

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**ENTRE A CENA E A SALA: EXPERIÊNCIA DE ESTÁGIO COM OS
PRIMEIROS SINTOMAS**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES
PERFORMATIVAS

Beatriz Cerveira dos Santos Vicente

Lisboa, Setembro de 2025

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**ENTRE A CENA E A SALA: EXPERIÊNCIA DE ESTÁGIO COM OS
PRIMEIROS SINTOMAS**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES
PERFORMATIVAS

Beatriz Cerveira dos Santos Vicente

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, realizado sob a orientação científica de Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa, Professor Adjunto Convidado na área de Teorias e Estéticas.

Dedicatória

Dedico este trabalho ao meu melhor amigo, David Mateus, que nos deixou em Março deste ano e cuja partida alterou inevitavelmente todo o meu aproveitamento e percepção deste processo. Tenho muitas saudades.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Fátima e Rui, pelo apoio incondicional.

Agradeço ao meu professor orientador, Flávio Rodrigo Penteado, pela disponibilidade, acompanhamento teórico e por todas as revisões feitas ao texto.

Agradeço à companhia Primeiros Sintomas, por me ter acolhido durante o estágio; ao Bruno Bravo, por me integrar no seu projecto; e à produtora Telma Grova, por me ter acompanhado até à minha entrada oficial no estágio. Um agradecimento especial à produtora estagiária Inês Félix, que me fez sentir em casa desde o primeiro dia.

Agradeço a todos os elementos do elenco de *Três Irmãs*, em especial à actriz Joana Campos, pela boa disposição e por, desde o início, ter sido uma força unificadora entre a família Primeiros Sintomas e os novos membros. Agradeço também ao técnico de luzes António Vilar e ao Rafael Ligeiro, pelos ensinamentos e por tornarem a experiência mais divertida e memorável.

Por fim, agradeço aos meus colegas estagiários Eva, Murilo, Catarina e Giulia, por terem enriquecido exponencialmente esta experiência e por todo o apoio prestado.

Resumo

O presente relatório foi elaborado no âmbito da unidade curricular Estágio Curricular com Relatório Final, do 2.º ano do Mestrado em Teatro, especialização em Artes Performativas – Interpretação, da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Entre março e julho de 2025, realizei um estágio no Centro de Artes de Lisboa (CAL), em colaboração com a companhia Primeiros Sintomas.

O objectivo deste relatório é apresentar a experiência desenvolvida durante o estágio, bem como reflectir sobre o meu processo enquanto actriz no espectáculo *Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, encenado pelos Primeiros Sintomas.

A primeira parte dedica-se à contextualização da história e do trabalho da companhia, assim como da trajetória do seu encenador principal, Bruno Bravo. O ponto seguinte descreve a primeira etapa do estágio, centrada no acolhimento de projectos exteriores à companhia no espaço CAL. Por fim, o último capítulo expõe a análise da dramaturgia, o processo de criação do espectáculo e o trabalho de interpretação por mim desenvolvido.

Palavras-Chave: Teatro, Primeiros Sintomas, Anton Tchekhov, *Três Irmãs*, Interpretação.

Abstract

This report was prepared within the scope of the course Internship with Final Report, part of the 2nd year of the Master's in Theatre, specialization in Performing Arts – Acting, at the Lisbon School of Theatre and Cinema. Between March and July 2025, I completed an internship at the Lisbon Arts Center (CAL), in collaboration with the company Primeiros Sintomas.

The objective of this report is to present the experience developed during the internship, as well as to reflect on my process as an actress in the play *Three Sisters* by Anton Chekhov, directed by Primeiros Sintomas.

The first part is dedicated to contextualizing the history and work of the company, as well as the career of its main director, Bruno Bravo. The next section describes the first stage of the internship, focused on hosting external projects at the CAL space. Finally, the central chapter presents an analysis of the dramaturgy, the creative process of the production, and the acting work I developed.

Keywords: Theatre, Primeiros Sintomas, Anton Chekhov, *Three Sisters*, Acting.

LISTA DE ABREVIATURAS

CAL – Centro de Artes de Lisboa

ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema

Neste relatório, a autora segue o antigo acordo ortográfico.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. PRIMEIROS SINTOMAS.....	11
2.1 HISTÓRIA DA COMPANHIA.....	11
2.2 BRUNO BRAVO.....	13
3. ACOLHIMENTOS.....	17
3.1 <i>ENCORE- A PARTIR DE ROCK RENDEZ VOUS</i>	17
3.2 <i>UM ENSAIO PARA UM AUTO-RETRATO</i>	18
3.3 <i>HIGH FANTASY (I'M IN LOVE)</i>	19
3.4 <i>AZZEDINNE</i>	19
3.5 <i>QUEM CUIDA DO JARDIM</i>	20
4. ESPECTÁCULO <i>TRÊS IRMÃS</i>	22
4.1 DRAMATURGIA DO ESPECTÁCULO	22
4.2 DESCRIÇÃO DO PROCESSO.....	29
4.3 TRABALHO DE INTERPRETAÇÃO – CADETES.....	33
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
6. REFERÊNCIAS.....	46
7. ANEXOS.....	48

1. Introdução

No âmbito da conclusão do Mestrado de Teatro – Especialização em Artes Performativas, na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), optei pela modalidade de Estágio Curricular, culminando na realização do presente relatório, com orientação do professor Flávio Rodrigo Penteado.

O estágio foi realizado com a companhia Primeiros Sintomas, sediada no Centro de Artes de Lisboa e estruturou-se em dois momentos distintos: numa primeira fase, acompanhei e prestei apoio à produção e às montagens de projectos acolhidos pela companhia, no CAL; depois, integrei-me directamente no processo de criação do espectáculo *Três Irmãs*, produção própria dos Primeiros Sintomas.

Decorrido entre Março e Julho de 2025, o estágio teve como principal objectivo integrar e consolidar os conhecimentos adquiridos ao longo do Mestrado, articulando-os com a minha formação prévia na Licenciatura em Estudos Artísticos (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), bem como com os vários cursos e *workshops* de representação que frequentei. A experiência permitiu-me complementar e aperfeiçoar competências, colocando-me em contacto directo com o meio profissional. Deste modo, tive a oportunidade de colaborar com uma companhia de teatro estabelecida, assim como compreender alguns mecanismos de gestão de um espaço que, para além da produção própria, acolhe uma vasta programação externa. Pude, ainda, acompanhar de perto o processo criativo de um espectáculo profissional com artistas de reconhecida experiência.

A escolha dos Primeiros Sintomas como entidade de estágio prendeu-se com o facto de a minha experiência prática se situar maioritariamente no campo da câmara. Após uma experiência amadora em teatro, no final de 2024, surgiu em mim a vontade de aprofundar o contacto com o universo teatral e compreender de que forma uma companhia profissional trabalha, em particular no que diz respeito ao processo criativo de construção de um espectáculo. Do que já conhecia do trabalho dos Primeiros Sintomas, reconhecia uma linguagem e uma estética bastante distintas das minhas, o que me levou a acreditar que essa diferença poderia originar um encontro produtivo e formativo.

Este relatório pretende dar a conhecer o percurso realizado ao longo do estágio com os Primeiros Sintomas, desde a experiência inicial de acolhimento até ao acompanhamento do processo criativo do espectáculo *Três Irmãs*, ao qual será dado especial destaque.

2. Primeiros Sintomas

2.1 História da Companhia Primeiros Sintomas

Os Primeiros Sintomas são uma companhia de teatro com actividade contínua desde 2001, fundada por Bruno Bravo, Alejandra Alem e Sandra Faleiro, com o intuito de criar uma estrutura que garantisse autonomia e liberdade às suas vontades criativas, permitindo-lhes sustentar as próprias produções de forma independente.

A vontade era de encenar, mas começaram por produzir *As rosas suicidam-se* (2001), de Élvio Camacho, e *Transfer* (2002), de Carla Bonito. Só depois, ainda em 2002 e sem espaço próprio, começam a fazer produções independentes em espaços como a Associação Abril em Maio, no Regueirão dos Anjos, onde trabalharam obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Conto de Natal*, de Charles Dickens, encenadas por Bruno Bravo. Encenam ainda *O Vidro*, de Francisco Luís Parreira, em 2002, na Casa Conveniente.

A partir daí, os Primeiros Sintomas iniciam um ciclo de co-produções, que marca uma nova fase no seu percurso (Vieira et al., 2012, p. 43). A primeira colaboração surge com a Culturgest, onde Bruno Bravo, em parceria com o dramaturgo Miguel Castro Caldas, é convidado a criar *Nunca Terra* (2005) e *Repartição* (2007). Trabalham também com o Teatro Meridional na produção de *Endgame* (2004), de Samuel Beckett, com encenação de Bruno Bravo e com Miguel Seabra e Gonçalo Waddington no elenco. Com o Teatro Maria Matos, realizam duas co-produções: *Agora Baixou o Sol* (2007) e *Maria Mata-os* (2010), ambas com texto de Miguel Castro Caldas. Em 2007, colaboram ainda com o Centro Cultural de Belém (CCB) na encenação de *Foder e ir às Compras – Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, dirigida por Gonçalo Amorim. Este espectáculo recebe o Prémio da Crítica no mesmo ano.

Entre 2008 e 2014, no Espaço Ginjal – um antigo armazém em Cacilhas – a companhia desenvolve o festival bienal CURTAS, um projecto que reúne diversos criadores em torno de propostas experimentais. Como destaca Ana Bigotte Vieira numa entrevista a Bruno Bravo em 2011, este projecto tem um carácter “contracorrente”, pois recusa a pressão pelo sucesso, pela excelência e pela coerência estilística habitualmente presente no meio artístico. O festival promove um espaço de liberdade onde os participantes podem explorar novos papéis e linguagens, como actores a encenar ou escritores a representar, reflectindo, assim, a

identidade autoral da companhia, que preza a liberdade criativa e colectiva acima de tudo o resto.

Em 2010, os Primeiros Sintomas conquistam finalmente um espaço próprio: A Ribeira, um pequeno espaço de apresentações localizado no Cais do Sodré, onde permanecem durante sete anos. Apesar de representar uma importante conquista, o espaço – com apenas 20 lugares – revelou-se difícil de rentabilizar (Branco, 2017), obrigando a companhia a manter-se dependente de co-produções. Conseguiram apenas fazer três produções próprias. Funcionavam, muitas vezes, “mais como espaço de acolhimento do que como espaço próprio” (Vieira et al., 2012, p. 45), numa situação considerada irónica, dada a luta pela autonomia que sempre os caracterizou. Em 2017, com a crescente valorização imobiliária da zona, são forçados a abandonar o espaço pelos senhorios.

