

Amadora, Dezembro, 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

DIVIDIDOS, UM ESPECTÁCULO DE TEATRO
NA PAISAGEM DAS COMÉDIAS DO MINHO:
DE CORPO NA TERRA, PERTO DO CÉU

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS
(VARIANTE TEATRO-MÚSICA)

Tânia de Campos Lopes Cardoso Crespo

Nº 1101192

DIVIDIDOS, UM ESPECTÁCULO DE TEATRO
NA PAISAGEM DAS COMÉDIAS DO MINHO:
DE CORPO NA TERRA, PERTO DO CÉU

Tânia Cardoso Crespo

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas /Teatro-Música, realizado sob a orientação científica de Professora Doutora Eugénia Vasques, Professora Coordenadora, área de Teoria.

Amadora, Dezembro, 2013

Ser artista não significa calcular e contar mas sim amadurecer, como a árvore que não apressa a sua seiva e enfrenta tranquila as tempestades da Primavera. Sem medo de que depois dela não venha nenhum Verão. O Verão há-de vir.

Mas só chega para os pacientes, para o que estão ali como se a eternidade se encontrasse diante deles.

(Rainer Maria Rilke, 2006)

Agradecimentos

Dedico este relatório ao actor e encenador Fernando Guerreiro, o meu padrinho de teatro. (Tenho saudades de te encontrar no palco e na vida) Como ele escreveu, quando me ofereceu algumas das peças de Shakespeare: “Dos meus velhos livros, já que o sonho não foi feito, e daí quem sabe um dia?”

Agradeço a todos os que fizeram parte desta experiência de mobilidade e aos que contribuíram, até agora, para a minha evolução enquanto pessoa e artista.

Ao Rodrigo, por todas as viagens entre Lisboa e Paredes de Coura e por ter mudado a sua vida para o Alto Minho no Verão de 2013. Obrigada pela paciência nos momentos em que fico focada de corpo e alma num projecto artístico. Obrigada pelo amor.

À minha mãe, que sempre me inspirou através da sua força e arte.

Ao meu pai, que me inspira através da sua poesia.

Aos dois em simultâneo, pois foi com eles que iniciei o meu caminho no teatro e na música.

À minha família, pelo apoio incondicional.

À Inês e à Joana porque as levo sempre na bagagem.

À Liliana e à Cláudia que estão presentes desde sempre.

Aos amigos que viajaram até ao Alto Minho para assistir à tragédia de Lear.

À minha nova família: Maria João e Teresinha

À amiga e actriz Ana Freitas, que para além da amizade tem sempre uma crítica construtiva.

Às novas amigas cantoras, pela generosidade e ensinamentos musicais.

À Susana Quaresma, nova companheira da música e do teatro, que esteve presente no Minho.

A todos os colegas criadores e actores com quem tenho o privilégio de aprender e trabalhar.

À Vera Alvelos e à Joana Manaças, companheiras de histórias passadas e de outras ainda por contar.

A todos os mestres e encenadores com quem já trabalhei e que me desafiaram com as suas diferentes linguagens: Carlos César, Fernando Guerreiro, Madalena Victorino, Fernando Gomes, Lee Beagley.

A todos os professores da ESTC que me ajudaram a abrir novas janelas de pesquisa teatral e vocal: Consiglia, Sara Belo, Maria Repas, José Pedro Caiado, Elsa Braga e Luca Aprea.

À professora Eugénia, pelo seu constante incentivo, sabedoria e profunda generosidade. Muito obrigada professora Eugénia Vasques!

A toda a equipa das Comédias do Minho, por me terem recebido em sua “casa”.

Ao João Pedro Vaz, por prontamente me aceitar como estagiária.

Aos actores das Comédias Tânia, Rui e Gonçalo, por toda a simpatia.

Às actrizes Mónica Tavares e Isabel Carvalho, as irmãs deste "romance de Cordélia".

Aos actores e músicos do Porto que integraram o elenco de *Divididos*, em especial à Joana Magalhães, por todas as conversas de amanhecer.

Ao actor Luís Filipe Silva, que me fez sentir em casa na sua própria casa, sempre com boas canções e cozinhados.

Às pessoas da vila de Paredes de Coura, que contribuíram para que esta experiência me deixasse com nostalgia.

Por fim, volto a agradecer ao Rodrigo...por partilharmos o *Canto Hondo* na música e na vida.

Obrigada por estares comigo mesmo quando enfrento as tempestades da Primavera.

O Verão acaba sempre por chegar.

Resumo¹

O presente relatório expõe a minha experiência de estágio no projecto Comédias do Minho, enquanto observadora-participante, realizado no âmbito do mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas, da Escola Superior de Teatro e Cinema.

As Comédias do Minho são uma associação que visa a intervenção artística no interior rural português. Trata-se de um projecto de criação teatral em cinco municípios do Alto Minho: Paredes de Coura, Melgaço, Monção, Vila nova de Cerveira e Valença. Um projecto de descentralização artística não popular em meio rural, que procura formar novos públicos, através da acção pedagógica e comunitária e da sensibilização à criação artística contemporânea.

O presente estágio teve como principal objectivo a integração do elenco do espectáculo de teatro na paisagem *Divididos*, a partir da tragédia de *Rei Lear*, de William Shakespeare. Um espectáculo dirigido por Lee Beagley, um encenador reconhecido pela criação teatral em espaços não convencionais. As muralhas, as serras ou as margens do rio foram algumas das casas de Lear.

Este relatório apresenta as questões levantadas durante o processo de composição da minha personagem, Cordélia, filha mais nova de Lear, bem como as impressões da paisagem musical de *Divididos*, na qual participei como atriz/cantora.

Em síntese, apresenta o relato da minha viagem de aproximadamente quatro meses para o Alto Minho. Uma experiência de mobilidade onde construí o universo de Cordélia, a partir da estética e sensibilidade do encenador Lee Beagley e da relação com cada lugar da paisagem minhota.

Uma experiência que partiu de um projecto em constante mutação, por todos as relações criadas entre artistas convidados que chegam e partem (tal como eu) e que debruçam o seu olhar nas especificidades da região. Uma viagem de trocas de património cultural entre os profissionais e o seu público, ou seja, a população residente nos lugares do Vale do Minho.

Palavras-chave: Comédias do Minho, Rei Lear, Paisagem, Cordélia, Lee Beagley

¹ Este relatório é escrito de acordo com o Antigo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Abstract

This report presents my experience during the internship I undertook with the theater company “Comédias do Minho”, as observer and participant, as part of the masters program in theater, with special focus on performative arts, at the “Escola Superior de Teatro e Cinema”.

“Comédias do Minho” is an association that pursues the artistic intervention in the rural territories of the Portuguese northern interior. It is a project of theater production in five municipalities of the region of “Alto Minho”: Paredes de Coura, Melgaço, Monção, Vila Nova de Cerveira and Valença. This project aims at the decentralization the arts, taking it to the rural areas, in order to develop and nurture new audiences in those territories, through pedagogical actions with the communities, raising their awareness and sensitivity for contemporary artistic creations.

In my internship at “Comédias do Minho”, I took part as member of the cast of actors in the play *Divididos*, a theater performance in the landscapes of “Alto Minho”, based on the tragedy of *King Lear* by William Shakespeare. It was a show directed by Lee Beagley, an English director acknowledged for putting up theater productions in non-conventional spaces. Castle walls, mountains or river banks, were just some of the houses of this *King Lear*.

The report presents some of the issues raised during the process of composition of the character I played, Cordélia, Lear’s youngest daughter, as well as my impressions on the musical landscape of *Divididos*, in which I took part as an actress and singer.

In sum, this report tells the tale of my four month journey to “Alto Minho”, a trip wherein I built the world of Cordélia through the aesthetic and sensitivity of the director Lee Beagley, and its relation to each place of Minho’s landscape where *King Lear* was performed.

The fact is that this experience was based on a project in constant change, through all the relationships that generated between invited artists that came and went (just like me), that laid their eyes and perceptions on the specificities of the region. It was, therefore, a journey of exchanges of cultural patrimony between the actors and their audience, the population that lives in the lands of “Vale do Minho”.

Palavras-chave: “Comédias do Minho”, *King Lear*, Landscape, Cordélia, Lee Beagley

Índice

Agradecimentos

Introdução	1
1. Viver o Teatro no Vale do Minho	3
1.1 Comédias do Minho, Cinco Municípios, um Projecto Cultural	3
1.2 Caracterização do Território	5
1.3 Enquadramento Social, Político e Cultural	6
1.4 A Companhia Teatral Profissional	8
1.5 Os Amadores: as Pessoas que Amam o Teatro	9
1.6 Aproximar as Artes das Margens do Rio Minho	11
2. Fase de criação do espectáculo <i>Divididos</i>, a partir de <i>Rei Lear</i>, de William Shakespeare	13
2.1 Viagem para o Alto Minho e Plano de Estágio	13
2.2 Abordar Teatralmente a Paisagem com as “Tragédias do Minho” (2013)	14
2.3 Em Diálogo com o Encenador Lee Beagley	15
2.4 Apresentação do Elenco do Espectáculo	17
2.5 O Texto da Versão Cénica <i>Divididos</i>	18
2.5.1 O Texto como Ponto de Partida para a Construção das Personagens	19
3. Laboratório Performativo da Criação Teatral <i>Divididos</i>	21
3.1 Construção do Universo de Cordélia	21
3.2 Pedras de Toque do Processo Criativo	23
3.3 A Solidão e a Emoção	24
4. Processo Criativo	24
4.1 Aprender a Aprender	25
4.2 O Texto e a Personagem	26
4.3 O Instrumento Corpo e a Criação de Imagens	28
4.4 O Figurino Teatral	31
4.5 A Cenografia e o Desenho do Espaço Cénico	32

5. Paisagem Musical de <i>Divididos</i>	33
5.1 O Prazer da Música e a Descoberta do Canto (o meu poema do ser)	33
5.2 Paisagens Sonoras de Led Zepling a José Afonso	34
5.3 Mapa Musical do Espectáculo	36
6. As Casas de Rei Lear na Paisagem do Alto Minho: Paredes de Coura, Melgaço, Monção, Vila Nova de Cerveira e Valença	39
6.1 Da Paisagem do Alto Minho para a Leitura de um Espectáculo	39
6.2 A Adaptação ao Espaço	40
6.3 Contratempos do Teatro na Paisagem	41
6.4 O Desenho de um Mapa Performativo	42
7. Em diálogo com o público das Comédias do Minho	44
7.1 "Personagens Paralelas" e "Conversas de Porta Aberta"	44
7.2 O Eco da Tragédia nos Espectadores	45
Conclusões	48
Bibliografia	53
Anexos	55
Anexo 1 – Galeria de Fotografias	
Anexo 2 – Press Release do Espectáculo (com Sinopse)	
Anexo 3 – Convite <i>Divididos</i>	
Anexo 4 – Pedras de Toque	
Anexo 5 – Partitura Flow my Tears	
Anexo 6 – Mind Map Projecto de Estágio e Plano de Trabalho	
Anexo 7 – Guião e Paisagem musical de <i>Divididos</i> (CD)	
Anexo 8 – Registo do Espectáculo em Vídeo (DVD)	

Introdução

O presente relatório expõe a minha experiência de estágio no projecto Comédias do Minho - Associação para a Promoção de Actividades Culturais no Vale do Minho, na qualidade de observadora-participante. Este estágio foi realizado no âmbito da finalização do mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas (variante Teatro-Música), da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC).

As razões que me levaram a propor fazer estágio nas Comédias do Minho (CdM) relacionam-se com a especificidade deste projecto, que reúne a esfera da criação teatral com um intenso trabalho no âmbito pedagógico e comunitário. Estes três campos traduzem a minha procura enquanto artista e complementam o desenvolvimento da minha profissão: criação teatral contemporânea, relação do teatro/música em meio educativo e trabalho artístico com a comunidade.

O estágio em questão teve como principal objectivo a integração, enquanto actriz e cantora, do elenco do espectáculo *Divididos*, a partir de *Rei Lear* de William Shakespeare. Para este efeito, desloquei-me de Lisboa para a vila de Paredes de Coura no Alto Minho, entre Abril e Agosto de 2013.

No processo criativo do espectáculo procurei colocar em prática um conjunto de técnicas adquiridas durante o primeiro ano de Mestrado: no campo vocal, da pesquisa do movimento e da presença do actor em cena. Assim, procurei uma sistematização dos conhecimentos adquiridos na ESTC, colocando-os ao serviço da construção da minha personagem, Cordélia, a filha mais nova de Lear.

O processo de criação do espectáculo *Divididos* representa o corpo deste relatório. Mas o seu coração encontra-se na experiência de mobilidade e no sentimento de “estrangeira” que, curiosamente, se reflectiu na composição da minha personagem.

Tratou-se de uma viagem rumo ao desconhecido, com repercussões no âmbito da aprendizagem profissional, mas também no plano afectivo, psicológico e social. Ou seja, foi uma experiência pessoal com várias camadas: a peça *Rei Lear*, o universo da encenação de Lee Beagley, o contexto da Companhia Teatral Comédias do Minho, e por fim, a realidade humana e geográfica do Alto Minho.

Ao longo de cinco semanas o espectáculo percorreu as várias freguesias dos cinco municípios do Vale do Minho. As muralhas dos castelos, a margem do rio Minho, os centros das vilas ou as aldeias isoladas são alguns dos exemplos de cenário da tragédia de Lear. Além

desta experiência de integração do espectáculo na paisagem, irei também reflectir acerca do eco da tragédia de Lear nas pessoas que habitam cada lugar e que constituem o público de *Divididos*.

Com este estágio pretendi expor-me ao desconhecido de um projecto cultural que admirava; procurei encontrar a minha Cordélia; aprender com o director artístico Lee Beagley, sendo desafiada pelo seu universo e opções estéticas; participar no processo de uma criação teatral contemporânea; e, por fim, sair do meu lugar de conforto pessoal e artístico, através da composição de uma personagem adulta que me distanciou do universo do teatro para a infância no qual me tenho especializado.

O relato desta experiência de estágio divide-se em sete capítulos diferentes. Cada um deles repartido em diferentes subcapítulos para facilitar a leitura: o primeiro capítulo refere-se ao enquadramento da instituição que me acolheu, através da sua história, da apresentação do lugar e dos seus fundamentos; os quatro capítulos seguintes referem-se à minha experiência enquanto actriz e cantora, no espectáculo *Divididos*; e, por fim, os últimos dois capítulos relatam a vivência nos lugares de apresentação, ou seja, representam as reflexões no âmbito da integração do espectáculo na paisagem e na relação com o público das Comédias.

A bibliografia apresentada reflecte referências que a passagem pela ESTC me deixou. Na sua maioria, são contributos dos grandes pesquisadores teatrais do século XX, que em mim accionaram novos olhares sobre o teatro, o movimento ou a música.

Para terminar esta introdução sobre a minha viagem teatral para o Alto Minho, resta-me referir uma das minhas principais fontes de reflexão e aprendizagem, *A canoa de papel* que levei a viajar: “o teatro permite-me não pertencer a nenhum lugar, não estar ancorado a uma só perspectiva e permanecer sempre em transição.” (Barba, 1994, p. 22)

1. Viver o Teatro no Vale do Minho

1.1 Comédias do Minho, Cinco Municípios, um Projecto Cultural

Neste primeiro capítulo apresento a associação cultural Comédias do Minho (CdM), estrutura que me acolheu para a realização do estágio (enquanto actriz), no âmbito da finalização do mestrado em teatro. O presente capítulo divide-se em quatro subcapítulos: apresentação do historial de formação da associação, caracterização do território, enquadramento social, político e cultural da região e, por fim, apresentação dos três eixos de intervenção: a Companhia Profissional de teatro, o Projecto Comunitário (mediação junto de grupos de teatro amador) e o projecto pedagógico Aproximate (acção artística em meio educativo).

