équipe (au complet, partiel, avec ou sans l'auteur/le traducteur, le compositeur et les différents concepteurs (lumière, scénographie, son...) Avec grille des personnages pour réaliser le planning des répétitions.										
C Constitution de la distribution										
D Version du texte (ou séquence travaillée s'il n'y a pas de texte)										
E Travail à la table										
F Travail dramaturgique										
G Séquence(s) travaillée(s)										
H Scénographie. Mise pour les répétitions (marquage au sol, leurre, décor réel)										
I Lumières										
J Costumes (avec maquillages, coiffures, masques). Essais, habillages										
L Accessoires										
M Insertions sonores (musique, bruit, silence)										
N Chronométrage des séquences										
O Impondérables										

Sophie Proust, Grille de notation et d'annotation de l'assistant à la mise en scène, 2016.

Fig. 1 – Grelha proposta por Sophie Proust

No seu artigo *Géneses teatrais ou um interesse renovado pelos estudos de genética teatral*, Ana Clara<sup>42</sup> Santos reforça a importância que deve ser atribuída ao assistente de cena:

Retrata as funções desta figura importante para a montagem do espetáculo nas suas diversas fases de criação realçando a sua participação directa no trabalho

<sup>42</sup> “Ana Clara Santos é professora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, especialista do Teatro francês do séc. XVII e da sua recepção em Portugal. É co-autora (com Ana Isabel Vasconcelos) de dois volumes do *Repertório teatral na Lisboa oitocentista* (IN-CM).” (Santos, 2011).

dramatúrgico, desde a constituição de *plannings* até às repetições, verdadeiro trabalho de memória das diferentes versões de um espetáculo em construção. As repetições, inscritas numa duração variável, que podem ir de 2 semanas a 6 meses, constituem, na sua opinião, o núcleo da criação numa análise de diferentes fragmentos do espetáculo. (Santos, 2011: 78).

A autora refere que o método de registo feito pela figura do assistente de cena, de “fixação das diferentes versões das várias cenas do espetáculo” (Santos, 2011: 78), é importante para a área da genética teatral, pois enriquece os registos existentes da obra em análise.

## **6. Que estatuto e que futuro para a comunidade de observadores?**

É importante frisar a importância dada nos últimos anos a estas questões e à forma como a investigação se esforça por encontrar respostas nesta área. Gay McAuley foi, nos anos 1990, como ficou demonstrado e como é reconhecido por toda a comunidade académica<sup>43</sup>, precursora no uso de métodos etnográficos aplicado ao estudo do processo de ensaio de teatro. Convém recordar a esse propósito que as práticas de observação e de acompanhamento de ensaio no teatro profissional são ainda pouco valorizadas. Este panorama tem vindo, porém, a registar algumas alterações nos últimos anos e acredita-se que uma das razões pela qual existe uma escassez de estudos científicos nesta área seja originada pela oposição dos diretores em aceitar observadores *outsiders* (que fornecem um olhar diferente sobre o processo, ou seja, a perspetiva de quem vê de fora) no período de ensaios. De uma forma geral, a maior parte dos registos de processo criativo existentes têm sido realizados por membros integrantes da companhia, membros internos ao processo (*insiders*), como é o caso de assistentes de cena ou de atores que, por iniciativa privada e íntima ou por questões de método de trabalho, acabam por registar o seu processo de trabalho dentro de um determinado processo *work in progress*. Os resultados que se esperam de um projeto pioneiro como o projeto ARGOS, referido anteriormente, talvez possam trazer alguns avanços para estas questões em torno da relação da comunidade de observadores e os coletivos de criação artística na área do teatro.

---

<sup>43</sup> Os estudos de Salles (1992), Proust (2018), Lucet (2014), entre outros, são disso a prova.

**PARTE II – ILUSTRAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO DO  
ACOMPANHAMENTO DE UM PROCESSO CRIATIVO**

## Capítulo I

### *A casa no fim de tudo – o texto [que] se fez carne*

Contrariamente à génese textual, a génética da encenação teatral normalmente não carrega o traço das suas correções nem das suas eliminações. Elas estão apenas na memória dos atores e criadores e nas gravações de vídeo.

(Féral, 2013: 572)

#### 1. Identidade. Equipa e primeiros traços

A 26 de Janeiro de 2018, estreou, no teatro Lethes<sup>44</sup>, em Faro, o espetáculo *A casa no fim de tudo* com encenação de Paulo Moreira. *A casa no fim de tudo* enquadra-se no género de teatro pós-dramático<sup>45</sup> e foi um texto que a ACTA- A Companhia de Teatro do Algarve encomendou ao dramaturgo Luís Campião. O escritor, para essa criação, inspirou-se no concerto da artista Celina da Piedade. A escrita de Luís Campião e sua atividade como dramaturgo situa-se naquilo que Bruno Tackels identifica como "escritores de palco", que acaba por ser um pouco distinto de "simplesmente dramaturgo", porquanto implica uma relação com o teatro pós-dramático onde *A casa no fim de tudo* se enquadra:

Os escritores de palco baralham e perturbam a lei dos géneros e das categorias. Despedindo-se da hierarquia dos géneros (que, justamente, traduz a hegemonia do texto prescritivo), o teatro escrito a partir do palco já não se preocupa com a defesa de um território puro. Pelo contrário, ele está permanentemente aberto às contribuições das outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. No fundo, defende o princípio de que todo e qualquer elemento significativo pode ter lugar no trabalho do palco. (Tackels, 2011: 11)

---

<sup>44</sup> Foi restaurado entre 1906 e 1908 para melhorias de acústica e conforto. (..) A 5 de Outubro de 2012, por protocolo entre o Município de Faro e a Cruz Vermelha Portuguesa, o Teatro Lethes recuperou o seu inicial desígnio. Nele foi instalada A Companhia de Teatro do Algarve – ACTA como estrutura residente. A ACTA, além de apresentar espetáculos de sua criação promove no Teatro Lethes também acolhimentos, cabendo-lhe ainda a gestão do equipamento.” Disponível em: <https://teatrolethes.com/about/>

<sup>45</sup> Termo cunhado por Hans-Thies Lehmann. O Teatro pós-dramático não procura fidelizar um público, mas provocá-lo a nível intelectual, social e emocional. Foi na década de 60 que o teatro sofreu uma grande transformação, pois foi muito influenciado pela performance. A proposta de Lehmann baseia-se num efeito fraturante – o teatro sem drama, no intuito de conduzir o espetador a uma experiência relacionada com o real e o imediato e não com a representação estruturada e ficcionada em palco - drama. É uma quebra na ilusão que tem como objetivo o processo comunicativo, mas que não coloca o espetador como um mero voyeur e sim como mais um elemento participante da ação.

Numa troca de *e-mails* com o dramaturgo Luís Campião, pude saber mais sobre a criação do texto *A casa no fim de tudo*. Quais as motivações e premissas do autor para esta obra? O convite para a escrita da peça surgiu, em 2012, por parte de Luís Vicente, diretor artístico e de produção, ator e encenador da ACTA. O projeto tinha por diretriz temática canções-dramatizações, onde a companhia convidava um dramaturgo para escrever sobre um concerto que iria assistir no teatro Lethes. Por ter sido o primeiro dramaturgo a ser convidado, Luís Campião escolheu o concerto de Celina da Piedade. As razões da escolha eram simples: conhecia algumas músicas e seu gosto pelo instrumento acordeão fê-lo escolher esta artista, sem hesitar. Quando assistiu ao concerto, o dramaturgo estava muito expectante com o concerto, especialmente com uma música: o “Adeus”. Queria muito ouvir esse tema, mas a cantora não incluiu a música no encadeamento do espetáculo porque as pessoas ficavam muito pouco recetivas e até chocadas pela carga depressiva da música. Foi, neste momento, que o dramaturgo encontrou a sua premissa para a peça: uma ausência. No concerto foram tocadas muitas canções de amor e antes de começar a escrever *A casa no fim de tudo*, Campião começou por escrever uma história de amor entre uma rapariga morta e um coveiro. Mas não foi esse o caminho escolhido. O surgimento de uma imagem, a “nódoa no chão da cozinha”, desencadeou todo o processo, como explica o autor:

*Até que surgiu a “nódoa no chão da cozinha”. Interessou-me a figura de alguém que vive para um outro alguém, mas que está ausente - Presente, mas ausente. Um contrassenso, paradoxo, portanto - o que lhe quiseres chamar. Um exagero, de certo, mas bem real, pelo que a minha intuição me ia dizendo, e pelo que ia observando em algumas mulheres à minha volta. Em suma, interessou-me explorar essa “dor”; essa “mágoa” provocada por essa ausência de alguém que está presente, mas que no fundo, no fundo, não está. Foi assim. A personagem foi “falando comigo”, foi aparecendo. As situações foram-se formando. Sentei-me ao computador, e escrevi. Como ainda estava na fase (em termos formais) de não usar um formato “clássico” com personagens /trama/ diálogos, etc., a peça “A casa no fim de tudo” surge muito no seguimento (em termos de “estilo”) da minha última peça, “Palco de Babel” (ou seja, as falas são distribuídas pelos atores consoante a dramaturgia do encenador. É uma peça que “desafia” e “provoca” o encenador a encontrar sentidos). Aliás, há um jogo de intertextualidade entre “Palco de Babel” e “A casa no fim de tudo”: em ambas as peças há uma descrição de uma cena de um filme destacando uma heroína numa enorme façanha; no “Palco de*

*Babel" é a Uma Thurman no "Kill Bill", e na "Casa no fim de tudo" é a Sigourney Weaver no "Alien". Ambas são personagens "referência"; são as heroínas, que contrastam com as anti-heroínas que escrevo.*<sup>46</sup>

A equipa dirigida por Paulo Moreira foi constituída por um elenco de três atores, Alexandra Diogo, Bruno Martins e Glória Fernandes que se reuniu, pela primeira vez, no dia 6 de outubro de 2017, incluindo o dramaturgo Luís Campião. Nesta sessão, os atores fizeram a primeira leitura coletiva. Este projeto contou também com a colaboração de técnico de luz, Octávio Oliveira<sup>47</sup>. Toda a equipa já se conhecia com exceção de uma das atrizes – Alexandra Diogo que foi subcontratada para participar no projeto. Na primeira reunião de leitura à mesa, o encenador falou bastante sobre as suas intenções e possibilidades de encenação para o texto, dividindo-o logo por blocos temáticos. Voltaremos, mais adiante, a esta etapa do processo.

Neste primeiro encontro, foi possível anotar datas de ensaios, participar da troca de ideias sobre o sentido do texto e da personagem. Entender de quem se trata esta personagem (contexto) e o que representa (sentido). Pois, como refere McAuley, “no teatro, o significado é criado com o texto, e não reside no texto; que esses significados nascem na sala de ensaio e que são necessários artistas altamente qualificados para fazer com que esse processo de criação de significado frua” (McAuley, 2017:15). Logo, é necessário existir um entendimento do texto, encontrar significados que estejam para lá do visível. Na primeira reunião, para além da discussão de ideias sobre o texto e a dramaturgia, foram partilhadas as datas das apresentações do espetáculo porque a ACTA- A Companhia de Teatro do Algarve funciona com programação anual. O horário de trabalho também foi estabelecido entre a equipa criativa segundo a disponibilidade dos atores e encenador. Neste encontro houve também uma primeira troca de opiniões entre os atores, encenador e dramaturgo sobre o texto. Foram colocadas, desde logo, em cima da mesa, as possibilidades de um cenário não hiper-realista e sobre a abordagem cénica – não realista. A abordagem hiper-realista cenográfica tem como objetivo questionar o Real e a ilusão teatral. Como refere Ana Clara Santos,

O deslumbramento pela «fábrica da ilusão» (Roubine) condiciona o artista de tal forma que, na maior parte dos casos depende de estéticas teatrais que moldam a discussão em torno da mimese, mergulha numa procura de técnicas arquitetónicas,

---

<sup>46</sup> Citação de Luís Campião, no documento – *E-mail - Dramaturgo - origem do texto* que se encontra no dossiê genético.

<sup>47</sup> Segundo a página oficial da ACTA, Octávio Oliveira, em 2003, inscreveu-se no curso de Design de luz e som na Escola Superior de Artes de Espetáculo. Em 2006, é admitido como maquinista de cena no Teatro Municipal de Faro. Em 2008, ingressa na ACTA.

cenográficas discursivas e estilísticas suscetíveis de assinalarem o seu posicionamento relativamente às chamadas convenções teatrais. (Santos, 2013: 14)

Atualmente existe uma consciência no teatro sobre a sua própria característica ficcional. O facto de o teatro se confundir mais com a vida, pela forma como o espetador é visto hoje, um co-autor da cena, também faz com que o teatro rasgue suas delimitações físicas. Guy Debord<sup>48</sup> fala-nos sobre uma “sociedade do espetáculo” e é nessa sociedade que surgiu o teatro pós-dramático, uma forma de dialogar muito abrangente, abarcando todas as técnicas, géneros e sons. Referimos Guy Debord pela sua abordagem à sociedade dos dias de hoje, pela sua perda de fronteiras entre aquilo que é real e aquilo que é espetacular. Para o autor, essa problemática da relação espetacular dá-se a partir do momento em que isso entorpece a mente e o sentido crítico:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas conduções de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação. (...) O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada. (Debord, 1997: 13-14)

Ao assistir a um espetáculo teatral de género pós-dramático, o leitor depara-se com um género diferente que não contempla uma narrativa convencional. Este género de teatro coloca, normalmente, o espectador num papel mais sensorial, pois leva-o a recorrer a memórias, associações e imaginação perante um enredo ou encenação que lhe pode causar, à partida, alguma estranheza. Porém, este género serve-se da realidade concreta para fazer despertar consciências. Não é um teatro de todo que mastigue seus conceitos abordados em palco e entregue para consumo, que facilite sua leitura, pois requer que o leitor tenha uma bagagem

---

<sup>48</sup> A sociedade do espetáculo era o termo utilizado para definir a sociedade da altura, a sociedade de consumo, que era mediada por imagens onde a economia invadia todas as esferas da vida do indivíduo. Esta obra foi sem dúvida uma crítica que espicçou a sociedade da altura e que continua atual nos dias de hoje porque possui *traços* de contemporaneidade. Não tendo apenas origens distantes na história do pensamento político, o conceito de «sociedade de massa» construiu-se de correntes diversificadas. Não sendo exequível reconstruir-se ao detalhe a sua génese e progresso, específico aqui, algumas características como as principais. Para o pensamento político do século XIX conhecido por um cariz mais conservador/convencional, a sociedade de massa é o resultado da industrialização, comércio, revolução dos transportes e da propagação de valores abstratos sobre a liberdade e igualdade. Todos estes decursos sociais provocaram a perda do exclusivismo das elites surgindo um debilitamento nos laços tradicionais.

mais crítica para entender certos aspetos abordados. É um teatro de reflexão que pretende fazer uma chamada de atenção à consciência pela espectacularização do quotidiano existente. O teatro pós-dramático é um teatro de arremesso e político, não pelo seu conteúdo, mas pela forma. É um género teatral que põe em evidência o corpo do ator como meio de expressão: “Ao exercer seu carácter e real de acontecimento em relação ao público, o teatro descobre sua possibilidade de ser não apenas um acontecimento de exceção, mas uma situação provocadora para todos os envolvidos” (Lehmann, 2007: 172).

## **2. *Observação participante* – um elemento do processo**

Para Cecília Salles, como vimos, o observador faz parte da *rede de criação* que é o processo criativo. Além disso, tendo em conta os ensinamentos de Gay McAuley, a minha postura no espaço de criação também não pode ser tida como a de um elemento externo ao processo mas sim como mais um elemento participante do processo que se envolve com a equipa, conquista a amizade da mesma e adapta-se através da comunicação para conseguir desenvolver a sua pesquisa. Desde o início, partilhei da convivência com os atores, mantendo com eles uma relação de proximidade.

Nesse sentido, podemos considerar que, na minha qualidade de *observadora participante – insider*, tive um papel ao longo do processo. De forma direta, pelo facto de dar o texto aos atores. De forma indireta, por estar simplesmente presente na sala de ensaios, tirar apontamentos, registar, filmar, fotografar.

Partindo dos pressupostos legados por Gay McAuley, a valorização do método etnográfico veio trazer uma nova perspetiva sobre a fabricação do processo pois é acrescentado ao processo um outro olhar que não é o do encenador, atores ou técnicos, mas sim de um investigador que traduzirá através do seu olhar o percurso analisado. Esta análise possibilitará uma nova perspetiva e novas possibilidades.

Nesta experimentação, inicialmente exterior ao projeto, tornei-me, por insistência do encenador, num elemento participativo – *Insider*. Fiz um pouco o papel de assistente de cena quando fui incumbida da tarefa de dar o texto aos atores. Esse *status* na equipa abriu-me a porta para uma perspetiva diferente. Fiz parte do movimento criativo, pude observar a obra a ser esculpida e conhecer o outro lado que o espetador comum não conhece – a parte do iceberg que se encontra submersa. Quando assisti ao espetáculo pude reconhecer cada corte, cada recusa feita, cada alteração pois o acompanhamento do processo proporcionou-me assistir a esse

descortinar da poeticidade da obra apresentada que o espectador não depreenderá sem ter acompanhado também o processo.

Realizei a minha pesquisa com base naquilo que Gay McAuley refere como sendo o ideal para a investigação na área da genética teatral, ou seja, a realização do trabalho de acompanhamento de processo ser feito no campo, *in loco*, de preferência na condição de *observação participante*, com vista à *descrição densa*. Nesse pressuposto, assumi um formato de entrega absoluta de presença dentro das minhas capacidades. Realizar estas três etapas que foram bastante exaustivas para mim a partir do meio do processo devido à minha condição física de gestante no final da gravidez. No entanto, consegui assistir a 95% dos ensaios e realizar as minhas leituras fora do ambiente criativo. Refleti, distanciando-me do ambiente estudado pois para desenvolver o meu trabalho da melhor maneira preciso de estar disponível para poder analisar, refletir sobre o grupo da produção e relacionar essa realidade com a realidade exterior a esse processo. Entendi que seria necessária sensibilidade para abordar o grupo e que existiam métodos de acompanhamento que, segundo as metodologias abordadas<sup>49</sup>, se prendiam com o tempo e modo de registar a observação do processo.

A utilização do vídeo para registo do processo foi de grande vantagem para o *armazenamento e experimentação* do mesmo. Não existe *traço* mais saturado que o vídeo pois é o que nos dá a representação mais aproximada da realidade. O material conseguido através da captação de vídeo ganhou um novo *status* de importância ao tornar o processo um elemento mais próximo do público e não uma fabricação exclusivamente da esfera privada do grupo criativo. Penso que, pela minha experiência como Videógrafa e Fotógrafa de espetáculo, o cuidado no levantamento dos registos foi outro. Se fosse o caso de um pesquisador que não tem contacto com estas tecnologias, a produção talvez tivesse tido uma outra expressão qualitativa. As fotografias captadas nos ensaios não são apenas elementos de registo, mas também expressões artísticas porque faz parte da minha bagagem e sensibilidade ter uma visão mais imagética, mais visual, como a noção dos enquadramentos, luz, o que destacar num *frame* ou composição. Esse material produzido poderá ser utilizado em outros contextos que não o da análise do processo, como, por exemplo, serem expostos como arte.

A realização de leituras e reflexão sobre diferentes metodologias e pensamentos teóricos proporcionaram-me uma visão amplificada do processo de fabricação da obra. É um contributo

---

<sup>49</sup> Remetemos para a leitura do capítulo 2 e 3 sobre as várias abordagens, que resultam das experimentações realizadas, no campo da observação e do acompanhamento de processos criativos, por Gay McAuley, Cecília Salles, Sophie Lucet e Sophie Proust, entre outros.

proactivo na relação entre o meio teórico e o artístico pois acabei por aproximar os dois universos através do registo e estudo desta manifestação artística.

Tendo focado a atenção no processo de fabricação e interpretação do percurso criativo, dediquei a minha análise à constituição e ao tratamento de dados dos chamados *documentos de processo*, ou seja, ao registo em vídeo e/ou áudio, ao registo fotográfico, às entrevistas, às notas e apontamentos no meu diário de bordo. Estes documentos auxiliaram a minha análise sobre o objeto de estudo, ou seja, o processo criativo que antecede o trabalho final apresentado – o espetáculo.

### 3. As etapas de um método de trabalho

Para a realização da análise como observadora participante no processo criativo do espetáculo *A casa no fim de tudo* um dos métodos a que socorri como guia foi a grelha de anotações proposta por Sophie Proust para o trabalho do assistente de cena. Ter conhecimento deste método foi bastante satisfatório pois pude ter uma noção geral dos acontecimentos chave desenvolvidos em cada etapa do processo. Segundo a grelha de Proust, é crucial registar as tarefas que ocorrem *antes dos ensaios*, pois alguns acertos são feitos tanto em relação ao texto como a questões de produção entre a equipa. O *1º dia de ensaio* (leitura (s) à mesa sobre o cenário, criação dos figurinos, improvisações) é um elemento importante para Proust pois são as primeiras impressões entre a equipa no início do processo. As improvisações são o elemento mais recorrente nos *primeiros ensaios (10 primeiros dias)*. No *meio dos ensaios*, podemos identificar, geralmente, algum *training* e trabalhos sobre os figurinos. As falas das personagens já estão distribuídas e treina-se o texto<sup>50</sup>, as intenções e o corpo no espaço com o texto que já existe memorizado. No *final dos ensaios (10 últimos dias)*, já existe uma noção mais clara do que é pretendido para figurinos das personagens e já se ensaia com os figurinos. Nesta fase, já há companhias que fazem ensaios abertos (oficialmente).

No caso de *A casa no fim de tudo*, terá sido este o modelo aplicado? Como se interligam as diferentes fases do processo, desde a constituição da distribuição, o trabalho de mesa, o trabalho dramaturgico e as sequências de trabalho sobre a cenografia, os figurinos, e a sonoplastia?

---

<sup>50</sup> Ver vídeo com o título “Cenas trabalhadas até o dia 11-12-2017”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

Os ensaios ocorreram no estúdio da ACTA e só a partir do dia 9 de janeiro é que passaram a ser no espaço – o palco do Teatro Lethes. Na primeira sessão (elemento que se encontra identificado como *Antes dos ensaios* (audições, reuniões de produção) e no *1º ensaio* (leitura (s) à mesa sobre o cenário, fiação/criação dos figurinos, improvisações...), foi possível perceber previamente como é que o encenador trabalha em relação ao texto, o seu pensamento dramaturgico e a sua posição perante o sentido do texto e o teatro pós-dramático. Neste primeiro encontro, Paulo Moreira, com um método muito próprio, começa por dividir o texto em 11 cenas e a cada uma delas atribui um nome segundo o seu conteúdo “ – Fim da página 9 – (antes dele, Sexo e violência doméstica), 12:42 – episódio da visita bíblica, 15:00 – Abuso sexual infantil, namoro, casamento, 15:38 – Sexo e não amor, casamento e guerra, 16:10 – Comprimidos, 16:58 – jantar desastrado, 17:13 – cena 10 – Alien, 17:37 – cena 11 – decisão do divórcio, 17:43 – divórcio (As horas são referentes ao texto).” Neste primeiro encontro, a *presença da equipa*, como refere Proust, foi completa incluindo o diretor da companhia Luís Vicente, a Vice-diretora Elisabete Martins e o dramaturgo Luís Campião. Apenas o técnico de som e luz não esteve presente. Nesta primeira sessão, foi traçado um *cronograma de ensaios* segundo a disponibilidade da equipa artística. *O 1º dia de ensaio* (leitura (s) à mesa sobre o cenário, criação dos figurinos, improvisações) constituiu, portanto, um momento crucial com vista ao estabelecimento prévio das primeiras impressões entre a equipa no início do processo. Na primeira leitura, o dramaturgo fez uma observação sobre o ritmo do texto e mostrou-se bastante flexível quanto à sua ideia de ser ignorada a ideia de haver coros <sup>51</sup> ao longo do espetáculo – que, por consenso geral, foram cortados. O sentido do texto também foi um ponto de discussão entre o dramaturgo e o encenador. O encenador defendeu que o texto não tem uma abordagem realista e que, inicialmente, o texto seria sim um bom exercício e não um espetáculo. Impunha-se, nesta altura, uma questão: será que se perde muito do que o autor/dramaturgo quer dizer quando o seu texto é transferido/interpretado para outro sistema semiótico, para outra linguagem, neste caso, o teatro? O consenso da equipa de atores foi o de que «podem perder-se alguns significados, mas surgem novos significados que são acrescentados ao espetáculo, que nem o próprio autor tinha chegado até eles».