É nesse momento que surge um novo impulso: Adriana Queirós, coreógrafa e bailarina, então de saída do Centro de Artes de Lisboa (CAL), entra em contacto com a companhia para saber se haveria interesse em ocupar o espaço. Esta mudança revela-se uma enorme mais-valia, pois o novo local oferece condições significativamente superiores: uma plateia com 80 lugares, estúdios insonorizados, camarim, salas de ensaio e guarda-roupa. O novo espaço permite à companhia não só acolher produções externas e alugar salas de ensaio, como também desenvolver um curso de formação para actores – *A Escola de Teatro*. Com esta estrutura, os Primeiros Sintomas conseguem cumprir a sua missão de dinamização cultural da cidade, criando uma programação diversificada e apoiando projectos de outros grupos e criadores.

A equipa actual da companhia é composta por Bruno Bravo (director artístico), Telma Grova (d direcção de produção), Inês Félix (produção), Sérgio Delgado (músico e sonoplasta), Stéphane Alberto (cenógrafo e figurinista) e António Vilar (desenhador de luz e director técnico do CAL). A companhia colabora regularmente com actores como Ana Brandão, António Mortágua, Joana Campelo, Joana Campos, João Pedro Dantas, Nídia Roque e Sandra Faleiro. Ao longo de mais de duas décadas de existência, o trabalho desenvolvido pelos Primeiros Sintomas tem vindo a conquistar o reconhecimento do público e da crítica, sendo distinguido com diversas nomeações e prémios.

2.2 Bruno Bravo

Durante o meu estágio tive a oportunidade de trabalhar com Bruno Bravo. Parece-me ser impossível falar da companhia Primeiros Sintomas sem reconhecer a marca profundamente pessoal que imprime ao seu trabalho.

Foi na escola secundária Gil Vicente, situada perto da Graça, em Lisboa, que teve o primeiro contacto com teatro. Surgiu aqui o impulso de seguir esta área, ainda que como actor, ao trabalhar com a professora Ana Vinagre, figura que o marcou pela liberdade que aplicava nas suas aulas, permitindo aos alunos escrever, encenar e representar (Vieira et al., 2012, p. 34). Depois ingressou no Conservatório de Lisboa, ainda sediado no Bairro Alto. Este percurso revelou-se difícil, pois apanhou professores da “velha guarda” que apresentavam uma visão mais formatada de ver o teatro. A liberdade para criar que conheceu no secundário desaparecera e deu lugar a certezas absolutas – “Isto faz-se assim”, “Este autor quer dizer isto” (Bravo, entrevista em anexo no relatório de Barros, 2023), cenário que considerava desactualizado para a realidade dos anos 1990. Ainda assim, reconhece o impacto da formação: três anos intensivos em que esteve em contacto com diversas abordagens pedagógicas e experiências em cena que contribuiram para a sua maturação enquanto artista, quando também conheceu João Mota como professor, um artista que recorda com admiração. Foi ainda importante o convívio com colegas que viriam a ser figuras fundamentais no seu trajecto, conhecendo ali muitas das pessoas com quem trabalha hoje e que formariam os Primeiros Sintomas.

Depois deste período, trabalhou 3 anos como actor nos Artistas Unidos, onde conheceu Jorge Silva Melo – figura que viria a tornar-se uma das suas principais influências. Aqui foi confrontado com uma forma de fazer teatro distinta da que lhe fora transmitida na formação no conservatório: a ideia do actor como criador, como parte integrante do processo criativo do espectáculo (Vieira et al., 2012, p. 36), partilhando esse processo com o encenador em vez de se limitar a ser o seu executante. Aqui, o encenador propõe, o actor responde, e um influencia o outro; há diálogo, provocação e selecção. Foi precisamente esta forma de trabalho que pude observar no processo de criação de *Três Irmãs*.

Durante o estágio, destaquei dois aspectos que me pareceram essenciais no modo como Bruno Bravo concebe um espectáculo – e que, inevitavelmente, caracterizam também os próprios Primeiros Sintomas. Em primeiro lugar, um grande foco no texto e naquilo que as palavras

querem dizer. Em segundo lugar, a horizontalidade nas relações dentro da equipa artística, que dá espaço a uma escuta activa e ao aproveitamento da criatividade de todos, enriquecendo o processo e o resultado final.

Bruno Bravo recusa abordagens “psicologizantes”. Quando trabalha um texto, o foco principal não é determinar quem são as personagens no sentido mais fechado, ou seja, personagens concebidas à imagem de seres humanos com a sua “psicologia” individual, mas, sim, perceber o que é dito, como se diz, a quem se dirige e com que intenção. As perguntas que orientam o trabalho são “como?” e não “porquê?”. É a partir dessa escuta que começa a construir o universo do espectáculo, descobrindo, através da análise do texto, os caminhos possíveis para a encenação (Vieira et al., 2012, p. 37). Mesmo em obras que, pela forma como se estruturam, podem exigir maior atenção à psicologia das personagens, como *A Menina Júlia* de August Strindberg (2009, co-produção com a Galeria Zé dos Bois), esta ideia mantém-se. Embora o texto convoque entidades específicas, que percorrem caminhos concretos, Bruno Bravo recusa interpretações absolutas e foco no “quem é esta pessoa?”. Acredita numa miríade de possibilidades que só o estudo atento do texto pode revelar (Vieira et al., 2012, p. 37). Há um objectivo claro de alimentar a imaginação do público, não oferecendo respostas fechadas, para que cada um possa fazer a sua própria leitura. Pretende, assim, respeitar os desafios que cada obra propõe, potenciando a pluralidade de significados que cada texto contém.

Para ele, “o texto comanda sempre” (Santos, 2023, Anexo II, p. 64). Pensa pouco no público durante o processo criativo. O teatro não existe sem a audiência, mas considera que pensar em agradá-la ou se “aguenta um monólogo de 20 minutos” condiciona a espontaneidade do criador e, conseqüentemente, a qualidade do projecto. Evita, também, pensar no teatro como instrumento pedagógico, preferindo tocar, levantar questões e estimular diferentes interpretações no público. Não crê na “ideia de ligarem o teatro à educação” (Vieira et al., 2012, p. 41).

Na maioria das produções dos Primeiros Sintomas com textos não portugueses, é essencial passar sempre por um processo de tradução a partir do original e de várias outras traduções. Para Bruno Bravo, traduzir é também reescrever, pois cada tradução envolve escolhas que originam um novo texto (Santos, 2023, Anexo II, p. 63). Durante este processo, realizam-se leituras em ensaio, permitindo que todos acompanhem a tradução, façam correcções e entendam a linguagem e o ritmo da peça. É também nesta fase que começam a surgir pistas

para o que será este projecto do ponto de vista estético, estabelecendo contacto com Stéphane Alberto para o cenário, Sérgio Delgado para o ambiente sonoro e António Vilar para as luzes. O sucesso deste trabalho é potenciado pela longa relação de confiança entre os membros do grupo – percebem-se e conhecem-se.

Ao dirigir, tem dificuldade em “apontar linhas muito estreitas” (Vieira et al., 2012, p. 34). Procura criar um ambiente de confiança, conforto e liberdade que potencie a pesquisa e a criatividade dos atores – é-lhes dado tempo. Neste contexto, surgem contributos inesperados que enriquecem a criação. Mesmo que numa fase inicial as propostas possam entrar em contradição com a ideia do encenador, é a partir dessas experiências que os actores se habitam organicamente ao espaço, ao outro e ao texto, até que este flua com maior propriedade (Santos, 2023, Anexo II, p. 70).

Há, no entanto, um traço que marca fortemente o seu estilo: o movimento em cena. Para Bruno Bravo, o movimento em cena é de extrema importância e não pode ser banalizado, devendo existir sempre de forma justa e ao serviço da dramaturgia. Em *Macbeth* (2023, CAL), a personagem homónima passa grande parte do tempo sentada ou em pé a pensar, porque é sobre isso que considera ser a peça. Movimento excessivo em momentos de agitação pode dispersar o foco e impedir que se ouça o conteúdo – ficamos na psicologia e não ouvimos o conteúdo, o texto (Santos, 2023, Anexo II, p. 68). O movimento torna-se interior. Esta valorização do texto contribui para uma certa artificialidade na representação e, como o movimento é contido, recorre-se à disposição das personagens no espaço para explicitar relações (Vieira et al., 2012, p. 33).

Para além das pessoas e projectos em que colabora, Bruno Bravo tem como referências teatrais nomes como Peter Brook, Peter Stein e o Wooster Group. No cinema fala-nos de Dreyer, Bergman e David Lynch. Considera que tudo serve de inspiração para o teatro (Vieira et al., 2012, p. 34). Vê o ato de representar como “brincar a sério” e o texto como seu manual de instruções – tão melhor quanto mais complexas forem as instruções. Possui um enorme fascínio por fantasmas, tragédias gregas, óperas e autores clássicos – tudo o que já está morto no sentido literal da palavra – e à medida que os anos passam estes têm ganhado espaço no seu repertório. Há uma enorme paixão por estas palavras que nos chegam de baús “de coisas que ninguém pega por estarem a apanhar pó” e que se revelam portadores de uma enorme actualidade (Santos, 2023, Anexo II, p. 67).

Por ser a primeira vez que estive a acompanhar um espectáculo profissional desta dimensão e sendo uma apreciadora de uma linguagem mais naturalista, foi enriquecedor trabalhar com alguém de um espectro oposto e compreender o pensamento por trás de cada escolha.

3. Acolhimentos

A primeira parte do meu estágio realizou-se no Centro de Artes de Lisboa, casa da companhia Primeiros Sintomas. As funções atribuídas aos estagiários incluíam assegurar a frente de sala, colaborar nas montagens de luzes e, por vezes, de cenário, bem como manter o espaço organizado para receber o público, garantindo a arrumação do auditório e do foyer. Para além disso, éramos responsáveis pelo acolhimento do público, acompanhando a sua entrada e saída, e zelando para que o espectáculo tivesse início e término da melhor forma possível.

As segundas e terças-feiras eram dedicadas às montagens, realizadas em horário diurno, enquanto de quarta a domingo o trabalho iniciava-se às 19h, de forma a garantir que tudo estava preparado para o início do espectáculo. As folgas eram rotativas, exceptuando-se as semanas em que o projecto em cena permanecia mais do que uma semana em cartaz, situação em que se folgava às segundas e às terças-feiras.

3.1 *Encore – a partir de Rock Rendez-Vous*

O primeiro acolhimento que acompanhei foi *Encore – a partir de Rock Rendez-Vous*, uma produção da Maria49 Produções, em cena de 6 a 16 de Março. Ao contrário dos restantes espectáculos que tive a oportunidade de seguir, este contou com o apoio à criação dos Primeiros Sintomas, reunindo vários elementos já familiares da sua equipa. Tal proximidade justifica-se pelo facto de a Maria49 ter sido fundada por Telma Grova, que trouxe consigo uma rede de colaborações habituais da companhia: Telma Grova e Inês Félix na direcção de produção, António Vilar como desenhador e técnico de luzes, e Stéphane Alberto como cenógrafo e aderecista. O próprio encenador e dramaturgo, Rafael Ligeiro – antigo estagiário do CAL – manteve um vínculo estreito com a casa, o que reforça ainda mais essa continuidade.