As CdM nasceram de uma vontade e de um encontro de pessoas. Uma vontade de ver nascer um projecto de descentralização cultural e de intervenção no interior rural português. Uma vontade política, mas também de indivíduos atentos à necessidade da descentralização da arte como uma escolha e não como alternativa à falta de espaço e oportunidades dos centros urbanos. Uma vontade de resposta face ao isolamento sentido nos cenários de território do interior português².

Em 2003 nasceu esta associação, resultado do investimento e da colaboração dos cinco municípios que agora conheço – Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Vila Nova de Cerveira e Valença – e dos apoios oriundos do Teatro do Noroeste (posteriormente substituído pelo Crédito Agrícola), do financiamento da DG Artes/Direcção Geral das Artes, Secretário de Estado da Cultura e do patrocínio (ao abrigo da lei do mecenato) da empresa Vento Minho, Energias Renováveis S.A.

Um ano após a sua formação a actividade teatral profissional iniciou-se na região, sob a responsabilidade artística de José Martins, responsável artístico da companhia até 2005 e encenador das quatro primeiras produções. A partir de 2006 o encenador Nuno Pinto Custódio assumiu a coordenação artística do projecto, com a consultoria do encenador Nuno Carinhas.

² Ao longo da sua existência (10 anos), foram premiados com o “Prémio Norte Criativo 2010” e “Prémio da Crítica 2011”, pela Associação Portuguesa da Crítica de Teatro.

De acordo com a complexidade do território do Vale do Minho definiu-se a partir de 2007-2008 a implementação de três eixos de intervenção. Estes três eixos, embora com carácter e objectivos próprios, agiriam em articulação para a construção de uma missão global.

Desta forma, em 2007, Isabel Alves Costa e Miguel Honrado formaram uma Comissão Artística que reestruturou o projecto cultural, criando a Companhia Profissional de Teatro, o Aproximate (projecto pedagógico) e o Projecto Comunitário (que envolve a população e as associações culturais locais). Isabel Alves Costa assumiu a direcção artística do projecto até Agosto de 2009 (ano do seu falecimento).

Actualmente, João Pedro Vaz é o director Artístico das CdM. Em 2008, o encenador foi convidado a encenar *Auto da Paixão e Deladeu*, estabelecendo o seu primeiro contacto com o carácter comunitário das produções da associação cultural. Em 16 de Outubro de 2009, o encenador assume a direcção artística das Comédias.

Muitos outros nomes fazem parte da instituição que me acolheu e precisam ser citados para a melhor percepção do coração desta rede cultural. Nomes que contribuem para o crescimento de um projecto de desenvolvimento local integrado³ no território minhoto – Joana Rodrigues (directora do Centro Cultural de Paredes de Coura), Ana Lucia Figueiredo (projecto pedagógico), entre outros.

A partir da apresentação oficial das “Comédias do Minho, cinco municípios, um projecto cultural”:

MISSÃO: Dotar o vale do Minho de um projecto cultural próprio, adaptado à sua realidade socioeconómica e, portanto, com um enfoque especial no envolvimento das populações, a partir da construção de propostas de efectivo valor participativo e simbólico, para as comunidades a que se dirigem;

3

[1] O projecto Comédias do Minho apresentado à “ADRIMINHO” – Associação de Desenvolvimento no Vale do Minho – e financiado pelo programa LEADER + foi considerado, pela Comissão Europeia, um exemplo bem sucedido de desenvolvimento local integrado, destacando-se pelo forte carácter de inovação pelo Observatório Europeu dos Territórios Rurais; A companhia venceu também o prémio “Norte Criativo”, pela sua ligação ao território e às suas populações

PRESSUPOSTOS DE ACÇÃO

- Criação artística como motor de intervenção
- Reconhecimento do particularismo e territorialização (descentralização, interioridade/ruralidade, públicos e espaços de representação), recusando o localismo;
- Exigência de inovação face ao padronizado;
- Exigência de parâmetros de qualidade, estruturando um trabalho continuado e com sentido em critérios de excelência;
- Colaboração, intercâmbio e partilha de experiências com projectos congéneres internacionais;
- Colaboração, intercâmbio e partilha de experiências com outros projectos criativos nacionais

METAS

- Captar, sensibilizar, formar e fidelizar públicos para as artes e a cultura;
- Aproximar a comunidade do Vale do Minho dos projectos artístico-culturais da Associação Comédias do Minho;
- Aumentar o número de público participante nos projectos e actividades da Associação Comédias do Minho;
- Desenvolver futuros públicos atentos, críticos, informados e criativos;
- Concretizar um trabalho de intervenção efectiva e reconhecida a nível cultural;
- Abrir o território ao mundo, numa renovada cooperação nacional e internacional;
- Contribuir para o desenvolvimento sustentado do território.

1.2 Caracterização do Território

O olhar de uma forasteira (que parte do azul do rio Tejo para a região do Vale do Minho, a 500 km de casa) é invadido por paisagens de montanhas de granito, onde a água do rio marca as fronteiras e os animais invadem as estradas.

Refiro-me às impressões de um território com 800Km², do distrito de Viana do Castelo, constituído por cinco municípios e 103 freguesias, com uma população com cerca de 61 021 mil habitantes (Censos 2011).

Em alguns dos casos o território apresenta tentativas de evidenciar marcas de progresso, através de construções de infra-estruturas marcadamente urbanas no centro das pequenas vilas. Um planeamento urbano que muitas vezes não se integra na paisagem envolvente, resultado de investimentos provenientes de fundos europeus para o desenvolvimento de territórios rurais.

Para lá de construções recentes, a paisagem de cada município, convida à descoberta da história de cada lugar, com os olhos embriagados dos variados tons de “verde Minho”.

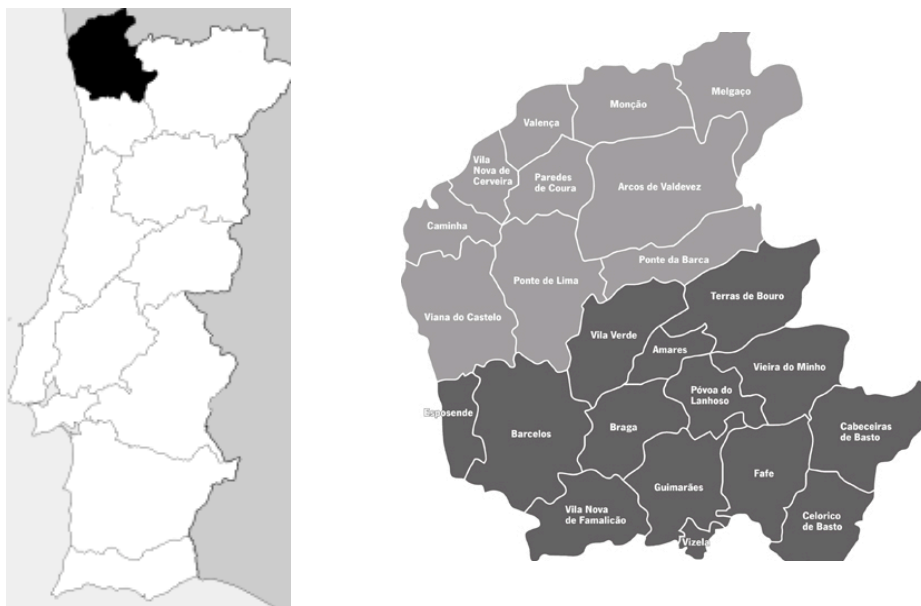


Figura 1 - Mapas de território da província do Minho e Alto Minho

1.3 Enquadramento Social, Político e Cultural

A direcção desta associação cultural caracterizou o Vale do Minho como uma região repleta de desequilíbrios socioeconómicos. Tais desequilíbrios enquadravam o território no fenómeno da “interioridade”, devido à desertificação gerada ao longo dos tempos pelos movimentos migratórios e pelo envelhecimento progressivo das populações. Recordemos, por exemplo, os movimentos migratórios para o estrangeiro e litoral, das últimas décadas do Estado Novo.

Existe, na vontade do director artístico João Pedro Vaz, uma tomada de posição de afastamento do paradigma cultural que ecoou na ruralidade do pós 25 de Abril. Procura-se antes dar lugar a um sentimento de responsabilidade por parte dos artistas, criadores e promotores culturais, estabelecendo um diálogo com quem assiste. Muitas vezes, colocando a programação artística num lugar de risco e desconforto, numa verdadeira execução do “espectador emancipado”.

A associação recorda o “modelo português de desenvolvimento”, que investiu através de fundos europeus em questões de infra-estruturas materiais, causando desequilíbrios no âmbito do desenvolvimento sociocultural do interior português:

Alastrou-se, dessa forma, o fenómeno de isolamento das comunidades rurais, resultando numa crise de identidade das populações. Actualmente, assistimos a uma recuperação das antigas tradições por um lado, (importadas da relação com o mundo urbano e desvirtuadas do seu real significado) e, por outro lado, a uma crescente supremacia do mundo televisivo, acentuando as diferenças entre estar e parecer, entre o urbano e suburbano (AAVV, Comédias do Minho, 2009).

Como resposta a estas questões, o programa artístico e cultural apresentado pelas Comédias, pretende uma intervenção que valorize a auto-estima destas comunidades, recuperando memórias e criando novas pontes entre as populações. Através da intervenção cultural, pedagógica e comunitária pretende-se o desenvolvimento social, a criação de novos públicos e o marcar de uma diferença no eco da arte nas populações.

Procura-se um programa artístico na qual os criadores são desafiados a criar algo novo, a partir de um conhecimento prévio do território e dos mecanismos da companhia. Após a criação, os criadores e actores realizam a sua intervenção através da itinerância dos espectáculos, em espaços de representação fora dos espaços convencionais – lugares que pertencem às populações - nomeadamente juntas de freguesia, salões paroquiais, centro cívicos, escolas, entre outros.

Trata-se de um modelo de acção em que a população tem uma importância central. As pessoas fazem parte do trabalho das Comédias, quer nas pequenas (grandes) ajudas em cada nova produção, quer através do “julgamento”, enquanto espectadores. Existe uma preocupação em estabelecer e desenvolver um trabalho que continue a fazer sentido para as pessoas da terra. Anualmente, realiza-se um relatório de análise de público e traçam-se novas estratégias de comunicação e de colaboração entre os vários municípios.

Para João Pedro Vaz, uma das grandes diferenças deste projecto é procurar manter as redes municipais em verdadeiro contacto. Através de uma interligação entre os diferentes serviços culturais e educativos, procura-se uma crescente plasticidade cultural junto do território. A direcção das Comédias procura, dessa forma, a criação de uma “moldura da rede”, onde a sistematização conjunta do trabalho se distancia do isolamento da criação artística.

Uma rede que não existe apenas formalmente, mas sim enquanto rede de colaboradores locais, com aproximadamente 200 pessoas que colaboram através do teatro amador, da ligação ao meio escolar e bibliotecário, paróquias, etc.

Em suma, trata-se de uma procura de inscrição num mapa que tem reticulação, com nervuras entrecortadas, que constrói as estórias contadas no Vale do Minho, na região do Alto Minho, no Norte de Portugal.

Isoladamente, seria impossível manter e desenvolver um projecto cultural com esta tipologia, mas a partir da reunião dos esforços das cinco autarquias locais é possível manter esta associação, que tem o Vale do Minho como território de desenvolvimento dos seus três eixos de intervenção.

1.4 A Companhia Teatral Profissional

A companhia teatral empenha-se no seu trabalho futuro, recebendo artistas e encenadores forasteiros. Estes passam a residir nesta realidade e complementam a abertura e o diálogo entre a criação artística e o meio rural. Em ano do décimo aniversário comemora-se a imposição do projecto no território e o reconhecimento da intervenção em meio rural através da criação artística contemporânea. Cada novo encenador é convidado a debruçar o olhar sobre a realidade e o espaço envolvente, passando a residir num espaço de dois, três meses na vila de Paredes de Coura.

Tendo em conta o público que assiste (90% rural, sem os hábitos culturais que caracterizam a maioria da população dos centros urbanos), são apresentadas propostas de programação que desafiam as experiências do teatro tradicionalmente considerado popular. A programação é realizada através de criações teatrais que proporcionam experiências que de outra forma não iriam penetrar nos sentidos da população.

Em conversa com o actor, encenador e actual director das CdM (co-orientador deste projecto de estágio), apercebo-me do seu orgulho no trajecto artístico da companhia e no eco do projecto na população. João Pedro Vaz refere, igualmente, o reconhecimento que cada um dos cinco actores residentes tem hoje no tecido teatral português.

Estes actores⁴, convidados a integrar a companhia nos primeiros anos da associação, viajaram até ao Alto Minho e residem desde então em Paredes de Coura. Cada um deles passou de “estrangeiro” a pessoa da terra, trazendo uma bagagem urbana (a maioria chegou ao Alto Minho vindo de Lisboa), entregando o corpo, a voz e a presença à região.

Segundo a minha observação, estes actores abdicaram do tempo junto das suas famílias, para com esta deslocação territorial ganharem a oportunidade de desenvolver um trabalho em constante evolução. Ao integrar as CdM, estes jovens actores urbanos passaram a integrar um grupo de pessoas com uma missão comum, junto daquela comunidade. Estes profissionais vestem a camisola “Comédias”, desenvolvendo o seu trabalho enquanto intérpretes. Têm a oportunidade de aprender com os inúmeros e diferentes encenadores convidados, reconhecidos no tecido teatral, nacional e internacional.

Citarei alguns dos criadores que trabalharam com o projecto nos últimos anos, desde Jonh Moawt, a Madalena Victorino, Sílvia Real, Margarida Mestre, Philippe Peychaud, entre outros. Pelos desafios lançados pelos diferentes encenadores, a formação artística destes actores encontra-se em permanente evolução e é canalizada para o desafio do trabalho com a comunidade.

1.4.1 Os Amadores: As Pessoas que Amam o Teatro

“As pessoas que amam o teatro” cedo se organizaram para partilhar a descoberta da arte teatral, em grupos e associações de teatro amador. Este território não é excepção, e rapidamente a associação percebeu a importância de intervir nos grupos da região.

A partir dos grupos de teatro amador existentes (uns em actividade, outros desactivados), cada um dos cinco actores da companhia é destacado para fazer um trabalho de mediação artística anual. Neste âmbito, os actores receberam em 2007/2008 formação da

⁴ Actores/criadores da companhia CdM: Luís Filipe Silva, Mónica Tavares, Rui Mendonça, Tânia Almeida e Gonçalo Fonseca

Associação Les Théatrales (um projecto com uma tipologia semelhante à das Comédias) adquirindo ferramentas para uma intervenção junto dos grupos locais de teatro.

Actualmente, existem cinco grupos de teatro amador, um por município de intervenção: Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Vila Nova de Cerveira e Valença.

Durante o meu período de estágio, tive oportunidade de assistir no mês de Maio, à preparação da 3ª edição do Festival Itinerante de Teatro Amador do Vale do Minho – FITAVALÉ⁵. O festival marcou o resultado de quase um ano lectivo de trabalho, com apresentações das criações nos espaços vizinhos, ou seja, cada grupo apresentou o seu espectáculo no território do município vizinho.

Tratou-se de uma festa entre pessoas que amam o teatro e que se sentem parte integrante de um projecto: *Os Simples* (Grupo Amador de Teatro de Melgaço), *Outra Cena* (Vila Nova de Cerveira), *Associação Filarmónica Milagrense* (Monção), *Verdejejo* (Grupo de Teatro da Associação Cultural de Verdejejo) e o *TAC* (Teatro Amador de Paredes de Coura). Neste festival estiveram ainda presentes dois grupos de teatro amador espanhóis: *Carfax*, da Galiza e *Cachivache Teatro*, de Castela e Leão.

Os espectáculos apresentados passaram por *Lisístrata*, de Aristófanes, a *Woyzeck*, de Georg Buchner, à *Metamorfose*, de Franz Kafka, e *Ivone*, de Witold Gombrowicz, entre outros. Cada um dos cinco criadores das Comédias, escolheu os textos a trabalhar com o seu respectivo grupo, planificou os ensaios, desenhou estratégias, encenou, fez o desenho de luzes, os ambientes sonoros, concebeu o espectáculo plasticamente, motivou o grupo e, no final, esteve presente para receber o carinho de cada “formando”.