Outros significados e novas leituras serem acrescentadas faz todo o sentido, uma vez que o teatro é um produtor de sentidos. Como afirmou o encenador Paulo Moreira,

*Existem muitas companhias que tentam encenar uma nova versão do Hamlet mesmo respeitando o texto e são sempre espetáculos diferentes embora tenham uma*

---

<sup>51</sup> Ver vídeo com o título “Os coros que ficaram”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

*coisa em comum que é o texto. Podemos ver espetáculos até com o sentido dramatúrgico completamente oposto partindo exatamente das mesmas palavras, essa é a riqueza do espetáculo teatral. Não é perder-se ou ganhar-se, faz parte da própria natureza da construção do espetáculo teatral.*<sup>52</sup>

As improvisações são o elemento mais recorrente nos primeiros ensaios (*10 primeiros dias*, como refere Proust) e, neste caso em específico, correspondem a uma etapa do método de trabalho do encenador Paulo Moreira. Uma das várias técnicas utilizadas pelo encenador foi a execução de diferentes exercícios com os atores, incentivando-os a trabalhar o seu lado criativo e experimental. Esta técnica implementaria a possibilidade de se criar um repositório de gestos, *Signos cinéticos* - que se dividem em gestuais, mímicos e proxémicos, como refere Erika Fischer-Lichte (1999), numa proposta da construção do esqueleto do espetáculo. Na primeira fase do processo, os atores fizeram algum teatro de laboratório, no sentido de experimentarem movimentos livres com o corpo no espaço, na procura da dinâmica texto-corpo e de criar algo que pudesse ser aproveitado pelo encenador. Um dos exercícios foi pedir aos atores que escolhessem as palavras mais marcantes no texto como *signos sonoros*<sup>53</sup> que, de certo modo, sobressaíssem e identificassem mais o texto. Os atores escolheram as seguintes palavras: Casa, marido, máquina de café, pássaros, silêncio, ele, plano, vermelho e horas. Com esta seleção de palavras, o encenador pediu aos atores que improvisassem, ocupando o espaço, com três bancos em cena. Seguidamente a esta improvisação com a utilização das palavras elegidas, os atores começaram a dizer frases completas. É através destes jogos que é construído o espetáculo e que se vai desenhando a linha de raciocínio que nos ajuda a compreender as escolhas de forma lógica a que levaram à preferência e recusa de certos elementos assim como o porquê da estrutura da cenografia que foi simples e sem objetos em cena. A improvisação é criarmos através das nossas memórias e isso significa utilizar experiências ou habilidades.

Se aplicarmos aqui a abordagem da *percepção artística* instaurada por Cecília Salles, podemos identificar a forma como os atores da rede de trabalho de *A casa no fim de tudo* conceberam as suas personagens durante a sua criação. É a sensibilidade posta em prática, a escuta ativa dos movimentos e do que parece fazer sentido. Um exemplo prático: na cena “os comprimidos” (Cena 8A (16h10) “Comprimidos”- página 24), os três atores encontram-se em linha na boca de cena e cada um interpreta o mesmo momento – o momento em que a

---

<sup>52</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

<sup>53</sup> Relembramos aqui a divisão que Erika Fischer-Lichte (1999) faz destes signos em signos linguísticos, paralinguísticos, acústicos e não-verbais.

personagem está a medicar-se. A forma como cada um mexe o corpo, os sons incomodativos que imitem ao engolir o comprimido, o gesto de levar os comprimidos à boca e de guardá-los novamente no bolso, são fruto de uma interpretação que previamente foi percebida e, posteriormente, limada pelo encenador. Apesar de ser o mesmo momento da personagem, a interpretação será sempre distinta de um ator para outro. Com o encenado, essa precessão também existe. Ele é quem decide se o que está a ser proposto pelo ator corresponde àquilo que ele pretende expressar junto do público na sua encenação. Toda esta montagem e seleção requer um *tempo de maturação mental*, são as ideias que ganham consistência e ideias que são sacrificadas por essa reflexão de sentidos, ou seja, daquilo que parece ser mais adequado.

No entanto, no *movimento criador, o corte, a sobreposição e transposição de conceitos e imagens* é comum. Para a composição da obra são fases necessárias para que se chegue ao objetivo final – apresentar o que se projetou. O começo e o fim do processo criativo de uma obra podem ser muito distintos, pois o artista percorre todo um caminho experimentalista e de *maturação mental* até partilhar a mensagem pretendida. Esse processo de edição da natureza híbrida que é o processo criativo é premiado por um contínuo *movimento tradutório* porque o artista serve-se de várias linguagens durante a sua criação até chegar ao objeto pretendido.

Esse objeto pretendido é um conjunto de signos que denotam ou conotam algo, como refere Anne Ubersfeld na sua obra *Lire Le Théâtre* (1982). No espetáculo *A casa no fim de tudo*, não houve cenário nem objetos em cena. No entanto, temos outros elementos de análise como os figurinos, som ou luz. Os figurinos eram simples, mas denotam e conotam, como refere o encenador: “a ideia do fato de treino que se usa ao domingo quando não se quer ir à rua”<sup>54</sup>, pois o objetivo seria “utilizar um vestuário que fosse mais abstrato e abrangente para uma série de situações. Por outro lado, como um exercício teatral que isto é em que não há personagens convencionais, eu tive a pretensão de vestir os atores exatamente como se fossem atores numa sala de ensaios com a sua roupa de aquecimento”<sup>55</sup>.

Foi neste período de criação e exploração de corpo e movimento no espaço que pudemos identificar a técnica de *Viewpoints*, que explicarei mais adiante. *No meio dos ensaios*, o quarto elemento na grelha de Proust, podemos identificar já algum *training* e algumas ideias, ainda vagas relativamente aos figurinos, às luzes e ao som. Neste momento do processo já existem algumas falas das personagens distribuídas e treina-se o texto. Neste processo não existiu uma personagem com falas específicas para cada ator, pois o texto apresenta-nos falas corridas sem

---

<sup>54</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

<sup>55</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

atribuição a uma personagem específica<sup>56</sup>. O encenador, em conjunto com os atores, é quem distribuiu posteriormente ao longo do processo as falas. Exemplifiquemos esta questão com um trecho do texto<sup>57</sup>:

*- São cinco da manhã. - Acordo às cinco da manhã. - Silêncio. - Ouvem-se os pássaros. - Discuto em silêncio com os pássaros para que estes não acordem o meu marido. - O meu marido precisa de dormir. - O meu marido trabalha. - Precisa do seu sono reparador para que consiga trabalhar em condições. - É preciso que ele não tenha sono quando acorda. - É preciso que ele acorde e sinta que teve uma boa noite de sono. - Um sono reparador. - Eu acordo às cinco da manhã. - Às vezes, às seis. - Às sete, num dia bom. - Acordo às cinco da manhã e observo o dia a nascer. - Ouço o canto dos pássaros a quem peço o necessário silêncio para que o meu marido não acorde.*

Numa primeira abordagem experimental à distribuição das falas aos atores, cada ator era um número (1, 2 e 3); a personagem 2 era como se fosse a principal e a 1 e a 3 eram comentadores, sarcásticos e cínicos (na fase mais inicial). É evidente que este processo de construção faz parte do conhecimento da personagem e da sua desconstrução para lhe dar a consistência, corpo e voz. Após a distribuição, os atores fizeram a primeira leitura do texto com as personagens atribuídas. Desta experiência resultou a falta de cuidado com os silêncios, apesar de o encenador ser da opinião de que as pausas pedidas pelo dramaturgo (didascálias) não tinham que estar presentes. Feita então uma segunda leitura, a regra agora seria a troca de personagens entre os atores – tendo em atenção que o encenador indicou que os atores interpretassem uma personagem não tão soturna, mas mais ativa. Na terceira leitura, houve a troca de papéis para que os atores experimentassem as 3 personagens – ou seja, as três versões da mesma e única personagem. Estes são alguns dos métodos que o encenador utiliza para tatear a distribuição das falas/personagens e reconhecer características da personagem nos movimentos, gestos miméticos e respirações que os atores trazem para dentro do processo. Segundo o encenador: «A ideia é que os atores criem, se for demais eu digo para cortar.»

---

<sup>56</sup> Nota preliminar do dramaturgo no início do texto “A peça pode ser representada por três atores: duas mulheres e um homem. As réplicas podem ser distribuídas aleatoriamente, assim como duas ou mais réplicas seguidas podem ser atribuídas a um só ator/ atriz, segundo os critérios da dramaturgia/encenação. O género no texto deve ser alterado, caso se trate de uma mulher ou de um homem; para tal, usa-se a seguinte grafia: “estou sozinha/o”, que deve corresponder ao sexo dos atores. Devem manter-se as referências ao “marido”, aludindo, assim, a dois casais heterossexuais e um homossexual”. A grafia em CAIXA ALTA indica que a réplica deve ser dita pelos três atores em uníssono.”

<sup>57</sup> Este trecho foi retirado da primeira página do texto *A casa no fim de tudo*.

O improviso faz parte da forma como o encenador Paulo Moreira trabalha. Nas primeiras sessões de trabalho usa muito o conceito da técnica de improvisação. Segundo o encenador:

*Não são as palavras do texto em si, mas o sentido do texto e, portanto, eu gosto de pedir aos atores, que depois de terem lido o texto, mesmo sem o terem memorizado, mas percebido quais as ideias, e gosto de os ver a improvisar sobre essas temáticas. Primeiro, é uma maneira de os atores ficarem ambientados com a temática da peça e então, depois de estarem ambientados com a temática da peça, vamos seguidamente aproximar-nos das palavras exatas do texto.*<sup>58</sup>

Nos primeiros ensaios, foi possível identificar uma linha de trabalho que atravessa os seguintes elementos: divisão do texto por blocos temáticos, improvisação/experimentalismo e liberdade criativa pedida aos atores para uma primeira abordagem do texto no espaço. Importa referir o facto de o texto ter a particular característica da falta de rede, pois os atores têm alguma dificuldade em ensaiar sozinhos, fazendo com que muitos dos ensaios sejam leituras de mesa para a memorização<sup>59</sup> do texto<sup>60</sup>.

A *Presença da equipa a meio dos ensaios*<sup>61</sup> foi parcial. Apenas com o encenador e os atores. Nesta fase do processo começou a discutir-se a questão dos figurinos<sup>62</sup> e o texto foi ensaiado por “cenas”, ou seja, por blocos. Estas cenas foram criadas posteriormente por uma questão de orientação – método do encenador. Esta criação acrescentada faz parte do texto de encenação que é diferente do texto dramático que foi entregue inicialmente. No seu artigo *Os vestígios manuscritos do espetáculo: os registos de encenação*, Fahd Kaghat (2013) elucida-nos sobre a diferença entre texto de encenação e texto dramático à qual voltarei mais adiante.

Podemos esquematizar, da seguinte forma, as diferentes etapas do processo:

- 1- A primeira reunião, que incluiu, para além da primeira leitura coletiva, a discussão de um possível cenário, algum desconforto sobre o texto por parte do encenador, a divisão do texto por blocos temáticos, a discussão sobre o sentido da personagem e a calendarização e a fixação dos horários dos ensaios;
- 2- Leituras de mesa intercaladas com improvisações no espaço usando algumas palavras que estão no texto;

---

<sup>58</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

<sup>59</sup> Ver vídeo com o título “Ligações entre as frases e marcações de cada personagem”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

<sup>60</sup> Ver vídeo com o título “A dificuldade da falta de rede do texto”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

<sup>61</sup> O que está em itálico representa elementos que Sophie Proust refere na sua grelha.

<sup>62</sup> Ver vídeo com o título “discussão figurinos”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

- 3- Discussão sobre os figurinos;
- 4- Fotografia para a comunicação do espetáculo, mas com roupas dos próprios atores porque a roupa ainda não estava decidida (fotografia de ensaio segundo o encenador)<sup>63</sup>;
- 5- Leituras e divisão das falas (memorização contínua do texto por blocos);
- 6- Experimentação do texto já memorizado, no espaço com marcações<sup>64</sup> – Exploração/Criatividade;
- 7- Percepção sobre a personagem e quem é que ela é;
- 8- Cortes no texto;
- 9- Marcações no espaço com o texto já memorizado (dividir o texto em blocos temáticos é a estratégia de trabalho de Paulo Moreira por dois motivos: por uma questão prática, a fim de facilitar o trabalho nos ensaios, trabalhando bloco a bloco; e porque seria uma ajuda para os atores, para que encontrassem um sentido para cada bloco, trabalhando cada vez uma parte, individualmente.)
- 10- Uso de cronómetro para haver uma noção do tempo já trabalhado (ajustes até ao limite de tempo da apresentação do espetáculo);
- 11- Sessão fotográfica para cartaz do espetáculo<sup>65</sup> e filmagem de algumas cenas para a realização do vídeo promocional<sup>6667</sup>; Folha de sala.<sup>68</sup>
- 12- Ensaios no Teatro Lethes;
- 13- Discussão de luzes e projeção de animação (horas-relógio);
- 14- Ensaios de luzes/marcações;
- 15- Escolha de figurinos e compra;
- 16- Antestreia;
- 17- Estreia.

---

<sup>63</sup> Ver em Anexos – fig. 22 e 23.

<sup>64</sup> Ver vídeo com o título “Definição de marcações”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

<sup>65</sup> Ver em Anexos – fig. 24 e 25

<sup>66</sup> Vídeo promocional, realizado pela *designer* Rita Merlin, para circular nos meios de comunicação – Redes sociais (*Facebook*) e *site* da companhia – Dossiê Genético. Incluído no CD-ROM

<sup>67</sup> Ver vídeo com o título “Ensaio com gravação de planos para *Teaser*”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

<sup>68</sup> Ver em Anexos – Fig. 26, 27, 28, e 29 – A forma como a companhia se apresenta ao público. Incluído no CD-ROM

Na etapa final, ou seja, os *10 últimos dias*<sup>69</sup>, como refere Sophie Proust, foi um período de tomada de decisões e para limar arestas. Quanto aos figurinos, o tema em si foi debatido algumas vezes entre os atores. Discutiu-se a possibilidade de os figurinos serem neutros, sem referências, mas a ideia não foi unânime. Os atores começaram a ensaiar com os figurinos apenas nesta fase *final dos ensaios*<sup>70</sup>, após a tomada de decisão do que era pretendido para os figurinos das personagens. Nesta fase, como assinala Sophie Proust, há companhias que fazem ensaios abertos (oficialmente), e foi também aqui o caso <sup>71</sup>. Nas últimas duas semanas, a equipa ensaiou exaustivamente no teatro Lethes. Na última semana, antes da apresentação, fizeram ensaios de marcações e de luzes onde foi decidido o jogo de luzes a utilizar.

As entrevistas que nos concederam os artistas mostram-nos a forma como os artistas também refletem sobre o processo e como relativizam as noções de perda e de expectativa:

*Não foi o que imaginei. Como nada disto é realista, tens-nos a fazer ações mímicas de coisas que não estão lá, deveria de haver um contraponto. Cada um de nós somos a mesma personagem, com roupa diferente para cada situação. Não mudávamos de roupa, estávamos com uma roupa própria que representaria cada parte do dia. Como este espetáculo não tem cenografia e tão poucos elementos que identifiquem.* Citação do ator Bruno Martins<sup>72</sup>

*Podia ser a bata do hospital, o vestido de casamento e a roupa das tarefas domésticas.* Citação da atriz Alexandra Diogo<sup>73</sup>

*Eu via-nos (as atrizes) com um vestido traçado por ser prático e ele (o outro ator) com umas calças e um polo lilás.* Citação da atriz Glória Fernandes<sup>74</sup>

No dia 4 de dezembro, foram discutidos os figurinos<sup>75</sup> que levantaram muitas dúvidas por serem um elemento decisivo e recheado de constituintes icónicos. A fotografia para a realização do cartaz também foi tirada neste dia e levantou algumas dúvidas pois as ideias ainda não estavam muito consolidadas quanto aos figurinos ou possíveis adereços, resultando assim a captação de uma fotografia de ensaio para a elaboração do cartaz em tom de provisório.

---

<sup>69</sup> Neste processo, a fase final decorreu aproximadamente em 15 a 20 dias.

<sup>70</sup> Ver vídeo com o título “Ensaio técnico no Lethes”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

<sup>71</sup> A equipa fez antestreia, mas, por motivos de saúde, não tive a oportunidade de estar presente.

<sup>72</sup> Ver no diário de bordo (dossiê genético).

<sup>73</sup> Ver no diário de bordo (dossiê genético).

<sup>74</sup> Ver no diário de bordo (dossiê genético).

<sup>75</sup> Convém lembrar aqui que os figurinos não representam apenas a personagem e o seu estatuto, mas que eles situam o espectador e remetem-no para outras ideias, outros signos.

O cartaz acabou por ser representado por três imagens diferentes que representam alguns movimentos que a personagem realiza ao longo do espetáculo:

*Considerando que numa perspectiva realista este personagem passava o dia todo em casa, levantava a questão de como é que iríamos vesti-la. Vesti-la com roupa própria de ir à rua? Isso ia ficar esquisito no início de espetáculo, nos momentos em que estivessem a acordar às 5h da manhã. Portanto, agradava-me mais um vestuário que fosse mais abstrato e abrangente para uma série de situações. Por outro lado, como um exercício teatral que isto é em que não há personagens convencionais, eu tive a pretensão de vestir os atores exatamente como se fossem atores numa sala de ensaios com a sua roupa de aquecimento. Não estamos a ver teatro realista, estamos a ver atores a trabalhar. É a ideia do fato de treino que se usa ao domingo quando não se quer ir à rua<sup>76</sup>.*

#### **4. Semiologia teatral e procura de significados**

Há muito que Guy Debord nos ensinou que vivemos numa *Sociedade do espetáculo* (Debord, 1997). Numa cultura em que o que predomina é a imagem, maioritariamente provocadora de efeitos psicológicos no Homem, a leitura de uma imagem diz muito sobre uma pessoa porque compreender uma imagem significa que houve previamente uma aprendizagem. A perceção do espetador é o meio que o leva a interpretar os estímulos dados na fruição do espetáculo, e que envolve sempre processos cognitivos. O teatro, como tantos outros sistemas, tem o objetivo de criar significado. A vida é premiada de signos e tudo aquilo que é percebido pelo homem é tido como um significante que possui uma significação. O homem depreende os signos pelos próprios sentidos, faz parte de um sistema cultural.

Falar de Signo, é falar de Pierce. É importante referir antecipadamente que existem três tipos de signo: Semântico (quando o signo se relaciona com os objetos representados por si), Pragmático (quando o signo se relaciona com o próprio recetor) e Sintático (quando o signo se relaciona com os outros signos). É nesta lógica que o teatro é um sistema cultural quando o processo de relação tridimensional se envolve, substitui ou relaciona entre si, tendo em conta que será sempre uma relação com resultados distintos, pois, cada signo é depreendido de forma diferente, assim como representado, de cultura para cultura.

---

<sup>76</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

Este é o processo de construção da significação. No entanto, um espetáculo gera significado não só do ponto de vista interno, mas também do ponto de vista externo, cultural, porque um espetáculo nunca é recebido e compreendido por todas as pessoas de forma igual nos mais diversos contextos e lugares: “um código teatral sem signos gestuais é inimaginável. Porque os signos gestuais representam os constituintes mais importantes, sem eles o código teatral não pode constituir de nenhuma maneira.” (Fischer-Lichte, 1999: 124).

Apoiar-nos-emos na divisão do signo em três categorias (gestuais, mímicos e proxémicos) proposta por Fischer-Lichte numa tentativa de descodificação das escolhas interpretativas e subdivisões em determinadas unidades – cenas ao longo do processo. Como é que se chegou a determinada interpretação ou a certa escolha a nível do gesto criador? Podemos ver um filme e não saber quem o realizou. No teatro, é diferente, pois só existe teatro quando o ator representa e alguém está a assistir. Por outras palavras,

- 1) o signo no mundo teatral existe quando está presente o trabalho do artista – são dois elementos indissociáveis, pois o artista não existe sem a sua arte:

A performance takes place in and through the bodily copresence of actors and spectators. For in order to bring it about two groups of people who act as 'doers' and 'onlookers' have to assemble at a certain time and at a certain place in order to share a situation, a span of lifetime. A performance comes into being out of their encounter – out of their interaction. (Fischer-Lichte, 2004: 2).

- 2) A (artista) interpreta B (personagem) diante de C (público):

A performance does not transmit pre-given meanings. Rather, it is the performance, which brings forth the meanings that come into being during its course. (Fischer-Lichte, 2004: 3)

- 3) Numa constante renovação do signo expressado

What happens in performances is transitory and ephemeral. None the less, whatever appears in its course, comes into being *hic et nunc* and is experienced as present in a particularly intense way. (Fischer-Lichte, 2004: 4)

O ator é o veículo da expressão da mensagem. Sem o ator, não existe teatro, assim como a necessidade de existir uma audiência a assistir. É assim que o teatro existe e acontece.

Na peça *A casa no fim de tudo*, os atores tiveram que construir um sistema que passou a existir pela sua expressão corporal – signos gestuais, mímicos e proxémicos.

Os signos mímicos estão relacionados com a expressão do rosto do ator<sup>77</sup>, uma parte do corpo muito importante e forte na produção de significados transmitidos pelas emoções. Fischer-Lichte dividiu os signos gestuais por oito áreas: cabeça, face, pescoço, tronco, articulação de ombros e braços e mãos, mãos, quadril, perna e tornozelo, e pé. Estas diferentes partes do corpo representam possibilidades de movimentação do ator no espaço e na construção de sentido. Todas estas partes anatómicas são importantes para a criação fluida do gesto na interpretação. Com refere, a autora, “um código teatral sem signos gestuais é inimaginável. Porque os signos gestuais representam os constituintes mais importantes, sem eles o código teatral não pode se constituir de nenhuma maneira”. (Fischer-Lichte, 1999: 124). Os gestos também podem estar no lugar da palavra com a mesma intensidade e força de significação. Existem atores para os quais um espetáculo sem palavras é que representa um grande desafio, pois requer um grande trabalho de corpo e minuciosidade. Podemos referir a “cena dos comprimidos”, onde, por momentos, o texto é inexistente e a personagem toma os comprimidos.

Os signos proxémicos estão relacionados com a distância e movimentação entre os intervenientes da ação – as personagens. No caso de *A casa no fim de tudo*, podemos referir o momento em que a personagem alude a um abuso sexual por parte do tio<sup>78</sup>

- *aos onze anos tive o meu primeiro ataque de pânico.*
- *depois de me sentar no colo do meu tio.*
- *“já és uma mulherzinha / homenzinho.” - Disse-me.*
- *“senta-te aqui no colo do tio.”*
- *aos onze anos é muito fácil confundir afeto com outra coisa.*
- *outra coisa que não se sabe ainda a que categoria pertence.*
- *aos onze anos não existem categorias.*
- *aos onze anos o mundo é ainda um livro por colorir.*
- *tenho medo! - disse à minha mãe.*
- *“não te preocupes, filha/o, o pai não se vai zangar se não tiveres boas notas na escola”.*
- *enfiei-me imediatamente na banheira a esfregar o corpo todo,*
- *até ficar com a pele toda vermelha.*
- *a escola não tinha nada a ver com isto.*
- *a lição que o meu tio me ensinou não se aprende na escola.*
- *pela primeira vez senti vergonha.*
- *pela primeira vez, em toda a minha vida, senti uma vergonha profunda.*
- *pela primeira vez, em toda a minha vida, senti culpa.*
- *por isso dedico-me.*
- *esforço-me.*
- *nunca sou suficiente.*<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Figuras 18, 20 e 21 na “Galeria com algumas das imagens – integradas no Dossiê genético Material registado por mim durante o processo criativo”.