O espectáculo apresentava-nos um palco suspenso entre a memória e a ficção, onde quatro personagens formam uma banda que revive o espírito do lendário Rock Rendez-Vous – clube lisboeta que marcou o nascimento do rock português nos anos 1980 e que simplesmente deixou de existir, sem aviso prévio. Rafael Ligeiro propõe-se a procurar como podia ter sido o fim deste espaço. Num último concerto imaginado, onde passado e presente se misturam, reconstrói-se a energia, a revolta e a liberdade cultural de uma geração pós-revolução. Esta mistura entre o passado e o presente acontece precisamente pela ausência de um tempo

definido no universo da peça: ao mesmo tempo que as personagens lutam para manter a existência do Rock Rendez Vouz, eles próprios não têm a percepção de que o espaço literalmente dito já não existe.

Por se tratar de um projecto da “casa”, havia um ambiente de grande familiaridade. Os outros estagiários tiveram a oportunidade de acompanhar o processo de ensaios e montagens, eu cheguei a 3 dias da estreia. Inicialmente senti-me deslocada, mas, apesar de se tratar de um grupo muito numeroso, fui muito bem recebida, tanto pelos estagiários como pelos membros da equipa, e rapidamente passei a sentir-me incluída. Este início revelou-se um óptimo ponto de partida para a minha integração na estrutura, onde rapidamente me senti em casa. Senti-me parte do projecto, mesmo estando de fora.

A equipa deste espectáculo era constituída por: texto e encenação, Rafael Ligeiro; assistência de encenação, Margarida Zeferino; interpretação, Alexandra Pato, Carlos Paiva, Duarte Romão, João Clara Bandeira e Nazaré Sousa-Coutinho; Músicos: Francisco Ganchinho, George Gadé e Tiago Leal; cenografia e adereços, Stephane Alberto; construção de cenário, David Paredes; assistência de cenografia, Margarida Silva; figurinos, Duarte Romão, Margarida Zeferino, Rafael Ligeiro; direcção de cena, Eva Mendes; desenho de luz, António Vilar; som, Vítor Santos; direcção de produção, Telma Grova; produção executiva, Inês Félix; apoio à produção, Catarina Ferreira, Murilo Oliveira.

3.2 Um Ensaio para um Auto-Retrato

O segundo espectáculo que acompanhei esteve em cena entre 22 e 29 de Março de 2025. Tratou-se de uma produção independente do CAL, mas que contou com a participação de Joana Campos, actriz ligada à família Primeiros Sintomas. O texto e a encenação foram concebidos pela própria, em parceria com Ivone Fernandes-Jesus, ambas também intérpretes em palco.

Este espectáculo constrói-se a partir da vida de Artemisia Gentileschi, pintora barroca italiana cuja relevância ultrapassa o talento artístico e a obra que deixou. A sua história é relevante até hoje pela coragem com que enfrentou um percurso marcado pela dureza de uma sociedade patriarcal e violenta para com as mulheres. Aos dezassete anos, é vítima de violação por Agostino Tassi, um também pintor e conhecido do seu pai, episódio que deu origem a um dos julgamentos mais polémicos da época. Durante o processo, Artemisia viu a sua palavra

questionada enquanto mulher e vítima, tendo sido sujeita a tortura física para se tentar comprovar que mentia. Por meio de uma narrativa não convencional, um cenário despojado, enriquecido com o apoio de vários instrumentos musicais, as criadoras deste espectáculo costuram momentos cruciais da experiência de vida desta mulher, não procurando dar respostas, mas, sim, expor as fricções entre passado e presente, estimulando o debate em torno da violência de género, da impunidade e da luta pelos direitos das mulheres.

A equipa deste espectáculo era composta por: texto e encenação, Ivone Fernandes Jesus e Joana Campos; interpretação, Ivone Fernandes-Jesus, Joana Campos e Sofia Vitória; banda sonora, Sofia Vitória; cenografia, Michele Barbuscia; desenho de luz, Catarina Côdea; produção, Leonor Batista.

3.3 High Fantasy (I'm In Love!)

O terceiro acolhimento esteve em cena de 10 a 13 de Abril de 2025. *High Fantasy*, da companhia Teatroàfaca, é a sexta produção criada por Afonso Molinar, fundador da companhia, e procura explorar as barreiras entre a ficção e a realidade, criando um paralelismo entre jogos de *role-playing* (neste caso o jogo *Dungeons and Dragons*) e teatro. Neste espectáculo, como nos anteriores, fiz assistência de montagem e desmontagem, mas não tive a oportunidade de conhecer os membros da equipa, ao contrário do que aconteceu com outros acolhimentos.

O texto e encenação são da autoria de Afonso Molinar; interpretação de Carolina Rocha, Fábio Batista, Laura Ribeiro e Simão Vaz; figurinos por Inês Correia; sonoplastia de João Gamory; desenho de luz de Marco Lopes; produção e caracterização por Diana Especial.

3.4 Azzedine

Este foi o quarto acolhimento que acompanhei e esteve em cena de 17 a 27 de Abril. O texto é de Jaime Rocha e a produção do Projeto Teatral Hipérion.

O enredo do espectáculo apresenta-nos Jean Genet, vindo dos mortos, a tentar reescrever a sua primeira peça, *Alta Vigilância*, convocado por Azzedine, a criança marroquina que a sua família adoptara. Ao longo da peça, Genet passa também pelo seu primeiro texto teatral,

Quatro Horas em Chalita – testemunho directo do massacre de refugiados palestinianos em Sabra e Chatila. Assim, cercado pelas suas personagens, tenta responder às dúvidas de Azzedine. Este, apesar de marroquino, representa a geração que herda o sofrimento palestiniano. Funciona como um eco crítico, confrontando Genet com os limites da sua escrita e da sua militância. *Azzedine* questiona a violência, o radicalismo e a herança deixada por Genet. Entre memórias, conflitos e desejos de redenção, a peça transforma-se num confronto íntimo entre criador e criatura, passado e presente, arte e responsabilidade.

Este espectáculo coincidiu com o início das leituras para *Três Irmãs*, dos Primeiros Sintomas. Ainda foi possível conciliar o trabalho de frente de sala e o apoio às montagens, mas, gradualmente, os estagiários começaram a fazer a transição desse trabalho no CAL para o acompanhamento do novo projecto da companhia. Desta forma, fomos deixando para trás o contacto directo com o Centro de Artes de Lisboa e passámos a direccionar o nosso foco para as *Três Irmãs*, na medida em que tínhamos de manter a mesma carga horária. Ainda assim, foi possível fazer frente de sala e auxiliar nas montagens de luzes e na cenografia. Esta era composta por 11 panos vermelhos pendurados na teia ao longo do palco e também no chão, criando uma ideia de prisão suja e ensanguentada, em sintonia com a atmosfera da peça.

É importante para mim sublinhar que, apesar da ausência progressiva, este acolhimento foi particularmente enriquecedor pela oportunidade de conviver e aprender com Mário Trigo, que se mostrou disponível para conversar e reflectir sobre os temas abordados na peça – e não só! – durante o processo de montagem. A sua postura de respeito e atenção para com os estagiários e com toda a equipa deixou uma marca importante na minha experiência.

A equipa era composta por: Jaime Rocha, texto; Mário Trigo, encenação; Anilson Eugénio, Carolina Figueiredo, Mariana Capela, Miguel Coutinho, Philippe Araújo, Tiago Duarte, interpretação; Pedro Silva, cenografia; Mário Trigo, desenho de luz.

3.5 Quem Cuida do Jardim

Esta produção da companhia Causas Comuns esteve em cena de 14 a 25 de Maio. A premissa da peça apresenta-nos quatro sobreviventes de um mundo destruído que criam em laboratório uma espécie de ser humano programado para cuidar em vez de destruir. Numa mistura de ficção científica, crítica social e poesia, com temas como o colapso ambiental, a memória

colectiva e a responsabilidade ética, a peça desafia-nos a pensar: será possível recomeçar de forma diferente?

Era uma criação de Cristina Carvalhal, com interpretação de Alice Azevedo, Bruno Huca, Carla Bolito e Diogo Freitas. Os desenhos de luz e som eram da autoria de Pedro Abreu e Sérgio Delgado, respectivamente, e a cenografia de Nuno Carinhas.

À semelhança do acolhimento anterior, não tive a oportunidade de acompanhar este espectáculo tão de perto quanto gostaria, especialmente tendo em conta a admiração que tenho pelo trabalho de Cristina Carvalhal e Alice Azevedo. A minha ligação a esta produção ficou-se pelo encontro casual proporcionado pelo facto de os ensaios decorrerem no CAL, simultaneamente ao espectáculo.

Não participei nas montagens de luz nem de cenário, nem realizei funções de frente de sala, uma vez que os horários do espectáculo coincidiam com os ensaios do projecto *Três Irmãs*. Neste contexto, deu-se a transferência total das nossas funções como estagiários no CAL para o trabalho de estágio directamente com os Primeiros Sintomas.

4. Espectáculo *Três Irmãs*

No final do processo, fiz uma entrevista ao Bruno Bravo, realizada via Zoom, uma vez que não me encontrava em Lisboa. Contudo, devido a falhas na ligação da rede, a qualidade do áudio ficou comprometida. Várias partes tornaram-se inaudíveis, não me permitindo fazer a transcrição da entrevista. Por este motivo, não se encontra nos anexos e tampouco é referenciada directamente no relatório. Ainda assim, o ponto seguinte é redigido com base nessa conversa e contém afirmações do Bruno Bravo que considere relevantes para a reflexão aqui proposta.

4.1 Dramatugia

Antes de mais, parece-me importante contextualizar o enredo do texto original. O Acto I situa-se na celebração do santo de Irina, no mesmo dia da morte do pai dela, de Macha e de Olga, um ano atrás. As irmãs e Andrei recebem militares em casa. Durante essa convivência, divagam sobre a existência e a condição humana. Aos poucos, o público começa a entender as relações que existem entre os vários personagens. O Ato II ocorre sensivelmente dois anos depois. Natacha e Andrei já são casados e têm o primeiro filho, Bobick. Macha e Verchinin, comandante da brigada, iniciaram o seu romance, enquanto Olga é cada vez mais consumida pelo trabalho que odeia na escola. Irina, motivada no primeiro ato, revela sinais de cansaço e frustração – nunca mais partem para Moscovo. O Acto III é marcado por um incêndio na aldeia e percebemos o domínio progressivo de Natacha sobre a casa. Por último, no Acto IV a partida da brigada sela o inevitável destino destas personagens com uma mistura de esperança, perda e resignação.

