

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**FILANDORRA**

**UM TEATRO À SOLTA NO NORDESTE TRANSMONTANO**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

RUI FILIPE MONTEIRO MOURA

AMADORA, SETEMBRO DE 2023

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**FILANDORRA**  
**UM TEATRO À SOLTA NO NORDESTE TRANSMONTANO**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

RUI FILIPE MONTEIRO MOURA

Relatório de Estágio submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica do Professor Especialista Diogo Bento.

AMADORA, SETEMBRO DE 2023

## **Dedicatória**

Primeiramente, dedico este trabalho à minha família, pais, amigos e professores que, durante todos estes anos, estiveram comigo e acreditaram que teria êxito nesta formação.

Em segundo lugar, dedico também, a todos aqueles que, de várias formas, demonstram desagrado e repugnância pela área artística e por ser esta a minha forma de vida.

## **Agradecimentos**

Aos meus avós, António, Carminda e José que, estão, agora, numa outra dimensão, na dimensão do diáfano, do etéreo, do inatingível e que me guiam o tempo todo.

À minha avó Armanda que, com os seus meigos conselhos, me orienta sempre pelo caminho da verdade e da simplicidade.

Aos meus pais Fernando e Isabel, pelo esforço e dedicação, que fazem todos os dias para que possa ter a possibilidade de continuar com as minhas formações.

Ao Diretor da Filandorra – Teatro do Nordeste, David Carvalho, por mais uma vez, me receber de braços abertos e sempre com uma palavra sábia e amiga.

Ao professor Diogo Bento, meu orientador neste relatório de estágio, a quem devo muito o meu crescente entusiasmo e motivação pela área da performance. Por toda a ajuda e ensinamentos que me transmitiu na ESTC e na orientação deste trabalho.

Aos professores, Armando Nascimento Rosa, Maria Repas, David Antunes e a todos os meus colegas da ESTC.

À colega e atriz da Filandorra – Teatro do Nordeste, Débora Ribeiro, pela orientação do meu trabalho na companhia durante a realização do estágio.

A toda a equipa da Filandorra – Teatro do Nordeste: à Silvína Lopes, à Cristina Carvalho, à Bibiana Mota, ao Luís Pereira, à Sofia Duarte, ao Silvano Magalhães, ao Diogo Pereira, à Anita Pizarro, ao Carlos Carvalho, à Helena Vital Leitão, ao Paulo Magalhães, ao Bruno Pizarro, ao Pedro Carlos e ao Victor Santos.

A todos os meus familiares e amigos que me apoiaram direta e indiretamente.

O meu muito obrigado!

## Resumo

Este relatório de estágio situa-se no âmbito do processo criativo e apresentação de quatro peças teatrais, numa perspetiva mais ampla, não se limitando à análise das ações apresentadas em cena. Parti de uma conceção do processo criativo e organizacional de uma companhia de teatro situada na região de Trás-os-Montes com atividade aberta há 37 anos, com o nome de Filandorra – Teatro do Nordeste, o que me permitiu compreender as etapas em que um encenador se envolve e que contribuem para a qualidade do seu desempenho com os atores.

Para além do processo criativo, de estudo, leitura, interpretação, ensaios e posterior concretização em palco, fiz ao longo deste relatório uma análise mais concisa e profunda às obras que me propuseram e aos seus autores, numa tentativa de encontrar respostas para as dúvidas que ainda existiam e para, de alguma maneira, aprofundar mais os meus conhecimentos teóricos.

Desta forma, o foco deste relatório são as quatro peças onde participei como ator: *Auto da Barca do Inferno* e *Farsa de Inês Pereira*, ambas de Gil Vicente, inseridas no “Ciclo de Teatro Vicentino para as escolas”; *Histórias da Vermelhinha*, de Bento da Cruz, que surgiu de um projeto de verdadeira descentralização designado “O Teatro e as Serras”; por último *O Cerejal*, de Anton Tchekhov.

Nestes quatro espetáculos interpretei dez personagens, sendo que em *Histórias da Vermelhinha* foram precisamente sete. Abordei significativamente toda a construção de cada personagem, os métodos que utilizei e recursos que fui absorvendo ao longo de toda a minha formação.

Dei ainda destaque a outros conceitos e abordagens neste relatório final: as “aulas vivas” sobre os textos de Gil Vicente que acontecem sempre no fim de cada espetáculo, nos mais variados palcos por onde a companhia passa (que tanto podem ser grandes salas de teatro e auditórios, com as melhores condições para a prática teatral, bem como os mais peculiares e surpreendentes espaços onde atuamos), as datas e digressões, o número de espetadores, o número de sessões, o público-alvo e o elenco.

