

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O ENCENADOR E O ACTOR
Um olhar sobre práticas teatrais contemporâneas

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

Ioan Alexandru Istrate

Lisboa, Setembro 2025

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O ENCENADOR E O ACTOR
Um olhar sobre práticas teatrais contemporâneas

Ioan Alexandru Istrate

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Francisco Parreira.

Em memória de Alexandru Boca.

Resumo

O presente relatório serve como processo de investigação teórico-prático sobre a relação que se estabelece entre o actor e o encenador. O objetivo desta investigação é uma análise de algumas práticas teatrais contemporâneas, principalmente da questão do actor-encenador, centrada no diálogo entre o encenador e os seus actores, bem como a relação que o espetáculo de teatro tem com o público. Este processo de reflexão culmina com um momento laboratorial, em que são abordadas as práticas aqui sugeridas, sendo postas em causa para perceber a sua veracidade sobre o *métier* teatral.

Palavras-chave: Encenação, Actor, Relação, Forma, Processo, Contemporaneidade, Práticas

Abstract

The present paper is the result of a research process, into the relationship established between actor and director. The objective of this investigation is an analysis of contemporary theatre practices, specifically the actor-director, having as its core the dialogue between the director and their actors, as well as the relationship that the play itself establishes with the audience. This process culminates with a practical laboratory, as a form of testing the veracity of the present paper when put into perspective about the theatrical *métier*.

Keywords: Directing, Actor, Relationship, Form, Process, Contemporaneity, Practices

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
1. O Encenador	8
1.1. A figura do encenador no teatro contemporâneo. Em debate com Sarrazac.	8
1.2. O Actor-Encenador	13
1.2.1. Sobre a vulnerabilidade	16
1.2.2. Sobre a responsabilidade	19
1.2.3. O trabalho e as práticas teatrais	21
2. A relação entre o actor e o encenador.....	30
2.1. O diálogo na relação e a liberdade no processo de criação.....	30
3. Teatro vivo e teatro pretensioso	37
3.1. Um teatro no presente ou um teatro para a posterioridade	37
4. Tom e Jerry – Momento laboratorial	45
4.1. Sobre o como e o porquê	45
4.2. O processo de criação	48
4.3. Registo fotográfico dos ensaios	51
4.4. Material de comunicação escolhido	55
CONCLUSÃO	58
BIBLIOGRAFIA.....	60

INTRODUÇÃO

O trabalho no teatro não é algo que se pode explicar com facilidade. Ou, pelo menos, gostaríamos de achar que não é algo que seja explicável para o olho que não está treinado sobre a matéria. Contudo, parece existir uma necessidade de responder, através da teoria, às práticas teatrais desenvolvidas ao longo dos anos e, cada vez mais, na contemporaneidade. Fazemos muitas vezes ginásticas intelectuais impossíveis para tentar explicar aquilo que é, na sua génese, o inexplicável. E o que nos esquecemos muitas vezes é que nem a prática teatral, nem a teoria podem existir como componente única. Elas alimentam-se uma da outra, exatamente como a cena vive do actor, da cenografia, da luz, do som, etc.. É necessário que todos os elementos existam para que a cena se faça ver para o espectador. Se retirarmos um dos elementos, a cena já não é a mesma.

O ponto central da presente investigação está assente exatamente nessa questão. Unir a prática com a teoria, para demonstrar que elas são, no fundo, inseparáveis. Não quero, nem nunca poderia entender, o que é o teatro. Quero estar numa procura constante, e é isso que gostaria de oferecer às pessoas com quem trabalho. Uma vontade de constante procura.

Através de uma série de ensaios, irei explorar os temas do encenador, da relação que se estabelece entre o actor e o encenador e de como é que essa relação, ao se manifestar num espectáculo, cria a ligação infalível para um teatro vivo, que é a ligação com o público.

A partir de uma lógica da prática, queria colocar a ênfase deste trabalho sobre o diálogo que se estabelece entre o actor e o seu encenador, qual é a dimensão desta relação e qual é o seu peso no processo de criação. Também lembrar que a relação só faz sentido no encontro com o público, sem o qual o teatro não existe.

Os ensaios estão estruturados em três capítulos, cada um deles dividido em subcapítulos para permitir uma abordagem mais aprofundada dos mesmos. No primeiro capítulo, olha-se para a figura do encenador e para algumas das práticas contemporâneas, em diálogo com Jean-Pierre Sarrazac. No segundo capítulo, aborda-se a questão da relação entre o actor e o encenador, com base nas práticas de Peter Brook e Matteo Bonfitto. Aqui, mais uma vez, coloca-se a atenção sobre o diálogo. E por fim, no terceiro capítulo reflete-se sobre algumas formas teatrais contemporâneas e as suas preocupações.

A escolha destes autores e não de outros, igualmente importantes, fez-se porque é através das práticas que cada um deles propõe, que eu parto para desenvolver a minha própria metodologia de trabalho.

Para além da base teórica apresentada, existe também um momento laboratorial deste processo, que será o quarto e último capítulo deste trabalho. Este laboratório culminou na apresentação pública da peça *Tom e Jerry*, do dramaturgo americano Rick Cleveland. O documento que segue, serve como uma sugestão de uma possível base teórica e metodológica para o processo de criação, usado pela equipa artística que trabalhou a partir e consoante as ideias aqui expostas, exatamente para as poder questionar e verificar a sua aplicabilidade num contexto prático.

1. O ENCENADOR

1.1. A figura do encenador no teatro contemporâneo. Em debate com Sarrazac.

O encenador sempre foi, e sempre será, uma figura controversa. Ao longo dos anos e da sua evolução, esta figura foi ganhando e perdendo a sua importância na criação teatral. O século XX foi, sem dúvida, dominado pela figura do encenador. Joseph Danan, descreve a criação teatral do século XX como: “*Le théâtre du XXe siècle était basé sur le paradigme d’un “art à deux temps” (Henri Gouhier). L’auteur écrit une pièce, puis le metteur en scène s’en empare et la monte.*” (Danan, 2019: p.14) Contudo, houve sempre quem não aceitasse com muita facilidade essa figura. Embora seja conhecido como um lugar de poder, eu gostaria de repensar a posição do encenador como um cargo puramente representativo. Proponho, então, pensar a figura do encenador como um representante da sua dramaturgia.

É talvez a melhor forma que alguém tem para responder à questão: que tipo de encenador é que sou? Para responder a essa questão, é preciso responder antes a outra, que é: que tipo de dramaturgia é que eu quero fazer? A questão da dramaturgia é um ponto importante na carreira de um encenador.

A história do teatro contemporâneo tem sido frequentemente contada através das suas crises: crises da forma, crises da representação, etc.. Jean-Pierre Sarrazac, em *L’Avenir du drame* e no ensaio *L’Invention de la Théâtralité*, afirma que o que está em jogo não é a morte do drama, mas sim a sua transformação contínua e, com ela, uma redefinição da encenação e da dramaturgia. Sarrazac não lamenta um suposto fim da forma aristotélica, mas sim revela como novas dramaturgias emergem da contradição, da tensão e do reconhecimento de que o objetivo do teatro não é esconder o seu artifício, mas proclamá-lo. Para Sarrazac, o futuro do drama é plural, contraditório e, acima de tudo, teatral; a encenação, nesse sentido, deixa de ser a mera execução de um texto, passando para a descoberta do que a própria teatralidade permite.

Sarrazac olha para a escrita contemporânea e percebe aquilo que chama de “*un théâtre rhapsodique, c’est-à-dire cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs.*” (Sarrazac, 1999: p.36), um teatro com uma dramaturgia que não segue um único modelo estável, mas abriga a heterogeneidade dentro de si mesma. O palco é marcado pela rapsódia, em vez da unidade: abraça a descontinuidade, a colagem e o interlúdio lírico, juntamente com a troca

dramática. Em *L'Avenir du drame*, ele observa que “*le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations ; la parole fuse aussitôt en substances.*”, (ibid.: p.40-41), sugerindo que a própria riqueza da escrita contemporânea reside na sua recusa da homogeneidade. O texto dramático atual não responde a uma forma coerente, mas oscila entre modos: narrativo, lírico, argumentativo. Esta instabilidade, em vez de sinalizar declínio, é para Sarrazac a promessa de renovação.

A encenação nessas condições é necessariamente reconfigurada. Não resume o conflito numa única linha narrativa ou psicologia; em vez disso, encenar pode tornar-se numa arte de permitir que descontinuidades ressoem no palco. Enquanto a unidade aristotélica fornece ao encenador uma estrutura, a dramaturgia rapsódica do palco contemporâneo exige do encenador a capacidade de manter fragmentos juntos sem forçá-los a uma falsa coerência. O encenador torna-se um dramaturgo na prática, orquestrando tensões, organizando rupturas e recusando-se a esconder as costuras onde a narrativa se dispersa em lírica ou silêncio. Nessa concepção, a encenação é dramaturgia, a dramaturgia é encenação; os dois campos colidem um com o outro porque o texto em si já não é um objeto fechado, mas um conjunto de possibilidades cênicas.

A insistência de Sarrazac na teatralidade acentua essa transformação. No seu ensaio *L'Invention de la Théâtralité*, ele relembra a definição paradoxal de Barthes: teatralidade é “*théâtre moins le texte*”, teatro sem o texto, mas em certos autores o próprio texto já está impregnado de teatralidade, “[...] *Chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, précise-t-il, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations*”. (Sarrazac, 1997: p.68)

Reconhecer a teatralidade é recusar a ideia de que o objetivo do teatro é imitar a realidade de forma perfeita; é, em vez disso, reconhecer o palco como um espaço que proclama a sua própria insularidade. “*Le théâtre doit avant tout proclamer son insularité: le plateau [...] espace vierge [...] sur laquelle vont s'inscrire les hiéroglyphes en mouvement de la représentation théâtrale*” (ibid.: p.62), escreve Sarrazac. O palco não é uma janela para a vida, mas uma superfície em branco na qual se escrevem sinais, hieróglifos, códigos em movimento. A encenação, então, pode não ser a arte de esconder o aparato para simular a realidade, mas também a de empregar o aparato de modo que a sua própria presença se torne significativa. O trabalho do dramaturgo, da mesma forma, não é garantir o fluxo natural da ilusão, mas descobrir como a fratura entre a realidade e o palco pode ser produtiva.

Tal concepção implica uma crítica ao realismo burguês e à sua interioridade psicológica. A “*intériorité*” que outrora ancorava o drama é, para Sarrazac, precisamente o que o teatro contemporâneo põe em causa. O drama do teatro já não é principalmente o drama da consciência individual que segue um caminho linear; em vez disso, o drama da vida – *le drame de la vie*, (Sarrazac, 1999: p.16-18) – é composto por fragmentos, encontros, parábolas, figuras que resistem à redução psicológica. As personagens deixam de ser indivíduos totalmente coerentes e tornam-se figuras, presenças, vozes, às vezes até silêncios. Encenar nesse paradigma requer resistir à tentação de interpretar as personagens como se fossem psicologias completas e, em vez disso, encená-las como figuras em relação, figuras cujo significado emerge dos seus gestos, dos seus silêncios, da sua colocação no espaço. O dramaturgo não procura fornecer um enredo ou profundidade psicológica, mas enquadrar a figura como figura, aceitar a abstração, a alegoria, a parábola como estratégias dramáticas legítimas.

Pode-se argumentar que tal ênfase teórica corre o risco de alienar o espectador, produzindo um teatro egocêntrico, elitista ou incompreensível. No entanto, Sarrazac insiste que a teatralidade, longe de diminuir o poder comunicativo do teatro, o intensifica ao recusar-se a confundir representação com realidade. Ao tornar visíveis as suas próprias convenções, o teatro recupera o seu poder crítico. Já não pede ao público que esqueça que está num teatro, mas convida-o a refletir sobre o que significa estar ali, naquele momento, confrontado com corpos, luz, silêncio e gestos. A encenação torna-se a arte de fazer escolhas que mantêm essa consciência viva: quando preservar a distância, quando permitir a imersão, quando quebrar o quadro. A dramaturgia passa a ser a disciplina de antecipar a relação do espectador com tais ruturas, garantindo que cada quebra na ilusão não seja gratuita, mas ressonante.

No centro da proposta de Sarrazac está a recusa em declarar o drama obsoleto. Contra aqueles que celebram uma rutura “pós-dramática”, Sarrazac defende que o drama continua, embora em formas transformadas. Não é que o teatro abandone o drama, mas é o próprio drama que incorpora a desordem: “*Écrivain-rhapsode donc (en grec, rhapsodein signifie “coudre”), qui assemble ce qu’il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu’il vient de lier.*” (ibid.: p.25). É por isso que a encenação deve adaptar-se sem desespero. O encenador que procura preservar os antigos modelos de unidade irá encontrar-se em desacordo com o texto; mas o encenador que abraça a natureza aberta e contraditória da escrita contemporânea irá descobrir que o futuro do drama não reside na coerência, mas na pluralidade. Da mesma forma, a dramaturgia já não é a arte de garantir a coerência, mas a arte de curar a contradição.

Vale a pena lembrar que essa transformação é tanto histórica quanto teórica. O surgimento do encenador moderno no final do século XIX coincide com as primeiras rupturas na forma clássica – naturalismo, simbolismo, expressionismo. O século XX dá continuidade a essa trajetória por meio de Brecht, Beckett, Artaud e as vanguardas. Sarrazac situa-se nessa linhagem, vendo a dramaturgia contemporânea não como uma ruptura sem precedentes, mas como a continuação de um processo de abertura que está em andamento há mais de um século. A encenação hoje deve, portanto, ser historicamente consciente: deve saber o que o realismo alcançou, o que o simbolismo propôs, o que Brecht exigiu e o que Beckett expôs. Deve herdar essa história sem nostalgia, usando-a como um recurso e não como um fardo. A dramaturgia é a memória dessas formas, o seu eco no momento contemporâneo.