Assisti a ensaios finais de alguns dos grupos, nomeadamente o grupo de Paredes de Coura, de Vila Nova de Cerveira e de Monção. Em todos eles, encontrei pessoas de diferentes faixas etárias, entre os 12 e os 60 anos, integrados numa dinâmica de trabalho séria e profissional.

Observar os grupos de teatro amador fez-me reflectir no significado da arte teatral, a reunião e a partilha de histórias entre pessoas e para pessoas. Por vezes esqueciam-se do texto, por vezes o espaço ficava vazio antes de tempo, mas o sentimento de grupo e a procura em comunicar continuava sempre presente. Para alguns deles (os mais novos) esta formação desperta o interesse em desenvolver caminhos ligados à arte. A maioria integra o grupo porque lhe dá prazer. Do meu ponto de vista, considero que todos eles integram aquela

⁵ Esta edição foi integrada (pela primeira vez) na PLATTA – Plataforma Transfronteiriça de Teatro Amador entre Portugal e Espanha, com a colaboração e apresentação do trabalho de dois grupos da região da Galiza

experiência teatral no seu desenvolvimento enquanto pessoas, através da relação com o criador, através das relações sociais estabelecidas e através do poder de autoconhecimento que o teatro proporciona.

Resta-me referir, para completar esta breve apresentação do projecto comunitário, a constante participação dos amadores nos espectáculos da companhia. Actores profissionais e amadores trabalham (juntos) na construção de criações artísticas em espaços públicos, patrimoniais, culturais e na própria paisagem envolvente.

Tal aconteceu no passado, com os espectáculos *A queima de Judas* e *a lenda da Inês Negra*, que partiram das memórias e tradições das pessoas da região. Ambas as criações recuperaram memórias e fortaleceram a identidade da comunidade (que participou e assistiu), a partir de um olhar actual e positivo da cultura popular, sem tornar folclore as tradições.

1.4.2 Aproximar As Artes das Margens do Rio Minho

O projecto pedagógico Aproximate centra-se na aproximação das artes ao contexto educativo, quer através da criação de espectáculos para a infância, quer através da promoção e desenvolvimento de programas de workshops para público escolar e familiar.

Neste âmbito, existe uma criação teatral regular por parte dos criadores das Comédias, destinada a um público pré-escolar, primeiro, segundo e terceiro ciclo, no âmbito das artes performativas, com especial incidência na expressão vocal, teatral e movimento. O objectivo é articular o diálogo entre os actores e o meio educativo, criando uma linha de experiências pedagógicas através do desenvolvimento artístico.

“Educar com a arte” é a premissa que serve de base ao diálogo entre os criadores das Comédias e as escolas, bibliotecas ou centros culturais da região. Relembro o projecto comunitário *A construir Valença*⁶, apresentado em 15 de Junho de 2013, onde aproximadamente 100 crianças de diferentes escolas de música recontaram a história da sua terra. Através de “quadros” dançados, representados e cantados, as crianças partilharam o cenário da muralha de Valença com músicos locais de orquestra de sopros e percussão. Através do movimento e da criação de imagens colectivas apresentaram o passado, presente e futuro da sua cidade.

⁶ Adaptação da obra “Wir Bauen Eine Stadt”, do compositor alemão P. Hindemith (1895-1963), criador em 1930 da “Ópera escolar”; textos adaptados por Ivone Ribeiro e concepção cénica de Gonçalo Fonseca, Comédias do Minho

Neste estágio, tive também oportunidade de assistir às apresentações da última edição do projecto “Nas margens”, destinado a jovens entre os 12 e os 18 anos, subordinado ao tema “nas margens” do rio Minho. Este foi um projecto desenhado e coordenado pela programadora Ana Lúcia Figueiredo, que fez a ponte entre os jovens dos cinco municípios e os vários artistas com quem os mesmos trabalharam.

A temática do workshop relacionou-se com a água, repleta de seres marinhos, propondo uma reinvenção dos mesmos. Este foi um ponto de partida realizado em tom de convite, propondo o cruzamento entre as diferentes disciplinas artísticas, em particular a relação entre as artes plásticas e as artes performativas. Cada actor/criador das Comédias, trabalhou durante uma semana do mês de Agosto com um grupo de jovens diferente, realizando uma série de experiências teatrais que culminaram numa pequena apresentação.



Figura 2 - Ilustração Workshop "Nas margens", CdM, 2013

Alguns destes jovens pertencem aos grupos de teatro amador, incluindo no seu crescimento o contacto com a linguagem teatral das Comédias. Nesta experiência, cada actor/criador é um costureiro das propostas entregues pelo grupo em questão, catalisando as ideias através de exercícios de improvisação, movimento ou propostas de composição sonora.

Este é um trabalho de relação com a comunidade em que o adulto parte de uma pedagogia crítica e de construção de novos conhecimentos, a partir da “bagagem” de cada criança ou jovem. No fundo, fomenta-se a resolução de bloqueios e de inseguranças no âmbito da criatividade e da autoconfiança. Considerando que não existem as palavras “certo ou errado” naquilo que cada um sente com determinado ponto de partida, encontram-se novas ideias e possibilidades de raciocínio. O criador/monitor consegue expor conceitos desconhecidos, que são desenvolvidos posteriormente através da expressão vocal e/ou corporal.

Uma experiência a partir das margens das águas frias do rio Minho. Um rio que para alguns dos jovens está relacionado com a sua própria vida, com as margens que querem ser ultrapassadas, com as emoções escondidas à flor da pele. Um encontro entre jovens e criadores que criam laços dentro e fora das fronteiras desse rio e um objecto artístico apresentado para relembrar através do que fica gravado no corpo.

2. Fase de Criação do Espectáculo *Divididos*, a partir de Rei Lear, de William Shakespeare

O estágio em questão teve como principal objectivo a integração do elenco do espectáculo *Divididos*, um espectáculo de teatro na paisagem, a partir da história de Rei Lear, de William Shakespeare. Neste espectáculo participei enquanto atriz, interpretando a personagem Cordélia, filha mais nova de Rei Lear. Este capítulo relata o primeiro contacto com o universo desta versão da tragédia de Lear, bem como a apresentação do encenador Lee Beagley e do elenco do espectáculo.

2.1 Viagem para o Alto Minho e Plano de Estágio

O ponto de partida para o início deste estágio foi a entrega do plano de trabalho, um documento com toda a planificação das actividades desenvolvidas, durante o período de tempo em questão.

Durante aproximadamente quatro meses (entre Abril e Agosto de 2013), testemunhei o universo dos actores da companhia profissional, criando rotinas courenses e passando a residir na Vila de Paredes de Coura.

Como podemos verificar no plano de trabalho (cf. Anexo 6), paralelamente ao desenvolvimento do meu trabalho enquanto intérprete, existiu um contacto constante com a esfera pedagógica e comunitária das Comédias do Minho. Quer através da observação de pequenas apresentações comunitárias, espectáculos e formações pedagógicas, quer através do contacto directo com os elementos dos grupos de teatro amador, em particular com aqueles que participaram no espectáculo *Divididos*.

2.2 Abordar Teatralmente a Paisagem com as “Tragédias do Minho” (2013)

Após um eixo de programação com maior incidência em espectáculos de linguagem mais abstracta, a companhia Comédias do Minho, pela vontade do seu director artístico, escolheu regressar ao texto teatral, inovando na tipologia do espectáculo a apresentar na paisagem minhota. O ano de 2013 foi um ano de programação artística marcada pelo medo, bizarro, absurdo, oculto, irreal e surreal, com romances de faca e alguidar, a partir de autores como Camilo Castelo Branco, William Shakespeare ou William Butler Yeats.

A escolha de um espectáculo a partir de um texto como *Rei Lear*, de William Shakespeare (1564-1616), afastou-se do eixo comum de representação em espaços exteriores. Até então, os espectáculos apresentados na paisagem minhota não utilizaram o texto teatral, explorando maioritariamente linguagens como a dança e a música.

Para o director João Pedro Vaz é importante criar um eixo de programação que se relacione artisticamente com os espaços comunitários. Dessa forma, o principal desafio do espectáculo *Divididos* foi o de representar a tragédia de Lear nas ruas, muralhas e praças dos cinco municípios do Vale do Minho: Paredes de Coura, Melgaço, Monção, Vila Nova de Cerveira e Valença.

Conforme a seguinte passagem do programa artístico anual da companhia,

<< O ano de 2013 é uma espécie de comboio fantasma para todos, com histórias tristes e bem humoradas, enredos de amor ou loucura, ou poesias de sonho e de morte. E, assim, regressamos aos textos teatrais, imemoriais e rurais, belos e frágeis. Sejam bem vindos às Tragédias do Minho.>>

O autor escolhido para a produção de teatro na paisagem - William Shakespeare - foi um poeta, dramaturgo, actor e encenador inglês, que viveu na época da rainha Elisabeth I (1533 – 1603), período do chamado teatro isabelino. O teatro Isabelino, com o seu auge entre 1562 e 1642, caracterizava-se por peças onde se intercalavam temas trágicos e cómicos, deixando de lado as normas dos versos em rima. Muitas obras desta época foram inspiradas em factos históricos e em contos da mitologia grega e da literatura medieval, misturando a linguagem erudita dos versos com a prosa mais descontraída.

A obra de Shakespeare é admirada por estudiosos e críticos, sendo o autor considerado por alguns como o grande génio da literatura. Relembremos o crítico literário americano Harold Bloom, na sua obra *Shakespeare: a invenção do humano*. Segundo o autor, Shakespeare não apenas representou, mas efectivamente inventou o homem. A capacidade de evolução através de uma relação consigo mesmo, e não com Deus ou deuses, a habilidade em mergulhar na difícil viagem do autoconhecimento através da reflexão tem início na obra de Shakespeare,

<<Um talento inigualável que o levou a criar Rei Lear, Maceta e Cleópatra em pouco mais de um ano. Uma capacidade inquietante de atravessar os obscuros labirintos da mente humana, desnudando paixões, iluminando desejos, apontando os grandes fantasmas que perseguem o homem desde sempre.>> (Bloom, 2000)

2.3 Em Diálogo com o Encenador Lee Beagley

O encenador inglês Lee Beagley dirigiu artisticamente as Produções Kaboodle, Liverpool, Inglaterra, entre 1978 e 2002, onde escreveu e encenou mais de cinquenta produções representadas no Reino Unido, Estados Unidos, Alemanha, Espanha, Holanda, Itália e Malásia.

A companhia Kaboodle foi uma companhia de teatro nascida nos finais dos anos 70, distinguida pelas criações teatrais de linguagem multidisciplinar, com influências do cinema, da música e das artes visuais. As suas produções teatrais procuraram encontrar uma familiaridade com a arte de contar histórias própria do cinema, através de ferramentas como a música, o movimento e a criação de imagens. Com esta companhia, co-dirigiu e interpretou o Rei Lear durante três anos, realizando uma digressão pela Inglaterra, em diversos teatros, e compreendendo a importância de representar fora da esfera teatral londrina.

Consequência desta experiência foi a mudança da sede de companhia para Liverpool, com o grande objectivo de trabalhar directamente com um público culturalmente mais heterogéneo. Ao representar *Rei Lear* pelo interior da Inglaterra, à semelhança do que aconteceu com o espectáculo realizado no Alto Minho, Lee Beagley partilhou o universo da história de Shakespeare com um público de menor *background* literário.

Com larga experiência e apaixonado pelas palavras de Shakespeare, Lee Beagley dirige actualmente as produções da Bremer Shakespeare Company, em Bremer, Alemanha, contando no seu curriculum com duas produções premiadas: *Rei Lear* (Melhor Produção Manchester Evening News Awards) e *Hamlet* (Melhor Produção Liverpool Awards)⁷.

Com o objectivo de realizar produções teatrais em espaços alternativos fundou em Portugal a PS – Produções Suplementares, abrindo as portas do seu trabalho a actores e produções portuguesas⁸. Trata-se de uma companhia que trabalha preferencialmente em edifícios não habitados, ruas ou barcos.

Em Portugal, colaborou com produções das Comédias do Minho, do Festival Imaginários (Santa Maria da Feira) e da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (ESMAE). Em contexto académico encenou em 2012 a *Tempestade*, de Shakespeare, projecto final de alunos finalistas do curso de formação de actores da ESMAE, escola onde lecciona como professor convidado.

Ao longo dos anos, o director artístico inglês tornou-se reconhecido no cenário teatral pela criação de espectáculos com dramaturgia “clássica” a partir do eco do espaço envolvente. O actor e encenador de profissão acredita na representação do texto teatral de mãos dadas com a pluralidade de linguagens performativas, destinado a todo o tipo de público, desde o mais popular ao mais erudito.

Lee Beagley foi, assim, o encenador convidado para a encenação da versão da tragédia Shakespeariana *Rei Lear*, no Vale do Minho. A relação entre o encenador e as Comédias do Minho iniciou-se em 2010, com a colaboração no espectáculo comunitário “Casa Grande”.

⁷ Outros prémios alcançados com as suas produções teatrais: *Ratos e Homens* (nomeado Melhor Produção Manchester Evening News Awards), *Do Alto da Ponte* (Melhor Actor Liverpool Arts Awards) e *Moby Dick* (Melhor Espectáculo e Produção Manchester Evening Awards)

⁸ Com PS – Produções Suplementares criou os espectáculos “A Relíquia” e “Vale que Vale”, no Porto, “Chave Invisível”, em Vilar do Paraíso e “Comboio Fantasma”, inserido no Festival Imaginários 2012, em Santa Maria da Feira.

Este projecto, da responsabilidade da actriz Tânia Almeida, teve um grande impacto na abordagem teatral de espaços devolutos do território.

2.4 Apresentação do Elenco do Espectáculo

O período de criação do espectáculo começou no dia 15 de Abril de 2013, na cidade do Porto. Aproveitando a estadia de alguns dos actores na cidade, para a apresentação do espectáculo *Maria não me Mates que Sou tua Mãe*,⁹ a companhia reuniu toda a equipa desta co-produção entre as Comédias do Minho (CdM) e as Produções Suplementares (PS).

Neste primeiro encontro, na “Fábrica” da Rua da Alegria (espaço que acolhe novas associações teatrais), a equipa das Comédias do Minho conheceu o grupo de intérpretes escolhidos pelo encenador Lee Beagley para integrar a produção em questão.

Após a primeira semana de ensaios na cidade do Porto, transferimo-nos para o Centro Cultural de Paredes de Coura, sede das CdM. A Vila de Paredes de Coura recebeu, por conseguinte, durante aproximadamente quatro meses, um grupo de actores, músicos e criadores “estrangeiros”. Após algum tempo, todos os “forasteiros” foram reconhecidos e bem recebidos pela população courense, como parte integrante da próxima produção das “Comédias”.

Apresento, de seguida, a “família *Divididos*”:

4 Actores das CdM	Luís Filipe Silva, Mónica Tavares, Rui Mendonça, Tânia Almeida
5 Actrizes das PS (Porto)	Catarina Santos, Flora Miranda, Isabel Carvalho, Joana Magalhães Xana Miranda
1 Actriz Estagiária da ESTC (Lisboa)	Tânia Cardoso
2 Músicos das PS	Bernardo Soares, Ricardo Casaleiro
1 Cantora e Vocalista inglesa	Hannah Beagley
1 Cenógrafa e Figurinista alemã	Anna Siegrot
1 Encenador Inglês	Lee Beagley

⁹ A partir de textos de Camilo Castelo Branco, em co-produção com a companhia Palmilha Dentada

1 Técnico de Som e Luz das CdM	Vasco Ferreira
3 Produtores da CdM	Pedro Morgado, Tânia Carvalho, Celeste Domingues

Actores, técnicos, produtores e músicos, todos fizeram um pouco de tudo na montagem desta nova produção. Na primeira fase de ensaios, tive a oportunidade de fazer assistência de encenação a Lee Beagley. A minha função foi assistir a cada ensaio e anotar as ideias que surgiam, no âmbito de adereços de cena, marcações, etc. Observar o diálogo dos outros actores com o encenador permitiu-me reflectir acerca das possibilidades da minha própria personagem.