Este processo em que estive envolvido ao longo de seis meses de estágio também me permitiu conhecer o trabalho que a companhia desenvolve junto das comunidades, na educação de públicos, no importante papel que traz para a descentralização teatral e como funciona todo o método de trabalho com atores, técnicos, produção e encenação.

**Palavras-Chave:** Filandorra; Encenação; Personagem; Espetáculo.

## **Abstract**

This internship report is located within the scope of the creative process and presentation of four theatrical plays, from a broader perspective, not limited to the analysis of the actions presented on stage. I started from a conception of the creative and organizational process of a theater company located in the Trás-os-Montes region with activity open for 37 years, under the name of Filandorra – Teatro do Nordeste, which allowed me to understand the stages in which a director gets involved and contributes to the quality of their performance with the actors.

In addition to the creative process, study, reading, interpretation, rehearsals and subsequent implementation on stage, throughout this report I carried out a more concise and in-depth analysis of the works proposed to me and their authors, in an attempt to find answers to the doubts that still existed and to, in some way, deepen my theoretical knowledge.

Therefore, the focus of this report is the four plays in which I participated as an actor: *Auto da Barca do Inferno* and *Farsa by Inês Pereira*, both by Gil Vicente, included in the “Vicentino Theater Cycle for schools”; *Histórias da Vermelhinha*, by Bento da Cruz, which emerged from a true decentralization project called “O Teatro e as Serras”; finally *The Cherry Orchard*, by Anton Chekhov.

In these four shows I played ten characters, and in *Histórias da Vermelhinha* there were precisely seven. I significantly covered the entire construction of each character, the methods I used and resources I absorbed throughout my training.

I also highlighted other concepts and approaches in this final report: the “living classes” on Gil Vicente's texts that always take place at the end of each show, on the most varied stages where the company passes (which can be large theater halls and auditoriums, with the best conditions for theatrical practice, as well as the most peculiar and surprising spaces where we perform), the dates and tours, the number of spectators, the number of sessions, the target audience and the cast.

This process in which I was involved over a six-month internship also allowed me to learn about the work that the company develops with communities, in educating audiences, in the important role it brings to theatrical decentralization and how the entire method of working with actors, technicians, production and staging.

**Keywords:** Filandorra; Staging; Character; Show.

## **Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos**

ESTC – *Escola Superior de Teatro e Cinema*

UTAD – *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro*

TET – *Teatro de Ensaio Transmontano*

ATTETI – *Academia Transmontana de Teatro e Educação para todas as Idades*

TAMARANTO – *Associação de Animação Cultural e Social de Amarante*

TAFÉ – *Grupo de teatro de Alfândega da Fé*

AMIZONAHIS – *Animação de Zonas Históricas*

AMBIDOURO – *Ambiente D'ouro*

OPP – *Orçamento Participativo de Portugal*

IPB - *Instituto Politécnico de Bragança*

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	11
1. Motivação pessoal.....	12
2. Objetivos .....	14
2.1 Gerais .....	14
2.2 Específicos.....	14
3. Metodologia.....	14
CAPÍTULO I - A Filandorra – Teatro do Nordeste .....	15
1. Parcerias, cooperações e protocolos.....	17
2. A Equipa .....	18
3. Reportório.....	20
3.1 Tabela 1 – Reportório da companhia.....	21
CAPÍTULO II – Gil Vicente e a sua obra .....	24
1. Ciclo de Teatro Vicentino para as escolas.....	26
1.1 Tabela 2 – Representações do espetáculo <i>Auto da Barca do Inferno</i> .....	26
1.2 Tabela 3 – Representações do espetáculo <i>Farsa de Inês Pereira</i> .....	27
2. O espetáculo <i>Auto da Barca do Inferno</i> .....	27
2.1 A encenação .....	28
2.2 Ficha Técnica.....	33
2.3 Sobre a minha personagem – o Parvo.....	34
3. O espetáculo <i>Farsa de Inês Pereira</i> .....	37
3.1 A encenação .....	38
3.2 Ficha Técnica.....	42
3.3 Sobre a minha personagem – o Moço.....	43
CAPÍTULO III – Bento da Cruz e a sua obra.....	45
1. Projeto “O Teatro e as Serras” .....	46
2. O espetáculo <i>Histórias da Vermelhinha</i> .....	47
2.1 Tabela 4 – Representações do espetáculo <i>Histórias da Vermelhinha</i> .....	48
2.1. A encenação.....	49
2.2. Ficha Técnica .....	52
2.3. Sobre as minhas personagens .....	53
2.4. <i>Histórias da Vermelhinha e a Descentralização Teatral</i> .....	56
CAPÍTULO IV – Anton Tchekhov e a sua obra .....	58
1. O espetáculo <i>O Cerejal</i> .....	61
1.1. A encenação.....	62
1.2 Ficha Técnica.....	67