Na prática, encenar na ótica de Sarrazac significa começar o processo de trabalho não com a psicologia das personagens, mas com o espaço. O palco como *page blanche* exige exploração: o que o vazio permite, o que o silêncio sugere, o que a luz pode esculpir, o que acontece quando os objetos são tratados como protagonistas do significado? O encenador é um dramaturgo no espaço, testando não como as falas soam na continuidade psicológica, mas como os gestos ressoam na ausência, como uma pausa quebra a expectativa, como um objeto no palco acumula peso simbólico. O dramaturgo, em colaboração, deve traçar onde a narrativa cede lugar à lírica, onde o diálogo se transforma em silêncio, onde a figura substitui a personagem. Juntos, o encenador e o dramaturgo fazem teatro não escondendo o artifício, mas exibindo-o.

Sarrazac insiste que esse trabalho não é apenas estético, mas também político. Proclamar a teatralidade é contestar a ideologia da transparência, a crença de que a realidade pode ser totalmente representada sem mediação. Ao mostrar o seu próprio artifício, o teatro critica a ideologia, revela convenções, resiste à tentação da naturalização. Encenar para um teatro assim é uma forma de crítica: cada decisão – seja mostrar a mecânica da encenação, fragmentar o texto, permitir que o silêncio fale – é política. A dramaturgia, da mesma forma, é política porque enquadra que tipo de significado emerge da contradição. Se o realismo sugeria que o teatro poderia ser o espelho da vida, a teatralidade insiste que o teatro deve, ao contrário, ser uma lente, refratando, distorcendo, questionando.

No entanto, Sarrazac tem o cuidado de não opor teatralidade e realismo de forma simplista. O realismo pode ser teatral se reconhecer a sua própria mediação, se se apresentar como convenção e não como continuidade natural. O objetivo não é abolir o realismo, mas situá-lo

entre outras possibilidades, recusar o seu monopólio. A encenação pode, portanto, usar dispositivos realistas, mas deve sempre enquadrá-los como dispositivos, não como janelas transparentes. Uma cena realista encenada em fragmentos, silêncios ou aparatos visíveis ganha força pela sua própria precariedade. A dramaturgia deve estar em sintonia com essas mudanças, garantindo que cada escolha estilística encontre o seu lugar no tecido plural da obra.

Poderíamos contestar os argumentos de Sarrazac, ao apontar a relativa ausência de tradições não ocidentais no seu quadro teórico. O seu futuro do teatro continua a ser, em grande parte, um futuro europeu. E o teatro ritual, o teatro comunitário, as práticas performativas na Ásia, África e América Latina, que concebem a teatralidade de forma diferente? Para ampliar as ideias de Sarrazac, talvez seja necessário globalizá-las, situar a teatralidade como uma categoria mais ampla que inclua outras espacialidades, outras relações com os espectadores, outros usos da figura e da parábola. Da mesma forma, restrições práticas – orçamento, tempo de ensaio, apoio institucional – muitas vezes limitam a capacidade do encenador de explorar plenamente essa ideia de teatralidade. Sarrazac fornece o horizonte teórico, mas cada encenador deve negociar a sua aplicação dentro das realidades materiais.

O seu pensamento continua a ser um recurso valioso para encenadores e dramaturgos atuais. Tomando como exemplo um processo de ensaio contemporâneo: ao trabalhar com um texto fragmentado, como os de Bernard-Marie Koltès, o encenador trabalha encontros com figuras, em vez de cair em realidades psicológicas de personagem. O dramaturgo pode mapear como o texto oscila entre a digressão narrativa e a intensidade lírica, preparando o terreno para as escolhas de encenação. Nos ensaios, pode-se pedir aos atores que interpretem cenas sem palavras, para descobrir o que o próprio espaço sugere. A iluminação e o som podem, e devem, ser tratados não como suporte, mas como camadas dramáticas. Em cada etapa, a consciência de que o palco é uma *page blanche* orienta as decisões: o que está escrito nela, quais os códigos em movimento que aparecem, o que permanece em branco.

Essas práticas revelam como a encenação se torna dramaturgia e a dramaturgia se torna encenação. A antiga divisão – o encenador como aquele que entende o texto, o dramaturgo como aquele que escreve o texto – desmorona-se numa exploração colaborativa da teatralidade. O que importa não é tanto a fidelidade a um texto escrito, mas a descoberta de como o texto antecipa, ou não, a sua existência cênica. A encenação, na visão de Sarrazac, é invenção

dramatúrgica; a dramaturgia é escrita cénica. O futuro do drama reside precisamente nesse entrelaçamento.

A contribuição de Jean-Pierre Sarrazac é insistir que o poder do teatro não reside em ocultar o seu artifício, mas em proclamá-lo. *L'Avenir du drame* demonstra que o drama não acabou, mas se transformou; *L'Invention de la Théâtralité* lembra-nos que o teatro é um espaço insular onde a simbologia esta inscrita, e não a realidade que está a ser reproduzida. Para os encenadores, isso significa abraçar a descontinuidade, o silêncio, a figura e o aparato visível da encenação; para os dramaturgos, significa expandir a noção de texto para incluir objetos, luz, espaço, ausência. A teatralidade passa a ser não um perigo, mas uma promessa. A encenação torna-se dramaturgia, a dramaturgia torna-se encenação; ambas servem a mesma tarefa: inscrever hieróglifos, códigos em movimento na *page blanche* do palco, permitindo que o teatro não apenas sobreviva, mas se renove como um espaço de encontro, crítica e invenção.

1.2. O actor-encenador

A posição do actor-encenador tem sido alvo de curiosidade, desconfiança e, às vezes, admiração no discurso da produção teatral. Ocupar ambos os papéis é viver numa zona de tensão: é-se tanto a face visível da representação, quanto o arquiteto invisível da sua visão. Esse lugar duplo implica, por um lado, uma exposição extraordinária – já que o actor está sujeito ao olhar do público e, ao mesmo tempo, é responsável pela unidade estética e conceitual da obra – e, por outro lado, uma concentração de autoridade que pode provocar desconforto, seja entre colaboradores ou críticos. A figura do actor-encenador corre o risco de cair no narcisismo, no solipsismo ou simplesmente na impossibilidade prática de manter uma distância crítica do espetáculo. No entanto, é precisamente essa posição paradoxal – ao mesmo tempo vulnerável e responsável, imersa e distanciada – que pode permitir um modo único e generativo de criação teatral.

Ao estar dentro e fora de cena estamos num lugar de grande risco, sem dúvida. Contudo, o actor-encenador é uma figura que faz cada vez mais aparições no teatro contemporâneo. A existência de grupos como os tg STAN que rejeitam a ideia de um encenador, optando por uma criação coletiva, permite perceber que a figura clássica do encenador de Antoine, já não tem propriamente um lugar de alta importância no teatro que fazemos hoje.

A noção de vulnerabilidade é central neste caso. Vulnerabilidade aqui não significa simplesmente fraqueza, mas sim exposição, abertura e risco: o actor-encenador coloca-se no centro do escrutínio, incapaz de desviar a responsabilidade pelas falhas da atuação ou pelos defeitos da encenação. No discurso psicológico e filosófico, a vulnerabilidade é frequentemente descrita como a condição para o encontro autêntico, a criatividade e a transformação. Ser vulnerável é ser recetivo, arriscar o fracasso para permitir que algo inesperado surja. No teatro, a vulnerabilidade é tanto a matéria-prima da criação quanto a atmosfera que permite ao público conectar-se com o que recebe. Quando o actor-encenador incorpora essa vulnerabilidade não apenas como intérprete, mas como aquele que carrega a responsabilidade pela produção, os riscos aumentam; o teatro que surge dessa posição tem o potencial de ter uma intensidade distinta.

A responsabilidade, por outro lado, é tradicionalmente entendida em termos gerenciais ou hierárquicos: o encenador é responsável por moldar o todo, por gerenciar os colaboradores, por proporcionar coerência. No entanto, a responsabilidade também pode ser vista como uma força criativa. Assumir a responsabilidade é assumir a propriedade, responder pelo trabalho, responsabilizar-se não apenas por questões de produção, mas também pela própria visão estética daquilo que é o seu jogo cénico. O actor-encenador, ao contrário de um encenador convencional, não se pode esconder atrás do anonimato da sala de ensaios; a sua responsabilidade é vivenciada corporalmente e imediatamente no palco. Essa incorporação da responsabilidade transforma a própria natureza da autoridade no processo teatral. Não se trata apenas de controlo, mas de testemunhar, estar presente e comprometer-se totalmente com os riscos da representação.

O argumento que pretendo fazer aqui é que a posição de vulnerabilidade e responsabilidade do actor-encenador, longe de ser uma desvantagem, constitui um terreno fértil para a inovação teatral. O papel duplo gera tensões – entre imersão e supervisão, ego e comunidade, risco e controlo – que podem catalisar novas formas de expressão teatral. O actor-encenador torna-se uma figura liminar, ao habitar esse mesmo lugar entre subjetividade e objetividade, entre o pessoal e o coletivo. Ao abordar tanto precedentes históricos quanto práticas contemporâneas, gostaria de sugerir que a figura do actor-encenador ilumina as próprias condições da criação teatral: o delicado equilíbrio entre exposição e estrutura, acaso e intenção.

Este debate em torno do actor-encenador não é meramente uma curiosidade académica. Numa era em que o teatro debate questões de autoria, coletividade e autoridade, o actor-encenador personifica as contradições do nosso momento cultural. Desafia a separação de tarefas que define grande parte da indústria teatral moderna, questionando a própria divisão de papéis sobre a qual as salas de ensaio são frequentemente construídas. Ao mesmo tempo, convida-nos a refletir sobre a relação entre autoridade e exposição, entre o privado e o público, entre visão e representação. Compreender o actor-encenador é, portanto, confrontar questões fundamentais sobre o que é, e que pode vir a ser, o teatro.

A posição do encenador não deveria ser uma consagrada. O encenador tem o dever de ajudar o actor e, sobretudo, construir um espetáculo baseado na instauração de experiências. Portanto, apesar de arriscada, acredito que a posição de actor-encenador pode ser benéfica em certas situações. É claro que esta posição tem as suas desvantagens, mas obriga o encenador a proporcionar processos de criação mais coletivos, uma vez que ele próprio precisa de ser dirigido. Ou então, a própria proposta de encenação está assente neste paradigma em que o encenador faz parte do grupo de atores que estão em cena.

Enquanto encenadores não podemos pedir aos outros que olhem para a profissão da mesma forma que nós. O que o encenador pode, e deve, fazer é rodear-se de pessoas que tenham formas parecidas de entender o processo de construção de um espetáculo de teatro, porque elas existem. Basta olhar, perceber e escolher com quem é que se quer partilhar o palco. Uma vez tomada a decisão de atuar no espetáculo que se encena, é imprescindível que a equipa que se escolhe seja uma em que se possa confiar em pleno! A necessidade de promover um espaço de liberdade criativa, onde todos possam contribuir de forma real para a construção do espetáculo é a única solução para o actor-encenador.

Aqui a questão fulcral não é a divisão que teríamos de fazer entre o *eu* actor e o *eu* encenador, mas perceber que essas duas funções são o mesmo *eu*, e que uma não invalida a outra. Podemos fazer teatro de muito boa qualidade ao estar dentro de cena e ao encenar ao mesmo tempo, um bom exemplo disso seria o antigo Teatro da Cornucópia, com o seu Luís Miguel Cintra. Mas para poder fazer esse tipo de teatro, em que as duas posições se interligam, é preciso tomar uma decisão consciente. Mais uma vez, faço apelo à questão da dramaturgia! A dramaturgia que se quer fazer responde em tudo ao tipo de encenador que se é. Aquilo que se propõe através da *mise-en-scène* é um reflexo claro daquilo que somos enquanto pessoas de teatro. O objetivo do

encenador não deveria ser aquele de controlar o jogo cénico, mas sim o de o mediar de maneira que os atores possam habitar o universo proposto confortavelmente.

Não pretendo, através disto, romantizar o actor-encenador como um génio heróico ou singular; nem reduzi-lo a um exemplo cauteloso de ego descontrolado. Em vez disso, irei examinar a sua posição como um local de contradição produtiva: uma figura instável, mas potencialmente transformadora, cujas vulnerabilidades e responsabilidades não são desvantagens, mas condições de possibilidade. Ao olhar para a história, a teoria e a prática dessa figura, pretendo mostrar que a posição muitas vezes entendida como precária do actor-encenador, não é uma fraqueza a ser superada, mas uma força a ser aproveitada.

O actor-encenador embora muitas vezes percebido como uma complicação moderna da prática teatral, tem as suas raízes históricas. A própria distinção entre actor e encenador é relativamente recente, cristalizando-se no século XIX juntamente com a institucionalização do teatro como uma forma de arte organizada e profissionalizada. Antes de surgir a conceção moderna do encenador, muitos dos principais criadores atuavam simultaneamente como encenadores das suas companhias, moldando o repertório, a encenação e os estilos de representação. Assim, o papel duplo não é uma aberração, mas uma parte do ADN do teatro, que ressurge em momentos de transição artística ou agitação.

No final do século XX e início do século XXI, o actor-encenador volta a aparecer em formas coletivas e pós-dramáticas. Companhias como Complicité, Forced Entertainment e Théâtre du Soleil muitas vezes não fazem distinções entre os papéis. Aqui, vulnerabilidade e responsabilidade são redistribuídas pelo grupo, mas a figura do actor-encenador permanece emblemática nessa permeabilidade. No teatro pós-dramático, onde a hierarquia textual é desestabilizada, o actor-encenador torna-se uma figura que mantém juntas formas fragmentadas ou não lineares através de sua autoridade incorporada.