<sup>78</sup> Ver fig. 1 nos anexos “Galeria com algumas das imagens – integradas no Dossiê genético Material registado por mim durante o processo criativo”.

<sup>79</sup> Parte do texto da *A casa no fim de tudo*.

Nesta cena, uma personagem fica parada no centro da cena ajoelhada no chão, remetendo corporalmente para uma criança estando num nível baixo em relação aos restantes personagens. Enquanto as outras duas personagens fazem referência ao tio, acariciando a personagem que faz de criança. Na “cena das Missionárias amigas do coração” também podemos identificar estes signos proxémicos referidos por Erika Fischer-Lichte, quando dois dos atores representam duas personagens mais próximas e ficam abraçadas andando em círculos à volta da personagem que se encontra no centro do palco.

Esta análise segundo Erika Fischer-Lichte revela que não existe um signo teatral, mas sim signos no teatro, dividindo-os nas seguintes categorias: sonoros e cinéticos.

Os signos sonoros, segundo a autora, dividem-se nas seguintes subcategorias: linguísticos, paralinguísticos, acústicos e não-verbais. Os signos sonoros linguísticos são os signos verbais, é o uso da palavra que os atores (A) ao representar a personagem (B) perante o público (C). Os signos paralinguísticos são os sons que estão ao longo do espetáculo, mas que não são músicas, por exemplo. Assim, no espetáculo *A casa no fim de tudo*, esses sons são, por exemplo, o som dos pássaros, do relógio, da porta a bater ou o som do tiro. Os signos acústicos não-verbais são os signos produzidos pelo ator quando, por exemplo, imita os sons dos animais, ou quando canta ou toca um instrumento musical. Neste espetáculo, podemos identificar este tipo de signo no momento do espetáculo em que os atores ficam de joelhos a esfregar o chão – com referência à noção. Aí podemos ouvir o som da fricção dos dedos dos atores no chão que interpretam a aflição da personagem em querer livrar-se daquela sujidade. Outro elemento pertencente a esta família de signos está presente no início da peça. É a música com acordeão, da Celina da Piedade. Esta canção também inspirou o dramaturgo na criação do texto, como já vimos. A música, segundo Fischer-Lichte, é dividida em quatro significados: 1- alusão ao movimento ou ao espaço, 2- lugares ou objetos específicos, 3- uma ideia e 4- estado de emocional. No começo da música da *A casa no fim de tudo*, a cantora diz: “Janeiro lento em Lisboa”. Graças à utilização desta música, temos uma alusão ao lugar, movimento e também ao estado emocional aliado ao som do acordeão, que transmite ao espectador determinados significados e referências que este descodifica e associa. Ao ouvir a música, estabelece-se imediatamente uma contextualização ou ideia de um possível lugar porque um ambiente é criado através da intensidade, volume e ritmo.

Estes signos implicam a presença do ator numa estrutura cuja relação de simbiótica tem o objetivo primordial de gerar significação. Anne Ubersfeld fala-nos da denotação e conotação do signo teatral (Ubersfeld, 1982: 31). Denotação é quando a linguagem em causa é utilizada no sentido literal como, por exemplo, um par de sapatos de cor vermelha representar-se a si

mesmo como um par de sapatos de cor vermelha. Ou, em termos conotativos, quando existe um sentido figurativo, como, por exemplo, esses mesmos sapatos representarem uma mulher, a morte ou uma paixão galopante. Mas, o que é importante realçar nesta análise de Anne Ubersfeld é que um par de sapatos vermelhos em cima de um palco podem representar muita coisa e, muitas vezes, não o seu significado literal, mas sim figurado, representativo. A semiologia é um sistema de sentidos e estuda a vida dos signos no seio da vida social. No teatro, qualquer elemento em palco é um veículo produtor de sentido que será interpretado por cada espectador. Tendo em conta que cada espectador possui a sua própria singularidade, experiência pessoal, as suas próprias vivências, a semiologia será uma bússola que o ajudará a interpretar o que se passa no palco, e quantas mais referências este possui, mais associação, poder de construção visual e cruzamento de conhecimentos é capaz de fazer, daquilo que está numa plano subjetivo, que, numa primeira vista, não está “visível” ao olhar. A semiologia ajuda-nos a compreender onde se posicionam os signos e a saber identificá-los. Tendo surgido nas décadas de 70/80, destinava seu estudo à significação dos signos espetaculares, na tentativa de compreender quais os caminhos feitos pelo texto até chegar ao palco. Foi por volta deste período que a crítica genética avançou na área dos processos de criação do espetáculo:

Foi o período em que a pesquisadora Josette Féral iniciou suas investigações focadas nos procedimentos criativos do Théâtre du Soleil, por exemplo, renunciando o que seria um dos marcos preferenciais de análise do teatro contemporâneo. Naquele momento, a ensaísta já se aproximava da pesquisa genética, priorizando as etapas que precedem a apresentação de um trabalho teatral. O acompanhamento, a observação e o estudo do processo, a compreensão do percurso do encenador, dos atores e da equipe de criação, a investigação dos rastros da feitura artística do espetáculo passaram a constituir procedimentos imprescindíveis ao esclarecimento daquilo que se apresentava no palco ou fora dele. Foi nessa etapa dos estudos teatrais que o trabalho em processo, inacabado, passou a ser levado em conta no mesmo nível que as questões ligadas à representação. (Fernandes, 2013: 406).

Sendo a semiologia teatral o estudo de signos que compõem a encenação, esses signos dividem-se em signos artificiais e naturais. Os signos artificiais são os que são provocados pelo homem e dividem-se por interiores (interpretação, voz, timbre, expressões e narração) e exteriores (cenografia, maquilhagem, iluminação, música, figurinos).

A semiologia teatral preocupa-se com a produção de sentido ao longo do processo criativo que pode ser identificado desde a primeira leitura do texto pela equipa criativa até à interpretação que os espetadores fazem. A partir de agora a comunicação já não é vista como um processo, mas sobretudo como geradora de significação. Os modelos anteriores de comunicação tinham como principal preocupação o meio/o canal/o recetor/o ruído/feedback que eram fundamentais no estudo do processo do envio da mensagem. Comunicação é significação e para que ocorra é necessário que se crie uma mensagem através de signos. O que ela significa é então recebido e compreendido com maior ou menor exatidão. A produz significado e envia mensagem a B, mas B não se limita a receber o significado, ele também produz significado. Interessa-nos, pois, para este projeto, convocar novamente a semiologia, ou sejam o estudo dos signos e a forma como eles se relacionam (Fiske, 1998: 13).

Normalmente o ato criador pode ser segmentado nos seguintes termos: ética, estética e técnica. Pude notar que esteve presente o cuidado do não querer que «Os atores virem as costas ao público», pensamento considerado por alguns obsoleto e pertencente ao Teatro feito até ao século XIX<sup>80</sup>, não utilizado no teatro Pós-dramático, mas não foi uma questão do foro estético ou ético que se colocou em causa na hora do desenho de encenação. Foi apenas por uma questão prática relacionada com o volume da voz, uma preocupação com o texto e a forma como é que ele chega ao espetador. Segundo o encenador:

*O rosto é um elemento fundamental para podermos comunicar com o outro, ora se o ator virou costas ao público está a retirar-lhe a possibilidade de interpretação da sua expressão facial, para além de lhe estar a dificultar a perceção auditiva do que está eventualmente a dizer e portanto a única coisa que pode falar são as costas do ator e as costas do ator a falarem é uma ideia bonita, mas as costas não falam assim tanto e portanto esta questão de achar que o ator não deve de virar as costas ao público resulta obviamente por motivos práticos, é uma constatação óbvia porque nós quando falamos uns com os outros não lhes viramos as costas, aliás, a própria expressão “Virar costas” é a antítese da comunicação. Eu penso que uma obra artística é para ser captada.<sup>81</sup>*

---

<sup>80</sup> Esta questão foi, como sabemos, uma das mais controversas na discussão desencadeada pela escola naturalista sobre as chamadas convenções teatrais. Sabemos também as conquistas operadas no terreno por André Antoine, fundador no final do século do Teatro Livre.

<sup>81</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

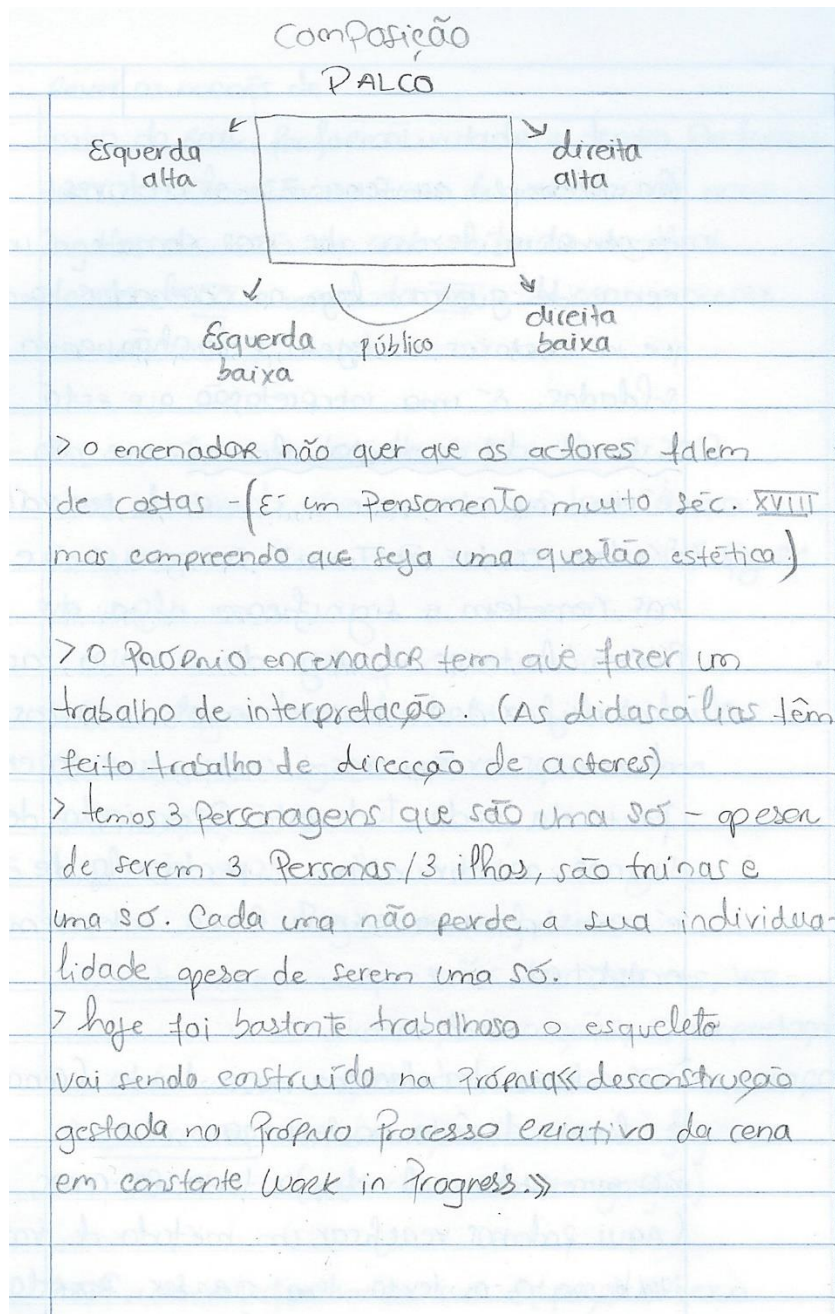


Fig. 2 – Ilustração do palco quando foi discutido a movimentação dos actores pelo espaço na aplicação da técnica de *Viewpoints*

Esta ideia da importância da corporalidade e da voz do ator como veículo de energia e comunicação situa-se na linha da importância atribuída por Fischer-Lichte aos signos cinéticos: São de especial importância para o teatro. Desde logo, há teatro sem fala, sem música, sem ruídos, sem vestuário, sem cenários, sem acessórios e iluminação, mas nenhum teatro pode renunciar completamente à presença corporal do ator, a seus

signos mímicos. (...) Porque, com efeito, só é imaginável de forma teórica que um teatro renuncie aos signos gestuais e, em lugar disso, só trabalhe com signos linguísticos e paralinguísticos, com música, ruídos, luz, cenários e acessórios que não necessitam da corporalidade do ator para serem movidos, quando só a técnica do cenário é capaz de conseguir uma substituição adequada, sobretudo se temos conhecimento do efeito de intento similares no teatro experimental (Fischer-Lichte, 1999: 86-87).

Ela situa-se também na plena consciência do lugar e da simbologia atribuída à palavra e ao discurso teatral, que difere da vida real, como lembrou Anne Ubersfeld:

La différence entre un échange conversationnel de la vie réelle et un dialogue de théâtre réside dans le fait inaperçu, mais fondamental, que tout énoncé théâtral n'a pas seulement un sens, mais un effet ou, pour mieux dire, une action. Toute réplique agit, aucune n'est sans modifier quelque chose dans l'univers théâtral, cet univers qui comprend le spectateur. Cet agir de l'énoncé de théâtre est l'élément central de toute analyse du dialogue de théâtre, lequel n'est pas la conversation, même quand il en donne l'illusion. (Ubersfeld, 1996: 8).

Vimos sempre o encenador preocupado com a componente comunicativa, pois geralmente na arte contemporânea muitas correntes de pensamento confluem para a ideia de que a estética é que é importante, que a arte é, e não tem que comunicar propriamente. Contudo, é impossível não comunicar, porque não comunicar já é comunicar algo. Paulo Moreira afirma que

*É suposto uma obra artística seja qual for existir uma mediação com o outro, mesmo que seja uma obra plástica, uma pintura, que é para ser vista por alguém e esse alguém quando vê uma pintura, sente ou percebe ou é estimulado. Se não é para estimular ninguém, não é exibida, esta é que é a questão, agora, se essa estimulação apela essencialmente à via racional ou apela às emoções, isso já é outra coisa. Mas é suposto interpelar é suposto mexer com alguém. A arte não é para ser decorativa.<sup>82</sup>*

---

<sup>82</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

## Capítulo II

### O poder da imagem – contributos iconográficos

O público não tem ideia quanta esplêndida arte  
perde por não assistir aos ensaios.

(Murray, 1992)

#### 1. Imagem e comunicação - Um olhar genético

Os meios de comunicação, como é sabido, transmitem e estabelecem comunicação entre um transmissor e um ou mais recetores. Este é o caso não só das rádios, da internet, da imprensa escrita, da televisão, mas do teatro também. Todos esses meios têm o poder de influenciar as pessoas, aliená-las ou despertar o seu sentido crítico. Maioritariamente, é um processo de entorpecimento. O indivíduo, que deixa de ser indivíduo para ser parte de um todo chamado de massa, torna imperativo na sua linguagem e visão da vida o verbo ter, que substitui, imediatamente, o verbo ser. É justamente nessa subtração entre um e outro que nasce o parecer.

Segundo o modelo de comunicação de Gerbner (1956), a transmissão de uma mensagem já passou previamente por um filtro. Tanto a teoria hipodérmica como a teoria de Gerbner são uma espécie de fórmula que descortina o processamento de uma mensagem. Aqui, o olhar está completamente virado para os recetores, mas cada recetor por mais ou menos passivo que seja, possui a sua própria perceção da vida, tem a sua própria educação, valores, gostos e maneiras de pensar. E isto não é diferente no teatro. Muito pelo contrário. Torna-se mais visível e acentuado. Como afirma Cecília Salles ao referir Colapietro, somos seres históricos e culturalmente inseridos nas relações. Isto significa que temos uma identidade própria e cada um de nós vê e percebe cada imagem e informação de forma própria.

O modelo de Gerbner aplicado ao processo criativo refere-se ao facto de tudo aquilo que existe a nível comunicativo entre as inter-relações do grupo da rede de trabalho ser mediado por diversos fatores como, por exemplo, a cultura e educação, afetando a própria dimensão perceptiva.

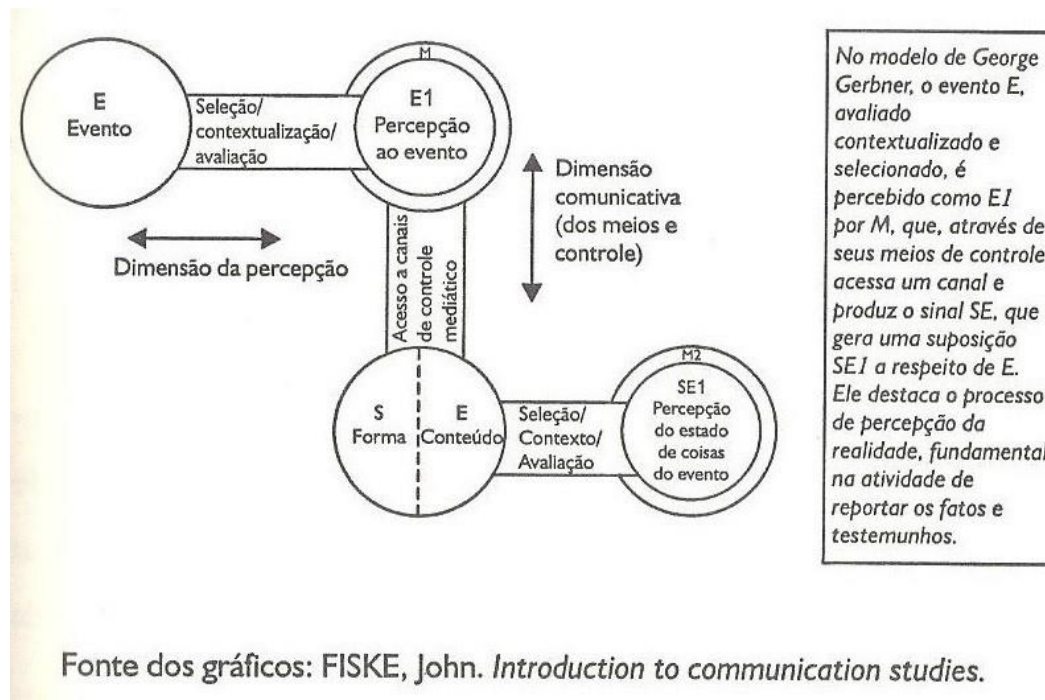


Fig. 3 – Modelo de comunicação de Gerbner

Mas, pelo convívio, o *imprinting* cultural diminui. Colapietro discute o sujeito sob o ponto de vista da semiótica. O teórico diz que o artista é um agente comunicativo e não mais um elemento fechado, como refere Cecília Salles:

É distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com os outros – não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa, como sujeito, tem a própria forma de uma comunidade e ressalta o que parece de extrema relevância para se colocar em crise a oposição entre processos em grupo e processos individuais. [...] Colapietro (2014), ao descrever o sujeito, sob o ponto de vista semiótico (Peirce), como um ser histórico e concreto, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações, enfoca sob outra perspectiva, a inevitável inserção no calor e *imprinting* cultural, discutida por Morin.” (Salles, 2017: 38).

Em termos do processo criativo, tudo o que for interpretado e comunicado (no grupo de trabalho) entregue ao público, também passou por um filtro, ou seja, todas as escolhas do encenador e sua direção são influenciadas pela sua própria identidade que, apesar de ser característica, também se adapta às intransigências do processo, suas mudanças e realizações.

Este filtro refere-se a um doseador ou cortador daquilo que é eliminado ou incluído. É uma seleção que acaba por ser natural no decorrer do percurso. Como já foi referido, muitos

artistas recorrem a conversas com outras pessoas como forma de desbloquearem o seu eu criativo, assim como também recorrem a sons e imagens.

Após a observação e o acompanhamento de um processo criativo como este, que leitura comunicativa podemos construir sobre os métodos operacionalizados, as fases seguidas na construção da dramaturgia, da encenação e do grupo de rede de criação?

## **2. Da improvisação à marcação**

Na fase inicial de criação do processo criativo de *A casa no fim de tudo* foi utilizado o método de *Viewpoints* de Anne Bogart para dirigir os atores. É uma técnica de composição, desenvolvida na década de 70 pela coreógrafa Mary Overlie como método de improvisação do movimento (espaço, história, tempo, emoção, movimento, forma), que atua como um meio para pensar e agir sobre movimentos, gestos e espaço criativos. *Viewpoints* é uma prática de improvisação que pretende criar uma estrutura no espaço e no tempo. Apesar de ser um conceito que vem da dança contemporânea e da necessidade de poder encontrar uma dinâmica no espaço cénico com os atores, este método é um treino para encontrar caminhos e opções para a montagem da própria obra – o espetáculo. O treino de *Viewpoints* apela constantemente à criatividade do ator e a uma escuta e presença ativas. A aplicação desta metodologia foi feita nos primeiros quinze a vinte dias de ensaios do processo.

Como vimos anteriormente, Sophie Proust considera, na sua grelha, que a improvisação é o elemento mais recorrente nos primeiros ensaios (*10 primeiros dias*). Neste caso, a improvisação foi um elemento importante para a construção do espetáculo. Foi através da improvisação e das indicações do encenador, no intuito de ser criado um reservatório de gestos miméticos, que foi possível criar-se toda a gestualidade referente à personagem. Esses gestos eram as tarefas domésticas que ela realizava durante o dia-a-dia.

Os atores recorreram à imaginação e disponibilidade corporal para ir buscar elementos de movimento a tarefas que associaram à personagem. Esses movimentos foram trabalhados e limpos do ponto de vista da sua execução para serem identificáveis visualmente. Cada ator apresentou várias propostas viáveis, mas, em certos casos, gerou-se alguma dúvida. Essa dúvida foi o motor para questionar e encontrar outros caminhos ao longo do processo. Esta prática da procura permite uma expressão da singularidade de cada ator como “ser distinguível, porém não separável de outros” (Salles, 2017: 38). É pelo convívio com os outros dentro da rede de criação, ou seja, através das interações, que o seu *imprinting cultural* diminui e seus horizontes se expandem.

Os atores tiveram a oportunidade de criar e de libertar o corpo no espaço e no tempo. Foi um respirar e de escuta ativa na esperança de encontrar sugestões de interpretação e de formas de estar no espaço. Antes da distribuição das personagens, um dos exercícios feitos pelo encenador Paulo Moreira, foi pedir aos atores para lerem o texto pela primeira vez no espaço e que se dispusessem em linha, atribuindo números aleatórios. Seguidamente, fizeram mais duas leituras, durante as quais trocaram os números atribuídos como personagens. Esta experiência fez surgir elementos visuais que auxiliaram o encenador na construção cénica do espaço segundo a disposição dos atores. São essas representações mentais-visuais que também estão presentes na mente do ator, quando faz o exercício mnemónico de texto com marcação, como veremos adiante.

	Isto Foi uma experiência, não há personagens definidas		
	Actores leram o texto pela primeira vez com as personagens atribuídas.		
	Disposição no espaço:		
	Alexandra	Bruno	Glória
	^	^	^
	1	2	3
1ª leitura	No final da leitura o encenador disse que faltaram os silêncios, mas diz que as pausas pedidas pelo dramaturgo não têm que estar presentes. «A questão de termos o dramaturgo perto de nós não é comum, eu diria que ele está perto de mais de nós»		
2ª leitura	troca de personagens		
	Disposição no espaço:		
	Bruno	Alexandra	Glória
	^	^	^
	3	2	1
		↓	
		Cão Crier, nada Sturna (indicações para a personagem)	
3ª leitura	troca de Papéis para que os actores experimentem as personagens todas		
	Disposição no espaço:		
	Bruno	Glória	Alexandra
	(A andar pelo espaço)	^	(A andar pelo espaço)
		2	

Fig. 4. Apontamento da observadora sobre a disposição dos atores no espaço. Excerto do Diário de bordo de Sónia Aço (13.11.2017 pelas 21h:09min)

### 3. Anotação: texto e memória

Como refere Fahd Kaghat (2013), cada profissional tem as suas próprias técnicas de anotação. O investigador realça, no seu artigo, o papel do assistente de encenação que é quem regista todas as indicações relativas à entrada dos atores em palco, indicações de iluminação e efeitos sonoros. O papel e a caneta são os velhos companheiros auxiliares de memória. É fácil, estar ao passo de uma rasura, ou para apontar uma palavra, uma ideia solta.