<b>1.3 Sobre a minha personagem – Trofímov</b> .....	68
<b>Conclusão</b> .....	71
<b>Bibliografia</b> .....	73
<b>Anexos</b> .....	74
<b>Anexo 1 – Leitura dos textos</b> .....	74
<b>Anexo 2 – Palcos e Público</b> .....	74
<b>Anexo 4 – Notícias</b> .....	77
<b>Anexo 5 – Protestos</b> .....	78
<b>Anexo 6 – Links dos espetáculos e entrevistas</b> .....	79

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - David Carvalho, diretor e encenador da Filandorra - Teatro do Nordeste .....	19
Figura 2 - A equipa.....	20
Figura 3 - Cenário do espetáculo <i>Auto da Barca do Inferno</i> .....	31
Figura 4 - Brízida Vaz e Diabo .....	32
Figura 5 - Anjo, Parvo e Cavaleiros.....	32
Figura 6 - Diabo, "Juíza" e Anjo.....	33
Figura 7 - Parvo .....	37
Figura 8- Inês Pereira e Mãe .....	40
Figura 9 - Brás da Mata e Mãe.....	41
Figura 10 - Inês Pereira e Ermitão .....	41
Figura 11 - Inês Pereira, Lianor Vaz e Mãe .....	42
Figura 12 - Moço.....	44
Figura 13 - <i>Histórias da Vermelhinha</i> apresentadas no largo de uma aldeia.....	50
Figura 14 - História: Fumo Afrodisiaco.....	51
Figura 15 - História: Arre burro, mata lobos, caga dinheiro .....	51
Figura 16 - História: A prima de Rediaz.....	52
Figura 17 - História - O Criado e o Pentelho .....	55
Figura 18 - História: Fumo Afrodisiaco.....	55
Figura 19 - História: Pero na lâ foi um ladrón.....	55
Figura 20 - História: Pero na lâ foi um ladrón.....	56
Figura 21 - Cenário do terceiro ato .....	65
Figura 22 - Píschik e Trofímov .....	66
Figura 23 - Trofímov e Ánia .....	66
Figura 24 - Trofímov e Liubov Andréievna .....	67
Figura 25 - Trofímov .....	70
Figura 26 - Trofímov.....	71

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o meu percurso profissional tem-se interligado com esta que é a companhia de teatro mais antiga de toda a região do interior norte. Esta casa, que conheço desde os meus tempos de infância e a quem devo a possibilidade de ao longo dos anos me ter proporcionado, a mim e a tantas outras crianças e jovens, a oportunidade de assistir a espetáculos de teatro com o maior rigor e profissionalismo, mantém comigo uma ligação de cooperação, respeito mútuo e entreajuda.

A minha primeira relação com a Filandorra principiou em 2017, altura em que já tinha demonstrado o meu interesse em realizar o estágio curricular da licenciatura na companhia. Embora o estágio se iniciasse apenas em 2018, o diretor da Filandorra deu-me a possibilidade de realizar uma espécie de pré-estágio. Por esse motivo, em 2017 participei no espetáculo *Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente. No ano seguinte dá-se então o vínculo para a realização do estágio curricular. Com a duração de apenas um mês e meio, tive a possibilidade de ser integrado em dois espetáculos do reportório anual da companhia: *Auto da Barca do Inferno* e *Farsa de Inês Pereira*, destinados ao público escolar.

Com o fim do estágio, e ainda a terminar a licenciatura, a Filandorra – Teatro do Nordeste manteve comigo uma relação de cooperação. Assim, nessa altura dividi-me entre os estudos e os trabalhos que a companhia me sugeria. Para além dos espetáculos onde já tinha sido integrado, acrescentei ao meu currículo variados projetos de teatro e comunidade.

Seguiram-se mais cinco anos de uma ligação de trabalho, crescimento e aprendizagem com grandes profissionais da arte do espetáculo.

Em 2021 decido tomar uma das escolhas mais importantes na minha vida: continuar a minha formação e prosseguir para o mestrado na Escola Superior de Teatro e Cinema em Lisboa. Com esta decisão o meu vínculo diário com a Filandorra – Teatro do Nordeste teve de se interromper, mas não na totalidade, até porque continuei a fazer determinados trabalhos com a companhia, nomeadamente o espetáculo *Histórias da Vermelhinha* que, inclusive, menciono no presente relatório.