1.2.1. Sobre a vulnerabilidade

No coração deste papel duplo está a vulnerabilidade: a exposição que surge quando se é simultaneamente um sujeito ativo no jogo cénico e também o arquiteto geral da sua visão estética. Essa vulnerabilidade não é incidental, mas estrutural, urdida no tecido deste lugar de duplicidade. Molda o processo criativo, informa a relação com os colaboradores e colora a

percepção do público sobre o trabalho. Longe de ser uma fraqueza a ser superada, a vulnerabilidade constitui o recurso mais vital do actor-encenador.

Esta duplicidade é crucial. Os atores são vulneráveis ao olhar do público, mas podem colocar grande parte da responsabilidade noutra lugar, no encenador, no dramaturgo ou até na companhia. Os encenadores, por sua vez, são responsáveis na totalidade do objeto cénico, mas protegidos da exposição ao permanecerem fora do palco. O actor-encenador derruba esta divisão. Este sujeita-se tanto ao risco do actor quanto a responsabilidade do encenador, tornando-se singularmente suscetível à crítica. Esta suscetibilidade não é simplesmente punitiva, mas generativa: intensifica as apostas do jogo cénico, afiando a energia do ensaio e a urgência da presença.

De uma perspectiva psicanalítica, a vulnerabilidade pode ser vista como o retorno do reprimido dentro do processo criativo. A posição dividida do actor-encenador, dentro e fora, sujeito e objeto, espelha o *eu* dividido descrito na psicanálise. A sua vulnerabilidade deriva dessa divisão: a impossibilidade de conciliar plenamente a imersão do actor com o distanciamento crítico do encenador. No entanto, essa própria impossibilidade gera criatividade. Os desvios, ansiedades e falhas que emergem dessa divisão transformam-se em fontes de inovação. O actor-encenador, como o analista, coloca em cena as suas próprias contradições, oferecendo ao público não uma resolução mas uma exposição.

Em termos práticos, a vulnerabilidade do actor-encenador reconfigura a dinâmica da sala de ensaio. É frequentemente expectável que os encenadores tradicionais mantenham a autoridade, para transmitir confiança mesmo na incerteza. Atores-encenadores, no entanto, não podem facilmente sustentar essa ilusão: a sua vulnerabilidade é visível, incorporada nas suas próprias batalhas na criação. Isso pode desestabilizar a autoridade, mas também pode promover a confiança. Ao revelar a sua própria falibilidade, os atores-encenadores convidam os outros membros da equipa a uma relação mais horizontal, onde a tomada de riscos passa a ser coletiva em vez de imposta.

Para o público, a vulnerabilidade do actor-encenador cria um tipo particular de espetáculo. Saber que o intérprete é também o encenador altera a receção da obra: cada escolha é vista como duplamente pessoal, cada falha duplamente reveladora. Isso pode gerar uma intensidade de compromisso, uma sensação de que se está a testemunhar não apenas um espetáculo, mas a

exposição de toda a visão do artista. A vulnerabilidade do actor-encenador faz parte da dramaturgia, moldando o modo como o público recebe o momento. Aqui, chamo a atenção para a necessidade de aprofundar esta teoria com um estudo de público, para poder testar realmente a sua veracidade.

Claro, a vulnerabilidade também traz perigos. O actor-encenador pode estar a sobrecarregar-se com a exposição, incapaz de manter o desapego necessário para moldar o todo. Pode-se tornar defensivo, mascarando a vulnerabilidade com o autoritarismo ou, ao contrário, desmoronar em autoindulgência. A sala de ensaio pode lutar com os limites difusos entre líder e colaborador, levando à confusão ou ao ressentimento. Esses riscos são reais, mas têm de ser assumidos ao aceitar estar nessa posição. No entanto, mesmo aqui, o potencial de fracasso não é apenas negativo: a própria precariedade do actor-encenador é o que torna a sua posição teatralmente potente. O teatro prospera do risco, e o actor-encenador encarna o risco ainda mais plenamente do que qualquer outra figura.

A vulnerabilidade pode ser entendida como uma postura ética. Ser vulnerável é recusar a fantasia de controlo total, reconhecer a dependência dos outros, arriscar-se em busca do encontro. O actor-encenador, ao expor-se tanto como artista quanto como líder, encarna essa ética. A sua vulnerabilidade resiste às tendências autoritárias por vezes associadas aos encenadores, oferecendo em vez disso um modelo de liderança fundamentado na abertura. Isto não elimina a hierarquia, mas transforma-a: a autoridade passa a ser não um escudo contra a exposição, mas uma vontade de suportar a exposição em nome do coletivo.

No actor-encenador, a vulnerabilidade não é um subproduto incidental, mas o próprio fundamento da criatividade. A sua exposição é dobrada: passando a ser julgado tanto como performer e como encenador, tanto no imediato do momento quanto no arco maior da obra.

Essa duplicação gera intensidade, autenticidade e risco. Reforma a dinâmica dos ensaios, aumenta a participação do público e transforma a autoridade numa ética de abertura. Enquanto a vulnerabilidade acarreta perigos de colapso ou autoindulgência, é precisamente essa precariedade que dá ao actor-encenador a sua potência teatral única. Ao abraçar a vulnerabilidade, o actor-encenador não diminui sua autoridade, mas a redefine, fazendo do próprio risco o catalisador da criação coletiva.

1.2.2. Sobre a responsabilidade

Se a vulnerabilidade é a exposição que marca a posição do actor-encenador, a responsabilidade é o peso que define sua autoridade. Ser responsável, neste contexto, não é simplesmente gerir a logística ou manter a disciplina, mas responder pelas escolhas artísticas e éticas que moldam uma obra teatral. A responsabilidade implica apropriação, prestação de contas e visão. Para o actor-encenador, essa responsabilidade é ao mesmo tempo intensificada e transformada: não pode delegá-la totalmente, nem pode distanciar-se das suas consequências. A sua responsabilidade é vivida através do corpo, encenada no jogo cénico e inscrita em cada momento do espetáculo. No entanto, ao invés de funcionar necessariamente como um fardo que restringe a criatividade, a responsabilidade pode operar como uma força generativa, impulsionando o actor-encenador para novas formas de expressão teatral.

Um argumento central a favor do actor-encenador reside na sua capacidade de unificar a visão concetual da encenação com a sua materialização em cena. Numa lógica mais tradicional do teatro, o encenador mantém, entre outras coisas, a visão concetual do espetáculo, enquanto os atores se concentram na especificidade da representação. Essa divisão garante clareza, mas pode criar disjunção: a visão do encenador pode nem sempre ser totalmente realizada no jogo cénico, e os atores podem sentir-se alienados do projeto artístico. O actor-encenador, ao habitar ambas as posições, fecha essa lacuna. O seu desempenho em cena não é meramente uma interpretação da visão de outra pessoa, mas uma extensão direta da própria visão. Esta unidade cria uma coerência que é estética e afetiva: as escolhas da encenação e as escolhas do actor são reforçadas, produzindo um todo teatral que se sente organicamente integrado.

A responsabilidade não é apenas vertical - em relação ao público ou à tradição teatral - mas também horizontal, em relação aos colaboradores. No ensaio, o papel duplo do actor-encenador coloca-o numa posição delicada: deve liderar e participar, exigir e dar. Isso cria um maior senso de responsabilidade para o coletivo: cada decisão diretiva é refratada pelo facto de que o encenador está também sujeito a essas decisões como actor. Esta dualidade promove uma espécie de empatia radical. O actor-encenador não se pode impor irracionalmente sem experimentar as consequências no seu próprio corpo; nem pode recuar na autoindulgência sem minar a sua credibilidade como líder.

Desta forma, a responsabilidade passa a ser uma ferramenta para a coesão do conjunto. O actor-encenador modela a responsabilidade incorporando-a, demonstrando através da sua própria vulnerabilidade que a liderança não é isenção, mas compromisso. A sua responsabilidade fundamenta o conjunto de uma ética partilhada de risco: se o líder está disposto a responder pelo próprio desempenho, outros são convidados a assumir a responsabilidade pelo seu. Isso pode criar um ambiente de ensaio de responsabilidade mútua, onde a responsabilidade circula ao invés de ser imposta unilateralmente.

A responsabilidade também funciona como um motor da inovação. O actor-encenador, consciente de que será julgado holisticamente, procura muitas vezes novas formas que possam integrar o seu papel duplo. Esta busca produziu historicamente inovações dramáticas. A sua responsabilidade para com a sua visão política exigia que ele a testasse no seu próprio corpo, levando o teatro para novas formas dialéticas.

Claro, a responsabilidade também pode ser esmagadora. Os atores-encenadores podem desmoronar sob o duplo fardo, incapazes de manter tanto o desapego quanto a imersão. Eles podem passar a ser controladores, incapazes de delegar, produzindo trabalho que se sente claustrofóbico ou egocêntrico. Exemplos históricos abundam: as tentativas de Laurence Olivier para dirigir e estrelar grandes produções shakespearianas foram algumas vezes criticadas por priorizar sua própria performance em detrimento do coletivo. Aqui, a responsabilidade transformou-se em dominação, restringindo ao invés de expandir as possibilidades teatrais.

Esses riscos ressaltam a precariedade da responsabilidade como força criadora. Não é garantido; deve ser negociado, equilibrado e abraçado com humildade. A responsabilidade pode inspirar a inovação, mas também pode sufocar se usada de forma defensiva ou egoísta. A chave está na capacidade do actor-encenador de reformular a responsabilidade não apenas como propriedade, mas como prestação de contas aos outros, como uma ética de presença relacional.

Talvez a mais profunda contribuição do actor-encenador seja sua personificação de autoria. No teatro tradicional, a autoria é distribuída: dramaturgo, encenador e actor reivindicam propriedade parcial. O actor-encenador, ao combinar visão e representação, personifica a autoria de uma maneira incomum. Sendo ele responsável não só pelo conceito, mas pela sua realização, inscrita no seu próprio jogo cénico. Esta autoria corporizada transforma a

responsabilidade numa força estética: o trabalho torna-se inseparável da sua presença, das suas escolhas, da sua vontade de se arriscar.

Poderíamos descrever isso como uma mudança da responsabilidade entendida como gerencial para a responsabilidade entendida como performativa. O actor-encenador não carrega apenas a responsabilidade; ele executa-a, apresentando a sua prestação de contas perante o público. Cada gesto passa a ser duplamente carregado: é tanto a ação de uma personagem quanto a decisão de um encenador, tanto a performance como a autoria. A responsabilidade, neste sentido, torna-se dramaturgicamente, um tema inserido no próprio tecido do espetáculo de teatro.

A responsabilidade, portanto, não é um fardo que dificulta a criatividade, mas uma força generativa que aguça, intensifica e transforma o trabalho do actor-encenador. Ao unir a visão e a transposição para o jogo cénico, a responsabilidade promove a coerência; ao restringir a escolha, estimula a inovação; ao exigir responsabilidade, fortalece a confiança do grupo; e ao incorporar autoria, transforma o teatro num ato de prestação de contas realizada. Enquanto a responsabilidade pode sobrecarregar ou distorcer, os seus próprios riscos são o que a torna teatralmente potente. A dupla responsabilidade do actor-encenador para consigo mesmo, o seu coletivo, o público e a sua visão conceitual faz dele uma figura de extraordinária possibilidade criativa. Nas suas mãos, a responsabilidade não é meramente gerencial, mas estética, não apenas um dever, mas uma forma de arte.

1.2.3. O trabalho e as práticas teatrais

A teoria ganha profundidade quando testada contra a prática. As noções abstratas de vulnerabilidade e responsabilidade adquirem contornos mais agudos quando incorporadas por figuras reais, espetáculos e modelos de produção. Esta seção examina vários criadores em diferentes contextos teatrais, traçando como o papel duplo do actor-encenador tem sido navegado, contestado e celebrado. Do ethos do ensemble de Emma Rice e Kneehigh, das experiências coletivistas de Complicité à resistência radical de Forced Entertainment, estes exemplos iluminam as possibilidades férteis e os riscos do actor-encenador.

Em conjunto, estes criadores revelam as diversas formas de vulnerabilidade e função de responsabilidade do actor-encenador. Rice reinterpreta a vulnerabilidade como um ethos coletivo, liderando através da abertura em vez do controlo. McBurney modela o actor-

encenador como colaborador, transformando a responsabilidade em administração. Etchells e Forced Entertainment interpretam a responsabilidade como resistência, transformando a liderança em exposição compartilhada.

Uma das coisas que une estes exemplos díspares é a forma como a responsabilidade e a vulnerabilidade estão interligadas. Cada actor-encenador negocia a dupla obrigação de ser exposto e responsável, imerso e supervisionado. As suas soluções variam: carisma, abertura, colaboração, resistência, mas em cada caso, o papel duplo gera formas teatrais que de outra forma não existiriam. A posição do actor-encenador passa a ser um local de invenção, impulsionando tanto a inovação estética quanto novos modelos de liderança, na criação teatral.

Vulnerabilidade, longe de ser fraqueza, passa a ser um recurso: a abertura de Rice constrói confiança no grupo, a imersão de McBurney aprofunda a invenção colaborativa e a resistência de Etchells revela o teatro como trabalho de partilha. A responsabilidade, da mesma forma, não funciona como um fardo, mas como uma força criativa: promove a liderança relacional (Rice), tem a base na colaboração (McBurney) e sustenta a presença (Etchells).

Ao mesmo tempo, os riscos são reais: os conflitos institucionais de Rice, a dependência de McBurney do seu carisma pessoal, a instabilidade de Etchells motivada pela fadiga. Estas armadilhas não negam o potencial do actor-encenador, mas enfatizam a sua incerteza. O papel prospera no risco e pode sempre desmoronar em fracasso, mas essa própria instabilidade é o que o torna teatralmente poderoso.