2.5 O Texto da Versão Cénica *Divididos*

Lee Beagley fala do autor, actor, encenador e poeta William Shakespeare com entusiasmo, substituindo a palavra teatro pela palavra vida e entregando a cada actor os primeiros impulsos para o processo de construção de personagens.

A obra *Rei Lear*, escrita pelo autor isabelino no início do séc. XVII (1605–06), aquando do reinado do rei Jaime I, exalta tempos de cólera, temperamentos explosivos e relações sociais marcadas pelo poder e autoridade. Segundo estudiosos de Shakespeare, o autor inspirou-se nesta tragédia em antigas lendas e crónicas britânicas. Do meu ponto de vista, trata-se de uma peça comovente pela sua profunda poesia, patente na passagem de valores humanos que ultrapassam as fronteiras do tempo e do espaço em que foi escrita e em que é representada.

Segundo o encenador, as palavras retiradas da obra de Shakespeare, no espectáculo *Divididos*,¹⁰ transformam-se no ponto de partida do processo criativo, entregando ao actor o argumento e o sentido do que acontece em cena. Os actores são, conseqüentemente, convidados a desenvolver o seu processo de criação a partir das ideias e das emoções do que se encontra presente na versão cénica contando, através das suas ferramentas (voz, fisicalidade, presença, etc.), a história do destino de cada personagem.

¹⁰ Adaptação do texto da versão cénica realizada por Lee Beagley; Apoio à adaptação de Cecília Ferreira

A primeira adaptação do texto, efectuada a partir dum olhar sobre um conjunto de traduções para português já realizadas, nomeadamente a de Álvaro Cunhal¹¹, serviram de base ao guião da nossa versão de *Rei Lear*.

A principal premissa do encenador foi a de encontrar uma versão cénica no trabalho com o grupo de actores, de acordo com o significado das ideias e emoções que ele (Lee Beagley) retirava directamente da versão em língua inglesa. Um dos maiores erros apontados pelo encenador aos tradutores de Shakespeare é, por conseguinte, escrever demais, o que dá aos versos um “tom” extremamente literário, afastando-os do carácter de diálogo quotidiano entre as personagens. Como afirma Lee numa entrevista realizada no âmbito do presente mestrado,

L.B. - Vamos trabalhar com uma mistura de versões diferentes, para além do nosso próprio trabalho. A minha experiência com as traduções de Shakespeare no passado fizeram-me acreditar que as traduções mais antigas dão uma falsa ideia dos versos de Shakespeare. Um tipo de verso que é muito natural na língua inglesa. Shakespeare nunca escreveu por razões literárias, com excepção dos seus poemas e sonetos. A maioria do seu trabalho foi escrito para ser dito em palco. Nunca nos podemos esquecer disto.

Segundo o encenador, Shakespeare conhecia muito bem o seu público, criando obras teatrais com um carácter universal. Nas suas peças, o autor criticaria a sua própria época e o seu meio social, utilizando determinadas personagens para o fazer (como é o caso da personagem Bobo de *Rei Lear*). De acordo com a mesma entrevista, Lee Beagley considera que a obra do dramaturgo inglês isabelino não tem lugar numa terra de sonho filosófica, mas sim no teatro e no mundo, o seu mundo e o nosso mundo.

2.5.1 O Texto como Ponto de Partida para a Construção das Personagens

No seu trabalho de direcção de actores, Lee Beagley defende não existir necessidade em procurar elementos exteriores ao texto para a construção das personagens. Para o director artístico não faz sentido perguntar como é ser velho ou como é estar cego para interpretar determinado papel (refiro-me aqui ao papel de Lear e do Conde de Gloucester), preferindo ele

¹¹ Escrita entre 1953 e 1955, no decurso da sua prisão política, numa cadeia de Lisboa

a entrega do actor ao desenrolar da história e ao sentimento de ser “transportado” pelas palavras do texto.

Após a adaptação das personagens à especificidade do elenco, a interpretação daqueles velhos (Lear e Gloucester) coube a duas actrizes: Tânia Almeida e Joana Magalhães. O encenador partiu do princípio que o fundamental ao representar a velhice não é necessariamente o género do actor, mas sim a fragilidade aparente, encerrada na forte presença de cada intérprete. Esta escolha recorda-me as palavras de Eugénio Barba, em *A Arte Secreta do Actor* (1995),

Representar o papel de um velho homem significa o auge da nossa arte. Esses papéis são cruciais, pois os espectadores que observam podem medir imediatamente as habilidades reais de um actor. Em termos de conduta de palco, muitos actores, pensando em parecer velhos, curvam as suas costas e quadril, encolhem seus corpos, perdem sua Flor e fazem uma representação árida e sem interesse. Assim, pouco há de atractivo no que tais actores fazem. É particularmente importante que o actor evite representar de uma maneira flácida e fraca, mas que se conduza a si mesmo com graça e dignidade. Retratar um velho enquanto possui a Flor. Os resultados devem assemelhar-se aos de uma velha árvore que produz flores.

Seguindo a premissa da exploração da presença física e do trabalho das emoções presentes no texto, são igualmente representados por três intérpretes femininas as personagens Bobo (Flora Miranda), o servente Kent (Xana Miranda) e Osvaldo (Catarina Santos).

Os intérpretes masculinos interpretam as personagens do vilão Edmundo (Rui Mendonça) e do filho injustiçado Edgar (Luís Filipe Silva).

Resta-me evidenciar as duas personagens femininas com quem a minha personagem mais se relaciona, filhas mais velhas de Lear e irmãs de Cordélia, de nome Regan (Mónica Tavares) e Goneril (Isabel Carvalho).

Todas as escolhas do elenco foram realizadas pelo encenador que (à excepção de mim própria) conhecia previamente todos os intérpretes. A mim, coube-me a interpretação da personagem Cordélia, filha mais nova de Lear, origem da ruptura inicial da história e do desenvolvimento da tragédia.

3. Laboratório Performativo da Criação Teatral *Divididos*

No presente capítulo irei debruçar-me sobre o início do processo de construção da personagem Cordélia na versão cénica *Divididos*, a partir de *Rei Lear*. Apresentarei os pontos de partida para a construção do universo desta personagem, bem como, as pedras de toque do processo criativo da filha mais nova de Lear que não corresponde à solicitação de um amor total (Bloom, 2000).

3.1 Construção do Universo desta Cordélia

Previamente à leitura do guião do espectáculo, construí um primeiro conjunto das características da personagem, através da leitura da tradução para português de *Rei Lear*, de Álvaro Cunhal. Como não pretendia ser contaminada por outras interpretações da personagem Cordélia, não aprofundi a minha pesquisa de imagens, antes de começar os ensaios.

Após os primeiros encontros com o encenador Lee Beagley, nos quais discutimos as principais características da personagem na versão cénica, iniciou-se um longo processo de procura, questionamento, certezas desfeitas e incertezas resolvidas.

Desde a entrada para o Mestrado que não desenvolvia trabalho de actriz numa companhia teatral, voltando naquele momento a integrar um projecto desta tipologia. Enquanto estagiária, tentei absorver a nova linguagem e responder (o melhor que sabia) às directrizes do encenador, com quem dialogava (em inglês) pela primeira vez.

Segundo o *Dicionário Literário das Personagens*,

Cordélia é a luz da bondade neste drama cruel de paixões ferozes e fúria selvagem. Cordélia, que apesar das suas raras aparições, mantém a sua presença tácita, através de todo o drama e está caracterizada de forma implícita, nas palavras do gentil homem, da terceira cena do quarto acto, que descreve a reacção dela ao anunciar-lhe a chegada do seu pai e as indignidades de que ele foi vítima: “Parecia dominar como uma rainha a sua própria dor, que de forma verdadeiramente rebelde, reinava dentro dela”. “Parece que isto a comoveu”, perguntou Kent, a que respondeu o outro: “Já viram brilhar o sol e chover ao mesmo tempo? Pensai, pois, que o seu sorriso e as suas lágrimas constituíam um espectáculo parecido e certamente belo.”

Sobre o fundo bárbaro do drama que tem lugar em tempos pagãos, Cordélia tem a firmeza de uma mártir cristã: decidida a não falar outra linguagem para além da linguagem do coração, suporta resignadamente as perseguições que ameaçam a sua virtude. (AAVV, 1960, p.224, trad. minha)

Na versão cénica o destino de Cordélia não é apresentado de uma forma tão clara como em *Rei Lear*, de Shakespeare. Em *Divididos* Cordélia fica sozinha, à margem da acção principal, à espera do momento de voltar a intervir. Quando regressa à acção principal, quase no final do espectáculo, não se percebe nitidamente o que lhe aconteceu. Muitos dos acontecimentos da tragédia (o casamento e a ida para França, o regresso com o auxílio do exercito francês) foram cortados na adaptação do texto. A personagem “define-se” então através das cenas da divisão das terras, do disfarce após a expulsão do reino, da cumplicidade com Kent e do regresso, solitário, para salvar o pai.

O encenador explorou o paralelismo da história de Cordélia com a história da personagem Edgar, na medida em que ambas se sentem injustiçadas e são obrigadas a fugir do reino. A fuga transforma-os em outsiders, colocando-os numa zona desfavorecida. Para além da fuga, ambas as personagens sobrevivem a um perigo constante e têm um forte desejo em ajudar Lear.

Em *Divididos*, a relação de Cordélia com Kent (personagem expulsa do reino por defender a filha mais nova de Lear) é comunicada na altura do disfarce de ambas as personagens. Nas cenas finais do espectáculo e após o regresso da princesa para auxiliar o seu pai, bastará a expressão de Kent e a fala “bondosa e querida princesa” para se sentir o agradecimento de Cordélia e a cumplicidade que os une.

Quase no final do espectáculo, ao invés de um diálogo com o médico e mensageiro (na peça original, acto IV, cena IV), Cordélia partilha com o público um monólogo, em tom de desespero. Nesse instante a personagem mostra a sua coragem e a repugnância perante as acções das irmãs. Com o desejo de salvar o pai, ela resolve dar voz ao “grito mudo” que a fazia correr na escuridão da paisagem minhota.

Continuando esta exposição, com base na definição do *Dicionário Literário das Personagens* “A sua figura só pode comparar-se à grega Antígona que, como ela, opõe ao trágico e efémero mundo masculino a força de uma ideia moral imutável e a capacidade para o sacrifício supremo.”

Em síntese, Cordélia faz parte do grupo de personagens femininas perseguidas e silenciosas, que procurei criar através da fuga ao estereótipo da princesa doce e bondosa. Ou seja, é uma voz feminina, dentro de uma história que reflecte um mundo masculino e viril em permanente transformação e luta pelo poder.

3.2 Pedras de Toque do Processo Criativo

“Quero-lhe tanto como a comida quer o sal”
(Conto tradicional português “O Sabor dos Sabores”)

Estas são as primeiras pedras atiradas ao rio Minho. Pequenas pedras de toque que acompanharam o processo de composição da personagem. Uma vez afastada, geograficamente, da minha vida lisboeta (pessoal e profissional), tive oportunidade de me centrar na descoberta desta Cordélia. Para além do trabalho ao nível de texto de *Divididos*, dos ensaios e das indicações do encenador, outras referências se mostraram relevantes durante o processo criativo.

Comecei, por exemplo, por visualizar a sangrenta versão japonesa de Rei Lear, *RAN*, mergulhando na fúria, na cólera e na paixão de uma história de carácter universal.

Relembro também um dos meus livros de cabeceira, *Mulheres que Correm com Lobos*, 1992, da psicóloga Clarissa Pinkola Estés. Esta obra, que reflecte acerca do arquétipo da “mulher selvagem” (através da interpretação de histórias e lendas antigas que pertencem ao imaginário colectivo), entregou-me pequenas pistas que achei relevantes no desenvolver da personagem. Refiro-me aos conceitos de fuga, à ideia de “ser sombra”, à transformação de princesa em marginal, ao estar constantemente em vigília (seguindo o instinto da “alma feminina”), à espera do momento certo para voltar a intervir.

Dentro do universo das histórias tradicionais portuguesas, encontrei semelhanças entre *Rei Lear* e o conto “O Sabor dos Sabores”. Este conto, transcrito por Teófilo Braga, em *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883), apresenta-nos o arquétipo da Cinderela (cf. Anexo 4). Tal como a princesa do conto tradicional, Cordélia é castigada pela sua resposta relativamente ao tamanho da afeição por Lear. O próprio conflito entre as três irmãs (uma bondosa e as outras duas maléficas) pertence ao imaginário colectivo dos contos e lendas tradicionais.

Resta-me concluir que todas as pedras de toque ajudaram na construção de mundo desta Cordélia, mas foram sendo aparentemente esquecidas no momento da exploração de cada cena. Funcionaram como material de pesquisa que completou a experiência intelectual. No processo de trabalho de composição desta Cordélia, o mais determinante foi o trabalho dos ensaios sobre o texto do guião e o processo de exploração de ideias e emoções de cada cena. Outros elementos ajudaram o processo de composição desta personagem, nomeadamente, o figurino e a relação com a paisagem do Alto Minho.

3.3 A Solidão e a Emoção

Durante o espectáculo *Divididos* a personagem transportava um “grito mudo” dentro de si, permanecendo em constante fuga e silêncio. Em alguns dos lugares da paisagem, Cordélia corria no meio de árvores e pedras, iluminada apenas por uma pequena lanterna. Apenas nas cenas finais, a personagem voltava a exprimir vocalmente as suas emoções. As falas da personagem tinham, a maioria das vezes, um tom de discurso incisivo e enérgico. O seu discurso era acompanhado de gestos e movimentos afirmativos, que expressavam a sua vontade.

Tratou-se de uma personagem bastante emotiva e um pouco desgastante energeticamente. Ao terminar cada espectáculo precisava de um tempo só para mim. Algumas vezes, não conseguia largar facilmente a angústia das últimas cenas. Esta era uma emoção gerada na cena em que Cordélia reencontrava o seu pai e percebia o seu estado de fragilidade.

O final do espectáculo era igualmente comovente. Após a morte de Cordélia todas as personagens assistiam à morte de Lear. O texto da versão cénica (a partir das palavras de Shakespeare) e a interpretação da actriz Tânia Almeida, fazia nascer a emoção instintivamente. Não se tratava de uma procura de emoção técnica, pois nem sempre percepcionava a referida cena de forma semelhante. Mas recorrentemente, sentia em mim a angústia de perder alguém através da morte.

Por fim, entendo que o processo criativo é (inicialmente) solitário. O intérprete volta-se para o seu mundo interior (mesmo que inconscientemente) na procura das suas respostas. É a fase da recolha das pedras de toque e das memórias. Considero que neste caso, as questões emocionais aliadas ao facto de estar afastada geograficamente de casa, foram condicionantes no processo criativo de descoberta desta Cordélia.

4. Processo Criativo

Aos poucos, encontrei o eco da personagem em mim própria, num autêntico *work in progress*, resultado dos ensaios e da comunicação com o texto, o espaço, o figurino, os outros actores e o encenador. Apresento de seguida as questões que considereei mais relevantes no processo de criação deste espectáculo: disponibilidade para aprender, relação com o texto, criação de imagens físicas e relação com a linguagem plástica do espectáculo.

4.1 Aprender a aprender

No começo deste processo, reflecti acerca daquilo que se espera do actor. Do meu ponto de vista, uma das premissas de cada trabalho performativo será o que Eugénio Barba, em *Canoa de Papel* (1994), designa como *aprender a aprender*,

A profissão do actor inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o bios cénico permite algo mais, aprender a aprender. Isso é de enorme importância para os que escolhem superar limites de uma técnica especializada ou para os que se vêem obrigados a fazê-lo. Na realidade aprender a aprender é essencial para todos. É a condição para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele. (p. 24)

O grande desafio para a construção desta personagem foi encontrar respostas aos desafios e questões lançadas pelo encenador Lee Beagley. Apesar do conjunto de técnicas e experiências adquiridas anteriormente estarem presentes no inconsciente do espírito e do corpo, entendo que a cada novo projecto existe a necessidade de renascer, reagir e mergulhar no universo do desconhecido.