No entanto, onde se situam os hábitos de anotação por parte dos artistas num processo de criação? Neste caso, a quantidade de material criado e disponibilizado pelos atores ao longo do processo foi quase inexistente, o que não permite a realização de um *prototexto* mais enriquecido. A lacuna deixada pelos artistas pelo não registo representa a ausência de pistas para quem tiver contacto com o dossiê genético deste espetáculo. Uma das atrizes recorreu à gravação de áudio para poder ouvir-se e poder memorizar o seu texto fora dos ensaios. Estes foram alguns dos métodos dos atores: gravar-se a si próprios para memorizar o texto, e recorrer a movimentos miméticos para se entreajudarem com a memorização do texto.

Fazer a gênese de um espetáculo implica em encontrar também suas correções, suas supressões, os vazios deixados voluntariamente, os espaços em branco, como se pode fazer no estudo de um manuscrito. Contrariamente à gênese textual, a genética da encenação teatral normalmente não carrega o traço das suas correções nem das suas eliminações. Elas estão apenas na memória dos atores e criadores e nas gravações de vídeo. Estão também nas anotações dos observadores dos ensaios quando eles se dão ao trabalho de anotá-las. Mas elas não aparecem mais regularmente nas anotações dos técnicos ou do diretor ou, ainda, do assistente. (Féral, 2013:572)

Foi um trabalho a três, onde o texto teria que ser trabalhado maioritariamente nos ensaios. Isto reduziu o espaço de manobra dos atores para poderem criar ou entender as cenas seguintes ao longo do processo, para poderem criar uma ponte de ligação e poderem recorrer ao subtexto- intenções por detrás do texto.

Foram também efetuados alguns cortes no texto devido a frases redundantes/repetitivas que não valia a pena manter. Segundo o encenador, a razão destes cortes foram para facilitar o trabalho dos atores. O próprio encenador não queria cortar pois não faz parte do seu método de trabalho. É certo que os desentendimentos entre autor e encenador já vêm desde a altura de Stanislavski e Tchekov, pois apesar de serem dois objetos artísticos diferentes (texto e

encenação), é inevitável não existirem algumas indagações perante a possível edição do texto. No âmbito desta discussão, é inevitável não falar no conceito que foi reformulado e revisitado - o papel do dramaturgo no processo criativo. Podemos constatar isso em *Um diário de Génese: L'Atelier de Valère Novarina*”, diário íntimo e outros documentos que foram colocados à disposição de Jean-Marie Thomasseau, onde são registadas as inquietações e frustrações do autor em relação à primeira encenação por Jean-Pierre Sarrazac do seu texto. Ao lermos este artigo, notamos que várias questões são levantadas; entre elas, qual a legitimidade ou até que ponto é que o dramaturgo tem o direito de intervir na encenação, uma vez que já se trata de outro objeto artístico onde o seu texto deixa de lhe pertencer? Dependerá da relação entre o encenador e o autor? Neste caso, Novarina foi mesmo impedido de assistir aos ensaios o que o levou a radicalizar o seu discurso, sua identidade teatral: o ritmo, a deglutição do texto e a somatização da linguagem. Trata-se da etapa em que o autor entrega o texto estabelecido e o encenador começa o seu trabalho, colocando o escritor como alguém que observa de fora ou que acompanha, de uma maneira não intrusiva, o trabalho que irá gerar um outro texto, uma outra versão que será entregue aos atores, a isso chamamos de adaptação. Tratando-se de dois objetos artísticos diferentes, tem que existir fronteiras de respeito e ética entre o criador do texto e o criador da encenação. Para alguns autores é difícil esse despreendimento, visto tratar-se da sua criação estabelecida, que irá ser adaptada para outro sistema intersemiótico, neste caso, o Teatro.

Integrado na programação do teatro Lethes, o período do processo de criação deste espetáculo foi, aproximadamente, de três meses. A equipa criativa foi constituída por três atores profissionais com longas carreiras no teatro e também com experiência na televisão. O encenador, igualmente com larga experiência no teatro como encenador e como ator vê-se confrontado com um texto pós-dramático e desafiante. Será de referir que o encenador Paulo Moreira não é um admirador de teatro pós-dramático. Segundo ele, «o texto é pós-dramático mas a encenação não tem que seguir essa linha».<sup>83</sup>

O texto foi apresentado ao diretor da companhia no final do mês de junho de 2017, mas ainda sofreu algumas alterações antes da entrega final. No dia 17 de outubro de 2017, houve um primeiro contacto com o texto, mas o autor ainda fez umas pequenas alterações depois da primeira reunião de leitura. Esta reunião decorreu no dia 6 de outubro de 2017 e, no dia 14 de novembro, foi-nos entregue a versão final por parte do autor.

---

<sup>83</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

*A casa no fim de tudo* não foi, na perspectiva dos artistas envolvidos, um texto fácil de trabalhar. Na perspectiva dos atores, por ser um texto “sem rede” e dificultar a memorização do mesmo; na perspectiva do encenador, pela complexidade e cariz pós-dramático. A autoanálise que o encenador aceita fazer nessa matéria na entrevista que nos concedeu e, desse ponto de vista, bastante elucidativa:

*O meu problema em relação a este texto não era a sua estrutura pós-dramática, era ele não perceber do que é que se queria falar, se se queria falar de uma temática de alguém que numa relação decide ficar em casa quando o outro vai trabalhar. Eu acho esse tema muito interessante, só que neste texto apareciam outros elementos como a questão da perturbação mental, mental mesmo clínica, e eu fico sem saber se se quer falar da outra temática social ou se se quer falar desta perturbação mental, para além de que no texto original existiam um ou duas alusões à violência doméstica. Portanto, o meu problema, o meu desagrado em relação ao texto é que tinha demasiados sinais, em sentidos diversos, não opostos, mas diversos, que me dificultavam a perceção de perceber do que o texto queria falar, portanto incomodava-me as temáticas abordadas e não o modo como é que eram abordadas<sup>84</sup>*

Sendo este texto uma espécie de monólogo trino, uma estrutura não convencional em que cada ator veste a pele da mesma personagem e que traz para palco uma interpretação própria, o espetáculo oferece ao público uma leitura mais complexa dividida por três atores sobre a mesma personagem. É possível visualizar a tridimensionalidade de uma só personagem, provando que as mesmas não são elementos “achatados”, mas possuem sim vários lados, o que neste espetáculo foi literal – denotado. Sabendo da transitoriedade inerente ao teatro, é esperado que existam, naturalmente, perdas e soluções encontradas na edificação do espetáculo como nas suas sucessivas repetições. Uma das perdas que sucedeu devido á dramaturgia foi a alteração da frase. A personagem do texto levantou algumas questões de foro lógico segundo a linha de encenação criada, pois causava algum ruído dramático segundo o encenador. Foi o caso da frase «O meu marido deslocou-me o queixo», sendo depois alterado para «desloquei o queixo», pois dava a entender claramente que a personagem era vítima de violência doméstica, quando se chegou à conclusão de que não era o caso. Neste caso, a metodologia de Pierre-Marc de Biasi (2010) aplicada ao manuscrito literário permite-nos realizar uma análise genética

---

<sup>84</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

através das quatro etapas definidas pelo autor<sup>85</sup>. Os cortes no texto e as adaptações - Fase redaccional e pré redaccional - eram, neste caso, necessários pela lógica da história e da coerência da personagem. Caso contrário, existiria ruído dramaturgico. Isto é uma mudança significativa no sentido do texto. Foi a personagem e todo o seu universo que inspirou a criação do espetáculo, como por exemplo, as tarefas domésticas repetidas em gestos específicos – miméticos, e alguns absolutos clichés, que acabaram por criar um reservatório para a memorização do texto. Por outras palavras, através desses gestos, deu-se aso a marcações, os atores criaram/definiram e memorizaram a cena e o texto.

Em termos de estética e encenação, o texto original tinha umas partes de coros e foram eliminadas por consenso geral do grupo incluindo o dramaturgo<sup>86</sup>. Segundo o encenador, apesar das didascálias presentes, que afunilavam muito as possibilidades de encenação e da necessidade de quebrar algumas pausas ditadas pelo autor, foram necessárias algumas adaptações para que o raciocínio estivesse em concordância com a identidade de encenação pela mão do encenador. Outra dificuldade, segundo o encenador, estava representada pelos lapsos no texto<sup>87</sup> que, em termos de encenação e dramaturgia, não funcionavam. A “cena do Alien” (p. 29) e a “cena das testemunhas” (Missionárias amigas do coração, p. 12 – Cena V – 12:42) foram alguns exemplos. Nesta, teve que ser alterada a palavra testemunhas por missionárias.

A decisão da divisão de cenas também foi um elemento importante para a constituição e desenvolvimento do trabalho. Como já referido, partir o texto em blocos faz parte do método de trabalho do encenador Paulo Moreira. Para o texto *A casa no fim de tudo*, foi um método importante, uma vez que o texto é corrido e sem rede de apoio. As cenas ficaram divididas por nome, número e letra<sup>88</sup> (algumas com alusão à hora em que aconteciam as cenas): Cena 1 (5h02) “São 5 da manhã“, Página 1, Sub-cena 2A (8h:03) “Faço tudo em silêncio” – página 5, Cena Sub-cena 2B “Uma nódoa no chão da cozinha”- página 5, Cena 3 (8h57) “A nossa relação – página 6, Cena 4A (10h21) “Fazer sexo”- página 9, Cena 4B (10h21) “A ida ao médico<sup>89</sup>” - página 11, Cena 5 (12h42) “Visita bíblica” – página 12, Cena 6A (15h) “São 3 da tarde e tudo habita no seu devido lugar” – página 14, Cena 6B “O tio – acordo e tenho 25 anos”- página 15, Cena 6C “Cláudio, o primeiro namorado” – página 17, Cena 6D “Até que ele apareceu, o meu

---

<sup>85</sup> Já referido anteriormente.

<sup>86</sup> Tal como referimos anteriormente, foi feita ainda na primeira leitura coletiva a observação de que não funcionavam.

<sup>87</sup> Questão abordada anteriormente, na Primeira Parte, sobre a aplicação da metodologia de Pierre-Marc de Biasi.

<sup>88</sup> Imagem no dossiê genético.

<sup>89</sup> Ver vídeo com o título “A ida ao médico”, na pasta – Vídeos – Ensaios. Incluído no CD-ROM - Ensaios

marido” – página 18, Cena 7A (15h38) “Tudo habita no seu devido lugar”, Cena 7B “Perda da virgindade” – página 20, Cena 7C “Festa do casamento” – página 22, Cena 8A (16h10) “Comprimidos”- página 24, Cena 9A (16h58) “Aguardo” – página 25, Cena 9B “O jantar” – página 26, Cena 10 (17h13) “Alien” – página 29, Cena 11 (17h37) “Decisão de pedir o divórcio” – página 31, Cena 12 (17h43) “Não quero esta casada com a nódoa no chão da cozinha” – página 32, Cena 13 (17h57) “Mato-me. Mato-te.” – Página 33, Cena 14A (18h07) “Isto é de vez” – página 34, Cena 14B (18h11) “E quero não ser nada” – página 35, Cena 14C (18h14) “Com a pistola seria mais rápido” – página 35, Cena 14D (18h16) “Por isso é que me vou matar primeiro” – página 35, Cena 14E (18h18) “Um de nós tem de terminar” – página 36, Cena 14F, 14G e Cena 15 “Caos” – páginas 37, Cena 16 “Som do marido a chegar” – página 38.

Outra solução quase cliché foi o facto de os atores estarem a falar sobre algo ou dizer uma palavra e gesticulem mimeticamente. Esse trabalho, juntamente com as marcações no espaço, foi uma solução que ajudou muito na memorização do texto. Outra das preocupações expressadas pelos atores foi não haver tempo para fazer teatro de laboratório chegando-se mesmo a pôr em causa se estaria tudo pronto até à estreia.

#### **4. Cenografia e sonoplastia**

Tendo em conta a estética do espetáculo e a linha seguida pelo encenador, mais próxima de Peter Brook, que fala sobre a ausência de objetos em cena, os adereços foram dispensados. Outro elemento que sofreu alterações quando os ensaios passaram a ser no palco do teatro Lethes foram as marcações decorrentes do desenho de luz, criado na perspetiva da perceção do público naquele espaço de representação teatral.

Neste caso, houve um técnico de luzes, Octávio Oliveira, que fez o desenho luminotécnico da peça teatral, e que ajudou o encenador a produzir a ideia que tinha em mente para cada cena, com algumas indicações de apontamentos de luz:

*Por exemplo, há uma cena que tem três pequenos monólogos sobre fazer amor e o modo como a cena foi encenada, eu queria que cada um dos atores que fizesse cada um do seu monólogo completamente isolado em termos de luz e os outros estivessem completamente apagados.<sup>90</sup>*

---

<sup>90</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

Neste processo, foi dada liberdade ao técnico para criar e sugerir um plano para a luz do espetáculo do início ao fim:

*Não sou um encenador que define logo as luzes pois a luminotecnia é uma arte, deveria de ser uma arte e tem especialistas que percebem dela. Quanto muito o encenador deve de trabalhar articuladamente com o luminotécnico ou o desenhador de luz.*<sup>91</sup>

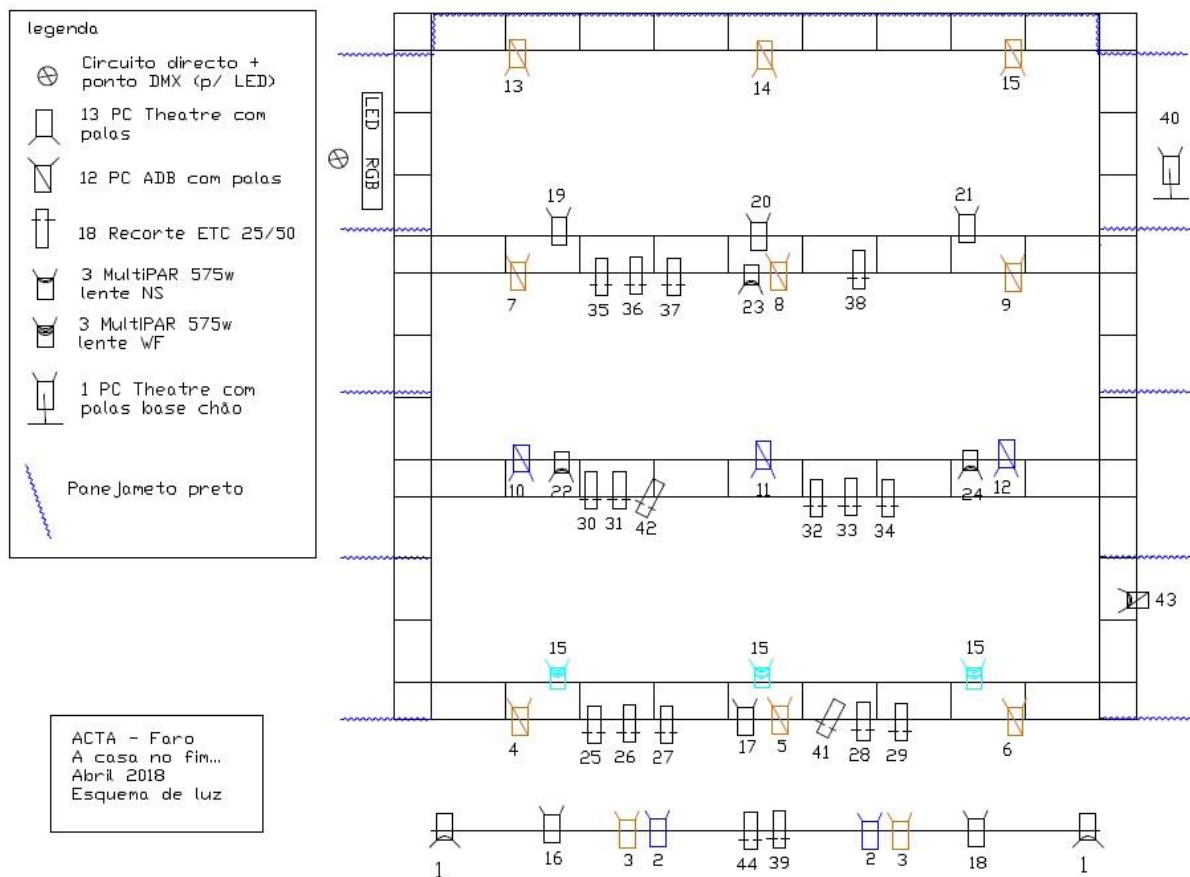


Fig. 5. Guião de luzes do espetáculo desenhado pelo técnico Octávio Oliveira.

Quanto ao som do espetáculo<sup>92</sup>, foi utilizada uma música da Celina da Piedade, tocada no concerto que inspirou Luís Campião para escrever o texto *A casa no fim de tudo*. No guião do espetáculo que me foi facultado pelo técnico de som e luzes, existem os seguintes sons<sup>93</sup> (por ordem de entrada): 1A- Som de pássaros para entrada do público, 2A – Música com acordeão, Celina da Piedade (anúncio), 3A - Anúncio início, 4A – Door Close (Som da porta a

<sup>91</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

<sup>92</sup> Material presente no dossiê genético, na pasta “sons do espetáculo”.

<sup>93</sup> Material incluído no dossiê genético, na pasta “sons do espetáculo”.

fechar), 5A - Doorbell Ring (Som da campanha, 6A - Pássaros cena, 7A - Single Gun Shot, 8A - Single Gun Shot (Cópia), 9A - Front Door Unlock Open. Todos estes sons foram cuidadosamente selecionados e utilizados nos momentos-chave onde fazia sentido no seguimento da lógica da encenação.

E como a gestação de um corpo, é necessário a criação de um esqueleto, de músculos, veias, órgãos, sangue e emoções. Assim é a criação de um espetáculo. São necessárias várias frentes de construção tanto mental quanto física: memorização, estrutura, componentes cenográficos, cumprindo assim cada constituinte com a sua função, fazendo o espetáculo existir após um processo gestacional criativo dos artistas e técnicos. Esse processo que é a gestação em si é feito de alterações e cortes, encadeamentos, adaptações, afinamentos e tudo debaixo da visão de quem encena, que pode tanto ser um encenador ou um coletivo:

Vamos ao teatro para reencontrar a vida mas se não existe nenhuma diferença entre a vida fora do teatro e a vida dentro do teatro, nesse caso o teatro não tem nenhum significado. Não vale a pena fazê-lo. Mas se aceitarmos que no teatro a vida é mais visível, mais legível do que no exterior, verificamos que é ao mesmo tempo a mesma coisa e uma coisa um tanto diferente. (Brook, 1993: 8-19).

Em suma, este espetáculo foi bastante distinto daquilo que a companhia ACTA já habituou o público que a acompanha.

Fazendo uma apreciação geral do trabalho desenvolvido neste processo, podemos identificar um equilíbrio da valorização do ator em si enquanto ser dotado não apenas de boa dicção, cumpridor de marcações, que interioriza a estrutura da narrativa da peça, mas também como um corpo que é um veículo de energia, que emana fluxos de desejo. Não existiu uma atenção desmesurada para com o texto como absoluto, mas também existiu espaço para que os atores pudessem encontrar organicidade em cada gesto e criar, juntamente com o encenador. Este justifica, na entrevista que nos concedeu, a sua postura relativamente à encenação na dicotomia vertente da experimentação e vertente convencional:

*Eu gosto, estou habituado a contruir um espetáculo a partir de um texto dramático escrito previamente, mas volto a dizer que o espetáculo teatral é outra coisa. O ator é essencialmente corpo e, como diz o Peter Brook, para acontecer teatro basta um espaço vazio e alguém a entrar nesse espaço. Ora essa afirmação nada tem que ver com texto dramático. Eu vim do teatro universitário e o teatro universitário regra geral tem uma vertente bastante experimentalista, portanto a minha formação teatral*

*enquanto ator, diria eu, não vem da escola convencional. Mas enquanto pessoa que usufrui, enquanto espectador do teatro e cinema, sou relativamente convencional.*<sup>94</sup>

## **5. Dos traços à identificação das relações de construção do grupo da rede de criação**

Os *documentos de processo*, traços genéticos que utilizo para reforçar a minha análise, encontram-se em anexo no dossiê genético do processo. Os vídeos em anexo dão conta de várias cenas gravadas durante os ensaios e pretendem proporcionar alguns excertos desses momentos, fixando a memória do processo que, de outra forma, não existiria.

Com base nesta análise podemos salienta a importância da presença do investigador para o estudo do processo criativo. “O crítico genético narra as histórias das criações.” (Salles, 1998: 19). É possível através do trabalho do geneticista, ou seja, das suas recolhas e da sua própria capacidade de processar os conteúdos e de analisá-los, compreender ou, pelo menos dar outras hipóteses de leitura, sobre a obra por outros ângulos de visão do processo e seus significados. É óbvio que as fotografias aqui colocadas, como *traços lacunares* que são, de forma isolada, muito pouco nos dão sobre o processo, mas em conjunto com todos os *documentos de processo* que foram recolhidos da sua análise e da descrição efetuada podem tornar-se elementos integrantes deste puzzle, bastantes precisos e necessários ao processo.

Não podemos afirmar que existe uma receita para a construção de um espetáculo. O texto, no caso deste processo criativo, foi adquirido e trabalhado consoante os métodos do encenador, como já vimos. Tudo o que surge advém da experiência e conhecimento de quem encena e isso depende a bagagem científica e cultural, sensibilidade, percepção, *imprinting cultural* (textos que leu, quadros que o inspiram, filmes, referências artísticas, imagens importantes para si, músicas, autores que procura por pura curiosidade intelectual e afetiva). Estes são alguns dos fatores que, de forma natural e espontânea, guiam as decisões do encenador ao longo da sua construção. As relações interpessoais e a importância da interatividade entre grupos a que alude Cecília Salles na sua obra *Processos de Criação em Grupo: diálogos* também são elementos decisivos e determinantes para o decorrer do processo e sua desenvoltura. Esta identidade do líder do grupo reflete-se nas orientações dadas para que o projeto aconteça. Normalmente, esses caminhos são determinadas ideias partilhadas, indicações para a interpretação da voz e do corpo ou na dramaturgia do texto quando tem que ser passado

---

<sup>94</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

para palco. Depende também da leitura que o encenador faz do texto que irá encenar e, por extensão, da forma como ele fará a transposição para palco. Naturalmente que nem sempre a comunicação funciona. O que o líder pretende nem sempre é compreendido pelo grupo, como no caso do filme *Ensaio de orquestra* de Fellini referido por Salles.

Deparando-se com as dificuldades apresentadas, o líder terá que adaptar-se e criar soluções que o façam ultrapassar os obstáculos comunicativos entre o grupo.

Por sua vez, os atores também são peças fundamentais para a realização do processo. Cada um é diferente não só como ator, mas também como pessoa. Essa riqueza e complexidade exige que o encenador trabalhe de forma diferente com cada um deles. É um processo de descobertas, camaradagem e generosidade na relação de atores/encenador e de encenador para atores. Pude compreender que a dramaturgia dos atores a partir da personagem é o centro da construção do espetáculo, porque este acontece devido à dramaturgia e ao trabalho do ator na interpretação dos personagens.

A marcação no espaço ajudou, como vimos, os atores na memorização do texto. As marcações são desenhos mentais que, de forma criativa, vão surgindo como sugestões da gestão de ocupação do espaço e daquilo que faz sentido, na mente do encenador, e que, em articulação com o trabalho de ator – improvisação, experimentalismo –, surgem naturalmente. «A ideia é criar um reservatório para a memorização do texto» (Paulo Moreira), ou seja, através dos gestos, dá-se aso a marcações que auxiliam a memorização da cena e do texto. Na construção das marcações, o encenador recorreu a gestos miméticos para facilitar a memorização do texto aos atores, através da memória do corpo e também como uma constante, no sentido de preencher alguns vazios e porque este espetáculo pedia muito do corpo e de alguma técnica por parte dos atores. Segundo o encenador: «Ter três atores, parados no palco a dizer texto, não, isso para mim não é teatro, então não vale a pena montar este espetáculo. Os corpos têm que se mexer. É deixar o corpo falar.»