Regressar àquela que é a companhia de teatro que fez de mim um profissional mais assente nas suas ideias, na sua criatividade e no seu valor, fez-me refletir sobre o meu papel enquanto ator nesta região muitas vezes esquecida por quem nos governa. Aliás, devo salientar que nesta

minha passagem pela Filandorra, confrontei-me, pela primeira vez, com a situação da falta de apoios por parte do apoio sustentado da Direção-Geral das Artes que, embora considerasse o trabalho da companhia elegível, não teve fundos para a apoiar, como tantas outras na mesma situação.

O desafio proposto pela Direção Artística da Filandorra para o meu estágio – integrar o elenco, como ator, de quatro produções da companhia – permitiu-me aplicar em palco os conhecimentos, práticas e técnicas apreendidos ao longo de toda a minha formação.

Para além do trabalho de interpretação, dadas as características dos espetáculos e público-alvo, foi-me proporcionado o contacto direto com os públicos escolares da região, nomeadamente alunos que frequentam o 9º e 10º anos de escolaridade, dado que duas dessas produções integram a iniciativa anual desenvolvida pela companhia denominada “Ciclo de Teatro Vicentino para as Escolas”. O ciclo de Teatro Vicentino integra os espetáculos: *Auto da Barca do Inferno* e *Farsa de Inês Pereira*, ambos de Gil Vicente. A terceira produção a ser-me apresentada foi *Histórias da Vermelhinha*, de Bento da Cruz e, por último, aquela que foi a nova produção da Filandorra: *O Cerejal*, de Anton Tchekhov.

## **1. Motivação pessoal**

Confesso que, a princípio, não foi a Filandorra – Teatro do Nordeste a minha primeira opção para realizar o estágio de mestrado. Isto porque estava numa etapa da minha vida, profissional e pessoal, em que queria, sobretudo, conhecer novas dinâmicas e métodos de trabalho, experienciar algo mais direcionado para a área da performance, deparar-me com outros públicos, outros conceitos artísticos, novas pessoas e outros espaços de intervenção cultural.

A minha intenção seria aproveitar a minha estadia em Lisboa por mais alguns meses e absorver tudo o que a cidade me poderia proporcionar. Porém, os horizontes não foram ao encontro das minhas perspetivas. Após uma proposta aliciante por parte do diretor da Filandorra, decidi regressar à terra onde nasci e por cá realizar, novamente, um novo estágio, desta vez com novas e diferentes ideias artísticas daquelas que já tinha conquistado até ao momento.

A minha passagem por Lisboa reflete-se, hoje, na maneira como debato assuntos sobre espetáculos, no meu entusiasmo em criar determinados objetos artísticos, na máxima concentração com que vejo um espetáculo, de forma a tentar absorver tudo e retirar dali uma crítica construtiva, tentando perceber como foram as etapas até chegar àquele objeto final. Claro

que, enquanto ator, cresci imenso e acabei por ganhar um novo e interessante fôlego no meu caminho artístico.

Pensei, então, que este retorno à minha cidade natal não foi à toa. Aproveitei, assim, para refletir sobre diferentes aspetos e utilizar este relatório, que retrata uma companhia de teatro que atua sobretudo em Trás-os-Montes, para o apresentar e divulgar numa escola que se situa na capital.

Na minha perspetiva, acabou por ser algo bastante motivacional. Observei duas realidades paralelas acerca do estado do teatro em Portugal: uma na capital e outra em Trás-os-Montes. Ora, a minha reflexão passou sobretudo por aí, nas diferenças e nas parecenças que existem entre uma e outra.

Seguindo esta via, quando iniciei este mesmo estágio, debati e transmiti aos meus colegas da Filandorra muitas das minhas inquietações e aprendizagens não só na ESTC, como também acerca dos espetáculos que vi na capital. Neste preciso momento, agora será interessante divulgar e apresentar aos meus colegas e professores de Lisboa todo o processo, mas sobre o trabalho de uma companhia de teatro transmontana e os seus alicerces.

## **2. Objetivos**

Tendo em consideração o presente estágio, foram delineados os seguintes objetivos:

### **2.1 Gerais**

- Analisar todo o processo de criação do espetáculo *O Cerejal*, de Anton Tchekhov. Desde a sua conceção até à sua apresentação pública;
- Repensar os espetáculos *Auto da Barca do Inferno*, *Farsa de Inês Pereira* e *Histórias da Vermelhinha*; desenvolver e fortalecer as respetivas personagens que, anteriormente, já interpretava na companhia.

### **2.2 Específicos**

- Caracterizar a Filandorra Teatro do Nordeste e a importância que tem na educação de públicos e o papel predominante nas práticas de descentralização teatral;
- Aproveitar a oportunidade de voltar a trabalhar com antigos colegas de profissão e, nesta nova fase, encontrar novos rostos;
- Continuar a desenvolver as minhas capacidades artísticas junto da equipa, continuando a aprender com quem tem tanto para ensinar;
- Descrever o processo criativo dos quatro espetáculos a partir da dramaturgia, encenação e interpretação, até à sua apresentação.