Ao debruçar-me sobre a personagem Cordélia, foi necessário preparar o corpo e a alma para o novo. Refiro-me a novas formas de tratamento do texto, à descoberta das relações com as restantes personagens e à forma como construí o meu universo emocional. O desafio era claro: tecer a alma e a vida física de Cordélia, com repercussões físicas, psicológicas, dramáticas e pulsionais.

Juntei à bagagem de técnicas teatrais (em constante evolução e redescoberta) novos conhecimentos. Para começar, duas perguntas foram lançadas a cada actor no âmbito da relação estabelecida com o texto,

De onde vem a personagem?

E para onde vai?

Compreendidas e respondidas as perguntas, tratou-se de encontrar as ligações entre cada momento de texto partilhado. Muitas vezes, recorrendo a improvisações realizadas com os restantes actores, encontramos o “tom” de cada cena. O objectivo foi cada actor mergulhar no universo das ideias e emoções presentes no guião, a partir de premissas simples que caracterizavam a situação de cada personagem.

Segundo o encenador, questionarmos o texto a partir do “Porquê” não é importante. Para Lee, bastava “To be or not to be”, ou seja, mostrarmos-nos pessoas que agiam e reagiam em função do rumo da tragédia, confundindo o público acerca da própria representação, colocando a quem assiste a seguinte dúvida: Será a intérprete? Será a personagem?

4.2 Texto e Personagem

A principal premissa da composição de Cordélia foi transmitir o texto às restantes personagens (e ao público) da forma mais natural possível.

A cena da “Divisão” das terras do reino, marcou o ponto de partida para a composição de cada uma das personagens da peça. Tratou-se de uma cena de ritual, em que todas as personagens estavam presentes e delineavam (pela primeira vez e perante o público) o seu carácter. A partir do guião de *Divididos*, adaptado por Lee Beagley e Cecília Ferreira, conhecemos a grande questão de Lear na referida cena,

KING LEAR - Entretanto revelaremos a nossa obscura intenção. Dai-me aí o mapa. Sabei que dividimos o nosso reino em três; e é nosso veloz intento sacudir da nossa velhice cuidados e afazeres, entregando-os a forças mais jovens, para que, aliviados, possamos arrastar-nos para a morte. Dizei-me, filhas, - uma vez que queremos desfazer-nos do governo, dos territórios, dos cuidados do estado -, qual de vós me ama mais? Dizei-o, pois queremos levar a maior liberalidade aonde a natureza se debate com o mérito (...)

A resposta de Cordélia à questão “Qual de vós me ama mais?” representa para mim (enquanto intérprete) o ponto de partida para a caracterização do universo psicológico e emocional desta personagem. Vejamos primeiramente as respostas dadas pelas duas irmãs (Goneril e Regan, a filha primogénita e a irmã do meio respectivamente),

GONERIL – Senhor, amo-vos mais do que podem dizer as palavras. Sois-me mais caro do que a vista, o espaço e a liberdade; Estais além do considerado rico ou raro; Para mim sois mais que a vida, com graça, saúde, beleza e honra; Amo-vos mais do que filho já amou ou pai encontrou; Um amor que faz o fôlego pobre e a fala muda; Amo-vos para lá de todas as comparações.

REGAN – Sou feita do mesmo metal que a minha irmã; avalia-me pelo valor dela. No meu coração verdadeiro, acho que ela sabe exactamente o que é o meu amor. Mas fica alguém: é que eu me afirmo inimiga de quaisquer outras alegrias que os sentidos em toda a sua extensão possam, considerando que só consigo ser feliz no Vosso amor, Alteza.

Ao contrário de Goneril e Regan, Cordélia não cede ao impulso de responder, de forma cativante e eloquente, ao tamanho da sua afectividade pelo pai,

<<LEAR - Agora, nossa alegria, a última, mas não a menos querida, que nos dizes para ganhares um terço maior do que as tuas irmãs? Fala.

CORDÉLIA – Nada, meu senhor.>>

Com a palavra “Nada”, a personagem Cordélia marca o seu ponto de vista no ritual da divisão do reino de Lear. Psicologicamente, a personagem carrega em si a franqueza e a sinceridade. Mostra-se como alguém que não consegue ser hipócrita e que assume as suas respostas e atitudes. A personagem realiza um confronto com a honestidade, colocando-se numa situação de risco e provocando uma ruptura.

Segundo o encenador Lee Beagley, Cordélia é uma personagem com a frescura própria da juventude, com a capacidade de responder com franqueza às questões que lhe são colocadas, apesar de conhecer o risco das consequências dos seus actos. A resposta “Nada” representa a certeza da personagem em não querer participar no “jogo” proposto por Lear: provar e quantificar, em público, o tamanho do ser amor. A personagem considera a pergunta colocada pelo pai perigosa. Questiona-se, também, acerca do silêncio e aceitação de todos os presentes perante tal situação.

CORDÉLIA – Bem infeliz sou por não conseguir trazer à boca o coração: amo Vossa Majestade de acordo com os laços que nos unem: nem mais nem menos.

(...)

CORDÉLIA – Meu bom senhor, fostes vós quem me gerou, criou e amou. Retribuo-vos tais obrigações como compete: a vós obedeco, amo e honro acima de tudo. Por que se casaram as minhas irmãs se só a vós amam? Se acaso me casar, o senhor cuja mão receber a minha promessa há-de levar metade do meu amor, dos meus cuidados e dos meus deveres. Nunca hei de casar-me como as minhas irmãs, para amar apenas o meu pai.

Na nossa versão realizada ao ar livre, existiu quase sempre uma comunicação directa com o público. Nesta cena, os espectadores representaram o conjunto de pessoas do reino que assistiam ao ritual da divisão. Cordélia, a filha mais próxima afectivamente do pai (segundo a análise do texto e da relação com as irmãs), termina humilhada publicamente e expulsa do reino.

Termino este subcapítulo com algumas referências a exercícios realizados por mim, durante o período de ensaios do texto de *Divididos*. Apenas enquanto exercício, utilizei algumas técnicas aprendidas na ESTC em 2012, no âmbito da disciplina de Voz, Técnica Vocal e Elocução, sob orientação da professora Elsa Braga. Recordo as “Seis Revelações do Discurso” (Steiner, 1986) que me permitiram experimentar (através de uma correspondência gestual) diferentes “tons” para cada fala: Incisivo, Bem timbrado, Tremendo ou Vibrando, Duro/Forte, Suave e Abrupto.

Nos ensaios trabalhei o texto com variações de ritmo e com acções específicas: avançar, recuar, explicar, esconder, correr. Através dos impulsos físicos e dos movimentos de reacção do corpo, o texto foi interpretado, gradualmente, de forma mais orgânica e natural.

4.3 O Instrumento Corpo e a Criação de Imagens

A relação com o corpo e o movimento é uma das ferramentas que mais tenho explorado. Ao longo da minha formação enquanto actriz, e em experiências diversas (como aluna, como intérprete ou mesmo como educadora/mediadora), tenho procurado interlaçar os conhecimentos teatrais com a pesquisa do movimento, a partir de diferentes metodologias (no âmbito do teatro ou da dança moderna). Uma das fontes que me inspira na pesquisa corporal é Rudolf Van Laban (1879-1958), pela sua valorização do movimento humano como Arte.

Não utilizei o método de Laban de forma sistematizada, nem o seu sistema de notação de movimentos para a construção da minha personagem. Não obstante, faz sentido referi-lo no presente relatório, uma vez que as questões por ele levantadas pautam a minha pesquisa do movimento de Cordélia. Nomeadamente nas cenas em que a personagem se encontra em fuga.

Durante as cenas em que a personagem estava no espaço periférico da acção, à espera do momento certo para voltar a intervir, movimentava-me a partir de diferentes posturas.

A inspiração para a composição destas movimentações foi a ilustração neo-realista, de Álvaro Cunhal.¹²

¹² Desenhos feitos a lápis sobre papel, entre 1951 e 1959, numa cela da Penitenciária de Lisboa, publicados em 1975, pelo Editorial *Avante!*

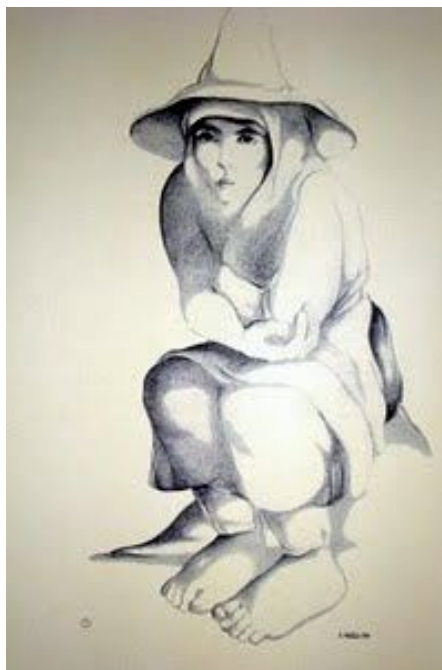


Figura 3 - Camponesa da série "Desenhos da Prisão", de Álvaro Cunhal

A partir desta imagem, realizei uma pesquisa de movimento em torno da energia do intérprete, de acordo com a sua relação com o peso (leve, forte¹³), com o tempo (contínuo, súbito), com o espaço (flexível/circularidade, directo/linearidade) e, finalmente, com a fluência (movimento livre ou controlado, o primeiro sem definição no fim do movimento e o segundo com um desenho muito bem definido).

Desta forma, e partindo da imobilidade do corpo que se encontra representado na ilustração de Álvaro Cunhal, descobri diferentes qualidades de movimento que me transportaram de cena para cena, ocupando diferentes espaços da paisagem do Vale do Minho.

Com a personagem Cordélia, experimentei a quietude do corpo, ou seja, a composição de uma figura à margem, a partir de um corpo aparentemente quieto, que esconde a movimentação energética que acontece debaixo da pele. Enquanto intérprete, reagia corporalmente ao que acontecia em cena, aparecendo e desaparecendo, a correr ou em quietude.

A descoberta das acções e a partitura física da personagem representaram um ponto central no meu processo de interpretação. Foi através do meu próprio movimento, que encontrei a necessidade de “estar”, “ser” e “reagir” para o impulso físico desta Cordélia.

¹³ Segundo os ensinamentos de Laban não existe “pesado” pois isso é a desistência face à força da gravidade

Em cena, cada movimento da personagem deveria começar antes da acção pretendida e ir até ao final da reacção. Como afirmou Grotovsky, devemos pensar com o corpo,

Claro que se deve pensar, mas com o corpo, logicamente, com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo todo através de acções . Não pense no resultado, nem como certamente vai ser belo o resultado. Se ele cresce espontânea e organicamente, como impulsos vivos, finalmente dominados, será sempre belo – muito mais belo do que qualquer qualidade de resultados calculados postos juntos (1971)

O trabalho corporal da encenação realizou-se num *workshop* de dois dias de trabalho. Lee Beagley pediu-nos para encontrar um gesto e para perceber o peso de cada personagem, ou seja, a forma como cada uma se relacionava com a gravidade.

Trabalhámos ainda com forças contrárias para perceber como cada personagem reagiria em dois universos antagónicos. Esta pesquisa de movimento continha acções não realistas, gestos ampliados, posturas que não pertencem ao quotidiano, mudanças abruptas de energia. Rasgar o espaço com o corpo, sentir a resistência da força que nos empurra para baixo ou ser levado pelo vento forte da tragédia, são alguns dos exemplos do trabalho de pesquisa corporal, a partir do movimento de *Rei Lear*.

A cena da “Humilhação”, da “Tempestade” marcaram o início de uma encenação mais simbólica que real (cf. Anexo 7). A partir do movimento dos actores em cena, da manipulação dos objectos cénicos e das mudanças na iluminação, criaram-se diversos “quadros móveis” ou “danças” conjuntas. Nestas cenas coreografadas por Lee Beagley, a aparição das várias personagens representavam o pensamento de Lear.

Através da criação destas imagens entrámos na parte da loucura, cegueira e crueldade do espectáculo. Recordo a manipulação de um pequeno cartão na cena da “Tempestade”. Enquanto Lear falava, os ventos da Tempestade rodeavam-no, através do som e dos movimentos rápidos realizados com o cartão, para “fora” do corpo de cada actor.

Tal imagem remetia, na minha opinião, para o aparecimento de pequenos pássaros que traziam a Tempestade. Em seguida, os mesmos cartões transformavam-se no abrigo das várias personagens que habitavam as memórias de Lear (cf. Anexo 1).

4.4 Figurino Teatral

Sem dúvida que o figurino de uma personagem influencia a sua composição. Para mim, enquanto atriz, a forma como cada personagem se veste contagia a sensação e a percepção de cada papel que interpreto. Para o público, o figurino ajuda a leitura da personagem, trata-se de um “cartão de visita”, de um signo da comunicação do espectáculo.

Para a personagem Cordélia, foram desenhados pela figurinista alemã Ana Siegrot dois figurinos diferentes. O primeiro destinado a vestir a “Cordélia princesa” e o segundo destinado ao “disfarce” da personagem.

O espectáculo não obedecia a referenciais históricos, nem a qualquer contextualização da época de Shakespeare. A nossa interpretação contemporânea da tragédia de Lear fez-se através da escolha de figurinos actuais, com alguns elementos próprios da cultura minhota.

Cordélia vestiu calças largas e um casaco de “corte militar”. Um figurino que ao lado das duas irmãs a colocava numa zona de maior informalidade. Este figurino deu-me (enquanto intérprete) uma forma de estar jovial e uma ideia de “força bélica”, ou seja, de alguém que está preparado para reagir.

Cada uma das irmãs, na cena da “Divisão” (primeira aparição destas personagens), colocava aos ombros um xaile minhoto, com motivos florais bordados, característico das classes mais abastadas. Ao longo da carreira do espectáculo, descobri, por exemplo, a necessidade de tirar o xaile dos ombros enquanto me confrontava com a expulsão do reino. O xaile tornava-se, desse modo, um símbolo de tudo com o qual Cordélia discordava.

Quando a personagem regressa ao reino e à acção principal, volta a aparecer com o este figurino. Para os espectadores mais atentos, notar-se-á que as calças e os sapatos estão sujos de terra marcando, daquele modo, e evolução da história de Cordélia e os acontecimentos a que a personagem foi sujeita.

Na segunda aparição da personagem, Cordélia disfarça-se em cena. Uma vez que na versão cénica ela fica sempre presente, a personagem oculta os seus trajes de princesa com as vestes de uma trabalhadora rural. Este segundo figurino foi criado a partir da ilustração de Álvaro Cunhal (apresentada no capítulo anterior). Os traços do desenho neo-realista representam a força da camponesa que sobrevive ao trabalho. Os desenhos do referido autor apresentam a mulher como protagonista de uma forma bastante expressiva. São desenhos sobre o povo, por vezes em situações de luta e miséria, outras vezes, em ambientes de alegria e festa popular.

Assim, foi-me entregue um grande chapéu e lenço, um casaco de malha e uma bata que me lembrava um vestido de corte “japonês”. Uma vez mais, através do seu figurino, Cordélia representava a ideia de força e de não delicadeza (cf. Anexo 1).

Em suma, o figurino ajudou-me a tecer os contornos da presença desta Cordélia. Facilitou-me na percepção da sua força e na forma como a personagem se relacionava com o espaço. Como afirma Pavis, no *Dicionário de Teatro*,

<<Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso: multiplica as suas funções e integra-se ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cénicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino do teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstracção e de legibilidade.>> (1998, p.181)

Agradou-me que ambos os figurinos de Cordélia transmitissem força e não delicadeza. Longe do estereótipo de “princesa” mas mantendo a elegância própria da filha mais nova do rei, tive oportunidade de compor uma personagem de contornos terrenos, fortes e atléticos. Arrisco a considerá-la um pouco Joana D’Arc (sem o carácter de mártir), alguém capaz de se colocar em perigo e de transgredir as regras para defender os seus ideais.