As dificuldades que o texto apresentou, exigiu um esforço mental aos atores, pois têm que contruir a cena com vários elementos: o texto e os gestos, as marcações no espaço e a contabilidade do tempo/gestão da mímica com o texto. Claro que a repetição vai polindo os elementos até se tornarem uma força uma através da orgânica do corpo. Este texto é um texto sem rede. A organicidade do movimento ajuda no papel da memória no que diz respeito à memorização do texto. O que permanece entre o texto e o espetáculo apesar de serem dois objetos artísticos diferentes é a intensão do texto. O texto já era um texto preparado para ir a palco, pois, uma vez que o autor é um autor de palco e ator, não existe uma preocupação tão grande em conquistar-se um território puro. O texto foi encomendado. No entanto, o encenador

faz a sua própria dramaturgia que é a arte de compor o texto para ser representado. O coletivo de atores trabalhou muito bem em grupo. A interatividade entre os membros do grupo, ou seja, o ambiente de convivência dentro da equipa foi um elemento decisivo nos resultados da resolução de problemas pois o raciocínio de uma pessoa pode ser um gatilho para despertar ideias e soluções para os demais membros do grupo.

Com base nas conclusões de Salles, como já foi referido, as relações interpessoais dentro de um grupo representam um grande potencial cultural interdisciplinar e de formação múltipla ao dispor da criação. A riqueza de participar da observação deste tipo de projetos encontra-se na forma como cada artista lida com os desafios propostos, suas propostas e ver quase a olho nu o crescendo desta gestação mutável do processo da criação. É possível observar as distintas abordagens de trabalho de cada ator, pois a percepção artística sobre a visão própria do artista age e media entre aquilo que é ficcional e real.

Os atores deste projeto mantiveram sempre uma relação de respeito e de cumplicidade entre si. Apesar das diferenças de temperamento e personalidade, essa diversidade também veio enriquecer o próprio percurso. O posicionamento dos artistas foi bem demarcado desde o início, talvez porque o grupo já mantinha uma relação exterior a este trabalho em específico. A humildade, profissionalismo e entrega foram na minha opinião as qualidades que mais sobressaíram para quem observou do lado de fora do espaço sagrado. As referências generosamente emborcadas, oferecidas gentilmente no intuito de se entretajudarem, as conversas que traziam elementos exteriores pessoais, histórias de vida ou exemplos íntimos enriqueceram a desenvoltura do processo e fortaleceram os laços entre o grupo. Apesar de não ter sido uma encenação coletiva, o grupo teve sempre a oportunidade de opinar livremente. Segundo Paulo Moreira, neste espetáculo, a questão da ausência de cenografia está em conformidade com um estilo de encenação aproximado da linha de Peter Brook. Nesse sentido, é uma prática que rompe com a visão tradicionalista da cenografia. Como encenador, identifica-se e subscreve o conceito de espaço do encenador britânico:

Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral. (Brook, 2008: 7)

Para o encenador de *A casa do fim de tudo*, esta abordagem é um padrão no seu trabalho como encenador, pois, como afirma, qualquer espetáculo seu tem o mínimo de cenografia possível:

*Mesmo que tenha alguma cenografia, ela só está lá enquanto for para ser usada pelos atores e enquanto for fundamental e indispensável para o espetáculo. Para mim um espetáculo de teatro assenta nos atores. (...) A cenografia não é para ser bonita nem encher a vista porque a vista enche-se em dois segundos, agora, o que o corpo e a boca falam. Isso é que nos toca. Se um espetáculo centra-se meramente na cenografia, então não estamos a falar de teatro, estamos a falar de artes plásticas.<sup>95</sup>*

Uma das características do encenador foi a humildade para ouvir e pedir a opinião dos atores em relação à cenografia do espaço, mostrando aqui que a democratização é um elemento essencial na relação interpessoal do grupo, pois todos criam. Tendo sugerido algumas ideias de objetos, como uma espécie de cubos que dividissem as cenas e conforme as cenas mudariam os cubos também, mas acabou por dar preferência a uma cenografia simples para não saturar o espaço – não hiper-realista. Aliás, o encenador assumiu, desde o início, que ia trabalhar no sentido da aplicação da técnica do espaço vazio de Peter Brook, como já foi referido. Segundo, Paulo Moreira:

*O meu conceito de encenação é um conceito de coordenação, pois para mim o encenador deve ser o coordenador de uma equipa que está a ajudar montar um espetáculo. Eu procuro não impor nada aos atores, apenas que deem o melhor de si pra o espetáculo e compete-me a mim supervisionar essa dádiva e dizer; «Olha, essa coisa é interessante» ou «essa outra coisa é menos interessante e vamos encontrar outro modelo». Para mim o espetáculo é uma coisa que se vai construindo, reserva-me a mim o papel da pessoa que está de fora a ver e voltamos aquela questão do teatro como algo que é visto e ouvido e portanto, a tentar pôr-me no papel do espectador e, em última análise, dizer: «Essa proposta que estás a fazer, acredito nela mas na prática não funciona, por este ou aquele motivo, então vamos encontrar aqui um outro formato para servir esses fins».<sup>96</sup>*

Como relembra Josette Féral, o artista retém, é claro, mas ele também apaga muito, elimina, escolhe. Esse é, na verdade, seu papel principal, a fim de dar ao espetáculo a eficácia e a estética desejadas. As correções, as eliminações, as supressões são, por isso, tão importantes a analisar quanto o que fica e o que permanece na obra final. (Féral, 2013: 571).

---

<sup>95</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

<sup>96</sup> Esta citação foi transcrita da entrevista feita ao encenador. Ver entrevista que está incluída nos anexos.

## 6. Traço e imagem de um processo

O espetáculo *A casa no fim de tudo* apresenta-se ao público como um espaço vazio. Negro. Vazio de objetos, mas ocupado por três corpos. Três ilhas, três átomos, três dores. Uma personagem trina, que se move no espaço e que se articula entre três vozes, três dimensões. É *A casa no fim de tudo*, a «tragédia do quotidiano banal» segundo o seu autor. Neste espetáculo, os atores nunca abandonam o palco, a ação é constante. Posto a nu cenográfico, no intuito de apelar à imaginação do leitor/espetador, é o brilho do ator, seu corpo cinético e o sonoro das suas respirações que embelezam a cena. Como uma peça radiofónica ou um livro, que invoca o lado mais sonhador do público. O que pinta a cena são os corpos dos atores e as luzes que cirurgicamente iluminam os elementos chave. Os simples figurinos que vestem os artistas remetem o recetor para sítio nenhum, ou senão para um «estar por casa».

A peça de teatro *A casa no fim de tudo* é um sistema. Sistema constituído por diferentes elementos que, de uma forma organizada entre si, se relacionam, formando assim uma ponte comunicativa entre o público e a personagem. Essa ponte comunicativa é feita por meio de elementos sonoros, figurinos, adereços, movimentação dos corpos nos diferentes níveis e direções no espaço, cenografia, luminotecnia, características de um determinado personagem, tessitura e articulação da voz, etc. Cada elemento tem a sua razão de existir, de estar em cena e apela à reflexão de ideias e pensamentos ou contemplação do belo, independentemente do objetivo de quem elaborou a obra de arte e da experiência de vida de quem a lê/vê/sente. É nesta experiência intersemiótica, que a leitura do real é algo que é possível aprender, determinada pela experiência cultural que o leitor possui. Porém, apesar de que alguns espetáculos sedutoramente levam o espectador por caminhos mais racionais ou mais emocionais, para compreender uma determinada obra é necessário estar-se familiarizado com a linguagem por ela utilizada para descodificar os seus propósitos. Assim como qualquer tipo de linguagem exige regras e estruturas. Quanto mais o código é comum, maior é a partilha de significado e quanto maior é a bagagem cultural de um espetador, maior é o seu poder de associação daquilo que visualiza.

Recorrendo à imagem, a fotografia é um *traço lacunar*, através do qual registei todas as etapas de trabalho da criação do processo do espetáculo *A casa no fim de tudo*. E o que não é um *traço* de vídeo senão uma susceção de *frames* (fotografias)? Ambas as artes estão ligadas. No entanto, o vídeo tem muito mais para oferecer que a fotografia em termos de informação

para o registo do processo de criação de uma obra. Não que uma só fotografia não seja tanto ou mais intensa que um filme de duas horas. Por isso, no registo do processo que fiz, recorri a ambos recursos, vídeo (mais áudio) e fotografia. Sendo a imagem, icónica, por ser a representação mais fiel do objeto real, ela constitui um excelente traço para a observação e análise de um processo. A fotografia é o maior testemunho de uma realidade, pois representa essa realidade o mais fielmente possível. No entanto, até mesmo isto é questionável nos dias de hoje com o surgimento e a democratização dos programas de edição e manipulação de imagem. Falar de imagem/ fotografia é falar de signos – índices – iconicidade.

Em 2009, num livro coletivo dedicado ao estudo do *Texto e imagem*, Maria João Brilhante questionava a pertinência das imagens para a história do teatro. Acreditando no “contributo efetivo destas imagens para o restauro imaginário do teatro”, Maria João Brilhante valoriza o seu carácter de captura de “um momento de percepção e emoção que não é capturável através de qualquer outro discurso, seja ele verbal ou visual” (Brilhante, 2009: 192). Como refere, no campo da efemeridade da arte teatral, “uma imagem será sempre um excerto ou fragmento de um todo que se desfêz” mas ela contribui, só por si, para a “existência de diferentes ideias de teatro em cada momento histórico, em cada cultura, em cada circunstância de criação e produção que nos permitirá ver mais claro e não cair na armadilha da verdade absoluta das imagens, da sua transparência figural como tratando-se de uma fotografia tirada ontem a um espetáculo ainda em cena” (Brilhante, 2009: 192). A dimensão do meu trabalho, através do estudo da imagem fotográfica do processo, acrescenta outra problemática à relevância destas imagens porque são elas que permitem fixar elementos vividos pelos artistas durante a *experimentação*. Testemunho de um certo fazer teatral, elas podem auxiliar na percepção do lugar de onde parte o gesto criador.

É certo que é difícil de definir os começos de um processo ou de realizar uma análise completa de um espetáculo. Mas, tendo em consideração o acompanhamento que fiz do processo criativo do espetáculo *A casa no fim de tudo*, apresento, de imediato, uma breve leitura de uma sequência de imagens registadas por mim no intuito de informar o leitor a dois níveis – visual e dramaturgico – num exercício de análise iconográfica de 5 cenas – 5 blocos distintos que marcaram o desenvolvimento da personagem ao longo do processo e do espetáculo: a cena do *Alien*, a ida ao médico, a espera do marido, tarefas domésticas – limpeza da nódoa e a cena do jantar e as missionárias das palavras amigas do coração.

Fig. 6 – *Alien*



1) Nesta imagem constam os três atores que interpretam a mesma personagem. Posicionados no centro do palco – boca de cena, sentados, representam a visualização da cena do filme *Alien* na qual surge Ellen Ripley, a personagem interpretada por Sigourney Weaver, a debater-se pela procura da sobrevivência.

2) Neste momento, a personagem compreende que, tal como a personagem que Sigourney Weaver interpreta, ela terá que criar um plano para mudar o rumo da sua vida.

Texto:

<i>«- atrás de ti!</i>	<i>- o Jonesy.</i>
<i>- corre!</i>	<i>- boa, Ripley!</i>
<i>- corre!</i>	<i>- ela e o gato.</i>
<i>- é tudo muito rápido.</i>	<i>- és a única sobrevivente.</i>
<i>- a câmara não pára quieta.</i>	<i>- a única sobrevivente.</i>
<i>- parece que não vai conseguir.</i>	<i>[pausa muito curta]</i>
<i>- mas ela é a Sigourney Weaver.</i>	<i>- Preciso de um plano.»</i>
<i>- ela tem um plano.</i>	
<i>- a Sigourney Weaver tem um plano.</i>	
<i>- e acaba por vencer o monstro.</i>	
<i>- ela conseguiu.</i>	
<i>- ela é a única sobrevivente.</i>	
<i>- Conseguiste.</i>	

Fig. 7 - A ida ao médico



- 1) Posicionados no centro do palco, onde as duas atrizes simulam uma máquina que examina como uma ressonância magnética o ator que se encontra no centro da ação.
- 2) Neste momento, conseguimos compreender que a personagem sofre de carências relacionadas com o contacto físico e amoroso, sentindo-se amada apenas no hospital.

Texto:

*«há sete anos, quando desloquei o queixo tive de ir ao médico.  
- foi uma experiência avassaladora.  
- já não me lembrava do que era ter alguém a cuidar de mim.  
- a olhar para mim.  
- a perguntar-me como estava,  
- como me sentia.  
- a dizer-me que tudo iria correr bem.  
- que tudo iria ficar bem.  
- há anos que ninguém olhava para mim.  
- há anos que não sentia alguém a preocupar-se verdadeiramente comigo.»*

Fig. 8 - À espera do marido



- 1) Posicionados na direita baixa do palco – zona imaginária da porta de entrada para o espaço da casa, onde a(s) personagem(s) aguarda(m) a chegada do marido.
  
- 2) A personagem passa o dia num movimento de limpeza possessivo-compulsivo, desde as cinco da manhã até ao momento em que o marido chega a casa do trabalho. A sua preocupação principal é a limpeza da “nódoa” e de manter o casamento limpo. A personagem vive num casamento vazio e quando o marido chega é um momento significativo, pois, ela no fundo quer sair daquela relação, daquela vida, pois mantém um casamento de fachada.

Texto:

«- *Concentro-me no som da fechadura da porta.*  
- *Já não ouço o som dos pássaros.*  
- *Apenas o momento em que ele irá atravessar a porta.*  
- *O momento em que ele chega a casa.*  
- *O momento alto do meu dia.*  
- *O momento que aguardo com entusiasmo.*  
- *Com expectativa.*  
- *A expectativa de um beijo.»*

Fig. 9- As Tarefas domésticas



- 1) Posicionada no centro do palco – na boca de cena, a atriz Alexandra Diogo representa em signos cinéticos mímicos (Fischer-Lichte, 1999) as tarefas domésticas que a personagem realiza todos os dias. Neste momento, encontra-se a dobrar roupa.
  
- 2) O momento aqui iconicamente representado é importante para compreendermos a personagem, que vive perdida entre as tarefas domésticas, sem amigos, sem uma relação verdadeira. Aliás, a frase que ela diz “A casa é tudo o que tenho”, diz-nos isso. Porque ela, no fundo, só tem a casa, as cortinas, os tapetes e o aspirador.

Texto:

*«- para me certificar de que tudo ocupa o seu devido lugar.  
- depois espero que ele chegue.  
- dedico-me cuidadosamente a esperar pelo meu marido,  
- depois da casa limpa.  
- depois de ter removido o pó»*

Fig. 10- O jantar



- 1) Os três atores estão posicionados no centro do palco, como se estivessem ao redor de uma mesa. Descrevem o jantar de negócios que a personagem deu em casa para o patrão do marido e sua esposa.
- 2) Neste momento, é visível o descontrole da personagem ao preparar o jantar e na sua convivência com os outros.

Texto:

*«- não aguento, e vomito para cima da mesa.  
- o vômito espalha-se e atinge o colo do chefe do meu marido.  
- a esposa lança um grito de asco.  
- o meu marido levanta-se.  
- o 'Clafoutis de cereja' regado a vômito.  
- não devia ter tomado tantos xanax's.  
- desmaio antes de conseguir chegar ao quarto.  
- acordo no hospital com um tubo no nariz»*

Estas imagens foram captadas durante o processo criativo e não foram utilizadas para fins de divulgação. O material utilizado para captação fotográfica foi uma máquina *Reflex* Canon 70D. Estes registos em muito valorizam a constituição do arquivo do processo não pela carga informativa – devidamente acompanhada por uma legenda, mas também pela qualidade e futuras possibilidades para este tipo de *traços*. Este material vem reforçar novamente a ideia de que o vídeo e a fotografia contribuem muito para o registo processual da fabricação de um espetáculo. Como havia referido anteriormente, estes arquivos podem auferir outras dimensões, não só comunicativas, mas também artísticas dependendo do olhar e objetivo do observador, como é o caso das seguintes fotografias também tiradas por mim num dia de ensaios.

Fig. 11 - A imagem que aqui apresento, pretendi passar a ideia da loucura da personagem, através da técnica do arrastamento com a manipulação de velocidade. O título atribuído à fotografia: *Reverb noir*



Fig. 12 -Nesta imagem, pretendi representar a personagem a olhar para dentro de si mesma. O título atribuído à fotografia: *Introspectiva*.



Fig. 13 - Nesta fotografia permanece a ideia da nódoa referida no texto. Num ato de espelhamento, como se a personagem estivesse pregada ao chão e a ele pertencesse. O título atribuído à fotografia: *iNÓ(c)doa*



## 7. A comunicação genética – Um processo dentro do processo

O processo é como deparar-se com um Iceberg. Vemos o gelo à tona da superfície (espetáculo) mas o que sustenta esse troço de pedra tem uma profundidade muito maior, embora invisível aos olhos de quem vê apenas da perspectiva. Como se de uma pedra flutuante se tratasse, só conhece a sua estrutura e profundidade quem mergulha nesse mar – o processo criativo.

O processo criativo não se trata apenas dos ensaios feitos pelos artistas e da memorização do texto dramático. É muito mais que isso. São as decisões de recusa e eliminação pelo encenador, é compreender o seu raciocínio através da observação da sua estética e metodologias de trabalho. É o porquê da escolha do texto a trabalhar, os requisitos na contratação dos atores, quais as intenções por detrás dessas escolhas quase cirúrgicas, as relações entre os artistas como grupo de trabalho, qual o género de grupo que está a ser analisado e a importância da subjetividade de cada elemento. O que cada um trouxe para dentro do processo, a pluralidade de indivíduos presentes na fabricação do processo cujas vozes contribuem com sugestões, ideias e possibilidades, a cenografia escolhida, ou o figurino propositadamente utilizado. É uma análise, não de um ponto de vista estético, mas sim processual quanto aos cortes e alterações propositadamente feitas.

Segundo a minha experiência, já possuía conhecimento sobre esses elementos constituintes do processo. Só não tinha consciência que todos estes pormenores contribuíssem para a construção do espetáculo em si por mais simples e inocentes que aparentassem ser. Acredito que uma rede de trabalho em que existam várias pessoas a trabalhar em equipa seja bastante gratificante pois a interação múltipla em oposição à individual apresenta-nos um diferente tipo de processo. Existe um enfraquecimento no *imprinting cultural* e isso faz com que exista uma maior abertura de pensamento e horizontes. Normalmente, este tipo de experiência é muito mais rica do ponto de vista comunicativo e de processo, pois as pessoas aprendem muito mais pela convivência e troca de ideias com os outros. O sujeito é por si um agente comunicativo como nos diz Pierce, é um ser histórico e concreto que se diferencia dos demais e que existe pela sua convivência com os outros. Estes ensinamentos e conceitos referidos por Cecília Salles na sua obra *Processos de criação em grupo: diálogos* resultam de um legado do pensamento de Edgar Morin e Vincent Colapietro e constituem, sem dúvida, propostas que fizeram todo o sentido neste processo criativo que me propus analisar. O facto de ter existido uma subcontratação, ou seja, de ter participado no projeto uma atriz nova

(Alexandra Diogo), que ainda não tinha trabalhado com a equipa em questão, veio acrescentar e enriquecer o processo através da sua bagagem e também pela partilha e receção de novas ideias, sugestões e experiências. A interação entre a equipa criativa denota uma boa comunicação – todos tiveram a oportunidade de partilhar ideias, experiências – e, através dessas trocas de informação, cada elemento dá-se a conhecer e existe como ser diferenciável.

A experiência adquirida e a formação de cada ator foi um dos contributos para a realização do processo até à apresentação – o espetáculo. Cada ator tem as suas características e *skills*, o que pode vir a limitar ou elevar o trabalho realizado. Posso simplificar com o exemplo da atriz Alexandra Diogo quando ficou com a tarefa de apresentar uns passos de dança clássica porque era a única que dançava e tinha formação nessa área. Essa capacidade foi aproveitada pelo encenador, pois quis, num momento do espetáculo, ter um pouco de dança e, ao saber que tinha um dos atores com essa formação, achou que seria exequível e enriquecedor.

A comunicação é o elemento base da criação em grupo, pois sem comunicação um grupo que deseja trabalhar numa rede de criação onde se entrelaçam e expressam o seu intelecto não é possível existir. Cecília Salles refere a existência de um líder do grupo, a pessoa que orienta e cria um ambiente psicossocial (Salles, 2017: 126). Penso que em termos de liderança neste projeto em específico, foi clara apesar da democracia em opiniões muitas das vezes pedidas pelo próprio encenador.

A comunicação quando resulta provoca o efeito desejado que é a receção da mensagem e esse processo aconteceu, naturalmente, de um modo geral bastante eficaz, pois o que era solicitado aos atores por parte do encenador foi sempre compreendido e executado. Caso contrário, teríamos um caso como o exemplo que Salles refere sobre o filme *Ensaio de orquestra* de Felini onde o maestro solicita aos músicos que toquem de uma determinada maneira e que interpretem um “som cor de fogo”, mas a orquestra não compreende o que lhes é pedido e o que aquela solicitação quer significar.

A realização do acompanhamento deste processo produziu *traços*, termo cunhado, como vimos, por Josette Féral. Sendo algo atual, os *traços* produzidos são de natureza sonora, gráfica, mnésica e virtual. Porém, segundo a autora, nem todos os *traços* têm a mesma importância entre si, uma vez que uns possuem mais informação para a compreensão de determinada obra que outros. Na análise do processo criativo, não se trata apenas de compreender quais as motivações éticas, estéticas e técnicas do próprio artista. Tal como Féral sugere, o pesquisador deve colocar-se num estado de aprendizagem, renunciando ao uso de algum conhecimento e formato específico de trabalho para estar mais aberto à experiência e a outras formas de pensamento sem as referências que costuma relacionar.

## CONCLUSÃO

Realizar esta investigação no âmbito de uma área - a genética teatral - ainda emergente e em plena evolução, e propor uma análise do processo criativo *A casa no fim de tudo*, ou seja, do texto [que] se fez carne<sup>97</sup> - foi um desafio artístico e científico, pois as duas áreas de conhecimento contribuíram para que a investigação se realizasse da melhor forma. Pelo *know-how* da minha experiência como atriz noutros processos, pude acompanhar este processo de fora para dentro e de dentro para fora, como *observadora participante*, partilhando uma linguagem que me é familiar e construindo para uma relação cada vez mais sólida e coesa com a equipa artística do processo. É importante referir que o grupo da *rede* de trabalho do processo criativo do espetáculo *A casa no fim de tudo* foi bastante recetível à minha presença nos ensaios, reuniões, sessões de leitura de mesa ou durante qualquer outra etapa do processo. Este aspeto é, portanto, imprescindível para o sucesso deste tipo de investigação. Ao observador/investigador é-lhe pedido que encontre forma de se inserir no projeto e que cultive boas relações interpessoais com a equipa criativa do processo a que se propõe analisar. Nesse aspeto, os ensinamentos de especialistas na área, nomeadamente de Gay McAuley, Cecília Salles, Sophie Proust e Sophie Lucet, sobre a necessidade de enquadramento do acompanhamento do processo indicam que é necessário haver uma definição, ou um entendimento, sobre o estatuto do observador, visto, doravante, como parte do todo (processo).

Partindo das teorias e metodologias desta área dos estudos teatrais que convocámos para esta investigação, é possível concluir que a sua aplicação no trabalho de campo, no seu cruzamento com a prática teatral, permite uma análise do processo criativo mediante o estudo de *traços* e de *modus operandi* de um determinado grupo teatral. São inegáveis os contributos registados em vídeo ou em fotografia para a constituição do *prototexto – Dossiê genético*. Apesar de não ser uma prática comum nas companhias de teatro, os registos em vídeo são uma mais-valia para o estudo do processo que também se posiciona, ainda, como uma área nos seus começos e promissora na sua expansão. A imagem será sempre o registo mais representativo da realidade, uma vez que a sua iconicidade é necessária ao relato mais fiel do que é visto.