## **3. Metodologia**

Para o desenvolvimento destes objetivos, foram utilizadas as técnicas de pesquisa, leitura, observação, escuta, comunicação, entrevista e, claro, o trabalho em “campo”, ou seja, pôr em prática todas essas ferramentas em palco.

Como instrumentos de recolha, foram utilizadas as notas de campo, registo de observações, gravações, fotos, pesquisa documental, artigos e notícias.

Deste modo, a utilização desta metodologia tem por objetivo a compreensão dos fenómenos observados e praticados, durante os ensaios e apresentações, centrando a pesquisa nos factos, interpretando esses processos e acontecimentos através de uma descrição o mais completa possível, de onde se possa produzir conhecimento e crescimento artísticos.

## **CAPÍTULO I - A Filandorra – Teatro do Nordeste**

Arquivos Filandorra - Teatro do Nordeste

“A Filandorra - Teatro do Nordeste é uma Cooperativa de Produção, Formação e Animação Teatral que desenvolve na região de Trás-os-Montes e Alto Douro um projeto inovador de descentralização teatral. Sucedendo ao TET (Teatro de Ensaio Transmontano), extinto em 1984, a Filandorra nasceu em 1986 integrando o então Centro Cultural Regional de Vila Real, vindo a autonomizar-se desta instituição a partir de janeiro de 1992. Ao longo dos seus 37 anos de existência, a Cooperativa desenvolve a sua atividade a partir da Autarquia / Sede (Centro de Produção) de Vila Real, alargando o seu espaço de intervenção a mais duas redes de autarquias: as de “Curta Permanência – Comunidades de Acolhimento e Residências Artísticas” (onde estão a ser desenvolvidas atividades de produção, formação e animação, articuladas com redes do ensino básico, secundário e universitário, juntas de freguesia e associações culturais locais) e as de “Itinerância Organizada” (onde estão a ser postas em prática atividades de divulgação teatral, através da realização de dois ou cinco espetáculos do reportório anual da companhia).

A atividade da Filandorra assenta na divulgação de autores dramáticos nacionais e clássicos universais, bem como na divulgação de textos para a infância e juventude, afirmando-se como companhia de “reportório” apostada no desenvolvimento e criação de novos públicos. Ainda neste âmbito, desenvolveu com os escritores António Manuel Pires Cabral, Marília Miranda e Alexandre Parafita uma linha de criação de nova dramaturgia centrada nos valores de identidade cultural transmontano - duriense. O seu papel preponderante na divulgação cultural foi já reconhecido pelo município de Vila Real (autarquia sede da companhia) que lhe atribuiu a Medalha de Mérito Municipal (medalha de prata).

No panorama atual das artes performativas em Portugal, a Filandorra – Teatro do Nordeste assume-se como um dos grandes condutores do desenvolvimento local e entidade de destaque na dinamização e sensibilização cultural das populações do nordeste do país. Oferecendo um reportório heterogéneo que visa a formação de novos públicos, e passados trinta e sete anos desde a data da sua formação, vê a sua posição consolidada no panorama regional pelo alargamento da rede de protocolos culturais que estabeleceu com grande parte dos municípios das regiões transmontana, duriense e beirã. Neste sentido, a sua abrangência demográfica influi substancialmente na dinâmica social e cultural das populações locais, promovendo localmente dramaturgos de projeção mundial. Quando se diz localmente, deve ser salientada a situação corrente, por força das inúmeras solicitações municipais, de apresentar sessões duplas e por

vezes triplas de espetáculos, no terreiro de uma aldeia, na sede de uma junta de freguesia ou nas melhores e mais bem equipadas estruturas teatrais da sua área de implantação. Nas aldeias, o texto torna-se pretexto do jogo com as populações locais que se juntam para ver teatro; ali valoriza-se o gesto e o movimento, acionam-se códigos de cumplicidade e procuram-se as idiossincrasias locais. Herdeiros do teatro de rua, os atores e atrizes da Filandorra tanto se adaptam aos locais abertos como se ajustam aos ricos palcos e aos camarins da rede nacional de teatros. A Companhia já montou oitenta e três produções que têm percorrido a região, marcando também presença em certames e festivais nacionais e internacionais.