O actor-encenador não é uma figura monolítica, mas um conjunto diversificado de práticas moldadas pelo contexto, pela personalidade e pelo coletivo. O que os exemplos acima mencionados demonstram, no entanto, é que esta posição de dualidade produz de uma maneira consistente formas teatrais distintas. Seja através da vulnerabilidade, da colaboração ou da resistência, o entrelaçamento de exposição e responsabilidade do actor-encenador transforma o processo criativo e o espetáculo de teatro. Esta posição não é meramente uma excentricidade, mas um lugar generativo onde o teatro re-imagina as suas próprias possibilidades.

Nenhuma análise do actor-encenador estaria completa sem abordar os riscos substanciais e as críticas associadas ao papel duplo que se assume. Se as seções anteriores destacaram o potencial gerador de vulnerabilidade e responsabilidade, é igualmente importante reconhecer como essas

qualidades podem tornar-se corrosivas. A posição do actor-encenador é precária não só pela exposição que encarna, mas também pelas tensões estruturais inerentes ao papel. Ao quebrar a divisão, ele corre o risco de perder distância crítica, a colaboração ou virar narcisista. Esses perigos não são incidentais, mas constitutivos, e explicam por que o actor-encenador tem sido visto com desconfiança nos círculos profissionais e académicos.

Talvez a crítica mais comum do actor-encenador seja que o papel fomenta o narcisismo. Colocando-se no centro da concepção da encenação e da representação, os actores-encenadores podem parecer priorizar a sua própria presença em detrimento do grupo ou do texto. Esse risco é particularmente pronunciado em contextos de estrelato, onde a fama do actor-encenador é a atração para o público. As produções shakespearianas de Laurence Olivier, mencionadas acima, por exemplo. A posição do actor-encenador nesses casos torna-se um veículo de auto-engrandecimento, derrubando a distinção entre necessidade artística e vaidade pessoal.

Nesta perspetiva, o actor-encenador corre o risco de se tornar mais monopolizador da atenção do que um visionário, restringindo o teatro à órbita do seu ego. A acusação de narcisismo não é infundada: a posição amplifica a visibilidade do líder, e pode seduzir os praticantes a confundirem vulnerabilidade com exibicionismo. No entanto, esta crítica deve ser matizada. O teatro é sempre um meio de visibilidade e o actor está sempre exposto a acusações de vaidade. O actor-encenador intensifica essa condição, mas se o resultado é narcisismo ou algo que gere evolução depende de como a responsabilidade é negociada.

Outro desafio recorrente diz respeito à distância crítica. Os encenadores tradicionalmente funcionam como olhos externos, capazes de avaliar o trabalho com desapego. Os actores, por outro lado, estão imersos no imediato do jogo cénico, muitas vezes incapazes de perceber o todo. A tentativa do actor-encenador de encarnar ambas as perspetivas corre o risco de contaminar cada uma. Imersos no jogo cénico, como podem avaliar a forma geral? Absortos em decisões de encenação, como podem eles entregar-se totalmente a cena?

O próprio Stanislavski lutou com essa tensão. Nos seus diários, é revelada a frustração de tentar dirigir de dentro da cena: ele muitas vezes confiava em colaboradores para observar o seu trabalho, reconhecendo que a auto-percepção era limitada. Sem olhos externos, o perigo é solipsismo: o actor-encenador pode confundir a sua experiência subjetiva com o efeito objetivo

da encenação. Este colapso da perspectiva ameaça a coerência da produção e corrompe a própria responsabilidade que o actor-encenador deveria encarnar.

No entanto, novamente, o risco não é necessariamente fatal. Muitos atores-encenadores mitigam o problema construindo estruturas de colaboradores confiáveis, gravações em vídeo ou crítica do conjunto. A responsabilidade, neste sentido, inclui reconhecer os limites da própria percepção e convidar os outros a participar na supervisão. A impossibilidade da distância total pode ser reformulada não como uma fraqueza, mas como uma oportunidade de responsabilização coletiva.

Esta posição também complica a colaboração. Espera-se que os encenadores guiem o grupo, enquanto os atores devem compactuar com as escolhas da encenação, concentrando-se nos seus próprios papéis. O actor-encenador deve ocupar ambas as posições simultaneamente, o que pode criar confusão na sala de ensaio. Quando é eles estão a falar como encenador e quando estão a participar como actor? Como é que o coletivo pode desafiar a sua autoridade quando ele também está sujeito a ela enquanto colegas?

Esta confusão de limites corre o risco de criar uma dinâmica tóxica, onde a autoridade do actor-encenador se torna incontestável. O grupo pode hesitar em questioná-lo, temendo estar a cair em ofensa pessoal. Nesses contextos, a vulnerabilidade pode ser mascarada pela autoridade, produzindo uma contradição onde o actor-encenador exige a abertura dos outros enquanto permanece irresponsável.

Exemplos históricos ilustram este perigo. Voltando mais uma vez aos elencos de Olivier, estes sentiam-se, às vezes, ofuscados pelas suas escolhas subordinadas à sua visão de encenação e carisma pessoal. Nestes casos, a responsabilidade do actor-encenador curvou-se em autoritarismo, corrompendo a própria coletividade que o teatro pretende fomentar.

Mais uma vez, a crítica aponta claramente para uma tensão estrutural ao invés de uma falha inevitável. Atores-encenadores que reconhecem a sua vulnerabilidade e que enquadram a responsabilidade de forma relacional, como Emma Rice, muitas vezes transformam essa posição numa fonte de confiança ao invés de um lugar de domínio sobre o outro. O problema não é a autoridade em si, mas como a autoridade é decretada: como imposição ou como exposição compartilhada.

O teatro é uma arte do fracasso, e nenhuma figura personifica isso melhor do que o actor-encenador. A sua exposição e responsabilidade torna-o excepcionalmente suscetível ao colapso. Uma interpretação frágil ou uma produção incoerente é duplamente condenável quando a mesma figura é responsável por ambos, encenação e jogo cénico. A história do teatro está repleta de produções onde os atores-encenadores não conseguiram superar a sua condição. Os críticos frequentemente citam tais falhas como evidência de que o papel é inerentemente insustentável.

No entanto, o fracasso não é exclusivo do actor-encenador; é endémico para o próprio teatro. O que distingue o actor-encenador não é que este falhe com mais frequência, mas que os seus fracassos são mais visíveis, mais totais. O actor-encenador não pode desviar a culpa para os outros; ele carrega-a plenamente. Esta responsabilidade total pode, de facto, ser punitiva, mas também revela os riscos radicais da sua posição. Tanto no fracasso como no sucesso, o actor-encenador demonstra a precariedade do teatro, a impossibilidade de separar a autoridade da exposição.

Para além dos riscos artísticos, há desafios institucionais e económicos. Os teatros muitas vezes resistem aos atores-encenadores, entendendo o papel como um risco ao equilíbrio do grupo ou à estabilidade financeira. As instituições preferem hierarquias claras, com responsabilidades delineadas. O actor-encenador desestabiliza estas estruturas, tornando-as mais difíceis de gerir. Da mesma forma, os organismos de financiamento e os produtores podem hesitar em confiar recursos a um modelo de criação percebido como excessivo.

Essas barreiras estruturais são significativas, mas também confirmam o potencial disruptivo do actor-encenador. A própria resistência que ele provoca ressalta como desafia as divisões de trabalho estabelecidas. A sua precariedade não é apenas artística, mas institucional, marcando-se como figura liminar que perturba as normas do teatro.

Enquanto as críticas são substanciais – narcisismo, perda do distanciamento, autoritarismo, fracasso, resistência institucional – elas também confirmam paradoxalmente a importância do actor-encenador. Cada risco surge precisamente porque o papel desestabiliza a separação das funções sobre as quais o teatro é construído. O actor-encenador faz colapsar pressupostos binários – autoridade/participação, visão/personificação, responsabilidade/vulnerabilidade – dos quais as instituições dependem. A sua precariedade é, portanto, uma medida da sua

potência: ele ameaça o *status quo* não através do individualismo imprudente, mas expondo as contradições estruturais do próprio teatro.

Além disso, muitos dos riscos podem ser reformulados como oportunidades. O narcisismo pode ser resistido ao reformular a vulnerabilidade como um ethos coletivo. A falta de distanciamento pode ser mitigada por estruturas de feedback. O autoritarismo pode ser transformado em autoridade relacional através da abertura. O fracasso pode ser abraçado como constitutivo da vivência do teatro. A resistência institucional pode ser vista como confirmação de que o actor-encenador desafia hierarquias ossificadas. Neste sentido, as próprias críticas do actor-encenador iluminam as condições de possibilidade para novas formas teatrais.

Os desafios do actor-encenador são reais e inevitáveis. O papel põe em causa o narcisismo, arrisca a perda de perspectiva, complica a colaboração, magnifica o fracasso e provoca resistência institucional. No entanto, esses desafios não são falhas fatais, mas expressões da precariedade estrutural do papel. Eles testemunham a dificuldade e a necessidade de habitar simultaneamente vulnerabilidade e responsabilidade. O actor-encenador é uma figura que encarna as contradições do teatro de forma acentuada, tornando visíveis os riscos subjacentes a toda a criação teatral.

As seções precedentes traçam a linhagem histórica, implicações teóricas e práticas do actor-encenador, bem como os riscos substanciais inerentes a essa posição. O que emerge é uma figura definida não pela estabilidade, mas pela liminaridade. O actor-encenador não é confortavelmente uma coisa ou outra: não puramente actor, não apenas encenador, mas um híbrido que ocupa ambas as posições simultaneamente. É essa liminaridade, o estado de ser "entre", que desestabiliza as normas estabelecidas e gera formas distintas de teatro.

A inovação no teatro surge muitas vezes de figuras que desequilibram categorias: encenadores que escrevem, dramaturgos que atuam, atores que se encenam. O actor-encenador pertence a esta linhagem de praticantes híbridos. A sua liminaridade não é uma excêntrica, mas sim um motor produtivo para a mudança. Ao recusar a segurança de papéis fixos, expõe-se aos riscos da contradição, e desse risco emerge a invenção.

A abertura relacional de Emma Rice, a forma colaborativa de Simon McBurney e a resistência de Tim Etchells ilustram como a liminaridade produz formas distintas. Cada caso demonstra não apenas uma estética única, mas também uma reconfiguração da dinâmica social do teatro.

O actor-encenador não é, portanto, simplesmente um papel individual, mas uma intervenção estrutural na forma como o teatro é imaginado, feito e recebido.

A liminaridade do actor-encenador é tanto a sua força quanto é a sua fraqueza. Mas também concede uma capacidade única de gerar formas teatrais que encarnam a contradição, o risco e a presença. O poder desta posição é frágil porque não pode ser assegurado através de categorias estáveis; depende de uma negociação contínua de tensões. No entanto, esta fragilidade é precisamente o que torna esta posição vital.

Ao incorporar a liminaridade, o actor-encenador espelha o próprio teatro. O teatro é uma arte limiar: entre ficção e realidade, intérprete e espectador, sucesso e fracasso. O actor-encenador amplifica essa condição, tornando-se um mitónimo da instabilidade da forma da arte. Entender o actor-encenador é, portanto, compreender algo fundamental sobre o teatro: que a sua vitalidade não está na estabilidade, mas no risco; não na certeza, mas na exposição.

O actor-encenador pode não ser entendido como um problema a ser resolvido ou um papel a ser justificado. Pode ser compreendido como uma figura liminar cujas contradições geram possibilidade. Ao habitar limites – visão e encarnação, autoridade e exposição, individual e coletivo, desestabiliza categorias estabelecidas e abre novas formas de criação teatral. A sua vulnerabilidade não é um fardo, mas um recurso; a sua responsabilidade não é um fardo, mas uma força geradora.

Neste sentido, o actor-encenador é ao mesmo tempo incerto e indispensável. Dramatiza as condições do próprio teatro: uma arte que prospera na liminaridade, na tensão entre presença e ausência, sucesso e fracasso, o eu e o outro. Afirmar o actor-encenador é afirmar a própria fragilidade e poder do teatro, a sua capacidade de transformar vulnerabilidade e responsabilidade em fontes de intervenção.

O que surgiu é uma imagem do actor-encenador não como uma curiosidade marginal, mas como um contribuinte vital, embora instável, para a inovação teatral.

No seu âmago, o actor-encenador encarna a interligação entre vulnerabilidade e responsabilidade. Como actor, ele é exposto ao olhar, sujeito a falha, despojado de distância protetora. Como encenador, ele é responsável pela coerência, visão e pelo próprio coletivo. Assumir ambos os papéis é viver em contradição: liderar enquanto se está a ser exposto, encarnar enquanto supervisiona, ser ao mesmo tempo o sujeito da crítica e o árbitro da encenação. Esta não é uma posição de conforto, mas é precisamente este desconforto que gera formas teatrais distintas.

Os riscos são inegáveis. Esta posição joga com o narcisismo, perda do elemento de distanciamento, autoritarismo e fracasso do próprio espetáculo. As instituições muitas vezes resistem à desestabilização que essa posição traz, preferindo hierarquias mais claras. No entanto, esses desafios não negam o valor do papel; eles confirmam sua potência. O actor-encenador desequilibra as categorias nas quais a prática teatral passou a confiar, expondo a sua fragilidade e abrindo-as à reinvenção. A sua precariedade não é incidental, mas essencial: as próprias contradições que ameaçam o colapso são aquelas que impulsionam a invenção.

Enquadrar o actor-encenador como uma figura liminal esclarece essa dinâmica. Neste sentido, espelha essa mesma condição do próprio teatro, que paira sempre entre realidade e ficção, presença e ausência, sucesso e fracasso. O actor-encenador amplifica essa condição, encarnando de forma acentuada as contradições que definem a arte. A sua prática não é um desvio da essência do teatro, mas uma intensificação da mesma.