Temos hoje, no fim desta investigação, plena consciência da relevância da nossa *démarche* no âmbito da genética teatral. Os *traços* observados, e registados em suporte vídeo, áudio, fotográfico ou em papel, constituem, como foi o caso neste processo de acompanhamento

---

<sup>97</sup> Nome atribuído por mim.

da criação teatral que nos propusemos estudar, a única fonte de fixação da memória e arquivo de um determinado *modus operandi em construção*.

Como demonstrou Gay McAuley, a análise dos registos feitos pelos observadores *insiders* ou *outsiders* é, de facto, um dos caminhos a seguir para o estudo nesta área, nomeadamente no que ao acompanhamento do processo criativo se refere. A pertinência do método etnográfico e dos seus instrumentos - *trabalho de campo, observação participante e descrição densa* -, experimentados pela investigadora australiana foi crucial na nossa investigação para a obtenção e tratamento de dados. O instrumento de registo proposto por Sophie Proust revelou-se de uma extrema relevância para a fase de anotação da nossa observação. Apesar de a referida grelha não servir os mesmos objetivos<sup>98</sup>, o princípio de anotação que lhe era subjacente traçou uma metodologia e um caminho a seguir, servindo perfeitamente os propósitos desta investigação. Nesse aspeto, o observador/investigador participante tem uma função dentro do processo muito semelhante ao assistente de cena: a anotação e registo de *traços* do caminho percorrido pela criação artística ao longo das suas diferentes fases de construção.

Esperamos ter demonstrado, através do estudo do acompanhamento deste processo, como a crítica genética veio democratizar a compreensão das obras de arte. Muitos artistas criam suas obras ao lusco-fusco num ato criador profundamente solitário. Outros há que se posicionam numa *rede de trabalho* coletivo e no confronto de ideias que se entrelaçam como *nós interativos* na *rede* das *relações interpessoais*. Sem reflexão ou alusão ao processo, o surgimento da criação artística fica a pairar numa aura mística ou mítica. No entanto, para essa obra existir houve um processo, que documentado ou não para fins científicos, prova que a fabricação de teatro<sup>99</sup> é algo que deve ser alvo de estudo. Par além da arte *ser*, e isso bastar-lhe, como muitos artistas defendem, a arte é social, pois é feita por pessoas, envolve e dirige-se às pessoas. Um artista tem que refletir o seu tempo.

O vídeo e a fotografia são ferramentas essenciais para a obtenção de mais resultados sobre os *traços* construídos pelos diferentes intervenientes ao longo do processo criativo. A sua utilidade inigualável, que deriva da sua iconicidade e carga comunicativa, proporciona ao pesquisador novas possibilidades de análise. O uso do vídeo auxilia a memória do pesquisador. No meu caso, apesar do diário de bordo que criei ter contribuído muito para a análise final do

---

<sup>98</sup> Relembramos que, no caso de Sophie Proust, a grelha permitia, sobretudo, recolher anotações de forma estruturada para uso posterior da equipa artística no processo criativo. No nosso caso, a mesma linha de registo e de anotação servia, antes de mais, a nossa função de observadora participante no processo.

<sup>99</sup> Insistimos sobre esta ideia de “fabricação” ao longo do processo, reiterada por Josette Féral (2013) e vulgarizada por Sophie Lucet e sua equipa de investigação no projeto *La fabrique de théâtre*.

processo, o facto de ter retirado muito mais informação dos ensaios gravados em vídeo, só vem refutar a ideia de que o manuscrito é completo em informação. A imagem icónica em movimento – o vídeo –, conjunto de milhares de *frames* que reavivam a memória do pesquisador e outros futuros utilizadores que analisem esses materiais ou que lhes deem um outro fim, tem outro poder. Esses materiais são corpos que ganham uma segunda dimensão, estatuto e podem fazer surgir filmes, exposições fotográficas, poemas, quadros, histórias alternativas ou outras performances. Apesar de que nem todos os *traços* possuem a mesma espessura ou textura informativa para a compreensão do surgimento de determinada obra, como refere Josette Féral, mesmo os que não são considerados tão ricos em pistas, mesmo esses podem ser obras ou ser utilizados na criação de um empreendimento artístico, em outros contextos de outras frentes artísticas como nas artes visuais, por exemplo. Lembrando que esses mesmos *traços* já constituem um *status* comunicativo, não podemos esquecer que esse material pode ter diferentes usos dependendo do contexto. Não sendo apenas material de registo para compreensão e estudo de uma obra em construção, pode vir a constituir não só material artístico ou comunicacional para fins publicitários e marketing, mas também um recurso para um eventual remake ou uma reposição do espetáculo.

O espetáculo *A casa no fim de tudo*, para além de estar em cena no Teatro Lethes, também esteve integrado no Circuito de Teatro Ibérico, que decorreu no país vizinho. Este crescendo na partilha deste espetáculo com novos públicos representa uma porta aberta para a continuidade do trabalho em génética sobre a circulação do espetáculo noutros circuitos. Daqui surgem outras possibilidades para o processo, reforçando ainda mais a ideia de continuidade. Novos horizontes se expandem pelas diferentes possibilidades apresentadas com que a equipa artística e técnica se deparará. As condições de representação, incluindo as alterações do próprio espaço teatral, poderão eclodir sobre algumas decisões alternativas relativamente ao processo criativo inicial e ao produto apresentado junto do público nacional. Algumas dessas mudanças poderão incluir, por exemplo, a adaptação ao espaço de cena, reformulações do desenho de luz ou até algumas marcações. Além disso, adaptações deste género requerem, por vezes, uma grande capacidade de maleabilidade da parte dos atores num curto período de tempo, pois muitas vezes só têm oportunidade de fazer um ensaio geral no sítio novo onde irão apresentar o espetáculo. Este tipo de experiência faz surgir algumas dificuldades, mas também novas hipóteses de configuração relativamente ao processo criativo inicial. Infelizmente, sobre essa matéria nada poderemos referir, uma vez que o acompanhamento deste processo acabou no dia da estreia da peça, no teatro Lethes, no dia 26 de janeiro de 2018.

Nesse sentido, será de grande utilidade futura as companhias registarem seus processos desde a sua gênese, e para além da estreia, não só para o avanço da genética teatral em termos metodológicos, mas também para essas mesmas companhias realizarem seus *remakes*. Penso que um caminho será a existência de observadores *in loco* que participam do processo, pois um dos caminhos a seguir para o estudo da genética no teatro será, como tão bem afirmou McAuley, a análise dos registos feitos pelos observadores *insiders* e pelos observadores *outsiders* do processo criativo: “Os projetos de pesquisa envolvem observação de práticas de ensaio e outras formas de preparação, alinhados com a nossa percepção de que não é possível entender uma apresentação se não se sabe como eles se preparam para isso.” (McAuley, 2017: 16).

## BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland.

(1999). *S/Z*. Lisboa: Edições 70. [(1970). *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, «Tel Quel»].

(1987). *O prazer do texto*. São Paulo: editora Perspetiva. [(1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, «Tel Quel»].

BAUDRILLARD, Jean.

(1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água. [(1981). *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée].

BEZERRA, Pereira A.

(2015). «Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski», *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, v. 5, n. 2, pp. 413-430. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

BIASI, Pierre-Marc de.

(2010). *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS. [(2000). *La génétique des textes*. Paris, Nathan, «128»].

(1993). «L'Horizon Génétique». In: Hay, L. (org.). *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette/CNRS Éditions.

BOATO, Giulio.

(2013). «Genética de um Reenactment em Jan Fabre», *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, v. 3, n. 2, pp. 434-461. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

BOGART, Anne & LANDAU, Tina.

(2005). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group.

BRILHANTE, Maria João.

(2009). «Cultura visual e representação imagética do ator: Luísa Todí, um caso ímpar em Portugal e na Europa». In Maria Helena Werneck, Maria João Brilhante (org.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Lda, pp. 187-205.

BROOK, Peter.

(2008). *O Espaço Vazio*. Trad. de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro [(1968). *The Empty Space*. Londres: Penguin Books].

DEBORD, Guy.

(1997). *A sociedade do espetáculo*. Editora: Antígona. [(1996). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard].

DIXON, Michael Bigelow & SMITH, Joel A.

(1995). *Anne Bogart. Viewpoints*. Dixon. Lyme, NH: Smith & Kraus.

FERAL, Josette.

(2013). «A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos», *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, v. 3, n. 2, pp. 566-581. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>  
[(2018). «*La fabrique du théâtre: enjeux et paradoxes*». In Sophie Lucet, Sophie Proust (dir.). *Processus de création et archives du spectacle vivant : du manque de traces au risque d'inflation mémorielle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes].

FERNANDES, Sílvia

(2013). «Performatividade e Gênese da Cena», *Revista brasileira de Estudos de Presença*, v. 3, n. 2, pp. 404-419. Disponível em: [www.seer.ufrgs.br/presenca](http://www.seer.ufrgs.br/presenca)

FISCHER- LICHTER, Erika.

(2005). «A cultura como performance. Desenvolver um conceito», *Sinais de cena*, 4, pp.73-80.

(1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros S. L.

FISKE, John.

(1998). *Introdução aos estudos da comunicação*. Lisboa: Asa.

GRÉSILLON, Almuth.

(2007). *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS. [(1994). *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*. Paris, PUF].

(1991). «Alguns pontos sobre a história da crítica genética.», *Estudos avançados*, vol.5, n.11, pp.7-18.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique.

(2013). «Por uma Genética Teatral: premissas e desafios», *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, v. 3, n. 2, pp. 379-403. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

HAY, Louis.

(2008). «Qu'est-ce que la critique génétique ? -1», ITEM, disponível em linha: <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/quest-ce-que-la-critique-genetique1/>

(1991). «O texto não existe». Tradução de Carlos Eduardo Galvão Braga, Jacira do Nascimento Silva, Wylka Carlos Lima Vidal. *Caderno de textos: crítica genética*,

Universidade Federal da Paraíba, série 2, pp. 515-31. [(1985). «Le texte n'existe pas», *Poétique*, n.62, pp. 147-158].

KAGHAT, Fahd.

(2013). «Os Vestígios manuscritos do espetáculo: os registros de encenação», *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, vol.3, n.2, pp.420-433. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602013000200420&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602013000200420&lng=en&nrm=iso)

LEHMANN, Hans-Thies.

(2007). *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify.  
[(2002). *Le théâtre postdramatique*. Trad. Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche].

LUCET, Sophie & PROUST, Sophie.

(2017). *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

(2014). «Le processus de creation est-il un moyen d'accéder à l'oeuvre? », *Analyses transversales. La fabrique du spectacle*. Disponível em: <http://www.fabrique-du-spectacle.fr/analyses/le-processus-de-creation-est-il-un-moyen-daccéder-loeuvre>

MARTINEZ, Monique Thomas & PROUST, Sophie.

(2016). *La notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique*. Manage: Lansman Editeur, col. « Hispania », n° 19.

MCAULEY, Gay.

(2017). «Observação participante do processo de ensaio: considerações práticas e dilemas éticos», *Revista Aspás*, vol. 7, n. 2, pp.11-26 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/146018/139814>

(2008). «Not Magic but work: Rehearsal and the productions of meaning», *Theatre Research International*, 33/3, pp.276-288.

MARFUZ, Luiz.

(2013). «Rastros que Emulam Figuras: a montagem de Improviso de Ohio, de Samuel Beckett», *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, vol.3, n.2, pp.476-497. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00476.pdf>

MATZENAUER, Camila do S. & BIANCALANA, Gisela R.

(2017). «Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas», *Revista Aspás*, Vol. 7, n. 2, pp.53-63. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980/139694>

MURRAY, Louis.

(1992). *Dentro da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MUSSO, Pierre.

(2007). «A filosofia da rede». In Parente, André (org). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina.

PAVIS, Patrice.

(2016). «Para Repensar o Trabalho do Ator: algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje», *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, v. 6, n. 1, pp. 173-182, jan./abr. Disponível em: [www.seer.ufrgs.br/presenca](http://www.seer.ufrgs.br/presenca)

PINO, Claudia Amigo &, ZULAR, Roberto.

(2003). «Criação em processo. Ensaio de crítica genética», *Alea*, vol.5, n.2 pp. 298-301.

PLATÃO.

(2001). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SALLES, Cecília.

(2017). *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

(2017). «Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões», *Revista Aspás*, Vol.7, N.2, pp.27-39.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/139967/139691>

(2008). *Crítica Genética: Fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, Editora da PUC de São Paulo.

(2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte.

(1998). *Gesto inacabado- processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.

SANTAELLA, Lúcia.

(2007). *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense.

SANTOS, Ana Clara.

(2016). «Introdução: da genética teatral à análise do processo criativo», *Sinais de cena* II – 2, pp.11-14.

(2014). *Palco da ilusão. Ilusão teatral no teatro europeu*. Paris: Le Manuscrit.

(2011). «Géneses teatrais ou um interesse renovado pelos estudos de genética teatral», *Sinais de cena*, 15, pp.78-80.

SOUZA, Arivaldo & SANTOS, Rosa.

(2003). «Entre a crítica textual e a crítica de processo: Uma leitura interessada para estudo da obra dramática», *Manuscritica. Revista de crítica genética*, nº11, pp.10-37.

STANISLAVSKI, Constantin.

(2006). *A Preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

TACKELS, Bruno.

(2011). «Escritores de palco - Algumas observações para uma definição», *Sinais de cena*, nº15, pp.68-74.

THOMASSEAU, Jean-Marie.

(2013). «Um Diário de Gênese: L'Atelier Volant de Valère Novarina», *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, vol.3, n.2, pp.551-565.

UBERSFLED, Anne.

(1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin.

(1982). *Lire le théâtre*. Paris: Messidor/Éditions sociales.

VOMERO, Maria F.

(2017). «Rotas interligadas: cartografias de uma artista inquieta», *Revista Aspás*, Vol. 7, n. 2, pp. 40-52.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/140474/139693>

WALTER, Benjamin.

(2004). *Sobre la fotografia*. Valencia: Editora Pre-Textos.

WILLEMART, Philippe

(2001). «Crítica genética e história literária», *Manuscritica. Revista de crítica genética*, nº10, pp.165-185.

Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/941/853>

## **ANEXOS**

## ACTA

Conhecida como a Companhia de Teatro do Algarve, a ACTA é uma companhia de teatro profissional sediada nas instalações do antigo e emblemático Teatro Lethes<sup>100</sup> em Faro. Fundada no ano de 1995 por um grupo de apaixonados pelo teatro provenientes da universidade do Algarve onde tinha como principal líder o professor José Louro (1933-2018). Dois anos após a criação da companhia, José Louro convida o atual diretor artístico e de produção, Luís Vicente, para integrar na equipa. Em 1998<sup>101</sup> a companhia iniciou oficialmente sua atividade e começou a ser financiada pelo Ministério da Cultura. No ano seguinte, em 1999, o diretor artístico José Louro deixa o seu cargo e passa a fazer parte do Conselho Artístico, passando assim o testemunho para Luís Vicente.

Considerando exprimir diversidade quanto ao género, a companhia tem desenvolvido um trabalho muito expressivo na vertente pedagógica junto das escolas e nos mais variados graus de ensino. O produto criativo que também a caracteriza é a publicação regular das ACTAs que contém toda a programação da companhia.

A ACTA é atualmente constituída pelos seguintes membros: Direção Artística/programação: Luís Vicente. Direção de Produção: Elisabete Martins, Atores: Bruno Martins, Elisabete Martins, Glória Fernandes, Paulo Moreira, Tânia da Silva, Sara Mendes Vicente. Equipa Técnica: Octávio Oliveira. Administração: Ana Anastácio. Serviço Educativo (VATe): Jeannine Trévidic, Luís Manhita, Raquel Ança. Designer: Rita Merlin.

---

<sup>100</sup> Desde o dia 5 de outubro de 2012.

<sup>101</sup> Ano em que também iniciou a produção das ACTAs.

## BIOGRAFIAS DA EQUIPA ARTÍSTICA E TÉCNICA DO ESPETÁCULO

### *A CASA NO FIM DE TUDO*<sup>102</sup>

#### **Luís Campião - Dramaturgo**

Nasceu em Portimão em 1974.

#### Habilitações académicas

Mestrado em Artes Performativas – Escritas de Cena, pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), Lisboa, 2014. Pós-Graduação em Texto Dramático pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), 2004. Licenciatura em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), Porto, 2001. Frequência do 1º ano do Curso de Formação de Atores da Escola de Formação Teatral do Centro Dramático de Évora (CENDREV), 1996.

#### Formação

Curso de Gestão e Produção de Artes Performativas, promovida pela Fundação GDA, no Teatro Rivoli, Porto, 2017. Seminário para Jovens Encenadores, 2013 (promovido pelo Teatro Nacional D. Maria II, Fundação Calouste Gulbenkian e Instituto de Emprego e Formação Profissional), onde trabalhou com Gennadi Bogdanov, Eimuntas Nekrosius, Béatrice Picon Vallin, Kristian Lupa, entre outros. Formação de Escrita para Teatro com Armando Nascimento Rosa, Pedro Eiras, Abel Neves, Joseph Danan, entre outros.

#### Peças de teatro

Escreveu as peças *A Cova dos Ladrões* (2010); *Nossa Senhora da Açoteia* (2012); *O Menino da Burra* (2013); *Palco de Babel* (2015), *A Casa no fim de tudo* (2018), e as peças curtas *Parabéns* (2012), *O Sabor da Pedra* (2014), e *Notícia* (2016).

#### Prémios e distinções

Foi distinguido, em 2012, com o Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva, e o Primeiro Prémio do Concurso de Textos Teatrais do TUP -Teatro Universitário do Porto com a peça *Nossa Senhora da Açoteia*. Em 2013 recebeu uma Menção Honrosa no Concurso Inatel – Novos Textos com a peça *O Menino da Burra* e, em 2015, conquistou o Primeiro Prémio do Concurso Inatel – Novos textos com a peça *Palco de Babel*.

---

<sup>102</sup> Dados fornecidos por todos os intervenientes via e-mail

## **Produções**

*A Cova dos Ladrões*, *Nossa Senhora da Açoteia* e *A casa no fim de tudo* foram levadas à cena pela ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve em 2010, 2014, e 2018, respetivamente. *Palco de Babel* foi levado à cena, em 2016, no Teatro da Trindade, em Lisboa, com encenação de Laura Avelar Ferreira e interpretação do Grupo Dramático e Recreativo da Retorta (Valongo). *O Menino da Burra* estreou em 2016, no Teatro Lethes, em Faro, com encenação de Luís Campião, interpretação de Bruno Martins / Luís Campião e música de Samuel Pilar. *Nossa Senhora da Açoteia*, estreou no Brasil, em Belo Horizonte, em 2016, com encenação e interpretação de Adyr Assumpção e produção Comédia de Arte Produções. As suas peças curtas, *Parabéns* e *O Sabor da Pedra*, foram lidas, respetivamente, nos eventos ‘Leituras no Mosteiro’ com produção do Teatro Nacional S. João, Porto (2012), e ‘Saída de Emergência’ com produção da Companhia Um Coletivo, Lisboa (2014). Os seus textos encontram-se publicados em Portugal pela Companhia das Ilhas, Chiado Editora e Fundação Inatel, e no Brasil pela Fundação Funarte.

## **Outras atividades**

Entre 1996 e 2018, trabalhou como actor com os encenadores Polina Klimovitskaya, Denis Benard, Julio Castronuovo, David Wheeler, Luís Varela, Joana Providência, José Wallenstein, Mário Barradas, Júlia Correia, Gil Nave, Inês Vicente, e as companhias Teatro Experimental do Porto, Teatro Nacional S. João, Meta-Mortem-Fase, Sete Pés, Teatro das Beiras, Al-Teatro, Baal 17, entre outras. Como encenador dirigiu textos de Sarah Kane, Alberto Adellach, Ester Gerritsen, Fausto Paravidino, Tennessee Williams, Bertolt Brecht, Anton Tchekhov, Eurípides, Samuel Beckett, entre outros. Divide a sua actividade de escritor de palco, com a de actor, encenador, docente e formador. Colabora pontualmente com a ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve, o Serviço Educativo do Teatro das Figuras, e o Agrupamento de Escolas Tomás Cabreira, Faro.

## **Paulo Moreira - Encenador**

Nasceu em 1962 em Quelimane, Moçambique.

Iniciou-se no teatro em 1985, em Lisboa, frequentando um curso dirigido por João Grosso. Posteriormente frequentou vários cursos, workshops e seminários, designadamente, de Escrita Teatral, Formação de Professores de Teatro e Formação de atores, tendo como formadores, entre muitos outros, João Mota, Eugénia Vasques, Pierre Voltz, Jean Pierre Ryngaert, Gisèle Barret, Bibi Perestrelo e José Geraldo. Entre 1988 e 1998 participou como ator em vários

espetáculos, no GRETUA-Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro, na Associação Ideias do Levante, de Lagoa, e no Grupo Cénico Quatro Ventos, de Albufeira, do qual foi cofundador. Neste grupo dirigiu vários espetáculos, nomeadamente: *RTX*, de António Gedeão (1998), *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco (1999) e *O Irmão*, de David Mourão-Ferreira (2000). Em 1999, iniciou a sua colaboração com a ACTA, participando no elenco de *Gente Singular*, de Teixeira Gomes, encenação de José Louro. Em 2001, assinou a encenação e integrou o elenco de *Calígula*, de Albert Camus, espetáculo com muito boa receção quer pelo público, quer pela crítica especializada. Nesta companhia tem encenado regularmente espetáculos, nomeadamente: *A Solidão da Casa do Regalo*, de Álamo Oliveira (2003), *Morrer como um Marquês*, de Alexandre Honrado (2005); *Os Fantasmas do Homem do Talho*, de Victor Haïm (2005); *O Coração de um Homem*, de Lutz Hübner (2017); *A Cova dos Ladrões*, de Luís Campião (2010); *O Deus da Matança*, de Yasmina Reza (2013); *As Cartas Ridículas do Sr. Fernando (...)*, com textos de Fernando Pessoa e Ofélia Queirós (2014) e *Os Emigrantes*, de Slawomir Mrozec (2015). Dirigiu ainda *Bullying*, com texto de Luís de A. Miranda, Glória Fernandes e do próprio, especialmente concebido para o público escolar. Tem atividade regular como declamador de poesia. É Pós-graduado em Teatro e Educação pela Universidade do Algarve. É Licenciado em Ensino de Física e Química e Mestre em Supervisão [da Formação de Professores] pela Universidade de Aveiro. Foi professor no ensino Básico e Secundário oficial, entre 1992 e 2013, de Ciências Físico- Químicas e outras disciplinas nas áreas das Expressões e do Teatro. É autor de diversas publicações em diversos âmbitos (literatura, ciência e artes). Entre 1988 e 1995 teve atividade pública regular, em Aveiro, como cantautor de canções da sua autoria sendo de salientar a sua autoria da canção *Se eu fosse um Barco de Aveiro* que passou a fazer parte do cancionero “tradicional” da região da Ria de Aveiro. [ver “Barco de Aveiro” no YouTube, por ex.]

Livros publicados:

*Maternidade*, teatro, Ed. CanalSonora (Tavira), 2017;

*Curt’os Contos*, prosa, Ed. Lua de Marfim, 2015 (Obra distinguida com Recomendação para Publicação por Agustina Bessa-Luís, Dinis Machado, Maria Ondina Braga, Fernando Dacosta e José do Carmo Francisco, júri da 1ª Mostra Portuguesa de Artes e Ideias, 1987)

*Pessoa(s) em Cena*, teatro (a partir de textos de F. Pessoa), REDIL Publicações, 2014;

*Maria Manuel*, novela/romance, REDIL Publicações, 2013;

Opúsculos em auto-edição (Edições Anónimas):

2 Santas em ½ hora, ficção, 2011

Já Bocage Não Sou, poesia, 2014

Foz do Arelho 1932 / La Concha 1932, micro-teatro, bilingue port./espanhol, 2015

Sol de Verão / Sommersonne, ficção, bilingue port./alemão, 2015

Colaboração em antologias literárias:

7 Contos Ilustrados, Ed. Lua de Marfim, 2015, (7 contos ilustrados por 7 ilustradores, prefácio de Miguel Real, contos de António Manuel Venda, Fernando Esteves Pinto, Paulo Kellerman, Pedro Afonso, Vítor Gil Carneira, Fernando Pessanha e Paulo Moreira);

Sizígia, vários autores, Editora CanalSonora, 2014;

Diamantina Negrão, a mulher das mil faces, Testemunhos, REDIL Publicações, 2013

I Antologia de Escritores de Albufeira, Município de Albufeira, 2005.