Para além das criações teatrais e espetáculos, a Filandorra desenvolve ainda atividades paralelas decorrentes do seu objeto nuclear que rentabilizam e contribuem para a criação de um universo que justifica o seu projeto como união de todas as partes. São disso exemplo os seguintes projetos: ATTETI (Academia Transmontana de Teatro e Educação para Todas as Idades), projeto que surgiu em 2014, com o objetivo de “provar” ao Estado, que apesar de não receber qualquer subsídio por parte do mesmo, a companhia vila-realense, é capaz de se manter em cena e de criar novos projetos, como é o caso; a criação de escolas/oficinas municipais de teatro, com extensão a vários municípios da região, nomeadamente o TAMARANTO (Associação de Animação Cultural e Social de Amarante) e o TAFÉ (Grupo de Teatro de Alfândega da Fé), como forma de revitalizar a arte da representação e criação artística local associada e ainda, como palco privilegiado para a apresentação das produções teatrais realizadas, este projeto é entendido como uma forma de promover o envolvimento dos munícipes na produção artística local, numa lógica de desenvolvimento cultural e ocupação de tempos livres da população; Anizonahis (Animação de zonas históricas), a partir da linha de ação de teatro e comunidade, com o objetivo de aproximar a companhia com as comunidades do interior do país, desafiando-as a intervir e participar nos processos de criação artística, em projetos de recreação de lendas e animação de zonas históricas, com destaque para “Mil Diabos à Solta” em Vinhais, as “lendas da Ponte da Misarela” em Montalegre e a “lenda de Maria Alva, pés de cabra” em Méda.

Além disso, a Filandorra – Teatro do Nordeste tem ainda algumas atividades distintas no seu historial. Em 1986 criou o primeiro curso de formação profissional de atores na região (integrando ainda o Centro Cultural de Vila Real); em 1993 estreou o espetáculo *Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente com representações em Zamora, no âmbito das comemorações dos 850 anos do Tratado de Zamora, na Expo 98, no Festival de Teatro Português em Paris e Lyon (França) e ainda com uma digressão na Alemanha, nomeadamente nas cidades de Osnabruck, Stuttgart e Emden; no ano 2000 a criação da performance *Vinde à terra do vinho*, por ocasião

da visita de Suas Majestades os Reis de Espanha ao Douro/Pinhão; em 2002 a estreia nacional de *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, espetáculo há mais tempo em cena no país (22 anos em cena); em 2005 a estreia nacional do espetáculo *A Menina do Mar* de Sophia de Mello Breyner, espetáculo para a infância mais visto na região; em 2006 a criação da performance *Ambiente D'ouro*, no âmbito do projeto de sensibilização ambiental AMBIDOURO com os agrupamentos de escolas do Douro (5000 performers – alunos, professores, entre outros), com a presença do primeiro-ministro José Sócrates, numa iniciativa que integrou as comemorações dos 250 anos da região demarcada do Douro; em 2007 a estreia nacional de *Terra Firme* de Miguel Torga, “Debaixo do Negrilho” em São Martinho de Anta – Sabrosa com a presença da família de Miguel Torga e do Secretário de Estado da Cultura, Dr. Mário Vieira de Carvalho, no âmbito do Centenário do nascimento do autor; em 2011 a estreia nacional do espetáculo *À Manhã* de José Luís Peixoto, com residência artística em Alfândega da Fé e que deu origem à GRANDE REPORTAGEM SIC “O Teatro e as Serras”, Prémio Escritarias e Prémio Europeu Envelhecimento Ativo; por último, a companhia destaca ainda o ano de 2018 com a criação do projeto “O Teatro e as Serras”, cujo proponente individual foi o cidadão David Carvalho no Encontro Participativo de Alfândega da Fé em 24 de Março de 2017, vencendo a primeira edição do Orçamento Participativo de Portugal (OPP) na área da cultura.

A Filandorra – Teatro do Nordeste enaltece também outras atividades de animação distintivas em cocriação com municípios da região, como é o caso das que se seguem: Sexta-feira Treze – Montalegre; Grande Arrastão de Pedra – Vila Pouca de Aguiar; A Lenda dos Cavaleiros das Esporas Douradas - Alfândega da Fé e Mil Diabos à Solta – Vinhais.”

### **1. Parcerias, cooperações e protocolos**

A Filandorra – Teatro do Nordeste formou ao longo dos tempos relações duradouras e de confiança com inúmeros municípios, sendo que, neste momento, conta com a parceria de cerca de treze municípios locais: Amarante, Carrazeda de Anciães, Freixo de Espada à Cinta, Mesão Frio, Miranda do Douro, Montalegre, Penedono, Sabrosa, Santa Marta de Penaguião, Vila Flor, Vila Nova de Foz Côa, Vila Real e Vinhais.

A companhia mantém também um protocolo de cooperação/consolidação de relação institucional das atividades académicas e profissionais no domínio artístico/valorização de estágios curriculares/valorização da criação, produção e difusão da atividade com a UTAD (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e com o IPB (Instituto Politécnico de Bragança).