Então, o que é que o actor-encenador oferece ao teatro contemporâneo? Primeiro, lembra-nos de que a liderança não precisa ser baseada na invulnerabilidade ou distância. Ao estar exposto enquanto dirige outros, o actor-encenador molda uma forma de responsabilidade enraizada na abertura e não no controlo. Em segundo lugar, mas não necessariamente, expande a gama de estéticas teatrais, gerindo formas que surgem justamente das tensões do seu papel duplo. Em terceiro lugar, desafia o conservadorismo institucional, pressionando contra as hierarquias ossificadas e exigindo estruturas mais fluidas e híbridas. Em cada caso, o actor-encenador demonstra que a vulnerabilidade e a responsabilidade, longe de serem opostas, podem ser forças mutuamente generativas.

Afirmar o actor-encenador não é romanceá-lo ou ignorar os seus riscos. Ao invés disso, é reconhecer o papel como um cadinho da possibilidade teatral, onde as contradições de liderança

e exposição, visão e jogo cénico, são sempre mantidas em tensão produtiva. Os seus fracassos são tão instrutivos quanto os seus sucessos, revelando a fragilidade do teatro e a necessidade do risco. A sua presença garante que o teatro permaneça um local de experimentação, de procura, onde os papéis estão desajustados, as hierarquias desestabilizadas e novas formas nascem da incerteza.

Assim, o actor-encenador é uma figura de vulnerabilidade e responsabilidade, mas essas qualidades não são desvantagens. São condições de possibilidade, forças que, quando abraçadas, abrem espaço para um teatro único e vivo. Assumir esse lugar de dualidade é entrar na precariedade, mas também é afirmar a essência do teatro: uma arte que vive de contradição, exposição e risco. O actor-encenador não resolve essas contradições; incorpora-as, transformando-as em terreno fértil propício à experimentação. Ao fazê-lo, lembra-nos de que o maior poder do teatro não está na certeza ou estabilidade, mas na sua frágil capacidade de transformar a vulnerabilidade em força e a responsabilidade em criatividade.

2. A RELAÇÃO ENTRE O ACTOR E O ENCENADOR

2.1. O diálogo na relação e a liberdade no processo de criação

O teatro vive, essencialmente, de relações. E essas relações precisam de ser estabelecidas para que o processo criativo se possa desenvolver nas melhores condições. Um teatro sem relação é, sem dúvida, um teatro morto.

A relação entre o actor e o encenador está entre as dialéticas centrais da prática e da teoria do teatro contemporâneo: ela medeia a autoria, determina os modos de presença e organiza os processos pelos quais o texto passa a ser algo que acontece ao vivo. Enquanto os modelos do século XX frequentemente polarizavam a autoridade – o encenador como autor versus o actor como veículo, trabalhos teóricos e práticos complicaram essa oposição ao insistir na co-composição, nas identidades híbridas e na agência performativa do actor. *O Espaço Vazio* (1968), de Brook, revitaliza aquilo que o teatro pode ser, eliminando acréscimos institucionais e insistindo na presença e na simplicidade; ao mesmo tempo Matteo Bonfitto, reconfigura o actor como compositor (ou actor-compositor) e distingue a arte do actor da figura emergente do intérprete, investigando as interseções entre composição, ação física e presença. Gostaria de examinar as relações entre actor e encenador através dos recursos concetuais oferecidos por Brook e Bonfitto, argumentando que a prática contemporânea vai além dos modelos hierárquicos da encenação a uma co-composição colaborativa, processual e eticamente reflexiva, sem colapsar as assimetrias necessárias de responsabilidade. A relação entre actor e encenador é, portanto, um espaço no qual a intenção curatorial da encenação e a composição do jogo cénico se encontram – e, às vezes, se chocam.

O Espaço Vazio, de Peter Brook, continua a ser um dos tratados modernos mais influentes sobre teatro. As suas quatro categorias – *Teatro do Aborrecimento Mortal*, *Teatro Sagrado*, *Teatro Bruto* e *Teatro Imediato* – não são tipologias rígidas, mas sim provocações heurísticas. A principal polémica de Brook visa aquilo que ele denomina como *Teatro do Aborecimento Mortal*, que nada é senão a repetição institucionalizada e sem vida das convenções: “*O aborrecimento mortal faz-nos sempre voltar à repetição: o encenador aborrecível usa fórmulas velhas, métodos velhos, piadas velhas, [...] e o mesmo se aplica aos seus colaboradores, se não começarem sempre a partir do vazio [...]*”. (Brook, 2016: p.53) Para Brook, o papel do

encenador não é decorar ou amplificar o palco, mas despertar as condições imediatas, eliminar o que é supérfluo para que o encontro entre o actor e o público possa respirar.

O actor e investigador brasileiro Matteo Bonfitto é um dos que redefine o actor como um compositor de ações, onde o termo composição refere-se à montagem de materiais físicos, vocais, imaginários e temporais em forma dramática. Em *O ator-compositor*, ele argumenta que o actor não é meramente o executor de uma partitura pré-estabelecida, mas sim uma presença coautora cujas micro-decisões estruturam o jogo cénico. Em *Entre o Ator e o Performer*, ele estende essa análise às fronteiras mutáveis entre atuação e performance, explorando ambivalências de identidade, ficção e presença. A contribuição teórica de Bonfitto reside na articulação de um vocabulário que reconhece o trabalho composicional do actor como uma autoria artística legítima, desafiando assim os modelos hierárquicos de criação.

O diálogo possível entre Brook e Bonfitto torna-se ainda mais interessante quando considerado juntamente com as contribuições de Eugenio Barba e Patrice Pavis. Barba, fundador do Odin Teatret, enfatiza a noção de *pré-expressividade*: um nível de energia incorporada e presença física que precede a personagem, o texto ou a dramaturgia. Para Barba, o trabalho do actor não começa com a interpretação, mas com uma elaboração técnica rigorosa da presença, que o encenador deve reconhecer como a base do ensaio. Nesta perspectiva, o papel do encenador é aproveitar e canalizar a energia pré-expressiva para a coerência dramática, em vez de impor um significado externo. A concepção de Bonfitto do actor como compositor ressoa com a de Barba: ambos destacam a responsabilidade do actor na estruturação do material incorporado antes de qualquer sobreposição conceptual externa.

Patrice Pavis, no seu Dicionário do Teatro, fornece ferramentas semióticas essenciais para analisar a dinâmica actor/encenador. Os argumentos de Pavis sobre *mise-en-scène*, *actor* e *encenador* destacam como o significado teatral é coproduzido através de uma teia de signos: gestos, relações espaciais, ritmos, modulações vocais. Para Pavis, o encenador funciona como um orquestrador dessa rede semiótica, enquanto o actor continua a ser o principal produtor de signos no jogo cénico. Assim, a relação entre o actor e o encenador tem menos a ver com imposição hierárquica e mais com negociação semiótica: o encenador enquadra e organiza, o actor gera e põe em cena. Essa perspectiva semiótica sublinha a complexidade da coautoria: nem o encenador nem o actor, isoladamente, podem “criar” significado; ele surge apenas através da sua colaboração interdependente.

Em conjunto, Brook, Bonfitto, Barba e Pavis esboçam uma genealogia do pensamento que desafia dicotomias redutoras. Brook sublinha a necessidade do imediato, alertando contra a rigidez teatral; Bonfitto insiste na agência composicional do actor; Barba articula o substrato pré-expressivo que ancora a arte do actor; e Pavis fornece ferramentas analíticas para analisar a interação semiótica. A sua convergência aponta para uma conceção do teatro em que a relação entre o actor e o encenador não é autoritária nem anárquica, mas uma co-composição estruturada de sinais incorporados e enquadramentos dramáticos.

Para avaliar as relações entre actor e encenador, proponho três registos concetuais:

1. **Autoria e distribuição de responsabilidades.** Os modelos tradicionais de autoria concedem ao encenador primazia curatorial; os modelos processuais distribuem a autoria pela criação colaborativa. A questão passa a ser: como é que a responsabilidade pelo significado, coerência e qualidade do espetáculo é distribuída entre o encenador e o actor?
2. **Composição como prática.** Se o actor é um compositor de ações – reunindo respiração, gestos, ritmos e imaginação, então a encenação deve envolver esses materiais, em vez de simplesmente impor escolhas externas. A composição, no sentido de Bonfitto, é uma atividade incorporada, técnica e interpretativa.
3. **Presença e relação imediata.** A insistência de Brook no imediato – o teatro como a relação ao vivo entre o actor e o público – exige que tanto o encenador quanto o actor priorizem as condições para a presença, incluindo economia espacial, atenção e vulnerabilidade. Para Brook, espetáculo sem presença é “teatro mortal”.

Estes três registos formam ferramentas de diagnóstico para avaliar práticas teatrais contemporâneas: o peso relativo da decisão do encenador versus a criação do actor (autoria); o grau em que os métodos do encenador destacam o trabalho composicional do actor (composição); e a medida em que a produção cultiva a intensidade relacional ao vivo (presença).

Uma breve recapitulação histórica esclarece como surgiram as tensões contemporâneas:

- Tradição centrada no texto (início da era moderna até o século XIX): o actor como transmissor do texto, o encenador como gerente; liberdade interpretativa limitada.

- Sistema de estrelas e actor como persona (início do século XX): atores-estrelas têm valor de bilheteira; o encenador às vezes é secundário. Este modelo é inclinado para o modelo de “intérprete” que Bonfitto descreve mais adiante.
- O encenador como autor (meados do século XX): com figuras como Brecht (como teórico), o encenador que é visto como organizador interpretativo e ideológico ganhou ascendência. O actor às vezes é instrumentalizado para realizar um conceito do encenador.
- Trajetórias de Grotowski/Barba/Stanslavski: Foco no treino do actor, na vida interior e em abordagens técnicas específicas, transferindo o poder para a arte do actor e afastando-o da mera encarnação. Bonfitto mapeia estas genealogias para reconfigurar a composição do actor.

Brook situa-se fora da dicotomia autor/actor: a sua prática é liderada pelo encenador, mas centrada no actor – ele cria condições para a presença e a capacidade de improvisação, em vez de impor um bloqueio estático. Bonfitto, que escreve a partir de um contexto que é ao mesmo tempo teórico e prático, defende a tese técnica e ética de que o actor deve ser reconhecido como um agente criativo e compositor.

A abordagem central de Bonfitto consiste em *re-concetualizar* o trabalho do actor como composição. Não se trata de um preenchimento metafórico, mas de uma afirmação metodológica: os atores compõem com os seus corpos, vozes, ritmos, imagens, objetos e silêncio. A composição envolve a seleção, edição, estruturação e equilíbrio de materiais no tempo. Ao tratar o actor como compositor, Bonfitto eleva a prática técnica (consciência cinestésica, dinâmica vocal, timing) ao nível da autoria artística.

Vejamos três elementos da abordagem de Bonfitto que são especialmente relevantes para a relação entre o actor e o encenador:

3. Ações físicas como princípio estruturante. Bonfitto traça como a sequência e a qualidade das ações físicas geram significado dramático; as escolhas corporais do actor são decisões composicionais. Encenadores que não reconhecem isso correm o risco de impor formas que bloqueiam a agência produtiva do actor.
3. A responsabilidade do actor pela forma. Em vez de serem executantes passivos do conceito do encenador, os atores são responsáveis pela coerência formal no nível micro

(transições, respiração, registos). O papel do encenador passa a ser o de moldar contextos nos quais essas escolhas microformais florescem.

3. Negociação entre ficção e presença. Bonfitto elabora a tensão entre habitar identidades ficcionais e manter o corpo vivo e presente exigido por certas práticas contemporâneas. Essa tensão também informa as estratégias do encenador: quanto exigir verossimilhança, quanto destacar o processo?

O Espaço Vazio, de Brook, insiste que o principal dever do encenador é criar condições para um teatro vivo. Brook desafia os valores inflacionados da produção e propõe uma ética espacial: economia de meios, foco na relação actor-público e disposição para abraçar a imprevisibilidade.

Duas afirmações de Brook são importantes:

- O minimalismo como facilitador: quando a encenação é reduzida ao essencial, a presença do actor torna-se legível; e a desordem mascara o imediato. O aforismo de Brook de que um espaço vazio transforma-se num palco destaca a decisão curatorial do encenador de reduzir em vez de ampliar.
- O encenador como facilitador da *imediatez*: o encenador ideal de Brook é menos um autor impositivo e mais um facilitador que compõe situações que convidam a presença do actor a surgir e o público a responder. Isto não é abdicação, mas um método disciplinado de reformular a autoridade do encenador.

Assim, Brook estabelece um limite ético à imposição do encenador: o trabalho do encenador deve realçar, e não sufocar, a capacidade de presença do actor.

Portanto se o problema for a distribuição de poder e não a supremacia de uma das partes, então a solução é processual e ética: estruturas para a *co-composição*. Abaixo deixo alguns modelos e técnicas que operacionalizam o diálogo entre actor e encenador, preservando as assimetrias necessárias. A função principal de um encenador hoje é convencer um grupo de atores, cada um deles com os seus ideias, cada um deles com a sua perspectiva, sobre a importância de se renovar enquanto fazedores de teatro. Fazer teatro na contemporaneidade é conceber sistemas que permitam que as capacidades de composição do actor floresçam, preservando ao mesmo tempo o cuidado do encenador com a coerência, a comunicação pública e o dever institucional.

Ao adotar um vocabulário comum, fortalece-se essa mesma relação entre o actor e o encenador e existe uma melhor forma de comunicação para que tanto o encenador, quanto o actor possam fazer negociações precisas. As explicações do encenador poderiam também incluir os objetivos dramáticos e descrever onde se espera a composição do actor e onde se aplicam as restrições.