DA POESIA, Antologia de Poesia Portuguesa Contemporânea, Volume III, Editorial Minerva, 1995.

Prémio Literário José Estêvão '85 a '91, Prosa, Estante Editora, Aveiro, 1991, (conto "Festa na Beira-Mar", Menção Honrosa 1989).

Colaboração literária variada:

Uma outra pedra, conto, Agenda do Município de Albufeira, Out. 2017.

Todo um universo, conto, Agenda do Município de Albufeira, Nov. 2016.

Fenómenos Quânticos Contemporâneos, micro-teatro, revista LIP News nº9, [Laboratório de Instrumentação e Física Experimental de Partículas], jun. 2015.

Na casa da cama, conto, Flanzine nº5, Cama, set. 2014.

Encontro, conto, revista Pamphleto nº1, [Ass. Est. Fac. Medicina de Lisboa], 1984.

Artigos científicos:

"O Movimento da Autonomia do Aluno – Repercussões a Nível da Supervisão", in *Formação Reflexiva de Professores*, org. Isabel Alarcão. Porto: Porto Editora, 1996. (co-autor com Ana Maria Cardoso, Ana Maria Peixoto e Maria do Carmo Serrano)

"O Quanto Baste para o Nada – As Armas Químicas, Biológicas e Nucleares", in *CTS - Ciência, Tecnologia, Sociedade*, nºs 18 e 19/20, Lisboa, Abr. e Out. 1993; (co-

autor com Maria Clara Magalhães e Maria do Amparo Faustino).

Artigos de crítica musical e cinematográfica:

2 ou 3 em 2001 aspectos de Stanley Kubrick, in *Em Cena*, nº3. Faro: 2001.

Orquestra de Yale em Aveiro, *Diário Regional de Aveiro-Viseu*, 25(?) / 03/95.

E Viva Mozart!, *Diário Regional de Aveiro-Viseu*, 20/10/94.

Relembrando Triumvirat, *jornal Musicalíssimo*, Lisboa, 1981.

Bibliografia passiva:

*À Conversa com...*, de Isabel do Valle, Coimbra, Pé de Página Editores, 2007;

Entrevista com “Paulo Moreira – Actor, Encenador e Professor” (págs. 229-235).

*Meio Século de Teatro no Algarve*, de Ana Cristina Oliveira, Livros Horizonte, Lisboa, 2006; secção “Paulo Moreira – A nova geração de encenadores algarvios” (págs. 126-131).

## **ATORES**

### **Gloria Fernandes**

Foi co-fundadora do Sin-Cera – Grupo de Teatro da Universidade do Algarve. Neste grupoparticipou em vários trabalhos dirigidos, nomeadamente, por José Louro, Pedro Wilson e Andrzej Kowalski, interpretando autores como António José da Silva, Ibsen, Shakespeare e Gil Vicente. Frequentou cursos, workshops e seminários de Interpretação, Expressão Vocal e Corporal, Dramaturgia, Caracterização, História do Teatro, Dança, Representação Frente à Câmara, com vários formadores, designadamente, Fernando Midões, Fernando Santos, José Geraldo, Vera Maciel, Luís Vicente, Maria João Neves, Afonso Dias, Evagueni Beleav e Eric Jaspers. Em 1999 ingressa na ACTA para interpretar a personagem de Sabina Freire em *Gente Singular*, encenação de José Louro, da obra homónima de Teixeira Gomes; seguiram-se *Mulher, mulheres*, textos de Jean MacConnel, Charo Solanas e Dario Fo/Franca Rame, dirigida por Luís Vicente; *A Baronesa e a Porca* de Michael Mckenzie, encenação de Isabel Pereira dos Santos; *Calígula* de Albert Camus, encenação de Paulo Moreira; *O Primeiro*, de Israel Horowitz, encenação de Elisabete Martins; *Doubles ou Eles Eram Dois*, de Michael Frayn, encenação de Jorge Soares; *Flória Emília Saúda Aurélio Agostinho Bispo de Hípona Régia*, textos de Jostein Gaardner, Santo Agostinho e Teixeira de Pascoaes, com dramaturgia e encenação de Luís Vicente; *Morrer Como Um Marquês*, de Alexandre Honrado, encenação de

Paulo Moreira; Os Fantasmas do Homem do Talho, de Victor Haïm, encenação de Paulo Moreira; Ricardo III, de W. Shakespeare, encenação de Luís Vicente; O Empresário, dramaturgia e encenação de Paulo Matos; Mulheres.só, dramaturgia e encenação de Luis Vicente; Dom Quixote, encenação de Andrzej Kowalski; George Dandin, de Molière, encenação de Luís Vicente; Um Homem Singular- Retratos de Manuel Teixeira Gomes, de Alexandre Honrado, encenação de Luís Vicente; O Primeiro, de Israel Horowitz, encenação de Elisabete Martins; Ardente- Memorial para Pedro e Inês de Portugal, Criação Cénica: Leszek Mądzik; Carta a um Santo, de Jostein Gardener, encenação de Luís Vicente; Catarina, de Jacinto Lucas Pires, encenação de Luís Vicente; Um Espectáculo (Bela e Abel), a partir de Robert Pinget, encenação de Elisabete Martins; *A casa no fim de tudo*, de Luís Campião, encenação de Paulo Moreira; Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett com dramaturgia de Alexandre Honrado e encenação de Luís Vicente. No cinema, participou nos filmes *A Porta 21*, de João Marco e *Portugal não está à venda*, de André Badalo. É Mestre em Teatro e Educação, pela Universidade do Algarve.

### **Alexandra Diogo**

Aos olhos dos outros a minha área profissional parece demasiado específica. Não o é. Ela engloba detalhadamente cada segundo de vida, pois é a partir da vida que se faz teatro, que se representa, que se interpretam outras personalidades. Considero-a por isso uma atividade muitíssimo ampla. Gosto de me sentar, num qualquer banco de rua, e sentir, observar, escutar, às vezes de olhos fechados...Percecionar...os cheiros, os sons...alguns, marotos, que nos remetem para cantos da memória...é muito vasto, tudo...e tem sido, é maravilhoso.

A minha formação académica começou pela música. Formação musical, e dois anos de violino. Entretanto, no Conservatório Nacional fiz o Curso de Dança em Lisboa. Uns anos mais tarde, também no Conservatório Nacional de Lisboa, fiz o Curso de Formação de Atores. Terminado o curso, em 1990, integrei alguns elencos de diversas companhias de teatro. Começo pelo teatro por é o que mais me apaixona, por todo o tipo de trabalho que envolve, e que é muito mais vasto do que se pensa, e onde sinto que a minha experiência em dança, a fisicalidade, tem sempre a sua influência. É uma “mistura” orgânica, genuína, e que me agrada. Trabalhei textos de Tchekov, Tennessee Williams, Federico Garcia Lorca, Karl Valentin, António Feio, António Torrado, Almeida Garrett, Eça de Queiroz, Gil Vicente, Luigi Pirandello, Jean Genet, Jean Cocteau, Ana Saragoça, Luís Campião, Pedro Malaquias, Eugène O’Neil, Arthur Miller, Miguel Rovisco, Teresa Gafeira, Eugénio de Andrade, Wittold Gombrowicz, Abdulai Sila. Outra das minhas atividades preferidas é a de contar histórias, e ler poesia em público. Gravei

algumas séries televisivas, e novelas, mas a par do teatro, trabalhei mais intensamente em dobragens de animação; um trabalho que sempre se revelou muito divertido, muito gratificante, nos vários estúdios por onde passei. Outra das minhas atividades preferidas é contar histórias, e ler poesia em público. Nunca gostei muito de gravar novelas. Continua a parecer-me um trabalho pouco profundo, onde cada minuto vale dinheiro e portanto sente-se que fica tudo “pela rama”, como se usa dizer. Em algumas séries televisivas há mais algum cuidado e tive o prazer de integrar o elenco de “Conta-me como foi”.

Fui monitora da Mostra de Teatro das Escolas, iniciativa do Chão de Oliva, Companhia de teatro de Sintra/Câmara Municipal de Sintra, dando apoio ao trabalho de grupos participantes e onde desenvolvi capacidades a nível do ensino da Expressão Dramática em escolas básicas e secundárias.

Embora a minha área profissional possa parecer demasiado específica, ela faz-se da (s) experiência (s), e de vida vivida. Ao longo do meu percurso pessoal e profissional fui aproveitando cada passo do caminho, porque acho que é desse aproveitar que melhor posso desenvolver qualquer atividade profissional, seja ela diretamente relacionada com a minha formação académica, ou não.

#### BREVE APRESENTAÇÃO DO PERCURSO PROFISSIONAL

A par do meu percurso como atriz profissional fui desenvolvendo competências no ensino da Expressão Dramática em escolas básicas, e secundárias, em Viana do Castelo, Cascais, S. João do Estoril e ainda no Feijó, Almada.

No decorrer da Mostra de Teatro nas Escolas, iniciativa do Chão de Oliva em parceria com a Câmara Municipal de Sintra participou como Monitora, dando apoio ao trabalho de grupos participantes.

#### DOBRAGEM/FILMES DE ANIMAÇÃO

Experiência em dobragem de séries e filmes de animação, de que constam os estúdios Dialectus, Pim Pam Pum, On Air, MDL, Graficine, e em 2014/2015 gravou para a Paramount o Filme “Sponge Bob Square Pants, esponja fora de água” para os estúdios da Matinha, fazendo parte do elenco desta série desde 2000.

#### TEATRO

Desde 1991 integrou os elencos de Companhia de Teatro de Almada, Teatro Experimental de Cascais, Teatro D. Maria II, Kultural Kids, Teatro de Animação “Os Pápa-Légua”, Teatro do Noroeste, Teatro da Garagem, Associação Cultural Histórias Contadas, e a partir de 2008 participou com maior regularidade a Companhia Teatro de Sintra/Chão de Oliva 2016 – “Filhos da lua”, de Tennessee Williams, enc. Graça P. Corrêa (Chão de Oliva) 2015 - “As criadas”, de

Jean Genet , enc. Paula Pedregal(Chão de Oliva) 2015 - “E a cabeça tem de ficar?”, digressão pelo Brasil. 2014 - “A Linguagem das Flores, D. Rosita a solteira”, F.G. Lorca, enc. João Mello Alvim (Chão de Oliva). 2013 - “Sem Rede”, Ana Saragoça, enc. João Melo Alvim (Chão de Oliva) 2012 - “E a cabeça tem de ficar?”, Karl Valentin, enc. João de Mello Alvim (Chão de Oliva). 2011 - “A Patente”, Luigi Pirandello, enc. João de Mello Alvim (Chão de Oliva). 2011 - “A Cigarra e a Formiga, na Cidade”, criação colectiva a partir de La Fontaine, enc. João de Mello Alvim (Chão de Oliva). 2011 - “Nevoeiro”, Eugène O’Neill, enc. Carlos J. Pessoa (co-produção Chão de Oliva/Teatro da Garagem)

2010 - “A Voz Humana”, Jean Cocteau, enc. João de Mello Alvim (Chão de Oliva)

2010 - “Untitled, Still Life” – Performance com Ana Borrvalho/João Galante

2008 - “Três Irmãs”, Tchekov -, enc. João de Mello Alvim (Chão de Oliva)

## 2-TELEVISÃO

De 1989 até agora participou em diversos projectos destacando desde 2009:

“Conta-me como foi” - RTP/SP Televisão – 2007 / 2008 / 2009

“Liberdade 21” - RTP/SP Televisão – 2008

“Perfeito Coração” - SIC/SP Televisão – 2009

“Damas e Valetes” - TVI/PLURAL – 2009

“Morangos com Açúcar”- TVI/PLURAL- 2010

“Pai à Força”- SP Televisão - 2011

“Dancing days”- SP Televisão 2013

“Sol de Inverno”- SP Televisão 2013

“Belmonte”- Plural 2014

“Os nossos dias”- SP Televisão 2014

“Mar salgado” - SP Televisão 2015

“Coração d’Ouro” - SP Televisão 2015

## FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Atelier/Workshop com Marcia Haufrecht, Actor’s Studio- Nova Iorque (2015)

Seminário de Performance com Ana Borrvalho/João Galante (2010)

- Acção de Formação “Ler a Dobrar”, Dora Batalim Sottomayor, Biblioteca M. Loulé.

- Atelier com Marcia Haufrecht, Actor’s Studio, Nova Iorque.

## FORMAÇÃO ACADÉMICA

Inglês- Nível regular, oral e escrito; Espanhol- Nível de compreensão aceitável; Francês- Nível de compreensão aceitável

Curso de Dança do Conservatório Nacional Lisboa

Curso Formação de Actores- Licenciatura, E.S.T.C., Conservatório Nacional Lisboa

### **Bruno Martins**

Nasceu em Setúbal em 1984. Licenciou-se na Universidade de Évora em Estudos Teatrais.

Estreou-se em teatro no ano de 2005 com a peça Poder de Nick Dear com encenação de Joaquim Benite, seguidamente na peça O Casamento da Condessa de Júlio Dinis com encenação de Vitor Gonçalves; Os Generosos de Abdelkader Alloula com encenação de Luis Varela; A Charrua e as Estrelas de Sean O'Casey com encenação de Bernard Sobel; Que farei com este livro? de José Saramago com encenação de Joaquim Benite.

Em 2009 ingressou na ACTA estreando-se em Dom Quixote a partir de Cervantes com encenação de Andrej Kowalski seguido de Auto da Índia de Gil Vicente com encenação de Luis Vicente; George Dandin de Molière com encenação de Luis Vicente; Canto Nono a partir de Camões com encenação de Luis Vicente; A Cova dos Ladrões de Luis Campião com encenação de Paulo Moreira; Ensaio Aberto com encenação de José Lourenço; Um Homem Singular com encenação de Luis Vicente; O Primeiro com encenação de Elisabete Martins; Tem trabalhado também como assistente de encenação em Nada do outro Mundo de Guy Foissy com encenação de Paulo Matos, Bullying de Glória Fernandes, Luis de A. Miranda e com encenação de Paulo Moreira e de co-encenação em The Blue Room com supervisão de Fernanda Lapa. Trabalhou como actor no projecto "Teatro em Casa" da Valentim de Carvalho estreado na RTP1. É co-autor e ator da peça Mais um Shot? encenado por Elisabete Martins, para as escolas, sobre a temática do álcool. No plano académico, trabalhou com vários criadores como José Alberto Ferreira, Luis Varela, Tiago Faria, Yuri Progrebnichko, Regina Groeger, Rotozaza, Hugo Cristóvão, João Mota, Fernanda Lapa e Maria do Céu Guerra. Colabora regularmente com A Companhia de Teatro do Algarve e lecciona no Curso Profissional de Artes do Espetáculo- Interpretação no Agrupamento de Escolas Tomás Cabreira em Faro nas disciplinas de Voz, Interpretação e Dramaturgia e é aluno no mestrado de Ator/Encenador da Universidade de Évora.

## ENTREVISTA – ENCENADOR PAULO MOREIRA

1. A discordância entre o encenador e o dramaturgo sobre o sentido do texto fizeram com que alguns significados do próprio texto se tivessem perdido pelo caminho até chegar ao palco?

Eu não sei se os significados do texto se perderam. Se o dramaturgo tinha uma ideia do sentido do texto e eu dificuldade em perceber o sentido do texto, pois eu julgo que consegui por em cena os sentidos do texto que ele tinha. Quem devia de responder a esta pergunta era o autor.

2. A metodologia de trabalho do encenador afetou de alguma forma o método pessoal de trabalho dos atores?

Não sei, no entanto julgo conhecer os métodos comuns de um ator, no modo genérico.

3. O encenador disse na primeira sessão de trabalho que não iria fazer cortes no texto (eu assumi isso como um método de trabalho) mas durante o processo de trabalho (mais próximo do fim) decidiu efetuar alguns cortes. Porquê essa mudança de atitude? Foi pelo desconforto dos atores perante o texto?

A verdade é que os cortes no texto surgiram numa determinada fase do processo em que comecei a sentir que os atores estavam a entrar em pânico, pensando que não iriam conseguir memorizar o texto e pô-lo em cena até à data prevista. Eu achava que tínhamos tempo e condições para montar o espetáculo até à data prevista mas apercebi-me que os atores não acreditavam nisso e eu usei como estratégia começar fazer pequenos cortes no texto para lhes tirar esse medo e ansiedade. Foi por causa do desconforto dos atores perante a estrutura do texto, pois não tem personagens definidas, é um monólogo dividido por três executantes, frases repetidas, o texto volta atrás na narrativa e portanto isso dificultava a memorização do texto.

4. Perde-se muito do que o autor quer dizer quando o texto é transferido/interpretado para/por outro sistema semiótico?

Não é perder-se ou ganhar-se, faz parte da própria natureza da construção do espetáculo teatral. O espetáculo teatral que tem como base um texto e inevitavelmente o espetáculo é uma outra coisa do que o texto. O texto dramático é uma coisa, uma peça de teatro

baseada num texto é outra coisa. Tem um ponto formal que é o texto, mas o objeto artístico em si, o modo como é interpretado é outra coisa, por isso é que se continuam a reencenar peças clássicas de Shakespeare. Existem muitas companhias que tentam encenar uma nova versão do Hamlet mesmo respeitando o texto e são sempre espetáculos diferentes embora tenham uma coisa em comum que é o texto. Podemos ver espetáculos até com o sentido dramaturgico completamente oposto partindo exatamente das mesmas palavras, essa é a riqueza do espetáculo teatral. Não é perder-se ou ganhar-se, faz parte da própria natureza da construção do espetáculo teatral.

5. O encenador era de opinião que o texto era um bom exercício e não material para construir um espetáculo, referindo que era um texto “encaixotado”. Porquê? Esta questão prende-se com uma questão de gosto? Ou seja, pelo facto de o próprio encenador não se identificar com a personagem nem com teatro pós-dramático?

Sou da opinião que o texto *A casa no fim de tudo*, é um bom exercício teatral na medida em que tem esta característica que formalmente é um monólogo dito por três atores que se complementam e isto em termos de trabalho de ator exige muito trabalho e nessa medida pode ser chamado de exercício teatral. Esta estrutura não convencional de ser um monólogo narrado por três atores diferentes, pode ser considerada como uma característica do texto dramático e não vejo problemas nenhuns em relação a isso e nem tenho preconceitos em relação a isso. Como eu já terei dito, o meu problema em relação a este texto não era a sua estrutura pós dramática era ele não perceber do que é que se queria falar, se se queria falar de uma temática de alguém que numa relação decide ficar em casa quando o outro vai trabalhar eu acho esse tema muito interessante, só que neste texto apareciam outros elementos como a questão da perturbação mental, mental mesmo clínica, e eu fico sem saber se se quer falar da outra temática social ou se se quer falar desta perturbação mental para além de que no texto original existiam um ou duas alusões à violência doméstica. Portanto, o meu problema o meu desagrado em relação ao texto é que tinha demasiados sinais, em sentidos diversos, não opostos, mas diversos que me dificultavam a perceção de perceber do que o texto queria falar, portanto incomodava-me as temáticas abordadas e não o modo como é que eram abordadas.

6. Pode-se dizer que pedir aos atores para improvisarem com palavras que estão/não estão no texto e com ideias que estão/não estão no texto, pedir aos mesmos que partilhem ideias em relação ao processo de criação do espetáculo, que ocupem o espaço (cenário) deliberadamente agindo como a personagem (isto tudo na fase inicial), pode-se dizer que são métodos de trabalho próprios do Paulo ou foi a forma que encontrou para abordar este texto e encontrar maneiras de encená-lo, uma vez que constituiu um grande desafio?

Pedir aos atores para improvisarem é a minha maneira de trabalhar, em todos os trabalhos que faço, nas primeiras sessões de trabalho uso muito o conceito da técnica de improvisação. Não são as palavras do texto em si mas o sentido do texto e portanto eu gosto de pedir aos atores, que depois de terem lido o texto, mesmo sem o terem memorizado mas percebido quais as ideias e gosto de os ver a improvisar sobre essas temáticas. Primeiro, é uma maneira de os atores ficarem ambientados com a temática da peça e então, depois de estarem ambientados com a temática da peça, vamos seguidamente aproximar-nos das palavras exatas do texto.

7. Porquê estes figurinos?

Considerando que numa perspetiva realista este personagem passava o dia todo em casa, levantava a questão de como é que iríamos vesti-lo. Vesti-lo com roupa própria de ir à rua? Isso ia ficar esquisito no início de espetáculo, nos momentos em que estivessem a acordar as 5h da manhã. Portanto, agradava-me mais um vestuário que fosse mais abstrato e abrangente para uma série de situações. Por outro lado, como um exercício teatral que isto é em que não há personagens convencionais, eu tive a pretensão de vestir os atores exatamente como se fossem atores numa sala de ensaios com a sua roupa de aquecimento. Não estamos a ver teatro realista, estamos a ver atores a trabalhar. É a ideia do fato de treino que se usa ao domingo quando não se quer ir à rua.

8. Porquê estas luzes?

Eu não costumo ter muitas ideias sobre iluminação, existem outras pessoas que são especialistas nessa área e portanto quando me juntei ao Octávio (técnico de luzes da ACTA) que fez as luzes do espetáculo, dei-lhe uma ou duas indicações sobre alguns apontamentos de luz que eu gostaria que ocorressem no espetáculo, por exemplo, há uma cena que tem três pequenos monólogos sobre fazer amor e o modo como a cena foi encenada, eu queria que cada um dos atores que fizesse cada um do seu monólogo

completamente isolado em termos de luz e os outros estivessem completamente apagados. Tirando esse apontamento ou mais algum que agora não me estou a lembrar, dei liberdade e fiquei à espera de sugestões do desenhador de luz, neste caso, o Octávio e esta é a maneira com que costumo trabalhar, não sou um encenador que define logo as luzes pois a luminotecnia é uma arte, deveria de ser uma arte e tem especialistas que percebem dela. Quanto muito o encenador deve de trabalhar articuladamente com o luminotécnico ou o desenhador de luz.

9. Dividir o texto em blocos temáticos (cenas) também foi um ajuste ao próprio texto, ou como encenador costuma fazê-lo quando pega num texto qualquer – preferencialmente pós-dramático?

Dividir o texto em blocos temáticos é uma estratégia minha por dois motivos; primeiro porque é mais fácil trabalhar em ensaio, pois se temos um bocado de texto, vamos trabalhar sobre aquele bocado de texto, não podemos ter a pretensão, num ensaio, de querermos trabalhar toda a peça; por outro lado, quando dividi o texto em blocos temáticos, foi porque achei que isso ajudava que os atores a encontrarem sentido para aquele excerto de espetáculo, quer para mim próprio enquanto encenador em orientar-me de qual é que deveria de ser o resultado em termos de encenação daquele bloco de texto.

10. Método de trabalho: 1- Leituras de mesa, 2- Divisão do texto em blocos temáticos, 3- Improvisação no espaço com algumas palavras que estão no texto, 4- Leituras e divisão das falas (memorização continua do texto por blocos), 5- experimentação do texto já memorizado, no espaço com marcações – Exploração/Criatividade, 6 – percepção sobre a personagem e quem é que ela é, 7- Cortes no texto, 8 - marcações no espaço com o texto já memorizado. Aqui podemos ver que houve um padrão de trabalho. Foi propositado ou o próprio encenador adaptou-se ao texto?

Exatamente, esta é a minha maneira de trabalhar uma peça de teatro. Adorei esta esquematização.

11. Sendo um adepto do Realismo, o facto de o texto ser assumidamente pós-dramático trouxe dificuldades para a encenação?