Para além das parcerias com os municípios e instituições académicas, a Filandorra – Teatro do Nordeste mantém igualmente colaborações muito especiais e importantes para a companhia, como é o caso dos encenadores convidados: Filipe Crawford, José Caldas, Castro Guedes e William Gavião.

## **2. A Equipa**

Esta que, para mim, é uma das grandes portas não só desta região como também do país para se iniciar o percurso profissional na área do teatro, deu palco a muita gente que por cá passou, deu oportunidades de emprego, de estágios curriculares e profissionais e, sobretudo, foi e é uma escola de aprendizagem e troca de saberes entre todas as gerações. Dos mais jovens aos mais velhos a interação, o respeito, o método de trabalho, a troca de experiências, a entajuda, a confiança e a responsabilidade prevalecem no seio desta companhia.

Quando, em 2017, iniciei a minha primeira experiência com a Filandorra – Teatro do Nordeste, deparei-me com uma realidade paralela àquela que tinha na minha imaginação. A verdade é que nesta companhia o trabalho é exemplar e sempre apresentado com o devido rigor. Porém, para isso acontecer, há uma equipa que vai desde a direção, direção artística, produção, comunicação até aos atores e técnicos que têm a garra, a força de vontade e a capacidade de continuar nesta luta diária que é o estado do teatro em Portugal. Este ano a companhia foi uma das lesadas no que toca ao apoio quadrienal relativo ao programa de apoio sustentado às artes. Embora a candidatura tenha sido elegível, o dinheiro não chegou a Trás-os-Montes. Os pilares da Filandorra abanaram, mas não caíram, muito por força desta extraordinária equipa que continua dia após dia de cabeça erguida, exímia no seu trabalho. Juntamo-nos a tantos outros nas manifestações de protesto, quer em Vila Real, quer no Porto. Apesar das dificuldades financeiras, a equipa prevalece intacta.

Neste ponto do relatório gostava de realçar e demonstrar todo o meu afeto e gratidão para com as pessoas com quem tive mais contacto, nomeadamente atores e técnicos. É importante referir que estas pessoas desempenham as suas devidas funções de forma profissional e que acrescentam a estes cargos outras funcionalidades para que tudo esteja pronto a tempo, com brio e distinção. Nesta companhia, os atores e técnicos montam e desmontam o cenário do espetáculo, transportam as carrinhas de carga e de passageiros, alguns tomam ainda o papel de assistência de encenação, de figurinos e guarda-roupa.

A direção da companhia está a cargo de David Carvalho, também ele diretor artístico, e de Ana Cristina Mota Carvalho. A comunicação e produção está nas mãos de Silvina Lopes e Cristina Carvalho. Na parte técnica, a luminotecnia é dirigida por Carlos Carvalho, a sonoplastia por Pedro Carlos. Em cima do palco, encontramos as atrizes Helena Vital Leitão e Anita Pizarro, que estão na companhia desde o seu início, Bibiana Mota, Débora Ribeiro, Sofia Duarte e Inês Medeiros. Na vertente masculina, contamos com os atores Victor Santos, Silvano Magalhães, Márcio Bruno Pizarro e Luís Pereira. A usufruir de estágio profissional estão os atores Paulo Magalhães e Diogo Pereira, ambos da licenciatura em Teatro e Artes Performativas da UTAD. Por último, acrescentemos dois estagiários do mestrado em Teatro – Artes Performativas da ESTC: eu e a minha colega Felícia Ribeiro.



*Figura 1 - David Carvalho, diretor e encenador da Filandorra - Teatro do Nordeste*



Figura 2 - A equipa

### 3. Reportório

Trinta e sete anos de existência, oitenta e três produções. Em 1986, a companhia dá início à sua atividade com o espetáculo *Um pedido de Casamento*, de Anton Tchekhov. Curiosamente, foi do mesmo autor que, em 2023, realizou a 83ª produção com o espetáculo *O Cerejal*.

Como referi anteriormente, no historial da companhia, a Filandorra percorre o universo de autores dramáticos nacionais e clássicos universais, bem como textos para a infância e juventude.

Deste extenso reportório, que apresento de seguida, destaco os espetáculos que desde 2017 fui integrado: *Pranto de Maria Parda*, *Farsa de Inês Pereira* e *Auto da Barca do Inferno*, os três do grande mestre Gil Vicente; *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*, de Federico Garcia Lorca; *Amadeo e o Mundo às Cores* de José Jorge Letria; *Contas Nordestinas* de A.M Pires Cabral; *Histórias da Vermelhinha* de Bento da Cruz; *Mestre Grilo cantava e a Giganta dormia* de Aquilino Ribeiro; *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett; *Não se brinca com o amor* de Alfred Musset; *Diabos e Diabritos num saco de mafarricos* de Alexandre Parafita; *Sonho de uma noite de Verão* de William Shakespeare; e por fim *O Cerejal* de Anton Tchekhov.