A facilitação de Brook sugere desenhos de ensaio que alternam: sessões de enquadramento lideradas pelo encenador (definição de objetivos, restrições, configurações espaciais) seguidas por laboratórios de composição centrados no actor, onde os atores experimentam dentro desses enquadramentos. Os resultados documentados informam as intervenções subsequentes do encenador. Essa alternância respeita tanto a lógica curatorial do encenador quanto o trabalho de composição do actor.

Na criação colaborativa, ao estabelecer acordos de “microautoria”: por exemplo, o actor compõe transições, gestos e colorações vocais dentro de uma cena; o encenador compõe o ritmo entre as cenas e as imagens gerais do palco, esses acordos reduzem conflitos ad hoc e criam responsabilidade.

Usar um feedback estruturado também traz benefícios incontornáveis: por exemplo, a revisão de uma gravação vídeo com notas codificadas por tempo, focadas em escolhas composicionais, permite que os atores vejam os seus efeitos composicionais e os encenadores justifiquem as escolhas curatoriais. Este método baseado na prática de Bonfitto incentiva a análise reflexiva das escolhas corporais como atos composicionais.

Assim, o objetivo não é a abdicação autoritária, mas a colaboração estruturada: o encenador mantém a responsabilidade final, ao mesmo tempo em que facilita e respeita a capacidade composicional do actor. A prática de Brook sugere que essa facilitação pode ser rigorosa e exigente, em vez de *laissez-faire*, e o trabalho de Bonfitto mostra que a composição feita pelo actor, requer disciplina técnica digna de reconhecimento. A relação entre o actor e o encenador não deve ser nem uma disputa de autoridade nem uma abdicação de responsabilidade.

Sugiro então umas recomendações práticas, para implementar nos processos de ensaio:

1. Começar com um “espaço vazio”. Antes de qualquer abordagem de design, teste cenas em encenações mínimas para ver que presença surge naturalmente. (Método de Brook.)

2. Adotar o mapeamento de ações de Bonfitto. Mapear micronações e as suas funções dramáticas na documentação dos ensaios.
3. Negociar a micro-autoria. Coloque as responsabilidades de composição por escrito durante os primeiros ensaios para evitar disputas posteriores.
4. Programar momentos laboratoriais alternados. Alternar sessões estruturadas pelo encenador com laboratórios de composição centrados no actor.
5. Integrar a revisão reflexiva em vídeo ou outra forma de análise crítica do trabalho. Tornar a composição visível e discutível, codificando os momentos escolhidos.
6. Incorporar uma prática abrangente e assente em criar *fazedores de teatro* completos. Os encenadores devem aprender alguma composição básica de atuação; os atores devem estudar estruturas de encenação.

A relação entre o actor e o encenador não deve ser nem uma disputa de soma zero pela autoria, nem uma abdicação da responsabilidade. Peter Brook e Matteo Bonfitto fornecem recursos complementares: a atenção radical de Brook ao espaço e ao imediato insiste em que as escolhas diretivas devem sempre dar lugar à presença; a análise rigorosa de Bonfitto do actor como compositor insiste em que os atores são praticantes criativos cujas decisões moldam a forma e o significado. Juntos, eles apoiam um modelo de co-composição – uma colaboração estruturada e eticamente consciente em que a autoridade é distribuída, mas a responsabilidade é contabilizada. Praticar bem o teatro no momento contemporâneo é projetar sistemas que permitam que as capacidades de composição do actor floresçam, preservando ainda o cuidado da encenação para a coerência estética do espetáculo de teatro.

O teatro não é uma competição. Um actor não deveria nunca ter de demonstrar nada a ninguém. O único dever do actor devia ser aquele de dar algo ao outro, ou seja entregar-se. A única coisa que um actor deveria demonstrar é a capacidade para consigo mesmo de ultrapassar os seus limites. A única competição que deveria ser aceite no teatro, é a competição para conosco mesmos.

3. TEATRO VIVO E TEATRO PRETENSIOSO

3.1. Um teatro no presente ou um teatro para a posterioridade

Existe, cada vez mais, um certo tipo de prática no teatro contemporâneo que se preocupa mais com maneira com que o espetáculo fica na memória coletiva do teatro quando as récitas acabam do que com a criação de um espetáculo que se quer realmente *vivo*. Uma espécie de desejo de integrar o cânone do teatro, se ainda podemos falar de tal coisa na contemporaneidade. A esse tipo de teatro gostava de designar, talvez ousadamente, como pretensioso. Um teatro feito com o único propósito de colocar o seu encenador ou o coletivo que o faz num patamar de “importância” no meio teatral.

O teatro vive na tensão entre a permanência e a efemeridade, entre o desejo de ser lembrado e a exigência urgente de falar com e sobre aqueles que estão presentes no momento. Ao contrário da literatura ou da pintura, o teatro não pode ser fixado de uma vez por todas; cada representação é transitória, desaparecendo assim que a cortina marca o fim. No entanto, gerações de profissionais, críticos e instituições têm procurado consagrar obras e artistas específicos como monumentos, inscrevendo os seus nomes num cânone de grandeza. É dentro dessa contradição que surge o debate contemporâneo: o teatro deve ser criado principalmente com vistas ao reconhecimento, com o objetivo de ser lembrado como importante pelos colegas e pela indústria? Ou o verdadeiro valor do teatro reside na expansão criativa, na quebra das fronteiras da arte e na oferta de encontros transformadores com o público?

Este debate entre o teatro orientado para um certo prestígio e o teatro que põe em causa barreiras artísticas, centrado no encontro com o público, não é uma disputa estética trivial, mas uma profunda tensão ética e filosófica sobre o que é o teatro e a quem serve.

A maior vitalidade do teatro não surge da busca obsessiva pela grandeza, medida pelos colegas ou pelas instituições, mas do compromisso com a expansão criativa: experimentação, vulnerabilidade e diálogo com o público. Valorizar o reconhecimento é transformar o teatro num monumento em si mesmo; valorizar a expansão é reafirmar a capacidade do teatro para a comunhão, a rutura e a re-imaginação.

A ideia de grandeza teatral não é nova. Em Atenas, os dramaturgos competiam pela honra nos festivais dionisíacos, sendo as suas obras avaliadas perante os cidadãos. Sófocles, Eurípides e Ésquilo alcançaram reconhecimento não apenas através da arte, mas também através da vitória, com a sua “grandeza” validada pela competição. Mais tarde, a elevação de Shakespeare como o modelo do teatro inglês foi o resultado de um complexo processo cultural, posicionando-o como mais do que um dramaturgo, como um emblema do génio nacional. De Ibsen e Chekhov a Beckett, figuras canónicas tornaram-se não apenas autores, mas referências de prestígio. Encenar as suas obras era participar na aura do teatro “sério”.

No entanto, o teatro sempre abrigou outro impulso: resistir à canonização, insistir no encontro ao vivo como sua essência. Antonin Artaud criticava um teatro que apenas reproduzia textos por prestígio, exigindo, em vez disso, um “teatro da crueldade” que chocasse o público e o levasse a novas percepções. Brecht rompeu com as convenções do realismo, não para ganhar legado, mas para promover o distanciamento, incentivando o público a pensar criticamente sobre o mundo, em vez de se perder na ilusão. Augusto Boal radicalizou ainda mais esta ideia, transformando os espetadores em “*espect-atores*” que participavam ativamente no espetáculo, quebrando a própria divisão entre palco e público. Nestes modelos de criação, o teatro não se preocupava em ser lembrado como grande, mas sim em transformar o aqui e agora.

A busca pelo prestígio no teatro moldou historicamente não só o que é encenado, mas também a própria definição do teatro. A noção de cânone é um produto dessa busca: um conjunto de obras consagradas como referências de excelência, contra as quais as novas obras são inevitavelmente avaliadas. Aspirar ao reconhecimento canónico é situar-se dentro dessa tradição, é aceitar os seus termos e valores. No entanto, esses termos nunca foram neutros. Eles foram elaborados, muitas vezes conscientemente, por críticos, elites culturais e instituições que exercem controlo sobre a economia simbólica do teatro.

A orientação do teatro para o reconhecimento não ocorre no vácuo; é inseparável de estruturas mais amplas de política, poder e economia. Ser reconhecido como “importante” não é apenas uma questão de realização artística, mas de legitimação institucional, muitas vezes filtrada pelas perspetivas daqueles que detêm autoridade nos campos culturais. Isso produz uma política de reconhecimento na qual algumas vozes e modelos de criação são amplificadas, enquanto outras são marginalizadas ou excluídas. Ao examinar essa política, começa-se a perceber como a busca pelo prestígio pode perpetuar a desigualdade e estreitar o alcance da imaginação teatral.

Instituições como teatros nacionais, festivais e organismos de financiamento atuam como árbitros da importância. As suas seleções – quais as produções a encenar, quais os artistas a financiar, quais as obras a promover, inevitavelmente sinalizam o que é considerado como teatro valioso. Quando estas instituições dão prioridade ao reconhecimento, muitas vezes reforçam hierarquias pré-existentes: dramaturgos consagrados em detrimento de vozes emergentes, tradições ocidentais em detrimento de não ocidentais, teatro baseado em texto em detrimento de formas experimentais. O resultado é um panorama em que o prestígio é distribuído de forma desigual, consolidando o poder nas mãos daqueles que já são privilegiados.

Essa dinâmica reflete o que Bourdieu descreveu em *The field of cultural production* – o capital cultural acumula-se de forma desigual, e o reconhecimento funciona como uma forma de moeda simbólica que perpétua a dominação de um grupo sobre outro. No teatro, o reconhecimento pode tornar-se um ciclo que se autoalimenta. Um dramaturgo cuja obra é encenada num local de prestígio acumula capital cultural, tornando mais provável que os seus trabalhos futuros também sejam reconhecidos. Enquanto isso, artistas que trabalham em comunidades marginalizadas, ou aqueles cujo trabalho desafia categorias institucionais, podem lutar por visibilidade, independentemente da sua criatividade ou impacto. A política do reconhecimento, portanto, molda não apenas as carreiras individuais, mas os próprios contornos do que se entende por teatro.

Nesse contexto, o público muitas vezes passa a ser secundário. O teatro obcecado com o prestígio frequentemente se dirige não ao público na sua diversidade, mas a um segmento restrito de colegas, críticos e elites culturais. As produções são montadas com o entendimento implícito de que críticas, prémios e aprovação institucional são mais importantes do que a experiência vivida pelos espectadores. Em casos extremos, o público pode até sentir-se alienado: está presente, mas a obra não é para ele; é para aqueles que podem conferir reconhecimento. Essa alienação compromete a qualidade mais essencial do teatro: o seu estatuto de forma de arte comunitária que só existe através da presença partilhada.

O teatro orientado que questiona os modelos de criação já existentes, por outro lado, inverte essa dinâmica. Em vez de procurar impressionar as instituições, procura envolver o público. O seu objetivo não é o do reconhecimento, mas o do encontro. Ele questiona: como é que o teatro pode expandir os horizontes imaginativos, emocionais e éticos daqueles que o experimentam? Como pode criar espaços onde as vozes marginalizadas sejam ouvidas, onde as comunidades

sejam representadas, onde os espectadores sejam convidados não apenas a assistir, mas a participar?

Teatros amadores em todo o mundo criam espetáculos com e para o público local. Essas obras raramente são consideradas dignas de serem teatro de prestígio, quase nunca recebendo críticas elogiosas nas publicações tradicionais de teatro. No entanto, o seu impacto é inegável.

Pode-se argumentar que o teatro orientado para o prestígio e o teatro orientado para a expansão têm funções diferentes, mas complementares: o primeiro garante o lugar do teatro na hierarquia cultural, enquanto o segundo assegura a sua vitalidade e acessibilidade. Mas esta distinção corre o risco de obscurecer os desequilíbrios de poder em jogo. O teatro pretensioso não é apenas mais um modelo de criação; ele molda ativamente as condições sob as quais a expansão pode ocorrer, muitas vezes restringindo-a ou deslegitimando-a. As estruturas de financiamento, por exemplo, privilegiam frequentemente nomes reconhecíveis e formas tradicionais, deixando os projetos experimentais, comunitários ou emergentes sem apoio suficiente. O reconhecimento, neste sentido, torna-se um mecanismo de controle.

Isso levanta uma questão ética: quais são as responsabilidades dos criadores de teatro? Se o teatro é entendido como uma forma de arte comunitária, então certamente a sua principal responsabilidade é para com aqueles que partilham o espaço da apresentação. Priorizar o reconhecimento em detrimento da expansão é, na verdade, trair essa responsabilidade, subordinando o comunitário ao institucional. Priorizar a expansão, por outro lado, é afirmar a vocação ética do teatro: promover o diálogo, criar empatia, provocar reflexão, cultivar um senso de humanidade partilhada.

Os desafios estéticos são igualmente significativos. Um teatro que busca reconhecimento muitas vezes gravita em torno de formas e narrativas estabelecidas, reproduzindo convenções que já foram validadas. Um teatro que busca a expansão, no entanto, arrisca-se a aventurar-se no território desconhecido: novas formas, novos *media*, novos modos de participação. Este tipo de risco acarreta, inevitavelmente, fracasso, e o fracasso raramente é recompensado com reconhecimento. Mas o fracasso também é uma condição imprescindível da inovação. Sem ele, o teatro estagna. Valorizar a expansão é, portanto, abraçar o risco e aceitar o fracasso como parte integrante do crescimento artístico.

Nesta perspectiva, a escolha entre o reconhecimento e a expansão não é meramente estética, mas filosófica. É uma escolha entre um teatro que se monumentaliza e um teatro que se transforma. Um que é intocável e outro que é presente. O primeiro pode ser matéria para os arquivos sagrados da consagração teatral, o segundo pode ser um fomentador de experiências vividas. O primeiro serve as instituições, o segundo serve o público. O primeiro reproduz hierarquias, o segundo perturba-as. Para que o teatro continue a ser vital num mundo em rápida mudança, o segundo também deve ser valorizado.