4.5 A Cenografia e o Desenho do Espaço Cénico

Nesta produção, todos os elementos teatrais estiveram interligados no desenho do espaço cénico. Refiro-me à cenografia, figurinos dos actores, luz, movimento e música como parte da poesia cénica de *Divididos*. No seu conjunto, todos os diferentes elementos, serviram para a comunicação de imagens. O público percepcionava tais imagens, colocando-as no seu lugar de entendimento da história.

O espectáculo dividiu-se em duas partes: uma primeira parte com uma encenação mais realista e uma segunda parte mais simbólica. Ora, na parte não realista a linguagem plástica do espectáculo (figurino e opções cenográficas) mostra-se fundamental para orientar a leitura do espectador.

A cenografia, também da responsabilidade de Ana Siegrot, seguiu a linha estética dos figurinos. O elemento central foi o trono de Lear, construído com canas de bambu e madeira. A estrutura do trono foi construída como um andor. Dessa forma, o rei surpreendia o público na sua primeira aparição, transportado aos ombros de quatro intérpretes. Ao chegar ao espaço cénico, o trono era colocado noutra estrutura de madeira, ficando com uma elevação de altura

com cerca de dois metros e meio. A imagem inicial demonstrava a autoridade e o poder de Lear perante as demais personagens.

Os restantes adereços de cena foram simples: cadeiras, três tampos de mesa de madeira, cavaletes e canas de bambu (cf. Anexo 1). O cenário completava-se com a paisagem natural do Vale do Minho.

Na parte mais “surreal” do espectáculo, o espaço cénico evoluía para novos contornos: a partir daquele momento, os tampos das mesas de madeira passavam a ser manipulados pelos actores, criando-se novas imagens. Nesta segunda parte, o espectáculo era principalmente simbólico e tendencialmente abstracto. As mesas transformam-se em camas, portas e, no final, no próprio leito da morte de Lear. Também o trono do rei acabou por ser transformado em “máquina da morte” das três filhas.

Em síntese, tratou-se de uma cenografia que partiu do trono do rei e da evolução dos elementos presentes na primeira cena do espectáculo. Um cenário pensado para dialogar com vinte espaços diferentes da paisagem. Considero que estas opções serviram a linguagem da encenação, através da transformação dos objectos, conferindo-lhes uma forte polissemia. Muitas das escolhas cénicas resultaram do trabalho de improvisação realizado com os actores, na fase de criação do espectáculo, a partir dos materiais existentes no espaço dos ensaios.

5. Paisagem Musical e Vocal de *Divididos*

5.1 O prazer da música e a descoberta do canto (o meu poema do ser)

No presente capítulo, pretendo apresentar algumas das “janelas” que se abriram (musicalmente) durante a minha aprendizagem na ESTC. Refiro-me a novas perspectivas e técnicas e, principalmente, a um reconhecimento (pessoal) do desejo de especialização artística através da voz e do canto. Um processo de procura da minha identidade vocal.

É através dessas janelas que reflito acerca da paisagem musical de *Divididos*. Com a certeza do prazer do canto. Aproveito o início deste capítulo musical para citar o músico Daniel Charles, referido por Maria João Serrão no artigo “Voz, Sinal do Ser”,

<<Esta voz nenhuma disciplina a domina...ela é a voz do mundo: CANTO. Ela é o poema do Ser no sentido em que ela está para além de nós mesmos, no sentido em que o homem é este poema que o Ser começou>> (1987, p. 105)

A música relaciona-se com o tempo. O teatro relaciona-se com o espaço. Para o actor não é difícil aprender a ocupar o espaço com a voz. Acredito porém, que o desafio do actor/cantor é aprender a respeitar o rigor do tempo no espaço cénico. Por outras palavras, aprender a contrariar a tendência de actriz em ocupar e dominar o espaço a partir do seu próprio tempo, em detrimento do rigor da pulsação musical.

Neste espectáculo, relacionei-me com o espaço e o tempo ora enquanto actriz (interpretando Cordélia), ora como cantora (no coro de vozes da paisagem sonora e musical), da nossa versão de *Rei Lear*.

5.2 Paisagens Sonoras de *Divididos*: de Led Zepling a José Afonso

A música no espectáculo *Divididos* foi o resultado do encontro entre um pianista, um percussionista, uma cantora principal e quatro atrizes/cantoras de coro. Através da criação de diferentes ambientes sonoros, a música ajudava a contar a tragédia de Lear.

O tecido musical deste espectáculo dava, segundo o encenador, a “consistência emocional que deixava os actores livres para contarem a história, sem sentimentalismos, livres para explorarem dinâmicas do texto, em vez de estados de espírito.”

Quando integrei o projecto em questão, uma parte da paisagem sonora e musical já estava construída. A responsabilidade desta criação foi dos músicos Bernardo Soares (piano e melódica), Ricardo Casaleiro (percussão) e da vocalista Hannah Beagley.

Nos “back up” vocais e nas descobertas de harmonias: Catarina Santos, Isabel Carvalho, Flora Miranda e eu própria. Descobrimos, em conjunto, as harmonias e as sonoridades do espectáculo, resultado de um *work in progress* de tentativa e erro, a partir da direcção do pianista Bernardo Soares.

Cada uma de nós (elementos do coro vocal) representava, também, uma personagem. Quando cantava, assumia uma posição neutra junto da vocalista principal, para que não existisse uma identificação com a personagem interpretada na tragédia.

A escolha dos excertos musicais, da responsabilidade dos músicos e do encenador, foi bastante eclética. Na procura da tradução musical dos diferentes momentos de *Divididos*, criou-se um tecido sonoro a partir de harmonias tradicionais inglesas, portuguesas e celtas, misturadas com o gospel e blues.

A paisagem sonora do espectáculo representado ao ar livre, foi composta por momentos distintos: desde o canto renascentista “Flow my tears”, à sonoridade do “Redondo

Vocábulo”, de Zeca Afonso, passando pela interpretação da canção Gospel “Leave it There” ou do segundo andamento da “Moonlight Sonata”, de Beethoven. E porque a música difere um pouco do teatro (que necessita ser apresentado ao vivo para criar memórias no corpo de quem assiste), gravámos em estúdio excertos da paisagem sonora *Divididos* (cf. Anexo 7).

Existiu também um trabalho vocal que acompanhou algumas das cenas, a partir da utilização dos chamados “sons do lixo”. Este trabalho de “desconstrução vocal” realizou-se a partir da exploração de sons guturais (não melódicos) que normalmente não utilizamos musicalmente. Mas, neste espectáculo a voz era utilizada performativamente, ou seja, de forma cénica. Todas estas experiências lembraram-me o trabalho desenvolvido na variante Teatro-Música do Mestrado, no âmbito da pesquisa vocal, sob a orientação da professora Sara Belo.

Para concluir acerca desta criação musical, gerada a partir de estratégias experimentais e da exploração dos recursos vocais, gostaria de citar as propostas de Antonin Artaud (1869-1948), que em *O teatro e o seu duplo* apresenta novas possibilidades sonoras da voz. O autor do Manifesto do “Teatro da Crueldade”, propõe formas de resgatar a linguagem teatral, que (do seu ponto de vista) se tinham perdido quando o teatro passou a funcionar ao serviço do texto. Na comunicação de um espectáculo passava a ser necessária a exploração de uma paleta sonora variada: encontrando “sons, ruídos e gritos que são buscados primeiro pela sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam” (1984, p.106).

Em *Divididos* a paleta de instrumentos foi variada e todos eles foram tocados ao vivo. Além da melódica, do piano e de outros instrumentos de percussão, também a voz (sussurada ou cantada) fazia parte da paisagem musical. A performance dos músicos, da cantora principal e das vozes do coro, integrados no fundo de cena do espaço cénico, incluíram a poesia do espectáculo. A voz foi tratada e explorada ao serviço da palavra, mas também a partir da sua qualidade sonora.

Uma das maiores dificuldades do trabalho vocal em grupo foi a fusão vocal. O coro realizava harmonias (terceiras e quintas) em relação à melodia principal, e cada cantora cantava uma voz diferente. As vozes das harmonias foram separadas em agudas, médias e graves, ou seja, linha do soprano, mezzo-soprano e contralto. Por vezes cantei a “linha musical” da soprano, outras vezes de mezzo-soprano. Na procura de uma unidade de som procurámos ajustar e moldar os diferentes timbres vocais.

Como a maioria das vezes, a função da música era ser um “tapete” para a cena dramática, tinha de ser cantada com um volume muito piano. Tecnicamente, fazer agudos em piano requer muito apoio abdominal para a voz não “fugir” para outro lugar (ainda mais apoio do que o utilizado quando se canta em volume forte). Em períodos de ensaios, experimentei exercícios onde começava as melodias “alto”, diminuindo progressivamente o volume. Depois fazia o inverso, sempre na mesma nota. Para este processo de “fusão vocal” foi igualmente importante perceber a forma de dizer das vogais de cada cantora (mais abertas ou mais fechadas, com uma ou outra cor). Lentamente e com muita prática, os diferentes timbres e volumes ajustaram-se e o som foi partilhado na paisagem em uníssono.

Relativamente aos restantes instrumentos – melódica, piano, vibrafone, sinos, tambores, pratos, *steel drum* - o que mais me fascinou foi o *stell drum*: um tambor feito a partir de bindons de metal, originário das Caraíbas, em que diferentes zonas do tambor produzem diferentes notas musicais.

5. 3 Mapa Musical do Espectáculo

Uma das premissas da qualidade vocal foi a procura de um registo não delicado, inspirado nas “mulheres do minho” e na força da paisagem. Como se as vozes lutassem, constantemente, com os ritmos rápidos da percussão.

Dessa forma, no início do espectáculo, uma mistura de música tradicional celta e de harmonias vocais funcionavam como um prólogo à entrada do rei (cf. Anexo 7, faixa 2). Neste momento musical, sentíamos o ecoar do conjunto de cinco vozes femininas na paisagem do Alto Minho. Estas harmonias eram cantadas a partir das características das vozes agudas do canto popular minhoto. Procurámos, por conseguinte, a ressonância da voz ao nível mais superior possível: tentando aproximar a nossa sonoridade à voz aguda de “rancho” (sem nos magoarmos vocalmente) e colocando a voz na chamada “zona da máscara”.

Após as primeiras cenas de texto, os músicos interpretavam uma música celta para a chegada de Rei Lear (cf. Anexo 7, faixa 3). No ritual de “Divisão”, a mesma música indicava o início do discurso de cada princesa.

A única música do espectáculo reconhecida pelo público como “antiga”, foi a canção Renascentista “Flow my tears” (cf. Anexo 5), do compositor John Dowland (1563–1626).

Esta peça musical foi cantada pela cantora Hannah Beagley no final da cerimónia inicial (cf. Anexo 7, faixa 4). A mesma melodia originalmente Renascentista, foi transformada para servir (posteriormente) outro ambiente do espectáculo, numa versão “Flow my tears blues” (cf. Anexo 7, faixa 6)

<<Flow, my tears, fall from your springs!
Exiled for ever, let me mourn;
Where night's black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn>>

Um excerto da música tradicional inglesa "Gallows Pole", recuperada e interpretada pelo grupo Led Zepling, foi metamorfoseada no nosso “Hangman” (cf. Anexo 7, faixa 11). Esta versão foi utilizada em cenas de maior tensão dramática, nomeadamente, na cena em que assistimos à morte das filhas de Lear e da personagem Edmundo:

*Hangman, hangman, hold it a little while,
I Think I see my friends coming, Riding a many mile.
Friends, you get some silver?
Did you get a little gold?
What did you bring me, my dear friends?
Keep me from the Gallows Pole.
What did you bring me to keep me from the Gallows Pole?*

Uma canção Folk inglesa “This house” (escrita por Richard Thompson) foi interpretada em mudanças de cena. Esta canção representava o sentimento da minha personagem, Cordélia, expulsa da sua casa e reino. Com as suas *bad news*, anunciava os maus ventos da tragédia de Lear (cf. Anexo 7, faixa 7):

*This house is dark and shuttered
Luck has gone out the door
No daytime will shine
In this empty room no more
Bad news is all the wind can carry*

Também um excerto do segundo andamento da “Moonlight Sonata”, de Beethoven, facilitava a criação de diferentes ambientes sonoros entre as cenas, transportando-nos para uma zona de crescente tensão dramática.

Uma das falas da personagem Bobo era cantada. Na cena em questão, a personagem fazia de maestro do coro de vozes. Esta personagem tinha uma grande liberdade de acção: comandava os músicos, interrompia cenas musicais, “desmontava” melodias, etc.

Na cena 14 da versão cénica (cf. Anexo 7), o Bobo aconselha Lear através de um “vira Minhoto”. Tratou-se de um momento musical cómico, em que o público conhecia a “Foolosophy” da personagem através da música tradicional da região (cf. Anexo 7, faixa 8).

<<Bobo – Possui mais do que mostrares, diz menos do que souberes, empresta menos do que tiveres, monta mais do que andares, deixa a puta e a bebida, dentro de casa tem guarida, e assim terás melhor vida, do que pela conta é devida >>

Da mesma forma, a primeira fala do último acto da peça *Divididos* foi cantada pela personagem Bobo (cf. Anexo 7, faixa 10), a partir de uma melodia composta pelo pianista Bernardo Soares: “E eis que chegou a hora, o ultimo acto da peça é agora, foi então que tentámos imaginar, a sensação e o poder de voar”.

Na parte final do espectáculo, uma das melodias interpretadas pela cantora Hannah (voz) e pelo músico Bernardo (melódica) remetiam-nos para um excerto do refrão do “Redondo Vocábulo”, de José Afonso (cf. Anexo 7, faixa 9). Enriquecia-se, desta forma, a paisagem sonora do espectáculo através da ligação musical à terra. Na cena em questão, o velho Gloucester (consciente da sua cegueira) era ajudado pelo grupo de “amadores” que participavam no espectáculo.

Por fim, os arranjos musicais para o “Leave it there”, do compositor Charles A. Tindley, 1916, fizeram a ligação da história ao céu (e ao divino). Na cena da morte de Lear, este canto catalizava a emoção do que acontecia em cena. Na referida cena, todos os actores pontuavam a melodia principal com duas notas musicais (cf. Anexo 7, faixa 12),

*Leave it there, leave it there,
Take your burden to the Lord and leave it there;
If you trust and never doubt,
He will surely bring you out
Take your burden to the Lord and leave it there.*

Após a digressão do espectáculo e a audição do registo fonográfico de *Divididos*, percebi o quanto esta paisagem musical refletiu as referências musicais de um encenador de nacionalidade inglesa. Quase todos momentos musicais (com excepção do “vira minhoto” do Bobo) foram cantados em inglês. A própria cantora e vocalista principal era de nacionalidade inglesa e não dominava o português.

Apesar de reconhecer a universalidade da música, que não precisa do domínio do idioma para ser compreendida, senti a falta de uma exploração musical mais portuguesa. Uma vez tratar-se de um espectáculo realizado na paisagem do Minho, pelas Comédias do Minho, com actores portugueses.

Não obstante, reconheço que o encenador procurou incluir pequenos traços da cultura tradicional e popular portuguesa: através de algumas subtilezas que lembravam o “canto minhoto” (harmónicamente), ou com a (tentativa) do reconhecimento do refrão do “Redondo Vocábulo”, do Zeca Afonso.

Para terminar, resta-me referir, a importância do aquecimento vocal antes de cada espectáculo. Apenas dessa forma, se tornou possível não enrouquecer durante a digressão. Este aquecimento foi, muitas vezes, realizado ao ar livre, sob o cenário da natureza minhota. Refiro-me a uma preparação técnica para a voz falada e cantada. Habitualmente realizava alguns exercícios de relaxamento, respiração, tocar do som e escalas de ressoadores para voz falada e cantada (Linklater, 1986).