Não sou furiosamente um adepto do realismo, digamos enquanto pessoa que sou bastante racional e que terei uma visão muito mais realista do que “sensitivista”. Este

texto não me incomodou por ser pós-dramático mas sim por não estar claro as temáticas que ele estava a abordar.

12. Assumindo-se a ACTA uma companhia que valoriza muito mais a base dramática textual que o próprio trabalho de corpo do ator e Fabre, neste sentido, diferencia-se bruscamente, pois ele é o oposto, para ele no Teatro o objetivo – não é tornar-se outro, mas outra coisa. O encenador foi contratado por seguir essa linha de trabalho, que a ACTA segue?

É uma afirmação mais ou menos verdade, mas a verdade é que é uma perspectiva bastante do diretor da ACTA, o Luís Vicente, não é uma perspectiva exatamente dos encenadores que tem trabalhado com a companhia. Eu gosto, estou habituado a contruir um espetáculo a partir de um texto dramático escrito previamente mas volto a dizer que o espetáculo teatral é outra coisa. O ator é essencialmente corpo e como diz o Peter Brook para acontecer teatro basta um espaço vazio e alguém a entrar nesse espaço, ora essa afirmação nada tem que ver com texto dramático. Eu vim do teatro universitário e o teatro universitário regra geral tem uma vertente bastante experimentalista, portanto a minha formação teatral enquanto ator, diria eu, não vem da escola convencional, mas enquanto pessoa que usufrui enquanto espetador do teatro e cinema, sou relativamente convencional. Gosto que me contem uma história, não gosto daqueles espetáculos em que “não se percebe nada”, não sou adepto disso. Se eu estou a ver um espetáculo e se ao fim de meia hora ainda não percebi nada, entro em rutura interpretativa. A interpretação do espetáculo não vem só por via racional vem por outros canais de referência e sensações, mas eu gosto de sentir que há de haver algum sentido para aquilo, que provavelmente eu não estou a perceber naquele momento mas irei percebê-lo mais tarde. A minha aversão à perspectiva pós-dramática é que eu acho que nesta onda do pós-dramático há coisas muito interessantes e há muito lixo. Há muitos artistas que fazem o espetáculo para seu próprio divertimento e não querem saber do espectador e eu a esses rejeito completamente e acho que estão a fazer um mau serviço ao teatro, estão a afastar algum público de teatro e acho que a obra artística não é meramente para o gozo do criador, se é para o gozo do criador fica fechada na gaveta, se ela é mostrada ao público é porque haverá coisas mais universais na obra de arte que não só as do criador. Por exemplo, quando me convidam para assistir a um espetáculo de dança contemporânea eu à partida não vou ver porque a minha experiência pessoal como espectador é que em

mais de 50 por cento dos casos eu odiei aquilo. Eu fui contratado para encenar um texto que a companhia encomendou a um autor e a companhia não tinha imposto nenhum condicionalismo ao autor para além de poder ser inspirado no concerto da Celina da Piedade o autor fazia o que quisesse e portanto a companhia teve que aceitar o texto que a companhia lhe deu. Eu surgi naturalmente como encenador porque eu tinha sido o primeiro encenador a encenar um texto do Luís Campeão e portanto, sendo eu amigo do Luís para o Luís Vicente (Diretor da ACTA) eu era a pessoa indicada porque eu conhecia o autor e entendia-me muito bem intelectualmente com ele, portanto era a melhor pessoa para levar a cabo o trabalho. Se bem que, quando o diretor da Companhia teve contacto com a primeira versão do texto, ficou um pouco preocupado, assim como eu e perturbado com o texto, mas eu disse-lhe que não se preocupasse porque eu já tinha falado com o autor e ele iria mexer no texto. A partir daqui o diretor despreocupou-se e nunca mais quis saber porque confiou em mim e portanto sabia que se alguém estaria em condições para levar aquilo à cena era eu e isto não tem que ver com modéstia nenhuma mas com uma série de condicionalismos históricos da situação.

13. Sendo a protoencenação todos os constituintes do percurso de encenação (elementos sonoros, visuais, atuação cénica, corpo, luz, voz, falas, intenções no texto, ações físicas, movimentação, gestos) O conjunto de signos Teatrais que ora formam uma amálgama ora atuam de forma antecipada, cada um falando por si, como é que se chegou a este produto final, tendo em conta o background do encenador, as condições físicas (espaço de ensaios, etc...) e financeiras? A beleza encontra-se num processo de que já se tinha uma ideia, ou seja, o Paulo já tinha conhecimento sobre o texto durante a sua criação e teve tempo de pintar uma ideia mental para poder executá-lo ou as peças foram-se montando consoante a sua necessidade e ordem?

O meu conceito de encenação é um conceito de coordenação, pois para mim o encenador deve ser o coordenador de uma equipa que está a ajudar montar um espetáculo. Eu procuro não impor nada aos atores, apenas que deem o melhor de si pra o espetáculo e compete-me a mim supervisionar essa dádiva e dizer; «Olha, essa coisa é interessante» ou «essa outra coisa é menos interessante e vamos encontrar outro modelo». Para mim o espetáculo é uma coisa que se vai construindo, reserva-me a mim o papel da pessoa que está de fora a ver e voltamos aquela questão do teatro como algo que é visto e ouvido e portanto, a tentar pôr-me no papel do espectador e em última análise dizer: «Essa

proposta que estás a fazer, acredito nela mas na prática não funciona, por este ou aquele motivo, então vamos encontrar aqui um outro formato para servir esses fins»

14. Não nos interessando uma análise estética e sim descobrir a obra do artista, aprofundadamente e documentá-la, descobrir-lhe os porquês, tendo o encenador essa preocupação e identidade estética, podemos afirmar que a apropriação do texto e a montagem do espetáculo foram um desenho apenas do encenador ou houve a influência de terceiros (Diretor da companhia ou didascálias do escritor, por exemplo)?

Não houve praticamente a influência de terceiros, o diretor da companhia não interferiu no espetáculo, como eu disse; tive uma série de conversas com o autor, mas ele também sabe distinguir o autor do texto. O autor disse-me sempre: “Esta é a minha ideia do texto, mas tu como encenador naturalmente tens a liberdade para fazeres o que queres.” Portanto de algum modo eu não fui condicionado por ninguém, o único condicionamento que tive, foi como já expliquei a dificuldade que os atores tinham em fixar o texto.

15. A falta de rede deste texto criou alguma dependência nos atores no sentido de sentirem a necessidade de trabalhar sempre em coletivo, podemos considerar isso um método de trabalho que este texto pediu e que, de uma forma ou de outra, desacelerou o bom ritmo de ensaios?

Sim, os atores não conseguiam trabalhar no texto sozinhos em casa e portanto eles tinham que trabalhar sempre a três para conseguirem memorizar e trabalhar o texto. Isto não desacelerou o bom ritmo dos ensaios mas atrasou um pouco o ritmo porque a memorização do texto é regra geral um trabalho feito em casa e aqui não era possível fazerem em casa. Aqui o que os atores poderiam fazer em casa era aprimorar cada uma das frases, fixar como é que era exatamente a frase, quando ela era dita era uma coisa que só conseguiam fazer quando estavam em ensaio com os colegas.

16. Normalmente, o ato criador pode ser segmentado nos seguintes termos: Ética, Estética e Técnica. O não querer que «Os atores virem as costas ao público», pensamento considerado por alguns obsoleto e pertencente ao Teatro feito no século XVIII, não utilizado no teatro Pós-dramático », foi uma questão do foro estético ou ético que se colocou em causa na hora do desenho de encenação?

Para mim, esta questão dos atores virarem as costas ao público é tão simples como; cada vez que os atores não estão a falar de frente para o público traz um problema que é o

volume da voz e a percepção do texto. Eu posso dizer que neste espetáculo inclusivamente que há um ou dois momentos que eu deixei que os atores não estivessem a falar de frente para o público e isso são logo pontos de fragilidade do espetáculo na audição do texto que está a ser dito. Por outro lado, obviamente, que nesta nossa relação humana com o rosto é um elemento fundamental para podermos comunicar com o outro, ora se o ator virou costas ao público está a retirar-lhe a possibilidade de interpretação da sua expressão facial, para além de lhe estar a dificultar a percepção auditiva do que está eventualmente a dizer e portanto a única coisa que pode falar são as costas do ator e as costas do ator a falarem é uma ideia bonita, mas as costas não falam assim tanto e portanto esta questão de achar que o ator não deve de virar as costas ao público resulta obviamente por motivos práticos, é uma constatação óbvia porque nós quando falamos uns com os outros não lhes viramos as costas, aliás, a própria expressão “Virar costas” é a antítese da comunicação. Eu penso que uma obra artística é para ser captada.

17. Para ti, é importante que uma obra tenha uma componente comunicativa, porque normalmente na arte contemporânea a estética é que é importante, a arte não tem que comunicar propriamente, mas é impossível não comunicar, porque não comunicar já é comunicar algo.

Eu tentei aqui fugir à palavra comunicação, mas é uma mediação, falemos assim, é suposto uma obra artística seja qual for existir uma mediação com o outro, mesmo que seja uma obra plástica, uma pintura, que é para ser vista por alguém e esse alguém quando vê uma pintura, sente ou percebe ou é estimulado. Se não é para estimular ninguém, não é exibida, esta é que é a questão, agora, se essa estimulação apela essencialmente à via racional ou apela às emoções, isso já é outra coisa. Mas é suposto interpelar é suposto mexer com alguém. A arte não é para ser decorativa.

18. Foi a personagem e todo o seu universo que inspirou a criação do espetáculo. Como por exemplo, as tarefas domésticas repetidas em gestos específicos – miméticos, e alguns absolutos clichés, que acabaram por criar um reservatório para a memorização do texto, ou seja, através desses gestos, deu-se aso a marcações, os atores criaram/definiram e memorizaram a cena e o texto. Apesar da não identificação do encenador com o texto, teria aceite o desafio se já o conhecesse?

Sim, algumas das cenas do espetáculo têm mimica porque eu percebi que era uma maneira mais simples dos atores conseguirem fixar o texto é uma questão técnica da memória, existem livros escritos sobre isso, sobre a memória do corpo. Eu sei que o

autor achou uma cena ou outra demasiado miméticas, elas são miméticas por dois motivos: 1 – porque achei que era uma maneira de ajudar os atores a fixar o texto e a montar a cena; 2 – Porque achei que para o espectador era pesado demais e eventualmente contraproducente ter um espetáculo só a dizer texto e se é só para dizer texto, então, eu não vou ao teatro, pego no texto e leio-o em casa. Voltamos à questão; um espetáculo de teatro é quando há um corpo a entrar no espaço e se o corpo entra no espaço está em movimento. Quem fala em movimento, fala em gesto, portanto, é para mim inevitável falar em gesto quando estamos a falar em teatro. Ter três atores, parados no palco a dizer texto, não, isso para mim não é teatro, então não vale a pena montar este espetáculo. Os corpos têm que se mexer, deixar o corpo falar.

19. Podemos dizer que a dramaturgia do espetáculo não esteve subordinada ao texto? Desenvolveu-se uma lógica própria?

A dramaturgia do espetáculo, procurei que decorresse do texto. Como encenador não me considero um autor. O encenador não tem que ser um autor, ele tem sim que usar o texto base e construir um espetáculo que procure respeitar esse texto. A dramaturgia do texto é a dramaturgia do texto, é claro que duas pessoas olham para um mesmo texto e interpretam coisas diferentes, mas isso é a condição de qualquer leitor.

20. Sendo o autor um «escritor de palco», e não preocupar-se com a defesa de um território puro, pareceu-me bastante aberto às contribuições das outras formas artísticas em palco; no entanto, como qualquer autor, é sempre difícil lidar com os cortes que sua obra possa vir a sofrer. Porque é que os cortes no texto foram feitos já a meio, mais próximo do fim do processo e não nas primeiras leituras de mesa?

Como já referi, os cortes no texto foram uma espécie de S.O.S. para tentar acalmar a ansiedade dos atores, e não tive coragem de dizer logo ao autor que tinha feito os cortes, até que quando montamos uma cena, convidei o autor a vir assistir ao ensaio para ver o que tínhamos feito, não lhe disse que tínhamos feito cortes no texto e ele não se apercebeu, i.e., ele apercebeu-se que havia uma ou duas frases que ele se lembrava e que não estavam no texto, mas talvez tenha pensado que naquele ensaio os atores tinham-se esquecido da frase e não a tinham dito, depois, eu é que lhe disse que tinha cortado algumas falas...Ele nem se apercebeu, mas eu fiz questão de mostrar-lhe os cortes. Os cortes foram feitos a meio e não no início porque no decorrer dos ensaios é que me apercebi que havia algumas repetições de texto, era muito bonito esteticamente,

mas muito difícil, com o tempo de ensaios que tínhamos, montar aquele espetáculo. Quando eu falo em tempo de ensaios, eu falo em tempo de ensaios normal para a montagem de uma peça de teatro que é entre 2-3 meses e também não havia muitos mais motivos para haver mais tempo de ensaios, devido aos custos de produção.

21. Tendo em conta que o teatro pós-dramático dá-nos um aparato mais rico para examinar as particularidades do teatro e da performance contemporâneas, o facto do encenador com uma visão mais naturalista e realista do Teatro e que teve o desafio de encenar um texto pós-dramático (e de não querer seguir uma linha pós-dramática), terá sido o que levantou algumas dúvidas, quanto aos figurinos, cenografia ou o uso de adereços em cena? Terá sido a simplicidade do espetáculo fruto da dificuldade em encenar um texto sem rede e complexo que carrega consigo a influência de expor outros paradigmas no palco?

Estatisticamente posso ter encenado espetáculos numa linha mais realista/naturalista, mas não sou necessariamente um adepto dessa linha. Neste espetáculo, a questão da ausência de cenografia que é um elemento pós-dramático, Peter Brook, diria eu, neste sentido que rompe com uma visão tradicionalista da cenografia, com esse conceito de espaço do Peter Brook, subscrevo completamente, sempre subscrevi e qualquer espetáculo meu, tem o mínimo de cenografia possível e mesmo que tenha alguma cenografia ela só está lá enquanto for para ser usada pela os atores e enquanto for fundamental e indispensável para o espetáculo. Para mim um espetáculo de teatro assenta nos atores. Se eu posso ter um cenário lindíssimo, mas se o ator começa a trabalhar e em dois minutos percebermos que ele não presta como ator, não temos interesse nenhum no espetáculo. Portanto a cenografia não é para ser bonita nem encher a vista porque a vista enche-se em dois segundos, agora, o que o que o corpo e a boca falam isso é que nos toca ca dentro mexe connosco. Se um espetáculo centra-se meramente na cenografia então não estamos a falar de teatro, estamos a falar de artes plásticas. Resumindo e concluindo, em relação a este espetáculo a mim deu-me gozo fazer um espetáculo “ A la Peter Brook”, isto é, um espetáculo com o espaço vazio e três atores em palco. Desde o início que eu disse aos atores, que este era um espetáculo criado para eles mostrarem que são excelentes atores e se vocês não brilharem o espetáculo morre.

## ÍNDICE DE IMAGENS – integradas no *Dossiê genético*

### Documentos de divulgação do espetáculo pela companhia de Teatro ACTA

Fig. 14

A foto de ensaio utilizada no cartaz temporário (foi o primeiro e único) - Fotografia de Rita Merlin



Fig. 15

A foto de ensaio utilizada no cartaz temporário (com edição) -Fotografia e edição de Rita Merlin



Fig. 16

Foto para cartaz definitivo. - Fotografia e edição de Rita Merlin



Fig. 17

Outra imagem para circular nos meios de comunicação – Facebook - Fotografia e edição de Rita Merlin



Fig. 18

## Folha de Sala frente e verso

**PRÓXIMOS ESPECTÁCULOS NO TEATRO LETHES:**

**JUSTIÇA**  
Sáb. 10 Fevereiro | 21h30 | CTB - Companhia de Teatro de Braga

**GRANDES COMPOSITORES CLÁSSICOS**  
Sex. 16 Fevereiro | 21h00 | Ciclo Lethes Clássico  
OCS - Orquestra Clássica do Sul

**GONÇALO PESCADA E YAN MIKIRTUMOV**  
Sáb. 16 Fevereiro | 21h30 | Música XXI

**ACADEMIA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DE SETÚBAL**  
Sex. 23 Fevereiro | 15h00 | Sáb. 24 Fevereiro | 21h30 | Pequena Companhia/ Little Company da ADCS

**EXPOSIÇÃO HOMENAGEM A JOSÉ LOURO**  
Dom. 25 Fevereiro | 16h00 | ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve

74ª PRODUÇÃO DA ACTA  
A COMPANHIA DO ALGARVE

**teatro LETHES**  
monet oblectando

# A CASA NO FIM DE TUDO

TEXTO DE LUÍS CAMPIÃO | ENCENAÇÃO DE PAULO MOREIRA

REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA | dgARTES DIREÇÃO GERAL DO ARTISTAS | Faro | ACTA | 26 JANEIRO A 4 FEVEREIRO 2018  
QUI. 15H00 / SEX. E SÁB. 21H30 / DOM. 16H00

Fig. 19

## Folha de Sala frente e verso

**FICHA ARTÍSTICA, TÉCNICA E PRODUÇÃO:**

**TEXTO:** Luís Campião  
**ENCENAÇÃO:** Paulo Moreira  
**INTÉRPRETES:** Alexandra Diogo, Bruno Martins e Glória Fernandes  
**ESPAÇO CÉNICO:** Luís Vicente  
**DESENHO DE LUZ:** Octávio Oliveira  
**PRODUÇÃO:** ACTA

**FICHA TÉCNICA:**

**DURAÇÃO:** 50m (sem intervalo)  
**INGRESSO:** €10 (<30; >65 - €7,50)  
**CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA:** Maiores de 14 anos  
**PROMOTOR:** ACTA

**Q**ue horas são? Ainda é cedo. Tenho de me controlar. Dominar. Tudo habita o seu devido lugar. A casa está pronta. Pronta para ele.guardo o som das chaves na fechadura da porta. Sei que é ele que está a chegar. Vai entrar em casa e dizer "cheguei!", como nos filmes americanos em que os maridos, quando chegam a casa, dizem às esposas: "Honey, I'm home!"

*Luís Campião*

Fig. 20  
Exterior

Luis Campião

Que horas são? Ainda é cedo. Tenho de me controlar. Dominar. Tudo habita o seu devido lugar. A casa está pronta. Fronta para ele. Aguardo o som das chaves na fechadura da porta. Sei que é ele que está a chegar. Vai entrar em casa e dizer "cheguei!", como nos filmes americanos em que os maridos, quando chegam a casa, dizem às esposas: "Honey, I'm home!"

Q

**FICHA ARTÍSTICA, TÉCNICA E PRODUÇÃO:**  
**TEXTO:** Luís Campião  
**ENCENAÇÃO:** Paulo Moreira  
**INTERPRETES:** Alexandra Diogo, Bruno Martins e Glória Fernandes  
**ESPAÇO CÊNICO:** Luís Vicente  
**DESIGNHO DE LUZ:** Octávio Oliveira  
**PRODUÇÃO:** ACTA

**FICHA TÉCNICA:**  
**DURAÇÃO:** 50m (sem intervalo)  
**INGRESSO:** €10 (<30; >65 - €7,50)  
**CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA:** Maiores de 14 anos  
**PROMOTOR:** ACTA

**PRÓXIMOS ESPECTÁCULOS  
NO TEATRO LETHES:**

**JUSTIÇA**

Sáb. 10 Fevereiro | 21h30 | CTB - Companhia de Teatro de Braga

**GRANDES COMPOSITORES CLÁSSICOS**

Sex. 16 Fevereiro | 21h00 | Ciclo Lethes Clássico  
OCS - Orquestra Clássica do Sul

**GONÇALO PESCADA E YAN MIKIRTUMOV**

Sáb. 16 Fevereiro | 21h30 | Música XXI

**ACADEMIA DE DANÇA  
CONTEMPORÂNEA DE SETÚBAL**

Sex. 23 Fevereiro | 15h00 | Sáb. 24 Fevereiro | 21h30 |  
Pequena Companhia/ Little Company da ADCS

**EXPOSIÇÃO**

**HOMENAGEM A JOSÉ LOURO**

Dom. 25 Fevereiro | 16h00 | ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve

74ª PRODUÇÃO DA ACTA  
A COMPANHIA DO ALGARVE



**A CASA  
NO FIM DE TUDO**

TEXTO DE LUÍS CAMPIÃO | ENCENAÇÃO DE PAULO MOREIRA



26 JANEIRO A 4 FEVEREIRO 2018  
QUI. 15H00 / SEX. E SÁB. 21H30 / DOM. 16H00

Fig. 21  
Interior

# A CASA NO FIM DE TUDO

74ª PRODUÇÃO DA ACTA



**T**rata-se de uma reflexão consonante com as emergentes problemáticas de género. O seu registo, a um tempo irónico e duro, incide sobre o quotidiano conjugal e amoroso de uma figura que se desdobra num homem e em duas mulheres, propondo desconstruir estereótipos de género. Sozinho/a em casa, das 9h às 17h, enquanto espera pelo marido, uma figura, presa obsessivamente às tarefas domésticas, discorre em tom confessional sobre o seu casamento, memórias, e acontecimentos passados e presentes, numa lógica de confronto consigo mesma até à conclusão de que algo tem de mudar radicalmente na sua vida.

## NOTAS DE ENCENAÇÃO

Depois de, em 2010, ter tido a honra de ter sido o responsável pela primeira encenação de um texto de Luís Campião (A cova dos ladrões), surge agora o desafio de voltar a encenar um outro seu texto, neste caso escrito expressamente para a ACTA.

A proposta do autor era a de que o texto fosse para ser representado por três actores, ficando ao critério do encenador a atribuição das diferentes falas pelos mesmos, uma vez que no texto original as falas/réplicas estão simplesmente individualizadas por um travessão. Assim, se em sentido estrito o texto é um monólogo, o facto de ser dito a 3 vozes dá-nos a possibilidade de termos como que 3 personagens diferentes com a mesmo tipo de vida.

O teatro não é a vida mas fala dela. Tendo em atenção a profunda solidão do(s) personagens(s) desta peça, achámos então que a opção brookiana de espaço vazio era a mais adequada para esta casa no fim de tudo. O resto foi trabalho de criação em conjunto com os 3 corajosos actores que aceitaram este desafio e o resto da equipa artística. Agora achamos, como o personagem, que tudo "habita o seu devido lugar / a casa está pronta / pronta para ele." Os espectadores o dirão.

*Paulo Moreira (Encenador)*

## NOTA BIOGRÁFICA



**LUÍS CAMPIÃO**  
TEXTO

Portimão, 1974. Mestrado em Artes Performativas pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, 2014. Pós-Graduação em Texto Dramático pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004. Licenciatura em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, 2001. Teve formação de escrita para teatro com Armando Nascimento Rosa, Pedro Eiras, Abel Neves, Pedro Barbosa, Joseph Danan, entre outros.

Escreveu as peças *A Cova dos Ladrões* (2010); *Nossa Senhora da Açoteia* (2012); *O Menino da Burra* (2013); *Palco de Babel* (2015); *A Casa no Fim de Tudo* (2017), e as peças curtas *Parabéns* (2012), *O Sabor da Pedra* (2014), e *Notícia* (2016). Foi distinguido, em 2012, com o Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva, e o Primeiro Prémio do Concurso de Textos Teatrais do Teatro Universitário do Porto com a peça *Nossa Senhora da Açoteia*. Em 2013 recebeu uma Menção Honrosa no Concurso Inatel - Novos Textos com a peça *O Menino da Burra* e, em 2015, conquistou o Primeiro Prémio do Concurso Inatel - Novos textos com a peça *Palco de Babel*. Divide a sua actividade de dramaturgo, com a de encenador, docente e formador.

## ENCENADOR / ELENCO



**PAULO MOREIRA**  
ENCENADOR



**ALEXANDRA DIOGO**  
ATRIZ



**BRUNO MARTINS**  
ACTOR



**GLÓRIA FERNANDES**  
ATRIZ

Galeria com algumas das imagens – integradas no *Dossiê genético*  
Material registado por mim durante o processo criativo

Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig.13



Fig.14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