Valorizar a expansão, portanto, não é apenas preferir um estilo de teatro a outro. É tomar uma posição sobre a natureza da arte, é afirmar que o valor do teatro não reside no seu reconhecimento pelas instituições, mas no seu poder de transformar a experiência vivida, é alinhar-se com uma visão democrática, participativa e orientada para o futuro do teatro, em vez de uma visão elitista, monumental e retrospectiva.

Os desafios estéticos dessa escolha são igualmente importantes. O teatro orientado para o reconhecimento muitas vezes privilegia a forma em detrimento do processo, o polimento em detrimento do risco, a continuidade em detrimento da rutura. O teatro orientado para a expansão abraça o processo, o risco e a rutura, muitas vezes em detrimento do polimento ou da coerência.

Mas é precisamente essa aceitação que lhe permite expandir enquanto forma de arte. O teatro não pode crescer se se limitar ao que já dele foi reconhecido; o teatro cresce ao aventurar-se na incerteza. Como sugere Lehmann, o teatro pós-dramático prospera na experimentação, quebrando as convenções da narrativa, do tempo e do espaço para criar novos modos de presença. Essa experimentação pode confundir ou mesmo frustrar o público, mas também abre novos horizontes de percepção. Se o reconhecimento tem a ver com a ideia de garantir a grandeza, a expansão tem a ver com o cultivar da abertura. O primeiro olha para trás, o segundo para a frente. O primeiro procura inscrever o teatro na história, o segundo tornar o teatro vivo no presente. De uma perspectiva filosófica, então, a escolha é clara: o teatro alcança o seu potencial mais profundo quando valoriza a expansão em detrimento do reconhecimento.

Um ponto de partida útil é o contraste entre o Festival de Avignon e o Festival Fringe de Edimburgo. Avignon, um dos festivais de teatro mais antigos e prestigiados da Europa, há muito funciona como palco para obras que aspiram ao reconhecimento canónico. O seu programa apresenta frequentemente produções de encenadores consagrados, que encenam textos

canônicos ou projetos autorais de grande escala. Ser convidado para Avignon é ser consagrado; é um sinal de reconhecimento institucional e pode garantir a reputação de um artista. As produções são meticulosamente analisadas e documentadas, garantindo o seu lugar na história do teatro. O Fringe de Edimburgo, por outro lado, é o maior festival de acesso livre do mundo, abraçando o ecletismo, o risco e a experimentação. É um local onde artistas desconhecidos podem testar ideias, onde os gêneros colidem e onde os fracassos são tão visíveis quanto os sucessos. Embora o Fringe gere reconhecimento, especialmente para espetáculos que são transferidos para locais maiores, o seu ethos é de expansão: convida à experimentação, à improvisação e à descoberta do público. Os dois festivais exemplificam, assim, a dupla lógica do reconhecimento e da expansão.

Os objetivos do reconhecimento tornam-se claros nestes contrastes. Obras orientadas para o prestígio muitas vezes garantem financiamento, visibilidade e longevidade, enquanto obras orientadas para a expansão correm o risco de cair no esquecimento. No entanto, a vitalidade do teatro como forma de arte depende destas últimas obras. Sem experimentação, sem risco, sem envolvimento da comunidade, o teatro fica estagnado. Algumas das experiências mais transformadoras do teatro não ocorrem nos salões sagrados do prestígio, mas no marginal, no efêmero, no experimental.

Isso não significa que temos de descartar totalmente as conquistas do teatro que se preocupa com o reconhecimento. Novas encenações de textos canônicos e produções de prestígio podem ser poderosas, comoventes e até transformadoras. Mas o seu valor deve ser entendido dentro de certos limites. Esse modelo de criação o risco de reproduzir hierarquias de gosto e excluir públicos diversos. O teatro preocupado com a expansão, por outro lado, recusa essas hierarquias, insistindo que a vitalidade do teatro reside no encontro, no risco e na transformação.

Existe, portanto, em alguns casos de práticas teatrais uma necessidade de continuação. Uma espécie de vida para além do palco, um *to live on, beyond the stage*. De se preservar e de tentar continuar vivo na memória do cânone teatral. Fugindo a uma das questões, senão a questão necessária do teatro, o efêmero. Esta necessidade de se manter vivo, mata a própria possibilidade do espetáculo de viver. O teatro tem de morrer para podermos realmente falar de um teatro vivo. Onde é que o teatro se torna vivo? Na relação com o público. Só numa relação que se mantém durante toda a duração da peça, e mesmo depois da peça entre os espectadores, é que podemos falar de um espetáculo vivo. A efemeridade do espetáculo é igual a efemeridade

da vida. Um espetáculo só morre quando não se fala mais sobre ele. Contudo, o foco dos criadores não deve ser na vida do espetáculo na posterioridade, mas sim na vida do espetáculo em cima do palco. Lá é que o espetáculo tem realmente vida. É no palco, na relação entre os atores e o público que podemos falar sobre essa questão tão debatida que é a vida do espetáculo do teatro.

A necessidade desta distinção é fundamental. O reconhecimento é distribuído de forma desigual, reforçando hierarquias de privilégio e exclusão. A expansão, por outro lado, abre o teatro a vozes e públicos diversos, resistindo ao controlo e abraçando a pluralidade. Eticamente, a escolha é clara: servir as instituições ou servir as comunidades, reproduzir hierarquias ou desestabilizá-las, monumentalizar o passado ou expandir o presente.

Ao valorizar a expansão em detrimento do reconhecimento, não pretendo sugerir que o prestígio não tenha lugar no teatro. As obras canônicas ainda podem ressoar, e o reconhecimento pode sustentar artistas e instituições. Mas o reconhecimento nunca deve ser confundido com o valor em si. O prestígio deve estar subordinado à responsabilidade mais profunda do teatro: provocar, expandir, transformar. Um teatro que busca o reconhecimento em detrimento da expansão corre o risco de se tornar inerte, um museu da sua própria grandeza. Um teatro que busca a expansão, mesmo correndo o risco de fracassar ou cair no esquecimento, mantém a forma de arte viva, responsiva e vital.

O argumento final, então, não é meramente estético, mas existencial. O teatro é uma arte de presença. Acontece no tempo, no espaço, entre pessoas. O seu poder reside no encontro, no momento fugaz, mas transformador, da experiência partilhada. Buscar só o reconhecimento é negar essa existência, é transformar o teatro em algo que ele não é. Abraçar a expansão é afirmar a verdade do teatro: que a sua grandeza não reside em ser lembrado como grande, mas em fazer com que a vida pareça diferente, por mais breve que seja o momento, para aqueles que estão presentes. Nesse sentido, o teatro da expansão não é apenas mais responsável eticamente e esteticamente vital; é o único teatro fiel à natureza mais profunda da forma de arte.

Assim, a escolha que se coloca hoje aos criadores e instituições teatrais é urgente. O teatro continuará a monumentalizar-se, perseguindo o prestígio num ciclo interminável de reconhecimento, ou abraçará a expansão, arriscando o fracasso para se manter vivo? Pessoalmente gostaria de defender a segunda opção, não por uma questão de gosto, mas por

uma questão de necessidade. Numa era de crise – ecológica, política, social – o que é necessário não são monumentos, mas encontros; não é grandeza, mas abertura; não é reconhecimento, mas transformação. Valorizar o teatro da expansão em detrimento do teatro do reconhecimento é, portanto, afirmar a capacidade do teatro de contribuir significativamente para a própria vida.

A grandeza do teatro, paradoxalmente, pode não residir na sua grandeza, mas na sua recusa da grandeza. Pode residir na sua vontade de desaparecer, de arriscar, de mudar. Pode residir na sua expansão do possível.

4. TOM E JERRY – MOMENTO LABORATORIAL

4.1. Sobre o *como* e o *porquê*

O trabalho de projeto desenvolvido ao longo do ano culminou com a apresentação da peça *Tom e Jerry*, de Rick Cleveland. Uma sátira sobre a banalidade do mal e as consequências das ações que tomamos ao longo das nossas vidas.

É importante lembrar que esta nova escolha de texto veio após vários meses de trabalho sobre um outro texto – *mais noite do que dia* – um texto de autoria própria que foi a minha primeira opção para este trabalho de projeto, uma vez que peça conta com um elenco de nove atores, sendo essa, na minha ótica, a forma perfeita para trabalhar de acordo com as práticas propostas no presente trabalho, de modo a questioná-las e perceber a sua relevância. Submetendo-as a um grupo heterogêneo de atores para que possa avaliá-las de forma imparcial e coerente.

mais noite do que dia é um texto com nove atores, que se debruça sobre a questão da esperança e sobre as relações interpessoais. A escolha de um elenco tão grande fez-se em primeiro lugar, precisamente para testar, ou talvez pôr em prática, a teoria desenvolvida no presente trabalho, sobre a relação quase íntima entre um actor e o encenador no processo de criação. A proximidade que se estabelece, ou tenta estabelecer-se, durante esse processo é essencial para a resolução da peça proposta.

A escolha inicial – *mais noite do que dia* – começou o seu processo de pré-produção no mês de outubro de 2024. Até à primavera de 2025, o trabalho foi centrado em encontrar financiamentos, bem como coprodutores para que a peça pudesse ser levada à cena. Espaços de apresentação também foram contactados, infelizmente não obtendo um resultado positivo desejado. Houve um elenco escolhido e alguns ensaios individuais, para poder dar continuidade ao projeto e apresentá-lo no final do mês de maio/início do mês de junho, que foi a minha opção de data de apresentação.

Face a todas estas dificuldades de produção e ao pouco tempo que nos restava, tive de tomar a decisão de mudar de texto, de modo a poder completar a tempo e em boa qualidade o trabalho prático de montagem.

Surge, portanto, *Tom e Jerry*. Uma peça de teatro contemporâneo para três atores, com duas personagens centrais interpretadas por dois atores distintos e várias outras personagens mais pequenas que são interpretadas pelo mesmo actor. No entanto, optei por trabalhar o texto com quatro atores, incluindo-me a mim como actor-encenador, de forma a criar um grupo mais diverso. Esta necessidade aparece porque o meu objetivo foi trabalhar tanto com atores, como com atrizes. Cada um apresentava bases diferentes e maneiras diferentes de olhar para trabalho cénico, porém havia uma coisa partilhada por todos, que era a vontade de trabalhar com um modelo de criação diferente.

O processo criativo propriamente focado na encenação deste segundo texto, desenvolveu-se ao longo de pouco mais de um mês de ensaios diários, sistematizados e orientados para o melhor aproveitamento do elenco no seu trabalho de actor e personagem.

Durante o momento laboratorial, tentei abordar os ensaios através da perspectiva descrita nos pontos anteriores. Criámos um espaço em que todos poderiam contribuir para o espetáculo, através de sugestões de jogo cénico, poder decisão nos figurinos, observações e questões práticas sobre as cenas, de acordo com a conceção da encenação. Cada ensaio desenvolveu-se com o maior rigor possível, muitas vezes ensaiando em espaços improvisados ou mesmo deixando prevalecer o trabalho de mesa ao trabalho de experimentação física. Claro que como é de esperar todas essas condicionantes dos ensaios criaram alguns momentos de ligeira tensão entre o grupo, contudo, acredito que a metodologia de trabalho proposta ajudou bastante na conciliação dos problemas que foram aparecendo ao longo do processo.

Uma das principais características que acredito terem sido centrais para que o grupo conseguisse ultrapassar os momentos de tensão, foi precisamente o meu lugar como actor-encenador. Posição esta que se demonstrou mais uma vez central ao meu trabalho. Ao colocar-me numa posição de, ao mesmo tempo, máxima vulnerabilidade e extrema responsabilidade, conseguimos, em coletivo, apreciar a potência risco intrínseco à criação teatral e aproveitá-lo para criar um espetáculo vivo.

A equipa funcionou exatamente porque, num espaço tão curto, houve um processo amplamente colaborativo, onde todos contribuíram para a cena, cabendo-me a mim as decisões finais sobre a cena. Houve, também, a presença de um olhar externo que acompanhava aquilo que estava a ser proposto em cena e era debatido no final de cada ensaio. Este olhar variava de ensaio para

ensaio, sendo composto por pessoas nas quais a equipa depositava confiança para acompanhar este *work in progress*. Esta posição obrigou-me a estar mais permeável a crítica das minhas escolhas em cena, o que paradoxalmente permitiu-me chegar a um lugar de experimentação mais livre. Através de uma linguagem comum, de objetivos cénicos pré-estabelecidos e também da minha posição enquanto actor-encenador, o grupo desenvolveu uma confiança intrínseca a um jogo cénico vivo, assente na presença, escuta e confiança total nos parceiros de cena.

O diálogo que se estabeleceu entre mim, enquanto actor-encenador, e os atores que davam vida as restantes personagens do texto, foi sem dúvida possível exatamente pela abordagem do espaço de ensaio através de um código de linguagem previamente estabelecido entre todos, que permitia com que a comunicação ocorresse de maneira rápida, transparente e inteligível, sem quaisquer barreiras. Ao ser responsável pela conceção da encenação e por parte do jogo cénico consegui criar uma ligação, diferente da clássica ligação entre o encenador e o actor, com o resto dos atores, permitindo que houvesse realmente uma conversa aberta sobre o jogo cénico e como abordá-lo. Ao estar dentro e fora ao mesmo tempo, os atores aceitaram-me como parte envolvente do espetáculo e não como figura da autoridade.