6. As casas de Rei Lear na paisagem do Vale do Minho: Paredes de Coura, Melgaço, Monção, Vila Nova de Cerveira e Valença

6.1 Da Paisagem do Alto Minho para a Leitura de um Espectáculo

Ao integrar um espectáculo na paisagem por vezes ficamos gigantes, por vezes ficamos minúsculos. Recordo com nostalgia as portas das muralhas de Valença, os espigueiros da “Eira Comunitária” de Paredes de Coura, ou as margens do rio Minho, em Monção. Em cada semana, apresentámos o espectáculo numa freguesia diferente. Sentimos a força da natureza minhota, com as casas escavadas na pedra, o correr da água do rio e as paisagens a perder de vista.

Etimologicamente, a palavra Teatro é oriunda do grego “Theastai” (θεάομαι) e significa ver, olhar com atenção e contemplar. Sabemos ainda que deriva de “Théatron” (θέατρον) e que se refere ao “lugar onde se vai para ver”, ou seja, ao lugar onde o espectador vê o drama acontecer, através das imagens representadas e imaginadas.

No espectáculo *Divididos*, muitos dos lugares de representação inseridos na paisagem (em cima de colinas, nas muralhas de castelos, à beira do rio), deixavam avistar o território do Alto Minho circundante. Sentados na plateia, os espectadores observavam a paisagem da sua região (e a das freguesias “vizinhas”) e interligavam-na directamente com o território do reino ficcional. O Minho foi a casa de Lear e as cores da paisagem minhota as cores da tragédia.

Como afirmava o político Edward Coke (1552-1634) “a casa de um homem é o seu castelo”. Neste espectáculo, servimo-nos da paisagem (e do contexto social e cultural da região) para apresentar o arquétipo de Lear. Metaforicamente, tentámos “atirar a tragédia ao rio Minho” e perceber o ressoar da história na região.

A força da terra está bastante presente na versão cénica, tal como acontece no contexto social do Alto Minho. Acrescentaria que para além da força da terra, a força das pessoas também está (igualmente) presente. Ou seja, terra e pessoas fazem parte de uma mesma unidade. O próprio “destino” do território rural encontra-se nas mãos das gerações seguintes, assim como o reino de Lear é entregue às suas três filhas.

Através da leitura da sinopse do espectáculo entramos dentro do “tom” da direcção de *Divididos* (cf. Anexo 2), onde as paredes do teatro e as tábuas do palco foram substituídas pela natureza e pelas praças dos municípios (espaços com ressonância comunitária).

Um dos desafios da integração de um espectáculo na paisagem é o de partir de uma ficção para um território e vice-versa. Neste estágio assisti a duas integrações de espectáculos na paisagem: o projecto “Vamos construir Valença” (realizado no âmbito do projecto pedagógico) e o espectáculo *Divididos*. Se no primeiro caso, a história do território serviu para a criação de uma ficção, no caso da tragédia de Lear existiu (como referido anteriormente) uma transposição do reino ficcional para a paisagem Minhota.

6.2 A Adaptação ao Espaço

Para o actor, a maior dificuldade de adaptação aos diferentes espaços de representação, foi a adaptação do volume da projecção vocal a cada (novo) lugar. Nomeadamente, nas primeiras apresentações. Após o período de ensaios (nas salas do Centro Cultural de Paredes de Coura), em que trabalhámos cada cena como se de cinema se tratasse, tínhamos agora de adaptar a projecção vocal ao exterior, sem tornar o discurso artificial.

A mudança de espaço cénico a cada apresentação fez com que as marcações fossem (igualmente) ajustadas. Após cada nova montagem realizávamos um “ensaio técnico” de

mudanças de cena, imagens colectivas, etc. Recordo que em alguns dos lugares a estrutura do trono de Lear ficava bastante alta e, no final, era para cima dela que a minha personagem subia. No espectáculo, e apenas nesse momento, conseguia vencer o receio da vertigem.

Outro momento de dificuldade de adaptação ao espaço foi a alteração de um dos locais de apresentação para o salão de uma colectividade. Por questões atmosféricas, realizámos o espectáculo numa pequena sala de uma das freguesias de Vila Nova de Cerveira. Foi a única vez que apresentámos a peça entre quatro paredes.

Considereei esta alteração de espaço interessante, na medida em que percepcionámos e experimentámos novas qualidades sonoras (o som ecoava de forma diferente e o volume da voz falada e cantada tinha de ser muito controlado), bem como novas dinâmicas no âmbito da iluminação. Refiro-me, nomeadamente, às cenas do espectáculo passadas no escuro, em que cada personagem se auto-iluminava com pequenas lanternas. No escuro daquela sala, apareciam inesperados conjuntos de sombras, que ajudavam à leitura dramática.

Em suma, se para os actores das Comédias do Minho, “a mudança constante de encenador funciona como uma espécie de cobrador de fraque para a preguiça do actor”¹⁴, para mim, a mudança constante de lugar funcionou como o motor para a renovação de energia e permanente descoberta do meu trabalho enquanto intérprete.

Nem sempre os espaços da paisagem facilitaram o trabalho do actor por questões de interferência sonora como, por exemplo, o ruído da passagem de carros. Mas, apesar das dificuldades, o espectáculo renascia em cada novo lugar, entregando aos actores e ao público uma experiência (sempre) diferente.

6.3 Contratempos do Teatro na Paisagem

A primeira das dificuldades da integração do espectáculo na paisagem foi a questão da definição dos lugares de representação. As Comédias do Minho e o encenador desenharam um mapa de vinte lugares para a apresentação de *Divididos* nas freguesias de Paredes de Coura, Valença, Vila Nova de Cerveira, Valença, Melgaço e Monção.

Cada um dos diferentes lugares tinha de ter as condições necessárias à apresentação (espaço, acústica, acessibilidade, etc.). Algumas especificidades do território regularam o mapa de apresentação desta produção: recordo, por exemplo, a alteração de um dos espaços

¹⁴ Expressão retirada de um texto apresentado pelos actores da companhia (AAVV, 2009)

de apresentação em Paredes de Coura. O espectáculo, inicialmente pensado para ser apresentado num jardim pertencente à paróquia, foi transferido para uma das praças centrais da vila, devido à preocupação do padre com as características do texto de *Rei Lear*.

Dada a tipologia do trabalho das Comédias, existe uma constante necessidade de articulação do trabalho artístico com a vida e os costumes locais. Com excepção deste primeiro episódio, apresentámos diversas vezes o espectáculo próximo das praças paroquiais.

Apesar da articulação entre as Comédias do Minho e os diferentes municípios, nem sempre a gestão cultural resultou da melhor forma. Em alguns dos espaços, dividimos a atenção do público com as festas de Verão do Concelho (festas religiosas e romarias). Recordo a nossa surpresa, durante a montagem do cenário numa das freguesias de Monção, com a existência de uma romaria para o mesmo dia. Tal gestão da programação cultural (habitualmente articulada entre as Comédias do Minho e os municípios) obrigou ao cancelamento desta sessão. Afinal, o teatro não poderia competir com as tradições locais religiosas.

Outras variáveis a ter em conta na realização de um espectáculo ao ar livre são as condições atmosféricas. Apesar do espectáculo acontecer entre o final de Junho e início de Agosto, no Alto Minho nem sempre o Verão é ameno. Em Lamas de Mouro, também concelho de Monção, o espectáculo foi igualmente cancelado devido à chuva de granizo.

Infelizmente não chegámos a repor esta sessão, num dos lugares mais belos que já visitei. Trata-se de uma grande floresta, pertencente ao Parque Natural Peneda-Gerês, onde avistamos (de muito perto) cavalos selvagens e bois de raça “Barrosã”.

6.4 O Desenho de um Mapa Performativo

Partindo de uma ideia dos filósofos Deleuze e Guatarri "o mapa é uma questão de performance" (2000,p.21), João Pedro Vaz aplica e realiza um mapeamento performativo das Comédias do Minho, em escala e profundidade territorial:

JPV - Um mapa é um 'desenho', uma notação abstracta e cartográfica que se torna reticulado a partir do momento em que vais para o terreno e interpelas simbolicamente os espaços e as populações. Sendo assim, cada ponto ou mancha de um mapa (que além das localidades, nota também os rios, as serras, etc.) pode ser uma oportunidade afectiva e performativa e com o tempo um lugar de trabalho concreto (do abstracto da cartografia ao concreto dos corpos).

A cada novo projecto de criação artística, as Comédias do Minho “desenham” o seu mapa performativo, dentro dos limites do território. Ao longo de cinco semanas, de Quinta a Domingo, o espectáculo *Divididos* saiu em digressão por vinte lugares de diferentes freguesias, dos cinco municípios do Vale do Minho. Durante este período de tempo, percorri o mapa de implementação do espectáculo no território, através das estradas angulosas da paisagem do Alto Minho. Actores e técnicos carregavam e descarregavam a carrinha, montavam e desmontavam o cenário, apresentavam o espectáculo e regressavam ao Centro Cultural de Paredes de Coura.

Se por um lado, estávamos a apresentar uma criação contemporânea, por outro lado, tínhamos a necessidade de “fazer o carro de som”, ou seja, de percorrer os caminhos da freguesia, falando directamente para cada pessoa.

Quase como um anúncio do “circo” que chegou à cidade, procurávamos entrar dentro da casa de cada pessoa, através de um convite para assistir à história de *Rei Lear*. É que naquele lugar, o público é pensado não como “consumidor”, mas sim como um “companheiro” da criação artística. Partindo de premissas características da cultura popular (o encontro entre as várias pessoas) criam-se situações que unem e não que dividem o público dos profissionais.

7. Em Diálogo com o Público das Comédias do Minho

Neste capítulo final, apresentarei pequenas reflexões acerca da relação estabelecida com o público das Comédias, bem como, as impressões que tive (enquanto intérprete) do eco da tragédia de Lear nos espectadores de *Divididos*.

7.1 "Personagens Paralelas" e "Conversas de Porta Aberta"

O primeiro contacto com o público das Comédias do Minho aconteceu nas “Conversas de Porta Aberta” e “Personagens Paralelas”. Estas duas acções acontecem regularmente antes de cada nova produção. Trata-se do primeiro contacto oficial dos artistas e criadores convidados com a comunidade do Vale do Minho.

Em “Conversas de Porta Aberta” apresentam-se os conteúdos da nova criação e o público tem a oportunidade de questionar os actores e criadores acerca do trabalho que estão a desenvolver na sua paisagem.

A “Conversa” em torno de *Divididos* aconteceu no dia 5 de Junho de 2013, no Centro Cultural de Paredes de Coura. Naquele encontro o público levantou perguntas relacionadas com o tema da velhice, da passagem de testemunho para as gerações seguintes, do significado da palavra teatro e da existência (ou não) de regionalismos e sotaques na preparação desta produção.

Em “Personagens Paralelas” partilha-se um pequeno excerto do espectáculo, ou algum do material artístico excluído do processo criativo.

As nossas “Personagens Paralelas” aconteceram em salões do município de Valença e Melgaço. As duas mini-apresentações serviram também de pretexto para a inclusão de um grupo de actores amadores numa das cenas do espectáculo. Durante a digressão de *Divididos*, o grupo de “amadores” mudava, uma vez que também o espectáculo transitava para o município vizinho.

Resta-me concluir que com estas duas acções – “Personagens Paralelas” e “Conversas de Porta Aberta” - parte do público das Comédias se sentiu integrado no processo de criação de *Divididos*. Através do diálogo com os actores, com o director artístico da companhia e com o encenador, foi-lhes apresentada a tragédia de Lear e dada a oportunidade de assumir uma postura crítica em relação à nova criação teatral.

7.2 O Eco da Tragédia nos Espectadores, breves impressões

A comunicação teatral procura transmitir emoção, reflexão, intuição e diversão para aqueles que, no sentido literal da expressão, “dão assistência” aos actores. O modo como o espectador constrói sentidos a partir da série de signos representados, determinará a sua leitura do espectáculo.

<<A tarefa (e o prazer) do espectador consiste em efectuar sem tréguas uma série de micro opções, de mini acções para focalizar, excluir, combinar e comparar>>
(Pavis, 1998)

O público das Comédias do Minho é 90% rural. São as pessoas que vivem nas freguesias dos cinco municípios do Vale do Minho, algumas em zonas de campo isoladas, outras nos centros das vilas.

Brecht afirmou que “o efeito da performance artística sobre o espectador não é independente do efeito do espectador sobre o artista (...) No teatro o público regula a representação.” (Pavis, 1998). Considero que no caso das Comédias, após dez anos de trabalho, o público regula o sucesso da implementação teatral no território. Este é um público que se tornou exigente e (sempre) expectante pela próxima produção.

A relação entre os actores e o público acontece de forma próxima (quase pessoal), ou seja, existe um reconhecimento mútuo entre os profissionais e a população de cada freguesia. Da minha experiência pessoal, retiro uma série de encontros com a população local, durante cada montagem e após o espectáculo. Refiro-me não apenas aos encontros com os actores de teatro amador que participaram em *Divididos* mas, especialmente, às pessoas anónimas que se aproximavam (ou não) para assistir ao espectáculo.

A maioria das pessoas ocupava os lugares da plateia, mas outros havia que ficavam a assistir de longe (sentados num banco da praça, ou na soleira das suas casas). Estas últimas, não conseguiam ver nitidamente o que acontecia em cena, mas tinham a curiosidade de permanecer até ao final. Talvez ainda não estivessem preparadas para transpor o limite do desconhecido até ao espaço da plateia. Ou talvez apenas não lhes apetecesse.

Um dos grandes receios antes da estreia foi a duração do espectáculo. Tratava-se de um espectáculo a partir de um texto de Shakespeare, com aproximadamente duas horas e um quarto de representação, destinado a ser apresentado ao ar livre.

Iria o público abandonar o espectáculo a meio? Qual seria o *feedback* daqueles que são, como afirmava Brecht, os grandes “reguladores do espectáculo”?

A 27 de Junho de 2013, *Divididos* estreou nas traseiras de uma igreja, numa das freguesias de Paredes de Coura. Um lugar afastado da vila e onde durante a tarde (devido às altas temperaturas) pouca população se avistava. Mas à noite, os espectadores ocuparam todos os bancos de madeira da plateia e assistiram, atentos, à tragédia de Lear.

Enquanto actriz, tive a oportunidade de observar algumas das reacções dos espectadores. Nomeadamente, no momento em que a minha personagem Cordélia se encontrava “escondida” da acção principal.

O público do Alto Minho identificou-se com a questão do envelhecer e da sucessão. Percebi um reconhecimento da população mais idosa com as personagens Lear e Conde de Gloucester (os “velhos amigos” da tragédia). Recordo uma senhora que comentava os apartes da personagem Gloucester, mostrando-se solidária para com os seus problemas.

Algumas pessoas assistiram duas vezes ao espectáculo. Diziam que “apenas da segunda vez tinham conseguido entender toda a história”. Para a grande maioria, as ideias mais abstractas da encenação mostravam-se confusas. De qualquer forma, existia um reconhecimento das questões universais da tragédia de Lear.

A nossa versão foi apresentada como a história de uma família que podia pertencer ao Minho. Notemos a procura (através da encenação) de encontrar uma relação entre o que acontecia no palco e o que acontece nas ruas. Esta tragédia tratava de relações de poder familiares, que ao serem postas em causa e ao sofrerem uma transformação causam (ou podem causar) variadas catástrofes. Questões como o ser legítimo ou ilegítimo, a traição, a injustiça ou a compaixão, foram sentidas com cumplicidade pelos espectadores, conhecedores de diversas histórias, pertencentes ao imaginário colectivo e ao saber da terra.

O nome do espectáculo *Divididos* remete para a questão dos “minifúndios”, ou seja, de divisão da propriedade e do território. Uma questão ainda hoje relevante no meio rural e no caso específico do Vale do Minho, fixada pelos limites desenhados pela água do rio.