Ao longo da peça original, o sonho distante de Moscovo – de mudança – mantém-se como um fio condutor, mas a decadência, fruto da inactividade daquelas personagens, começa a surgir progressivamente:

«Há ali o destino das filhas e do filho dos Prózorov – Olga, Macha, Irina e Andrei – que recebem na sua propriedade na província a visita de militares. Ao longo dos anos, vão perdendo paulatinamente espaço dentro da

casa, que passa a ser ocupada pela esposa de Andrei, Natacha, a qual reivindica um quarto para os seus filhos e, em seguida, traz o próprio amante Protopópov para a sala de visitas. Por fim, as irmãs têm a casa hipotecada devido às dívidas do irmão, os militares deixam a cidade, Olga muda-se para a escola onde tornou-se diretora, Macha tem seu romance com um dos militares interrompido, Irina perde o seu futuro marido – o barão Tuzenbach – num duelo e Andrei contenta-se com um trabalho local. »

(Nascimento, 2022, p. 127)

Desde logo se percebeu a dificuldade em definir exactamente “o que acontece” em cada ato de *Três Irmãs*, já que a peça foge à estrutura convencional dos dramas russos da época. Ao contrário do esperado, não se concentra numa tensão dramática clara, nem em espaço e tempo comprimidos. Pelo contrário, apresenta um arco temporal dilatado, no qual os acontecimentos mais relevantes decorrem fora de cena.

O próprio título já assinala essa singularidade, afastando-se do modelo dramático centrado no protagonismo individual – a figura do herói ou anti-herói – para se fixar numa ideia de colectivo. Posto isto, ler e reler o texto, com máxima atenção às palavras e aos silêncios, revelou-se essencial, sobretudo para um encenador como Bruno Bravo.

Foi igualmente importante para o trabalho contextualizar o lugar de Tchekhov no teatro moderno. Nas suas peças, o autor privilegia a vida interior das personagens e procura criar um retrato subtil da condição humana. A acção dramática não se constrói a partir de grandes acontecimentos ou reviravoltas, mas de uma investigação paciente da psique, das frustrações e dos desejos não realizados. Tchekhov contraria a concepção aristotélica exposta na *Poética*, em que Aristóteles afirma o enredo (*mythos*) como elemento essencial da tragédia (Rosa, 2023, p. 101). Em *Três Irmãs*, a acção externa parece muitas vezes estagnada, enquanto no interior das personagens decorre um turbilhão de emoções. Muitas delas permanecem paralisadas, presas à inactividade e à espera de algo que nunca chegará.

Este contraste foi evidente durante as primeiras leituras: numa primeira impressão, tudo parecia leve e quase sem acontecimentos, mas a cada releitura descobríamos novas camadas

de densidade interior. Bruno Bravo sublinhou essa complexidade distinguindo *Três Irmãs* de *Tio Vânia* (encenado pela companhia em 2019). Segundo ele, no caso de *Tio Vânia*, era mais imediato reconhecer a tragédia íntima das personagens, o que fez com que os ensaios começassem logo num registo tenso e sombrio. Já em *Três Irmãs*, esse universo revelou-se de forma mais subtil, exigindo leituras sucessivas para se revelar com mais clareza.

Para esta produção, serviu-se das traduções inglesas de Jenny Coran, Stephen Mulrine e Rory Mullarkey e da versão francesa de Génia Cannac e Georges Perros. Fez comparações directas do original russo com a ajuda de uma ferramenta de tradução *online*. Como apoio comparativo, utilizou também as traduções portuguesas de Nina e Filipe Guerra e de António Pescada, feitas directamente do russo. Para a transliteração dos nomes das personagens, recorreu, ainda, à tradução de Augusto Sobral, Carol Loff e Rui Mendes, que serviu a produção de TRÊS IRMÃS no Teatro da Cornucópia.

A tradução de David Mamet, realizada a partir da versão inglesa de Vlada Chernomordik, teve também um papel relevante no trabalho de Bruno Bravo. Embora não tenha servido como base directa para a sua tradução, influenciou de forma significativa o modo como Bruno olhou para o texto e para as possibilidades da sua adaptação:

“Interessou-nos, sim, a sugestão de um jogo (amplamente desenvolvido na versão de Mamet) que desloca, e aqui pontualmente, algumas peças do edifício original da peça: intrometendo uma ou outra fala nalguns monólogos, esticando, aqui e ali, alguns diálogos, por meio da repetição de pausas, de frases, com hesitações ou interrupções.”

Folha de sala de *Três Irmãs*, Primeiros Sintomas, 2025

Ao ler e analisar a tradução de David Mamet, Bruno recordou-se que não escrevia para ser publicado, mas para criar um espectáculo – o que lhe conferia maior liberdade e a possibilidade de brincar mais com o texto. Ao longo de todo o processo, a tradução foi permeável a sugestões do grupo e ao que descobríamos durante os ensaios, pelo que o texto foi sofrendo várias alterações ao longo do projecto.

Foram necessárias algumas alterações para adaptar a peça ao contexto português, a principal delas relacionada com os nomes. A sonoridade e a grafia dos nomes russos podem ser estranhas para o ouvido luso, e complicam a compreensão devido ao sistema de nomes triplo

utilizado na Rússia: o nome próprio, o patronímico – formado a partir do primeiro nome do pai com um sufixo – e o sobrenome da família. Além disso, Tchekhov usa frequentemente apelidos e diminutivos carinhosos. Para facilitar a identificação das personagens pelo público, optou-se por simplificar os nomes, eliminando algumas variações e apelidos de cada personagem, tornando mais claro de quem se está a falar em cena.

O motivo da celebração que reúne todos os personagens na casa dos Prozorov no primeiro ato também teve de ser adaptado. Segundo McCafferty (2019), na Rússia pré-soviética, aniversários não tinham a mesma relevância que hoje; a tradição aristocrática consistia em baptizar as crianças com nomes de santos do calendário ortodoxo, acreditando-se que isso conferia protecção espiritual. Caso a criança nascesse no dia de um santo específico, recebia o seu nome; caso contrário, os pais escolhiam um santo de importância especial. Essa valorização do dia do santo em detrimento da data de nascimento reflectia a centralidade da religião na vida quotidiana russa. *Três Irmãs* começa, assim, com a celebração do santo de Irina. Por ser uma realidade distante do público português, a celebração foi adaptada, transformando-se no aniversário da própria Irina, atribuindo à cena um tom mais familiar e próximo do espectador.

A nível de tradução, o elevado número de personagens em *Três Irmãs* influenciou necessariamente a adaptação do texto. Neste universo de conversas banais, onde se revelam frustrações, desejos e tensões, os silêncios e as pausas tornam-se ainda mais reveladores da interioridade das personagens. Como sublinha John Windsor-Cunningham, director e também actor, “as personagens falam muito e comunicam pouco”, dirigindo-se muitas vezes à “pessoa errada”, absortas nas suas próprias realidades (Understanding Plays by Chekhov, Acting coaches nyc, 2015, 00:38). Ainda assim, em *Três Irmãs* há sempre um interlocutor: as personagens nunca falam totalmente sozinhas.

Foi neste contexto que surgiu a necessidade de eliminar a personagem de Ferapont, o velho criado surdo da família, por questões de orçamento. Embora a sua presença tenha relevância dramática, a sua função estava quase sempre ligada a Andrei, que tem por hábito desabafar com quem não o compreende – seja a filha bebé, seja o próprio Ferapont. Assim, diálogos que já tinham, na sua génese, um carácter monológico foram transformados por Bruno Bravo em solilóquios, procurando preservar a essência das cenas. Algumas falas foram transferidas para os cadetes e outras suprimidas, mantendo o equilíbrio dramático e funcionando como metáfora para a já profunda solidão em que Andrei vivia.

Nos dois momentos em que originalmente dialoga com Ferapont (no segundo e no quarto actos), Andrei expõe-se de forma brutalmente honesta, precisamente porque não é ouvido: “se ouvisses como deve ser, talvez não tivesse falado contigo”. Estes diálogos, fundamentais para revelar a estagnação e frustração de Andrei, bem como para assinalar a passagem do tempo, foram preservados na adaptação através de um dispositivo diferente: em vez de falar a alguém que não o escuta, Andrei dirige-se diretamente ao público, que funciona como espelho das suas reflexões mais íntimas.

Houve ainda alterações nas personagens de Fedotick e Rode, os jovens cadetes do exército que habitam a casa. A partir da cena final em que os cadetes, no início do quarto acto, partem sem destino certo – para a Polónia, sem saber se irão para a guerra, mas animados pelo entusiasmo da partida –, Bruno Bravo teve vontade de multiplicar estas duas figuras em quatro, representando assim toda a juventude. Transformaram-se, deste modo, numa metáfora mais evidente da juventude, inocência, luminosidade e infância, em oposição à estagnação da casa, ao mesmo tempo que integravam no elenco quatro dos estagiários.

Contudo, Bruno Bravo trabalhou estas personagens de forma a ultrapassarem a sua função habitual de simples contraponto à realidade das três irmãs, atribuindo-lhes um “lado meio bergmaniano”. Em vez de representarem apenas um coro de vitalidade e futuro, os cadetes adquirem uma dimensão existencial e poética, tornando-se também um presságio do vazio e da efemeridade da vida. Assim, sublinham não só o contraste com a imobilidade das protagonistas, mas evocam igualmente uma atmosfera melancólica próxima do universo de Ingmar Bergman, onde a juventude é simultaneamente promessa e sinal do tempo que se esvai (Harvard Film Archive, 2018).

Procurando ampliar uma ideia de juventude como território que já foi nosso, mas que já não nos pertence, introduziram-se momentos simbólicos como o do peão. No primeiro ato, um dos cadetes traz um peão para Irina. Esse peão não é real, palpável; pertence ao mundo da imaginação. Quando o cadete o lança para o chão, ouve-se o som do peão a rodar, que se funde com gargalhadas de crianças e todos os elementos da mesa olham para aquele objecto que se ouve, mas não está presente, como se se confrontassem com a sua infância, reagindo de acordo com a relação que tiveram com ela e com a consciência da sua perda.

Outro exemplo é a cena do incêndio. São os cadetes que libertam o espaço para acolher as várias famílias afectadas pelo fogo. Durante toda a transição, cumprem ordens mecanicamente, sem mostrar qualquer impacto com a destruição que os rodeia. A retirada de

elementos de cena está até sincronizada com a música de fundo. Contudo, no final, o membro mais jovem do grupo, enquanto os outros saem, avança no palco e olha em volta, mostrando o desespero que os assola e até então permanecera oculto.

Os elementos visuais e sonoros começaram a ser pensados desde cedo como parte integrante da dramaturgia. Bruno Bravo, Stéphane Alberto e Sérgio Delgado começaram a discutir estas questões antes do processo de ensaios, para procurar o melhor ambiente para o texto.