O facto de a dicotomia actor-encenador ter estado presente, ajudou-me a entender melhor os atores e as suas preocupações, uma vez que muitas delas eram minhas também. No entanto, acredito que cada encenador deve tentar fazer o melhor possível para entender os seus atores, criando espaço para diálogo direto, através da escuta do actor e das suas preocupações, mas também adquirindo uma bagagem teatral que lhe permita isso. A bagagem teatral poderá ser obtida através de formações ou estudos sobre o trabalho do actor, como é que se faz e o que é que implica, para assim poder apresentar soluções mais viáveis para o contexto prático.

A possibilidade de cada um dos atores proporem também pequenos momentos de composição, permitiu também que houvesse uma divisão clara entre autoria e autoridade, cabendo a cada um de nós preencher os espaços vazios da cena, não com ações em vão, mas com pequenos códigos de movimento de cada uma das personagens.

Aqui estenderia a questão da bagagem teatral para as outras áreas envolventes da criação de um espetáculo, uma vez que uma boa capacidade de comunicação é uma das mais valiosas características num encenador. Essa capacidade de comunicação cultivava-se essencialmente por

abertura perante as propostas dos outros, escuta, atenção ao outro e as suas necessidades, distribuição de tarefas e confiança na equipa.

A peça estreou a 6 de junho e esteve em cena durante três dias, na Escola do Largo, em Lisboa



Figura 1 - Cartaz da peça

4.2. O processo de criação

Entre maio e junho de 2025 desenvolvemos os ensaios para a apresentação final. Durante este período de ensaios, o objetivo era de pôr em prática a teoria que abordei nos pontos anteriores, para poder analisar os seus pontos fortes e fracos.

Criar uma linguagem comum, estabelecer pontes entre o texto e a conceção da encenação, permitir que o espaço sugira a complexidade do jogo cénico, promover um diálogo ativo e negociar momentos de micro-autoria. Foram estas as primeiras coisas a serem estabelecidas logo nos primeiros ensaios.

A estrutura dos ensaios era *grosso modo* a mesma. Todos os ensaios começavam com uma leitura das cenas trabalhadas e da cena que iríamos trabalhar no dia. Depois da leitura havia uma conversa sobre a cena e a trajetória da peça. Seguido de um processo de experimentação

de cenas no espaço. Quando havia um sentimento de estagnação ou dúvida, a cena era parada e havia um debate sobre o trabalho feito.

Todas as semanas havia um número preestabelecido de cenas que tinham de estar trabalhadas, para podermos continuar para as próximas cenas na semana seguinte e assim, conseguir montar o espetáculo. Esta implementação de um limite seguro, passo a passo, proporcionou uma maior facilidade na apropriação do texto e uma melhor relação com esse mesmo texto na abordagem prática do jogo cénico. Apesar do curto tempo, houve uma leveza geral na experimentação cénica, permitindo um jogo rico e variado, na forma com que as cenas eram encaradas.

Essa tem sido a forma com que os ensaios foram-se desenvolvendo até a chegada ao espaço.

Uma vez chegados ao espaço, houve um momento onde experimentamos também com luz e som, de modo a esculpir as cenas a partir do espaço cénico. Uma vez estabelecidas todas as áreas de criação do espetáculo, os ensaios começaram a ser passagem corridas da peça na sua íntegra, para que os atores pudessem desenvolver uma noção de continuidade da cena.

Os objetivos da encenação eram:

- Aproveitar ao máximo a cariz absurdista do texto, num contraponto social;
- Criar um universo claro perante os olhos do espectador, não obrigando o mesmo a acreditar no *realismo* daquilo que acontece em cena;
- Propor um estudo de personagem (ou sociedade?) onde a banalização do mal está ao centro das nossas ações;
- Promover a ideia de que o teatro é múltiplo e que o espetáculo de teatro não tem de corresponder à norma.

Desde modo, o trabalho procurou estabelecer esta relação entre o actor e o encenador, servindo o texto, para podermos proporcionar uma experiência real ao público que nos viria a receber.

Todos os elementos envolventes do espetáculo (luz, som, cenografia e figurinos) correspondem exatamente a essa conceção proposta pela encenação onde tentamos apresentar um universo surreal, misturado com elementos conhecidos por todos nós, de forma a criar um espaço que se parece ao mesmo tempo familiar e distante. Portanto, através de uma interpretação abstrata da

realidade, propôs-se ao público um universo em que tudo é possível, mas ao mesmo tempo nada é real.

Assim, a informação torna-se corrosiva por si só, criando desconforto e interesse ao mesmo tempo. A luz minimal e intimista e a paisagem sonora ligeiramente destorcida ajudava a instaurar este lugar de dúvida. O público era convidado a desmitificar este universo onde o actor e a personagem se misturam um com o outro, a refletir ativamente sobre aquilo que está a acontecer em cena e, ao mesmo tempo, deixar-se levar pela cena enquanto se intrigava com a mesma.

O espetáculo esteve em cena durante três dias e contou com uma presença de cinquenta e dois espectadores.

4.3. Registo fotográfico dos ensaios

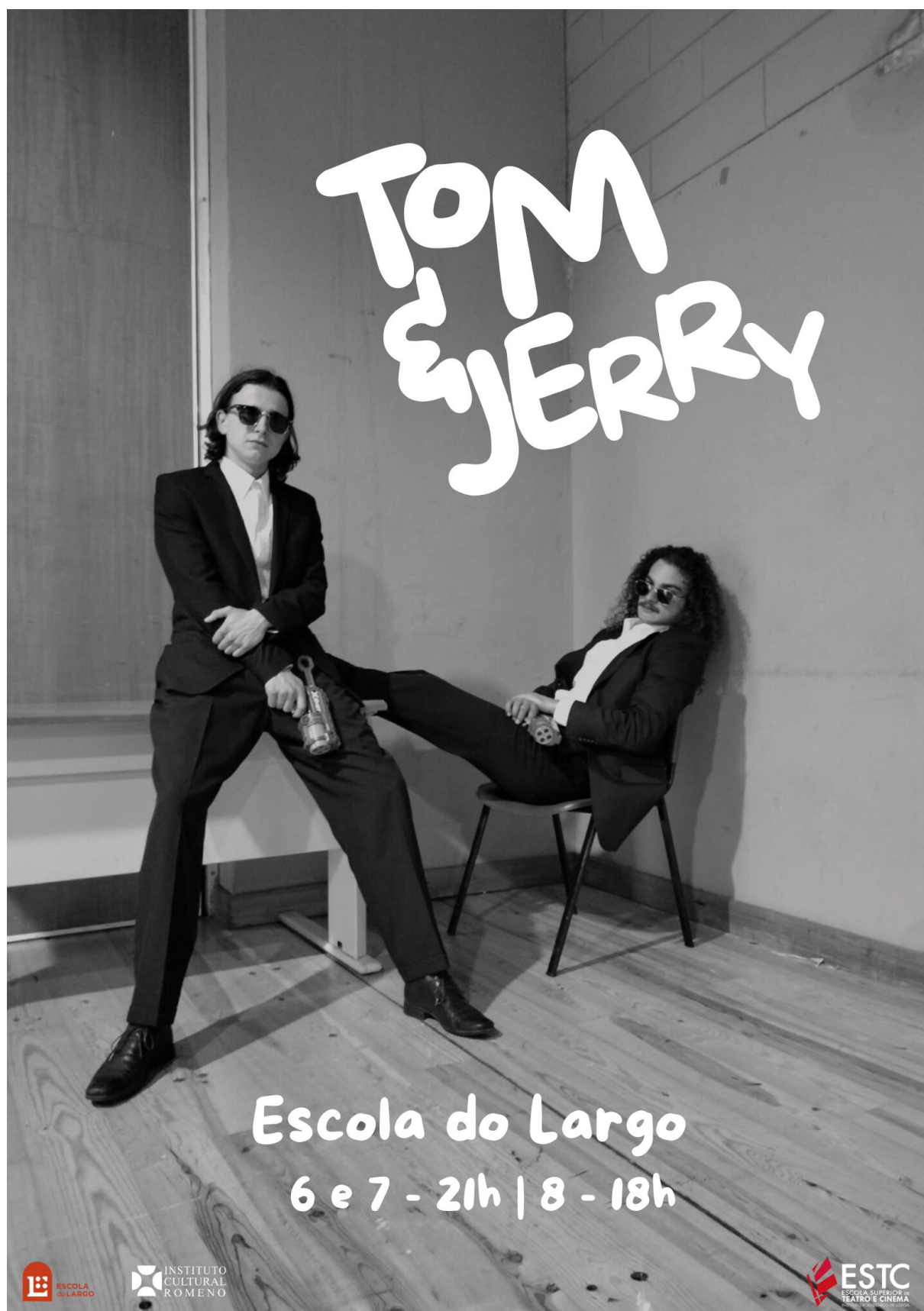








4.4. Material de comunicação escolhido



TOM & JERRY

Escola do Largo
6 e 7 - 21h | 8 - 18h



RESERVAS

tomejerry.pecca@gmail.com | SMS - 915 992 747



TOM & JERRY



Escola do Largo
6 e 7 - 21h | 8 - 18h



RESERVAS

tomejerry.peca@gmail.com | SMS - 915 992 747



CONCLUSÃO

Concluindo, o teatro na sua fase contemporânea permite uma pluralidade de ações performativas. O teatro é sobretudo um lugar de procura. E enquanto *fazedor* de teatro, gostaria de proporcionar experiências ao público que escolhe acompanhar as minhas criações. Este processo foi, sem dúvida, um dos mais difíceis processos de criação em que estive envolvido.

Esta procura incessável de um teatro vivo, que proporciona experiências reais aos espectadores, está assente na relação clara que se estabelece entre a plateia e a cena. Através de práticas inclusivas e de um processo de criação aberto à falha, poderemos, talvez, atingir o Olimpo teatral.

Uma boa forma de continuar este trabalho é através de um estudo de públicos.

Contudo, podemos pensar no teatro como algo que morre, que se dissipa e que fica somente na memória. A necessidade impassível de grandeza, leva a uma pequenez mordaz na criação teatral.

Apelo mais uma vez a noção de que o teatro pode e deve mudar. Não deixar o teatro cair no risório de uma forma objetivada, deveria ser uma preocupação diária dos jovens criadores.

Apesar de não conseguir montar o texto que escrevi – *mais noite do que dia* – o texto de Rick Cleveland pareceu-me especialmente interessante para os dias que correm, daí a escolha de o levar à cena como momento laboratorial deste projeto de mestrado. O texto é concebido para o teatro independente, é contemporâneo, permite uma liberdade onírica na escolha interpretativa das personagens e é, sem dúvida, proporcionador de experiência.

Através das noções expostas no presente trabalho, o processo de criação desenvolveu-se de uma maneira surpreendente, apesar de todas as condicionantes que nos foram sendo impostas. O curto tempo do laboratório, obrigou o grupo a uma maior autonomia, coisa que só foi possível devido a forma com que a encenação abordou o trabalho dos atores. Cada um dos participantes foi um contribuinte real e palpável na construção deste espetáculo. Uma linguagem comum e noções claras, explicadas e aceites por todos os envolventes, permitiu ao grupo levar a bom porto a montagem do texto, apresentando ao seu público, aquilo que eu considero, um exercício completo.

No final, fica a perceção de que o teatro só se faz se houver relações. Sem uma rede segura e estável de relações que funcionam à base do respeito e da integração de cada área de criação,

corremos o risco de apresentar espetáculos de teatro sem grande vivacidade. Cada um dos envolvidos faz parte do teatro. E o teatro não é uma arte singular, embora muitas vezes haja tentativas de assim o fazer parecer. Sem o dramaturgo, não há versões encenação. Sem as versões cénicas variadas, não há o jogo dos atores. Sem atores, não há efeitos de luminotecnia nem paisagens sonoras. Sem público, não há espetáculo.

A minha vontade de estudar o actor-encenador foi, inevitavelmente, contaminada por outras tarefas que tive de desempenhar para poder acabar a montagem do espetáculo, deixando assim ainda um campo muito largo para a exploração possível desta posição. Gostaria de continuar o estudo desta posição em outros projetos, de maneira a solidificar a investigação qui aqui proponho.

Podemos cultivar um teatro da partilha, da aceitação e do reconhecimento da interdisciplinaridade. A arte contemporânea pode promover experiências e fomentar diálogo. Em vez de criticar a forma teatral que se escolhe (drama, comédia, musical, etc.), proponho olhar antes para a qualidade final do objeto cénico exposto. A forma é só isso, uma opção de expressão. Enquanto o espetáculo é um proporcionador de experiência.

O teatro é um lugar de procura, sugiro, portanto, que continuemos a procurar.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, A. (2018) *O Teatro e o Seu Duplo*. Lisboa: Maldoror.
- Barba, E. (1991) *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London: Routledge.
- Brook, P. (2016) *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Boal, A. (2008) *A Estética do Oprimido: Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*. Rio de Janeiro: Editora Garamond.
- Bourdieu, P. (1993) *The field of cultural production*. New York: Columbia University Press.
- Bonfitto, M. (s.d.) *O ator-compositor. As ações físicas como exílo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva.
- Bonfitto, M. (2013) *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva.
- Cleveland, R. (2002) *Jerry and Tom*. New York: Samuel French.
- Danan, J. (2019) *A Dramaturgia no Tempo do “Pós-Dramático”*. Revista Cena, Porto Alegre, nº 29, p. 14-23 set./dez.
- Dort, B. (s.d.) *O Teatro e a sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Istrate, I. A. (2025) *Tom e Jerry*. (não publicado).
- Lehmann, H.T. (2017) *O Teatro Pós-Dramático*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Pavis, P. (2010) *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva.
- Pavis, P. (2008) *Dicionário de Teatro* (3ª Ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Sarrazac, J.P. (1999) *L'Avenir du drame*. Belval: Circé.
- Sarrazac, J.P. (1997) *L'invention de la “théâtralité”*: En relisant Bernard Dort et Roland Barthes. *Esprit*, No. 228 pp. 60-73.