No início do espectáculo, um grupo de personagens recebia o público. Criadas e Serventes serviam um pequeno copo de vinho verde da região (Alvarinho), para temperar o espírito. Os espectadores eram tratados desde o princípio como parte da acção. Recordo que da plateia saíam as pessoas dos grupos de teatro amador que se insurgiam perante a maldade dos vilões.

Termino esta reflexão, com um testemunho dos actores da companhia CdM, em tom de agradecimento ao público que os reconhece e acompanha, num projecto que opta por uma descentralização cultural não popular. Trata-se de um “troca” de saberes, através do diálogo constante entre profissionais e espectadores. Eu própria vivi alguns destes momentos de “troca” e de afecto com a população. Recordo uma senhora que em Monção me cumprimentou ao chegar e ao sair do espectáculo, fazendo-me uma simples festa na cara (pela sua expressão) em sinal de agradecimento.

Aqui, a missão do actor sobrepõe-se ao interesse pessoal. E garanto-te que não saímos a perder. Por um lado, é estimulante a constante mudança de encenador e estética (...)

Por outro lado, é recompensador apresentar este resultado à população. É um público grato pelo nosso trabalho, honesto na apreciação que faz e, por vezes, surpreendente:

Seja a Sr.^a de Messegães que nos oferece o seu xaile como sinal de apreço pelo espectáculo que viu;

Seja pelas senhoras de Castro Laboreiro, vestidas de negro e apoiadas em cajados, que nos aplaudem porque choram até ao final de uma tragédia grega;

Seja o Sr. Surdo-mudo que vê um espectáculo de clown e parece perceber mais que todos os outros;

Seja a Sr.^a que agradece ter perdido a novela naquele dia;

Ou a Sr.^a de Verdoejo que confessou andar deprimida, sem apetite e, após rir-se desalmadamente, já sentir alguma fomeca;

Por todas as fartas ceias gentilmente oferecidas, muitas delas confeccionadas pelos próprios; (AAVV, 2009)

Conclusões

Chegou agora o momento de concluir o relato da minha experiência de quatro meses de estágio, nas Comédias do Minho. Percebo actualmente, o quanto esta vivência de mobilidade exigiu uma adaptação e integração em diferentes universos. Só agora, com a distância física e temporal necessária para a reflexão, percepciono o significado de cada universo em particular, pois durante o período de estágio nem sempre foi simples lidar com todos eles de uma só vez. Tratou-se de uma viagem rumo ao desconhecido, com repercussões no plano profissional (aprendizagem performativa), mas também no plano afectivo, psicológico e social.

Neste relatório percorro as questões por mim levantadas durante o estágio: a interpretação da personagem Cordélia, sob orientação do encenador Lee Beagley; a adaptação ao mapa territorial e performativo do espectáculo *Divididos*; o contacto com o público das Comédias e a realidade humana e geográfica do Alto Minho; a observação dos eixos de intervenção pedagógica e de relação com a comunidade; e, finalmente, as conclusões acerca da experiência vocal e musical do espectáculo.

Começo por apresentar os resultados da minha experiência enquanto actriz, no âmbito do processo de construção e interpretação da minha personagem. Fazendo uma retrospectiva da formação obtida no primeiro ano do Mestrado na ESTC, em que aprofundi os meus conhecimentos musicais (desenvolvendo a linguagem enquanto actriz/cantora), regressei com *Divididos* à interpretação do texto teatral e ao processo de composição de personagem. Curiosamente, meses antes de partir para o Alto Minho, tive contacto na disciplina de Interpretação (sob orientação do professor Carlos Pessoa) com algumas palavras de William Shakespeare, através da personagem Lady Macbeth. Em *Divididos* voltei a encontrar-me com Shakespeare, através da nossa adaptação da tragédia de Lear.

Sob proposta do encenador procurei a naturalidade na construção da personagem Cordélia. As suas falas, o figurino e a sua movimentação em cena complementavam a ideia de uma personagem *outsider* relativamente a todas as outras, alguém que como Antígona paga e regressa.

O processo de construção desta personagem reflectiu-se na minha experiência pessoal no Vale do Minho. Tal como a Cordélia, também eu me senti uma *outsider* no seio das relações desta produção. Afinal, eu era uma “estrangeira” na realidade do Alto Minho. Este foi um sentimento de alienação com várias camadas: no âmbito da peça *Rei Lear*, no universo

da encenação de Lee Beagley, no contexto da Companhia Teatral Comédias do Minho, e por fim, perante a própria realidade humana e geográfica do Alto Minho. Assim, esta teia de relações acabou por marcar a construção da minha Cordélia, uma mulher que procurou o seu caminho perante condições adversas, sem nunca deixar de ser fiel aos seus princípios.

Através desta constatação, apercebi-me que a criação da minha personagem depende de muitos outros factores que estão para além das directrizes do encenador, factores esses que estão intimamente relacionados com a descoberta de mim própria, da minha relação com os outros e, por fim, com a minha percepção sobre a filha mais nova de Lear.

Concluo agora que todas as questões psicológicas e emotivas, algumas de fragilidade e vulnerabilidade, foram determinantes no tecer da vida desta Cordélia. Com esta interpretação afastei-me de uma zona de conforto, onde a delicadeza me é simples de explorar, como já aconteceu noutros trabalhos de actriz, devido a características físicas e vocais.

Sob a direcção do encenador Lee Beagley, procurei encontrar o que ele chamava de *heartbeat* (ou pulsação) da personagem no texto, na relação com as restantes personagens, e também nas acções (e reacções) físicas que cada cena propunha. Explorei a presença física de Cordélia e realizei um trabalho a partir das emoções presentes no texto da versão cénica.

A direcção artística do encenador inglês foi consequência de um *work in progress* realizado com os actores no âmbito da análise do texto de cada personagem, da criação de imagens físicas de grupo e da manipulação dos objectos de cena. O encenador dividiu o espectáculo em duas partes, uma primeira mais real e uma segunda mais simbólica.

Enquanto intérprete familiarizada com alguma da linguagem do teatro-físico e da dança, destaco a possibilidade de exploração do movimento no lado menos real da encenação, através da criação de “quadros móveis” que nos faziam entrar na parte da loucura, cegueira e crueldade da tragédia de Lear. Desta forma, uma das minhas principais ferramentas foi o trabalho de corpo, que me ajudou quer no processo de criação da minha personagem, quer na interpretação das cenas de movimento.

O resultado deste processo de criação teatral foi o desenho de um mapa performativo em cerca de vinte freguesias dos cinco municípios de intervenção cultural das Comédias do Minho: Paredes de Coura, Melgaço, Monção, Vila Nova de Cerveira e Valença. Recordo com nostalgia as muralhas dos castelos, a margem do rio Minho ou os centros das vilas ou aldeias isoladas como cenário da tragédia de Lear. Enquanto intérprete, senti o espectáculo renascer em cada apresentação, uma vez que em tais condições o actor não poder ser preguiçoso,

arriscando-se a ser “engolido” pela força da paisagem. Tratou-se de um trabalho performativo onde o corpo, as vozes, os gestos e o texto eram experimentados no aqui e no agora da paisagem do Alto Minho.

No espectáculo *Divididos* o Minho era a casa de Lear. Muitos dos lugares de representação inseridos na paisagem deixavam avistar o território do Vale do Minho circundante, fazendo com que os espectadores avistassem a paisagem da sua região e a interligassem com o território do reino ficcional da tragédia.

O público de *Divididos* reconhecia as questões universais de *Rei Lear* identificando-se com a questão da velhice e da importancia da divisão da propriedade e do território, uma questão com grande presença na realidade rural do Alto Minho.

As Comédias do Minho completam em 2013 dez anos de actividade. Assiste-se a uma descentralização das artes e do teatro, com actores, criadores e agentes culturais que invadem o território e criam novas produções teatrais a partir do diálogo estabelecido com o seu público. Os actores “estrangeiros” que chegam ao território das “Comédias” confrontam-se com uma comunidade rural, inscrita num mapa de cinco municípios diferentes. Por conseguinte, o actor ao viajar para o verde Minho, para além dos desafios profissionais do trabalho com o encenador e restantes actores, encontra pessoas, as pessoas que o recebem e que o reconhecem como o artista estrangeiro das Comédias.

Neste projecto de intervenção cultural existe uma procura em sensibilizar o público para a criação artística contemporânea. Pretende-se responsabilizar os artistas, criadores e promotores culturais para o que chamo de “pedagogia” do público, sem esquecer que o mais importante é o diálogo estabelecido.

Recordo as palavras de Eugénio Barba que, aquando da experiência da sua companhia Odin Teatret numa pequena aldeia do Sul da Itália, afirmou estar numa viagem de “troca” entre duas tribos distintas,

“A diferença é o nosso ponto de encontro. Imagine duas tribos nas duas margens de um rio. Cada tribo pode viver por si mesma, falar da outra, falar mal ou elogiá-la. Porém cada vez que alguém rema de uma margem a outra, troca algo. Não cruza o rio para impor suas normas, mas para dar algo e receber algo em troca: um punhado de sal por uma peça de tecido, algumas pérolas por um arco e duas flechas. Porém, um património cultural pode ser trocado?” (Barba, 1991, 104)

Desta forma, a nossa chegada a cada espaço servia de pretexto para reunir a população de cada lugar, em torno da tragédia de Lear. A partir da observação da relação dos actores residentes com a população (e da minha própria experiência), concluo que existe uma troca constante de património cultural. De um lado das margens do rio estão os profissionais (que maioritariamente vieram de fora do território minhoto) e do outro, estão as pessoas da terra, a quem o trabalho das Comédias do Minho se destina: os espectadores de cada freguesia, as pessoas que integram projectos de formação de teatro amador e os jovens que crescem enquanto pessoas através do contacto com as artes.

Relembro que em alguns dos lugares, no final da apresentação do espectáculo, a comunidade presenteava-nos com um lanche, um copo de vinho verde, uma conversa ou um comentário. Em suma, através de “trocas” de saberes criavam-se situações que uniam e não que diferenciavam os profissionais das pessoas do público.

O actor das Comédias é um “actor faz tudo” no desenvolvimento do seu trabalho comunitário, desde ser actor, agente cultural, formador, técnico, criador. Mas tudo acontece a partir de um mutualismo, ou seja, de ligações entre pessoas. No caso de *Divididos* existiam vinte lugares diferentes para articular (sendo que as questões logísticas de um espectáculo na paisagem nem sempre são simples). Por conseguinte, a circulação do espectáculo apenas foi possível graças ao trabalho realizado em rede entre Comédias do Minho e cada município (articulação com os centros culturais, com as juntas de freguesia, paróquias, etc.).

Para mim, este espectáculo representou por um lado a parte final do mestrado e, por outro lado, o início de um novo ciclo. Ou seja, tratou-se de uma criação teatral onde procurei colocar em prática alguns dos conhecimentos adquiridos na aprendizagem dos três semestres curriculares na ESTC: os dois primeiros com ênfase em Teatro-Música e o último com a frequência do módulo de Interpretação.

Antes de ingressar na ESTC a minha aprendizagem resultou da experiência profissional adquirida com cada encenador com quem trabalhei (ligados ao teatro musical, ao teatro para a infância ou à dança). Tendo iniciado a minha experiência teatral com 13 anos, no Grupo de Teatro e Animação Espelho Mágico, e na companhia profissional TAS – Teatro Animação de Setúbal, desde cedo estive envolvida em diversas criações teatrais, com diferentes encenadores.

Contudo, todas essas experiências teatrais passadas tiveram por base uma aprendizagem intuitiva, sem uma orientação acadêmica importante para o meu desenvolvimento enquanto atriz. Sinto que após este ciclo de formação na ESTC, com todo o acervo de conhecimentos técnicos que adquiri, relativos ao teatro, à música e ao espetáculo, se abrem novas janelas de possibilidades criativas.

Não pretendo ficar prisioneira das novas técnicas teatrais adquiridas (a intuição continua a ser primordial na minha expressão artística), mas considero que um maior número de conhecimentos, pesquisas e experimentações poderão expandir o meu potencial criativo. Citando o músico Vinicius de Moraes “A vida é a arte do encontro (embora haja tanto desencontro pela vida)”, irei seguir viagem colecionando encontros que me permitem “trocar” patrimônios culturais, continuar a aprender e a procurar a minha própria identidade enquanto artista.

Não posso deixar de referir, em jeito de conclusão, a importância neste mestrado da minha escolha da variante de Teatro-Música. Aí redescobri o prazer de cantar e descobri os inúmeros caminhos da voz. Também no espetáculo *Divididos* tive oportunidade de pôr em prática alguns dos conhecimentos musicais adquiridos no primeiro ano de formação na ESTC, ao usar a voz como instrumento, ao serviço das cenas e ambientes sonoros desta versão de *Rei Lear*.

Em suma após este estágio, com as dificuldades e alegrias que o mesmo me proporcionou, ganhei uma maior confiança nas minhas capacidades performativas. Através desta experiência percebi ainda que, para desenvolver o meu potencial criativo, necessito do trabalho de criação enquanto intérprete (atriz/cantora), mas também da mediação das artes com a comunidade, numa relação de proximidade, tal como acontece nas Comédias do Minho.

Bibliografia

AAVV, *Comédias do Minho Cinco Municípios – um Projecto Cultural*, Centro Cultural Paredes de Coura, 2009

AAVV, *Diccionario Literario de Obras y Personagens*, vol. XI, Montaner y Simon S.A, 1960

ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, Editorial Minotauro, 1984

AZEVEDO, Sónia, *O Papel do Corpo no Corpo do Actor*, São Paulo, Perspectiva, 2009

BARBA, Eugénio e SAVARESE, Nicola, *A Arte Secreta do Actor - Dicionário de Antropologia Teatral*, Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1995

BARBA Eugénio, *A canoa de papel - Tratado de Antropologia Teatral*, trad. para português de Patrícia Alves, São Paulo, Hucitec Editora, 1994

BARBA, Eugénio, *Além das Ilhas Flutuantes*, Editora da Unicamp, São Paulo – Campinas, 1991

BORIE, M; ROUGEMONT, M. de; SCHERER, J. *Estética teatral/textos de Platão a Brecht*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

BROOK, Peter, *Evoking Shakespeare Dramatic Contexts*, Theatre Communications Group, 1999

CASTARÈDE, Marie-France, *A Voz e os Seus Sortilégios*, Lisboa: Editorial Caminho, 1991

DELEUXE, GUATTARRI, Giles y Félix, *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, São Paulo, Editora 34, Vol. 1, 2000

GROTOWSKI, Jerzy, *Para um teatro pobre*, trad. Margo Glantz, Cidade do México: Siglo XXI editores, 1971

LABAN, Rudolf, *O domínio do movimento*, Madrid, ed. Fundamentos, 1987

LINKLATER, K., *Freeing the Natural Voice*, USA: Hollywood, Quite Specific Media Group Ltd., 1976

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiologia*, Ediciones Paidós Ibérica, 1998

PISK, Litz, *The actor and his body*, Methuen Drama, 1998

SHAKESPEARE, William, *O Rei Lear*; tradução de Alvaro Cunhal, Lisboa, Editorial Caminho, 2002

STEINER, Rudolf, *Speech and Drama*, trad. Mary Adams, Anthropomorphic Press, New York, 1986

VASQUES, Eugénia, *O que É Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003

Contribuições em monografias

BLOOM, Harold, “*Rei Lear*” in *Shakespeare: a invenção do humano*, (4ª edição), Objectiva, 2000, p.588 – 931

SERRÃO, Maria João, *A voz – sinal do ser*, in. *Conservatório Nacional – 150 anos de ensino de teatro*, Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral da E.S.T.C. pp.103-108, 1987

Sitíografia

Disponíveis em: <http://www.comediasdominho.com/>

Disponíveis em: <http://www.lee-beagley.com/>

Visionamento de filmes

King Lear, Royal Shakespeare Company , 2008

Ran, Akira Kurosawa, 1985