Desde o início, sabia-se que não seria possível criar um cenário ultra-realista. O espaço da acção em *Três Irmãs* é demasiado complicado cenicamente: uma casa com ligação ao exterior, que em diferentes actos exige divisões diferentes – ora o quarto de Andrei, ora a sala, havendo, inclusive, um incêndio. Era impossível resolver todas estas questões, tanto por limitações físicas e orçamentais da companhia como também porque o realismo não era uma ideia que interessasse particularmente. O ultra-realismo deixaria menos espaço à imaginação, e havia maior interesse em explorar um campo mais abstracto.

A primeira proposta do Bruno foi a de criar um espaço que funcionasse como uma espécie de folha em branco onde as personagens habitariam e, a partir delas, se sugeririam os traços do espaço. Mais tarde, Stephen apresentou uma contraproposta que Bruno considerou mais eficaz. A ideia mantinha o mesmo princípio de despojamento, com apenas os elementos fundamentais em cena – mesa, cadeiras e os adereços indispensáveis —, mas acrescentava um enquadramento feito de quadros alusivos à família e ao passado daquela antiga aristocracia – paredes de grade completamente cobertas de figuras da família.

Desta forma, o cenário criava uma sensação de redoma, um espaço claustrofóbico, onde as personagens permanecem presas, rodeadas pelos seus antepassados. Esse ambiente transformava a casa num lugar onde os vivos convivem com os antepassados e, de certa forma, também já estão na condição de fantasma.

No que diz respeito aos figurinos, apesar de inspirados em roupagens do final do século XIX e início do século XX, também eles não seguem uma linha ultra-realista, pelas mesmas razões que o cenário. Nos uniformes dos soldados procurou-se introduzir, de forma subtil, elementos que remetessem para a estética da Alemanha nazi, sugerindo já o prenúncio de um futuro totalitarista que viria a instalar-se na Rússia após a revolução bolchevique de 1917. É importante notar que a peça decorre numa época de mudanças sociais e aborda temas como a miséria, a fome, a falta de cultura e de informação, em contraste com a ideia de uma capital

utópica. Num espaço habitado por soldados em tempo de paz, esta opção estética contribui para estabelecer uma ponte com os tempos atuais.

Desta forma, não se procurou actualizar a peça do ponto de vista estético, mas, sim, sugerir um determinado tempo mais antigo, inspirado na época de Tchekhov.

No que diz respeito à sonoplastia, também aqui se procurou evitar uma abordagem estritamente realista. Nas quatro grandes peças de Tchekhov, há sempre uma forte presença musical que, muitas vezes, passa despercebida. Em *Três Irmãs*, encontramos, por exemplo, o piano de Tuzenbach, o violino de Andrei, a voz da ama a embalar o bebé, ou ainda os mascarados. Partindo destes elementos, interessou ao grupo assumir e ampliar essa dimensão musical, integrando-a como parte essencial da atmosfera da peça.

Assim, foi colocado um piano em palco, Andrei tocou violino em vários momentos, e, no Acto II, os cadetes entraram cantando em coro e iluminando a sala. Um dos exemplos mais marcantes, destacado por Bruno, surge na cena do incêndio: além do som das chamas, ouvimos uma versão profundamente distorcida de uma composição de Rachmaninoff – compositor russo praticamente contemporâneo de Tchekhov. Outro momento simbólico acontece quando, no Acto I, um cadete tira a primeira fotografia de família: o som do flash não é realista, mas seguido por uma melodia de caixa de música de bailarina, remetendo para o imaginário do ballet russo.

Para esta construção sonora, Sérgio Delgado realizou uma investigação sobre compositores russos do final do século XIX e início do século XX, período particularmente rico do ponto de vista artístico, de modo a criar uma sonoplastia que dialogasse com o espírito da época e com a atmosfera da encenação, mantendo a componente musical bem viva.

4.2 Descrição do processo

O primeiro ensaio de leitura aconteceu antes da minha entrada no CAL, contando apenas com o primeiro acto traduzido. No dia 5 de Abril assisti à minha primeira leitura, que incluiu o Acto I e parte do Acto II. Nessa altura, o elenco ainda integrava Sandra Faleiro, que viria a abandonar o projecto por motivos profissionais, sendo substituída por Mafalda Jara no papel de Macha.

Entre 21 de Abril e 10 de Maio, tivemos acesso ao auditório – devido à ausência temporária de acolhimentos – e pudemos realizar as leituras no espaço onde o espectáculo estrearia. Inicialmente, trabalhámos sentados em torno de uma mesa colocada no centro do palco, que viria a ser a casa dos Prozorov. Progressivamente, as leituras passaram a ser feitas de pé, iniciando-se a exploração dos primeiros movimentos no espaço e a procura da forma do espectáculo.

De 10 a 26 de Maio, os ensaios transferiram-se para o Estúdio 1 do CAL, uma *black box* de dimensões reduzidas. Embora o trabalho ainda fosse feito com o texto na mão, já se tinha uma ideia mais clara do cenário. Este novo espaço funcionou como uma espécie de modelo em escala do palco, permitindo experimentar a disposição das personagens e dos objectos.

Depois disso, passámos para o auditório principal, onde permanecemos até à estreia, a 2 de Julho. Começámos a trabalhar com cenário a partir de 19 de Junho. Devido à falta de pessoal, e também para reforçar a dimensão metateatral do espectáculo, os cadetes foram destacados para receber o público, recuperando uma das funções que inicialmente desempenhávamos enquanto estagiários: a frente de sala.

Nas primeiras leituras, o trabalho desenvolveu-se de forma dinâmica: o Bruno trazia algumas propostas e, após a leitura de cada ato, discutíamos as possíveis interpretações. Surgiam interrupções sempre que algo de novo exigia comentário imediato. Muitas propostas tiveram de ser alteradas à medida que íamos conhecendo a peça, dada a natureza complexa deste texto e das relações que se processam nele. Inicialmente, o encenador acrescentou texto no Acto I, durante a cena em que todos se sentam à mesa, com o objectivo de criar um burburinho, aproximando a cena da realidade, mas esta adição foi rapidamente eliminada por parecer pouco natural e orgânica. O efeito de burburinho passou a ser feito através da repetição de falas já existentes, proferidas naquela mesa, em baixo volume. Criaram-se movimentos

repetitivos para acompanhar estas falas, transmitindo a sensação de hábitos diários e de estagnação. Foi necessário encontrar um equilíbrio cuidadoso entre credibilidade, energia e volume, de modo que a cena parecesse autêntica e, ao mesmo tempo, o público conseguisse ouvir o diálogo.

O Acto I foi o foco principal durante o mês de maio e também o mais trabalhoso do ponto de vista cénico. Sendo o primeiro, foi nele que procurámos o tom do espectáculo. O desafio era encontrar o tempo e o ritmo correctos para cada cena. Para Bruno Bravo, este é um trabalho conjunto, que conjuga lógica e sentido com uma profunda arbitrariedade, dependendo também do tempo e do ritmo dos intérpretes. É difícil fazer uma proposta rígida; por isso, ele não chega com uma ideia predefinida do que irá ser. Procurámos quais falas dilatar ou comprimir, a distribuição de palco e que imagens poderiam ser criadas para expor dinâmicas.

Neste processo, os intérpretes tinham muita liberdade. Como me revelou na entrevista, Bruno Bravo não considera aquecimentos de grupo úteis; no início de cada ensaio, cada actor seguia os seus próprios rituais individuais. A direcção de atores foi reduzida, de forma que descobrimos juntos o caminho e o desenho do espectáculo. Os comentários sobre construções de personagens, interpretações e intenções do texto foram mínimos. Desse modo, o foco esteve concentrado nas questões formais de movimento e na intensidade vocal.

Por acreditar que o trabalho do actor não começa nem termina nos ensaios e que o que acontece fora de cena é igualmente importante, Bruno não gosta de ensaios parcelados. Dada a natureza do texto, foi pedido aos atores que estivessem presentes no máximo número de ensaios possível. Com o elevado número de membros no projecto, isto tornou-se difícil de alcançar. Os dias e horários de ensaio eram organizados semana a semana, adaptando-se às necessidades de todos, para não prejudicar a produtividade. Ainda que nem todos estivessem sempre presentes, era importante conseguir trabalhar o máximo possível de cenas com os que estavam disponíveis.

O extenso elenco, a incompatibilidade de horários e atrasos por parte de membros da equipa tornaram o tempo disponível insuficiente. A data inicial de estreia, 18 de Junho, foi alterada nos primeiros ensaios para 28 de Junho, mas verificou-se que precisávamos de mais tempo, adiando a estreia para 2 de Julho.

Na segunda semana, devido a um problema de saúde de um dos atores, cancelou-se o espectáculo de sábado e domingo. Foi uma situação difícil de gerir e triste, mas permitiu-nos terminar bem, com três dias esgotados na semana seguinte.

Ter o sonoplasta a acompanhar-nos durante quase todo o processo de ensaios foi muito importante. Começámos cedo a ensaiar com som, o que ajudou a direccionar as cenas.

Apesar de promover autonomia e individualidade do elenco em várias partes do processo, a companhia Primeiros Sintomas considera essencial a união de grupo. Não é só no trabalho que as pessoas se conhecem; convívios pós-ensaios foram promovidos, ajudando na integração e na boa relação entre os membros do grupo.

Pretendia desenvolver uma análise sobre a criação de personagem dos restantes atores. Contudo, o elevado número de papéis, a limitação temporal do processo e o facto de eu estar a trabalhar em simultâneo com o estágio tornaram esse aprofundamento impossível.

Para terminar, importa explicar como era o cenário e como se alterava de acto para acto. Consistia na sala de jantar dos Prozorov. As paredes estavam totalmente preenchidas com quadros feitos com IA a partir dos rostos dos atores que faziam as personagens da família. Contava com duas entradas e saídas, ambas no fundo do palco, uma na lateral direita e outra de frente para o público, mais para a esquerda. A primeira era uma porta que dava para o resto da casa, enquanto a segunda era a porta que dava para o exterior da casa.

No Acto I, a sala estava mobilada com uma mesa de jantar grande ao centro e sete cadeiras dispostas, cinco de frente para o público e duas nas laterais. Havia uma pequena mesa encostada à parede à sua direita, com uma cadeira e uma pequena moldura da mãe das três irmãs. Na direita baixa, existia uma cadeira almofadada de veludo vermelha, um canapé, também ele forrado a vermelho e uma pequena mesa de apoio entre as duas. Na esquerda do palco tínhamos um belíssimo piano e, ao fundo, à esquerda, estava um grande relógio que pertencia à já falecida matriarca da família. A mesa estava repleta de copos porque se tratava de um dia de festa, o aniversário de Irina (ANEXO I).

À medida que avançávamos nos actos, a casa ia ficando progressivamente mais vazia. O piano ficava sempre em cena, mas do Acto II para o III, aquando do incêndio, os cadetes transportavam para fora do palco a mesa grande e algumas cadeiras, deixando apenas quatro delas, e o canapé (ANEXO III). Ficavam também em palco a mesa lateral e a sua cadeira,

assim como a cadeira e a mesa de apoio na direita baixa. No último acto, os cadetes retiravam tudo, deixando apenas essa mesma cadeira e mesa de apoio. Depois, traziam um banco de jardim para o centro do palco, transformando a sala no jardim da casa (ANEXO IV).

No final, a casa ficava vazia, como se a inocência da juventude e a esperança de mudança se tivessem esvaziado com as mobílias e os cadetes, deixando as três irmãs solitárias, entregues ao peso do tempo e ao destino que as aguarda.

4.3 Trabalho de interpretação – Cadetes

Neste espectáculo foi-me atribuído o papel de um dos Cadetes. Como já foi dito, trata-se de um grupo de personagens criado a partir de Fedotick e Rode, com o objectivo de criar uma espécie de coro juvenil luminoso e simultaneamente melancólico.

Tivemos total autonomia na distribuição das falas pelos quatro. Além disso, foi-nos informado o seu ponto de vista geral na peça. Funcionáramos como um espelho da estagnação e passagem do tempo e veríamos as coisas do ponto de vista de alguém que é apenas um visitante. As conversas e dilemas que os outros personagens viviam não nos faziam sentido, tornando-nos testemunhas silenciosas que só raramente participam nas dinâmicas. Seria importante também ter em mente a mentalidade de cadete russo que executa ordens sem pensar, age em grupo, treinado e algo neutro emocionalmente. O facto de haver uma personagem que pouco interage com as outras personagens, mas acompanha a história do início ao fim, permitiu-me criar com a máxima liberdade as relações entre o meu cadete e os outros.

Posto isto, iniciei uma pesquisa sobre o contexto histórico em que a peça ocorre. Embora não haja referência ao ano exacto em que *Três Irmãs* se passa, Tchekhov escreveu-a entre 1900 e 1901, num período de intensas transformações culturais e sociais na Rússia.

Após a morte do czar Nicolau I em 1855, o país estava devastado pela Guerra da Crimeia. O seu sucessor, Alexandre II, iniciou um vasto programa de reformas: promoveu mudanças na educação, dividiu o Império Russo em 50 províncias (subdivididas em distritos com complexa administração pública) e decretou, em 1861, a emancipação de cerca de 23 milhões de servos. Esta medida pôs fim aos contractos vitalícios que os prendiam à terra, permitindo-lhes, em teoria, procurar melhores condições de vida.

A criação dos *zemstvos* (assembleias locais) foi muito importante, pois permitiam às aldeias eleger oficiais para autogoverno comunitário – ampliando a vida social dos camponeses e concedendo-lhes alguma autonomia (Jones, 2025, p. 116). Os *zemstvos* eram compostos por três elementos: administradores, deputados (maioritariamente da nobreza) e profissionais como professores, médicos ou agrónomos, em grande parte oriundos do campesinato.

No entanto, este sistema enfrentou dificuldades. Muitos acreditavam que os camponeses não eram capazes de se autogerir, e surgiram denúncias de corrupção, com oficiais camponeses

acusados de desviar fundos públicos (Jones, 2025, p. 117). No final do século XIX, uma grande fome abateu-se sobre a Rússia e levou o “terceiro elemento” dos *zemstvos* a propor melhorias na agricultura, saúde e saneamento. Porém, os impostos necessários para financiar estas medidas recaíam sobretudo sobre a nobreza, o que provocou uma forte tensão social.

Em 1881, o czar Alexandre II foi assassinado pelo grupo radical *Narodnaya Volya* (A Vontade do Povo), numa tentativa falhada de deitar abaixo o regime. O seu sucessor, Alexandre III, pressionado pela nobreza, implementou contra-reformas que travaram o processo de modernização (Jones, 2025, p. 116). O imposto de resgate – que obrigava ex-servos a pagar aos antigos senhores para garantir a liberdade – acabou por agravar ainda mais as condições de muitos camponeses.

Entre 1889 e 1890, foram enviados para as províncias governadores e “capitães de terra”, investidos de amplos poderes: podiam anular decisões das assembleias locais, demitir oficiais eleitos pelos camponeses, impor castigos públicos e exercer supervisão directa sobre as aldeias (Jones, 2025, p. 118). Esta perda de autonomia foi vista pelos camponeses como um regresso à servidão, o que provocou revoltas rurais que o governo reprimiu enviando tropas para as aldeias.

Neste contexto, acentuava-se cada vez mais o contraste entre tradição e modernidade: enquanto a elite educada aspirava aos modelos culturais europeus, a maioria da população continuava a viver em condições de grande precariedade.

Na educação, as reformas foram consideradas necessárias porque o sistema russo estava atrasado em relação ao Ocidente. O cirurgião Nikolai Pirogov, no seu livro *Questões da Vida*, defendeu o benefício utilitário da educação para o indivíduo, criando novas oportunidades de acesso ao ensino para todos os estratos sociais (Ringlee, 2012, p. 10). No entanto, como a educação estimulava a reflexão crítica, estudantes universitários começaram a questionar as autoridades políticas. Em resposta, Alexander II nomeou Alexander Golovin, confidente do grão-duque Konstantin Nikolaevich, que aplicou na educação da Marinha os princípios de Pirogov. Durante o seu mandato, a qualidade das infraestruturas e do ensino melhorou, bem como o acesso à educação (Ringlee, 2012, p. 10).

Após a tentativa de assassinato do czar Alexandre II pelo estudante radical Karakozov em 1866, o governo autocrático substituiu Golovin por Dmitrii Tolstoi, “que abordou o

esclarecimento público com uma visão mais cautelosa em relação aos desafios políticos que ele representava para o Estado em processo de modernização” (Ringlee, 2010, p. 11). Tolstoi procurou criar um programa capaz de formar cidadãos competentes para servir o Estado, mas sem questionar a autocracia. Para isso, estruturou as escolas secundárias russas de forma a negar ao aluno qualquer autonomia sobre a sua própria educação e a suprimir o pensamento e as ações independentes (Ringlee, 2010, p. 12).

A educação militar, durante o período das Grandes Reformas (1861-94), seguiu um caminho distinto da regular, pois estava sob a tutela do Ministério da Guerra, dirigido por Dmitrii Miliutin. Após a Guerra da Crimeia, as escolas militares foram muito criticadas: apresentavam baixa qualidade de ensino, eram um fardo financeiro para o Estado e aplicavam programas uniformes a alunos de idades muito diferentes, ignorando as necessidades individuais. Os oficiais encarregados de leccionar não tinham preparação pedagógica e acreditava-se que não ofereciam condições adequadas para formar oficiais competentes. Além disso, muitos alunos eram de origem camponesa pobre, com reduzido sentimento patriótico (Ringlee, 2012, p.13).

Para responder a essas críticas, em 1863 a escola de cadetes foi transformada em ginásio militar, com um currículo semelhante ao das escolas civis, mas com maior ênfase no estudo independente e em actividades extracurriculares, diversificando as áreas de aprendizagem. Até completarem o ensino regular, os alunos estavam dispensados de disciplinas militares. O currículo, centrado em matemáticas e línguas modernas, chegou a ser considerado mais progressista do que o das escolas normais. Esperava-se que, após a graduação, os alunos prosseguissem para uma escola militar especializada de dois anos, onde receberiam as suas comissões (Ringlee, 2012, p. 15).

Contudo, esse sistema não funcionou como previsto. Muitos alunos usavam a formação recebida para ingressar em universidades ou institutos científicos e comerciais, em vez de seguir a carreira militar. Essa fuga de estudantes qualificados obrigou as escolas a admitir candidatos com formações educativas menos consistentes para preencher as vagas (Ringlee, 2012, p. 16).

Em 1881, em resposta às críticas conservadoras que apontavam a falta de vigor físico e a atitude pouco comprometida com o serviço militar entre os formados dos ginásios militares, o Ministério da Guerra decidiu reverter a reforma. As escolas secundárias militares voltaram a

ser chamadas escolas de cadetes. Foram reintroduzidos a disciplina militar e o ensino de matérias militares, os professores civis foram substituídos por oficiais e não nobres passaram a ser gradualmente excluídos da admissão. No entanto, manteve-se tanto o currículo académico reformado como a ênfase em actividades extracurriculares, duas das inovações introduzidas por Miliutin (Ringlee, 2010, p. 16).

Tudo o que aprendi sobre a história da Rússia ajudou-me a compreender como observar o ambiente e as conversas à minha volta enquanto cadete. Participava na vida social da elite, mas tinha, simultaneamente, uma formação rígida, que cultivava lealdade à autocracia e ao Estado. Outra nota importante é o facto de a relação com os veteranos ser marcada por uma forte hierarquia e os castigos disciplinares serem uma realidade assustadora. Assumindo que nos momentos de transição o meu cadete estaria totalmente apagado pelo colectivismo, só assumindo a sua individualidade durante os actos, comecei a pensar sobre a origem deste cadete.

Nas primeiras leituras, a minha atrapalhão enquanto actriz naquele novo ambiente inspirou-me a assumir um traço ligeiramente trapalhão para o meu cadete. Percebi também que ele não se encaixava naquela casa, evidenciando que não pertencia à nobreza.

O seu pai era um pequeno comerciante, padeiro, que, motivado tanto pela falta de esperança no futuro do filho quanto pelo desejo de ascender socialmente, reuniu todas as suas poupanças para enviá-lo à escola militar. Por que estaria o pai desmotivado com o cadete? O pai era um homem austero, severo, bruto e regrado, que via no filho uma leveza desajeitada que o incomodava.

O cadete tinha apenas uma irmã dois anos mais velha. Tivera um irmão que morrera aos 2 anos com varíola. Isto fez com que a mãe criasse uma relação muito próxima e afectuosa com ele, seu único filho homem, protegendo-o das exigências do pai. Brincar com os amigos era muito mais interessante do que qualquer outra actividade repleta de regras praticada pelos adultos. Essa postura tornava-se insuportável para o pai, que projectava no filho todas as suas esperanças de ascensão social e, por isso mesmo, não lhe perdoava a falta de disciplina.

Assim, assumi que o meu cadete inicia a formação desmotivado, mas ao mesmo tempo pressionado pelo peso do sonho da família. Até quase à data de estreia, só entrava a partir do segundo acto para oferecer presentes a Irina e jogar cartas com ela, e no início do quarto acto,

para se despedir e para fazer transições de actos com os outros cadetes. Apesar disto, no segundo acto estava muito tempo em cena, o que me permitiu explorar a personagem e as suas ligações.

Parti de uma informação que o Bruno nos deu, de que os cadetes tinham um certo interesse amoroso por Irina, e comecei a explorar a personagem a partir daí. No entanto, estava demasiado focada nesse dispositivo e, devido à falta de tempo, não conseguimos trabalhar essa parte do acto repetidamente, o que me deixou bloqueada. Focava-me demasiado no interesse do meu cadete por Irina e acabava por não ouvir as pessoas à minha volta, nem a própria Irina. Decidi, então, abandonar esse interesse romântico e assumir que o meu cadete via nela apenas uma amizade muito próxima, num contexto marcado por tanta hierarquia. Comecei a prestar mais atenção à cena e às interacções ao meu redor – foquei-me na palavra e no seu significado. Foi nessa altura que, no meio de uma conversa aborrecida e disparatada sobre o sentido da vida e a felicidade, ouvi o Barão Tuzenbach dizer que se iria despedir do exército e percebi que isso causou uma profunda tristeza no meu cadete. O Barão é apresentado, desde o início, como um homem bom e respeitador, o que me parecia o oposto do pai do meu cadete. Este, segundo percebi nesse momento, sentira ter perdido uma presença assídua na formação de uma figura paternal, o que tornava mais suportável todo o processo de formação que odiava.

Com as repetições do ato e com a noção que tinha de todo o texto, que me dava mais informações sobre a personagem Solioni, comecei a perceber que o cadete via o seu pai reflectido naquela personagem – um homem rude, bruto e desajustado que parecia incapaz de amar. A partir daqui, percebi que ele o atormentava durante a formação. O facto do cadete ser desajeitado, distraído e, por vezes, um tanto frustrado nas aulas, fazia com que Solioni o punisse com frequência. Assim, imaginei que, nos primeiros tempos, foi apanhado a sair sem autorização para jogar no café da cidade (onde chegou a encontrar o Andrei e o doutor), e também a beber e a fumar, actividades proibidas aos cadetes. Com o tempo, devido aos castigos físicos cada vez mais intensos, começou a sentir medo e ódio por Solioni. Para que fosse mais fácil controlá-lo, foi colocado na casa dos Prozorov. Ainda que o seu espírito crítico não fosse estimulado pela sua educação, havia no cadete uma rebeldia inata, que foi sendo progressivamente abafada pelo medo.

Por uma questão técnica, a minha personagem foi introduzida no primeiro acto. Tinha de tapar a moldura que servia de janela até que Natacha e Andrei, no final do ato, a abrissem

para fazer o diálogo final do acto (ANEXO V). Entrava mais ou menos a meio do acto, ficava em sentido ao lado do relógio “da mãe” e, depois, tinha de ajudar a sentar as pessoas nas cadeiras, posicionando-se de seguida à frente do quadro/janela. Esta introdução tornou-se essencial para perceber várias ligações.

A razão pela qual só entrava a meio pareceu-me óbvia: estava, mais uma vez, atrasado para os seus compromissos. Atrasara-se, imaginei então, porque depois do treino da manhã deitara-se a relaxar um pouco e adormecera. Quando entra atrasado, a pessoa que está ao pé da porta é Solioni, que o assombra com um olhar reprovador. Dado que já tinha percebido o tipo de relação que tinha com ele no segundo ato, soube como se sentiria o cadete naquele momento. Era claro que iria sofrer as consequências e, portanto, algum pânico tomou conta do seu corpo. O facto do cadete não se sentar à mesa para a refeição, como dois dos outros cadetes, fez-me perceber que começara a cumprir aquele serviço na casa dos Prozorov há pouco tempo. Decidi que seria o primeiro dia e, portanto, estava a observar com atenção aquela divisão e aquelas pessoas pela primeira vez. A decoração, embora rica, parecia-lhe um pouco bizarra e isso atraía a sua atenção. A conversa daquelas pessoas era também intrigante, o que fazia com que, embrenhado no diálogo, relaxasse por segundos a postura várias vezes e tivesse que se recompor. A primeira vez que repara em Irina é neste acto, quando Kuliguine diz: “Irina, faço votos para que encontres o noivo certo. Já tens idade para te casares.”. Nesse momento, a atenção do meu cadete vai de imediato para Irina e o seu lado sonhador começa a imaginar um futuro com ela, um futuro que deixaria os pais orgulhosos. Isto permitiu-me encontrar a narrativa proposta anteriormente pelo Bruno, regressando à paixão por Irina. Percebi aqui que, nos dois anos que separam o primeiro do segundo acto, embora o meu cadete não o admitisse, amava-a. No entanto, aceitava que nada poderia acontecer: pertenciam a mundos demasiado diferentes. Tinha um enorme carinho por ela e vontade de a proteger, mas assumiu a relação apenas como uma forte amizade.

Supus que, para o meu cadete, Kuliguine apresentava-se como uma pessoa velha e um tanto chata, mas muito dócil, e por isso gostava da sua presença. Lembrava-me aquelas pessoas muito queridas, mas a quem não se pode dizer um “bom dia” sem ter de ficar duas horas à conversa ou a ouvir um monólogo. Percebi, então, que Kuliguine lembrava o meu cadete de uma versão mais “cara” do senhor da mercearia da aldeia onde crescera – um homem simpático que não se calava sobre as suas histórias de infância e sobre o pai, que considerava

um herói. Este pai, depois da emancipação dos servos, conseguiu construir do zero o negócio que sustentava a família, mas morreu de tuberculose antes de ele nascer.

Percebi também que era a primeira vez que o cadete interagira com os dois cadetes amigos da casa. O primeiro, professor de ginástica no liceu, irritou-o. Fez uma pirueta, apresentou-se e a mesa aplaudiu-o. Achou-o exibicionista e sentiu inveja, pois estava a ser aplaudido por algo pelo qual o meu cadete era constantemente repreendido: brincar. O segundo, apesar de ter trazido um peão para Irina – a sua desejada futura noiva – transportou-o de volta à infância, quando podia brincar livremente. Isso fez com que criasse uma profunda e imediata conexão com ele.

O terceiro cadete, que entrava no primeiro acto apenas para servir, também era novo. Percebi que era amigo do meu cadete. Entraram para a academia ao mesmo tempo e rapidamente se ligaram. Eram polos opostos: ele, cuidadoso, atento, paciente e tímido; quanto ao meu cadete, desajeitado, inquieto, impulsivo e distraído. Sempre que infringia as regras, tentava levá-lo consigo, mas demorou muito tempo a conseguir. Foram ambos colocados na casa dos Prozorov para serem controlados. Ele não o odiava pelos castigos, talvez por sentir que, apesar de estar a infringir regras – coisa que nunca fizera antes – e de ser punido por isso, acabava, paradoxalmente, por se sentir vivo.

Neste acto não percebi a relação que teria com Natacha, mas ela fez-me perceber algo sobre a minha personagem. O cadete identificou-se com ela por também não pertencer àquele meio, mas, quando todos se começaram a rir dela, mostrando algum desrespeito, ele sentiu a necessidade de esboçar um sorriso para integrar-se com a elite daquela casa (embora nem o pudesse, por estar a trabalhar). Percebi que mesmo que isso significasse ir contra os seus princípios e ele não quisesse estar ali, desejava pertencer àquele sítio. A sua indisciplina começava a ser utilizada de outra forma: o seu pai estaria orgulhoso.

O meu cadete não teve grande opinião de Olga e Macha no primeiro ato. Olga parecia distante e assim permaneceu até ao final da sua estadia naquela casa. Embora emanasse uma energia maternal e reconfortante, estava muitas vezes ausente e, quando presente, tinha sempre demasiado trabalho, o que impedia uma ligação mais profunda. Macha, por sua vez, pareceu-me muito inteligente, irónica e um pouco louca. Havia nela algo de profundamente triste e, ao mesmo tempo, vibrante. Ainda que não o percebesse de imediato, admirava a sua loucura. Era como se, em tempos, tivesse sido como ele: impulsiva e cheia de vontade de viver livremente

e sem regras, algo que ainda se fazia sentir pelo que me parecia ser um gosto por festa – sempre que Natacha acabava com os convívios, era Macha que nos encaminhava para outro sítio onde podíamos continuar a diversão – das poucas coisas que interessavam ao meu cadete naquela terra. No entanto, a vida parecia tê-la progressivamente amarrado a um presente sem cor, ainda que não tivesse ar de vítima. Ao mesmo tempo que a admirava inconscientemente, odiava-a pelos seus acessos de raiva, que a levavam a tratar mal todos à sua volta, especialmente Irina. Um exemplo claro disso ocorre no Acto II, quando Verchínin, seu amante, tem de sair da festa a correr porque a mulher tentara novamente suicidar-se, e Macha descarrega a sua frustração em todos os presentes.

Também relativamente ao doutor e a Verchínin não teve grande opinião no primeiro acto. O doutor pareceu-lhe engraçado e bem-disposto; Verchínin apenas o fez questionar: como este novo comandante iria comandar-nos? Certamente seria competente. Com o passar dos anos, tornaram-se duas pessoas das quais fugia, por razões distintas. O doutor foi ficando progressivamente mais bêbado e, durante o período do segundo ao último acto, o cadete quis afastar-se das suas bebedeiras; já não estava disponível para arranjar problemas. Progressivamente, tornou-se um bom soldado. Tinha muito carinho por ele, até porque era como um pai para Irina, mas não se comunicavam com frequência.

Já Verchínin, irritava-o. Não se calava, sempre com filosofias que chateavam imenso. Começava a falar e o cadete ficava com sono; não sabia ao certo do que falava, mas a energia que trazia para aquela casa aborrecia-o. Jogar cartas ou dançar não era diversão; a não ser que ele estivesse a falar, não se passava um bom serão. A sua mulher era doente e ele nada fazia para ajudá-la, usando-a para atrair outras mulheres, como Macha, vitimizando-se. O meu cadete, concebi, ouviu uma conversa entre dois oficiais sobre ele: em todas as terras onde parava, atraía uma mulher com esta história.

O que mais incomodava a minha personagem era o facto de as pessoas o acharem carismático e charmoso, admirando o seu trabalho, embora ele nada fizesse além daqueles convívios. Nos incêndios não ajudou em nada, mas fez questão de entrar na casa dos Prozorov com ar cansado e sujo de cinzas, como se tivesse participado, e elogiou o trabalho dos soldados apenas para se mostrar bem visto pelos aristocratas – os cadetes nunca receberam um elogio directamente. O cadete costumava pensar: “se o meu pai me vê como uma parasita, devia estar aqui para conhecer Verchínin”.

Nunca chegou a conhecer profundamente Andrei. Era uma pessoa séria, embora divertida nos convívios quando bebia um pouco de álcool. Como todos naquela casa, à exceção dos cadetes, carregava um grande peso nos ombros. Parecia preocupar-se com questões que não importavam e, por isso, tornava-se depressivo, frustrado e melancólico. Casar-se com Natacha não ajudou. Ela foi-se tornando progressivamente uma ditadora, mandando nos cadetes como se tivesse a mesma autoridade que Solioni, por exemplo. Apesar de inicialmente ter sido muito querida com o meu cadete, este sempre se questionou se ela não guardou rancor pelo primeiro almoço no aniversário de Irina, quando todos gozaram com ela.

Anfissa era a mãe de serviço. Tornou-se como uma figura materna para as três irmãs e também para os cadetes. Claro que não recebiam a mesma atenção que elas, mas Anfissa fazia sempre questão de garantir que estavam bem. Passavam algum tempo com ela sempre que iam à casa dos Prozorov, ajudando em tarefas como organizar o espaço para os convívios.

Regressando a Irina, embora o cadete tivesse aceitado que seriam só amigos, começou a aperceber-se de uma aproximação entre ela e o cadete do peão e deu por si a sentir muitos ciúmes. Depois do incêndio, no terceiro acto, dançaram juntos (ANEXO VI). Sem perceber porquê, ficou muito triste – noutra altura ele seria a primeira escolha; sentiu-se trocado. Este sentimento incomodava-o e, ainda que o tenha tentado evitar, a minha boa relação com ele foi afectada.

Quando soube que a Irina e o Barão Tuzenbach iriam casar, o meu cadete ficou confuso. Por um lado, sentia um desamparo enorme por saber que Irina iria ter um homem a seu lado que não ele – assumiu que nunca deixara de a desejar romanticamente. Isto aguçou a sua vontade de cumprir os desejos do seu pai – precisava de se tornar alguém para que não voltasse a ser “rejeitado” pelo seu estatuto. Por outro lado, não conseguia ficar chateado com a situação. O Barão era a pessoa que mais admirara toda a vida: era inteligente, bondoso, culto e virtuoso. Ele entendia-o e respeitava-o, respeitava toda a gente. E, mais importante, estava sempre a contrariar o chato do Verchinin. A angústia que a sua saída do exército lhe provocou só foi atenuada pela convivência contínua na casa.

Quando a Irina lhe contou que estava a pensar casar-se com o Barão, foi o mais perto que teve de sentir algo negativo em relação ao Barão, mas essa ligeira inveja ou irritação rapidamente se dissipou. Quando os cadetes se despedem no início do Acto IV, foi fácil perceber que o que ficava para o cadete era um sentimento de alívio e felicidade. Vê-lo a tocar piano e a cantar

maravilhosamente uma ópera, com Irina de pé a seu lado, fê-lo entender que, agora que partia, podia fazê-lo em paz. Irina ficava muito bem acompanhada, não poderia ter um melhor marido. O cadete iria partir em direcção a um futuro incerto, mas certamente mais interessante que esta casa que começava a ficar carregada de uma sombra de desespero. Finalmente iriam acabar as conversas pesadas e despropositadas, a rigidez e hierarquia firme que ali se sentia cada vez mais forte graças a Natacha. Não sabia para onde ia, mas estava feliz: haveria de ser muito melhor e haveria de ser respeitado. A sua querida Irina ficava, mas ficava bem. Não ia para Moscovo, mas iria com certeza ser feliz, se se conseguisse desligar dos seus desvaneios, sonhos e filosofias e aproveitar o maravilhoso homem que dela cuidaria com muito amor. Deixei a casa com estas certezas.

Em retrospectiva, percebo que grande parte da pesquisa que desenvolvi não foi directamente útil para a construção prática da cena. Ainda assim, esse trabalho acrescentou-me imenso a nível cultural e permitiu-me contactar com realidades que desconhecia, pelo que não foi, de todo, um esforço em vão. O processo levou-me a compreender que o jogo da cena não depende necessariamente de um conhecimento prévio extensivo, mas antes da capacidade de escuta e de presença no momento, uma vez que o teatro se constrói no aqui e agora. Nesse sentido, teria sido mais produtivo focar-me, desde o início, no que estava efectivamente a acontecer em cena, sem ideias pré-formatadas sobre o que a cena deveria ser.

No entanto, a pesquisa e a construção teórica e biográfica da personagem não serviram apenas como exercício intelectual. Apesar de reconhecer que este tipo de processo pode não ser tão eficaz noutros contextos ou projectos, o facto de, no caso concreto deste trabalho, ter passado grande parte dos ensaios a observar, e não a experimentar em palco, fez com que esse pensamento prévio se tornasse uma ferramenta importante. Ter reflectido sobre quem era a minha personagem, de onde vinha e quais os seus possíveis motores internos ajudou-me a orientar o meu trabalho enquanto actriz quando, finalmente, pude concentrar-me na cena.

Esse trabalho funcionou como a criação de um pequeno conjunto de regras que, assim que me consegui desligar delas e passei a viver o momento presente da cena, me permitiram situar-me em cena, compreender o meu lugar dentro da acção e tomar decisões com maior segurança.

5. Considerações finais

A realização deste estágio curricular com os Primeiros Sintomas revelou-se bastante positiva. Permitiu-me experimentar diferentes dimensões do trabalho teatral: desde a construção de uma personagem até à experiência de frente de sala, passando pela vivência dentro de uma companhia unida e familiar, e pelo contacto directo com os processos de ensaio até à estreia.

Pude observar de perto a rede de esforços colectivos que sustenta a criação de um espectáculo. Acompanhei a simbiose entre atores, encenador, cenógrafo, sonoplasta e produção, na criação de um projecto que se tornou, progressivamente, muito caro para mim. A união da equipa e a vontade de acolher facilitaram a integração de todos os elementos novos, tornando a experiência muito mais prazerosa.

No plano pessoal, cresci na forma de observar e de me posicionar no grupo. Aprendi que é possível trabalhar dentro de uma hierarquia horizontal e que esta promove o pensamento crítico de cada elemento. O facto de, em *Três Irmãs*, ter representado uma personagem que pouco participa no espectáculo, mas que exige igualmente um mundo interior complexo e uma razão para estar presente em cada espaço, ajudou-me a evoluir a minha técnica enquanto atriz.

Um dos pontos mais negativos deste processo foi a necessidade de conciliar o estágio com o trabalho. Sendo os estágios curriculares uma etapa fundamental – pois não há melhor forma de aprender do que fazendo —, a ausência de remuneração torna difícil o seu aproveitamento pleno. No meu caso, tive de dividir o tempo entre estágio e trabalho, o que aumentou o cansaço e reduziu naturalmente a minha disponibilidade, dentro e fora do processo, para o viver de forma integral. Esta situação levou ainda a algumas ausências, resultado da impossibilidade de compatibilizar os horários de ambas as actividades.

O texto de Tchekhov trabalhado no espectáculo que fechou esta etapa, como qualquer bom texto, reverberou profundamente em mim e transformou-me. A vida raramente corresponde ao que esperamos, mas ainda assim é necessária e bela – desde que não nos deixemos dominar por uma espera passiva, presos a um futuro idealizado que só pode conduzir à frustração.

Só agora, ao terminar este relatório, percebo que a minha experiência enquanto estagiária foi, em muitos aspectos, confluyente com a da personagem que interpretei na peça e teria sido um tema muito interessante a se desenvolver no relatório. O facto de a companhia Primeiros

Sintomas funcionar há vários anos com sensivelmente a mesma equipa cria um forte sentido de família, na qual fui integrada temporariamente, tal como acontece com a personagem do cadete na dramaturgia.

Tanto eu como a personagem passámos por um processo de formação e iniciação. O cadete chega à casa dos Prozorov após uma preparação militar prévia; da mesma forma, antes de integrar o projecto artístico da companhia, entrei no CAL para realizar acolhimentos e conhecer as dinâmicas internas do espaço. Ainda que as relações e opiniões que construí para a personagem do cadete relativamente às restantes personagens em cena não correspondam às minhas opiniões pessoais sobre os actores que as interpretavam, é inegável que a dinâmica criada em palco foi influenciada pelo que me foi dado pelos atores e pela forma como me integrei no projecto.

Tal como o cadete, entrei num núcleo que me acolheu, vivi uma experiência intensa com um grupo ao qual nunca pertenci verdadeiramente e, no final, segui caminho. Um caminho indefinido, mas aberto a um novo lugar. Esta experiência foi comum aos quatro estagiários e, consequentemente, aos cadetes da peça.

Esta experiência chega ao fim, mas, potenciada por ela, levo comigo o desejo de continuar a explorar o teatro como espaço de encontro e questionamento, sabendo que cada experiência prática é também uma oportunidade de me tornar mais consciente, mais rigorosa e mais livre enquanto artista.

6. REFERÊNCIAS

Dissertações e Teses

Ringlee, Andrew J. (2010). *The Instruction of Youth in Late Imperial Russia: Vospitanie in the Cadet School and Classical Gymnasium, 1863–1894* (Master's thesis, University of North Carolina at Chapel Hill). University of North Carolina, Chapel Hill.

Relatórios de Estágio

Araújo, Ana Isabel Costa de Sousa (2018, outubro). *As You Like It – TEC* (Relatório de Estágio de Mestrado em Encenação). ESTC, Lisboa.

Grácio Santos, Beatriz (2023). *Paralelismos e perpendicularidades em dois cenários de Stéphane Alberto: Macbeth e A tragédia de Macbeth* (Relatório de estágio, Mestrado em Teatro – Especialização em Design de Cena). ESTC, Lisboa.

Mata de Barros, Ana Rita (2023). *O ator Bruno Bravo e os Primeiros Sintomas: Estudo de dois trajetos profissionais que se intercetam no teatro* (Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura). ISCTE, Lisboa.

Artigo em Revista

Branco, Miguel (2017). *CAL: a nova casa da companhia Primeiros Sintomas*. *Time Out Lisboa*.

Jones, Max C. (2025). *The Key Revolutionary Element: The Development of Russia's Military and the Vitality of the Russian Soldier to Revolution*. *Tenor of Our Times*, 14, Artigo 15.

Nascimento, Rodrigo A. do. (2022). *As Três Irmãs, de Tchekhov: Conflito de tempos e ironia dramática*. *RUS*, 13(21), 126–146

Rosa, Armando N. (2023, outubro). *Maria José ao encontro de Tchekov*. *Revista Estranhar Pessoa*, (10).

Vieira, Ana B., Costa, Emília & Caldas, Miguel, (2012). *Na primeira pessoa: Bruno Bravo. Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai*. *Sinais de cena*.

Livro

Stanislávski, Konstantin (2018). *Preparação do ator I: No seu processo criador de vivência das emoções*. Bicho do Mato.

Tchékhov, Anton (2006). *A gaivota – O tio Vânia – Três irmãs – O ginjal* (F. Guerra & N. Guerra, Trans.).

Varela ORG., Luís (2006, julho). *Tchekov em Cena*. Casa do Sul Editora.

Webgrafia

Harvard Film Archive. (2018, 7 de setembro). *Darkness Unto Light. The Cinema of Ingmar Bergman*. <https://harvardfilmarchive.org/programs/darkness-unto-light-the-cinema-of-ingmar-bergman>

McCafferty, Yelena (2019, 6 de julho). *The story of Russian name-days*. Talk Russian. Atualizado em 3 de novembro de 2024. <https://www.talkrussian.com/post/the-story-of-russian-name-days?>

The Royal Shakespeare Company. (2015, 11 de novembro). *Understanding plays by Chekhov* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ONkQIoKNpf4>

ANEXOS

ANEXO I



ANEXO II



ANEXO III



ANEXO IV



ANEXO V



ANEXO VI