### 3.1 Tabela 1 – Reportório da companhia

<b>1</b>	<i>Um pedido de Casamento de Anton Tchekhov</i>	1986
<b>2</b>	<i>O Doido e a Morte</i> , de Raul Brandão	1986
<b>3</b>	<i>Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim</i> , de Federico Garcia Lorca	
<b>4</b>	<i>Uma prenda especial</i> , Criação Colectiva da Companhia	
<b>5</b>	<i>Douro, Vida, Vinha e Vinho</i> , Performance de Luís Maduro	1992
<b>6</b>	<i>O Pranto de Maria Parda</i> , de Gil Vicente	1992
<b>7</b>	<i>1,2,3... O Nosso Natal de 93</i> , Criação Colectiva	1993
<b>8</b>	<i>História de Uma Boneca Abandonada</i> , de Alfonso Sastre	1994
<b>6</b>	<i>Contas Nordestinas... O Diabo veio ao Enterro</i> , de A.M. Pires Cabral	1995
<b>10</b>	<i>A Farsa de Inês Pereira</i> , de Gil Vicente	1995
<b>11</b>	<i>Ferreirinha, a Mulher do Douro</i> , de António Cabral	1995
<b>12</b>	<i>Terra Firme</i> , de Miguel Torga	1995
<b>13</b>	<i>Como ela o Amava</i> , de Camilo Castelo Branco	1996
<b>14</b>	<i>Silvestrinha e o Lobo</i> , de A.M. Pires Cabral	1996
<b>15</b>	<i>Falar Verdade a Mentir</i> , de Almeida Garrett	1997
<b>16</b>	<i>Filandorinha – Histórias de Contar e...Encantar</i> , Vários Autores	1997
<b>17</b>	<i>O Teatro Cómico</i> , de Carlo Goldoni	1997
<b>18</b>	<i>Auto da Índia</i> , de Gil Vicente	1998
<b>19</b>	<i>Uma História Sem Camisa</i> , de A.M. Pires Cabral	1998
<b>20</b>	<i>Bodas de Sangue</i> , de Federico Garcia Lorca	1999
<b>21</b>	<i>Frei Luís de Sousa</i> , de Almeida Garrett	1999
<b>22</b>	<i>Os músicos da aldeia</i> , de Irmãos Grimm	1999
<b>23</b>	<i>Mestre Grilo Cantava e a Giganta Dormia</i> , de Aquilino Ribeiro	2000
<b>24</b>	<i>O Burguês Fidalgo</i> , de Molière	2000
<b>25</b>	<i>O Queijo e a Lua</i> , de Thomas Bakk	2001
<b>26</b>	<i>O Espírito do Douro</i> , de Criação Colectiva	2001
<b>27</b>	<i>Quem Conta Um Conto</i> , de Maria Isabel Mendonça Soares	2001
<b>28</b>	<i>As Histórias de Hakim</i> , de Norberto Ávila	2002
<b>29</b>	<i>Maria da Silva, pastora e rainha</i> , de Marília Miranda/Alexandre Parafita	2002

30	<i>Auto da Barca do Inferno</i> , de Gil Vicente	2002
31	<i>Trasgos à Solta</i> , de Alexandre Parafita	2002
32	<i>Papão e o Sonho</i> , de José Jorge Letria	2003
33	<i>Contas Nordestinas... O Diabo veio ao Enterro II</i> , de A.M. Pires Cabral	2004
34	<i>Bruxas, feiticeiras e suas maroteiras</i> , de Alexandre Parafita	2004
35	<i>Dinis e Isabel – Conto de Primavera</i> , de António Patrício	2004
36	<i>Era uma vez um rio... DuenDOURO</i> , de Marília Miranda	2004
37	<i>O Homem que esteve sete horas empoleirado numa árvore</i> , de A.M. Pires Cabral	2005
38	<i>Revidouro</i> , de Criação Colectiva	2005
39	<i>O Fato Novo do Imperador</i> , de Christian Andersen	2005
40	<i>A Menina do Mar</i> , de Sophia de Mello Breyner	2005
41	<i>Cenas da Mitologia</i> , de Alexandre Parafita	2006
42	<i>Ambiente D'Ouro</i> , de Criação Colectiva	2006
43	<i>Rio de Leituras</i> , de Criação Colectiva	2006
44	<i>ContaDouro/ContaDoiros – a pequena GRANDE história de um rio...</i> , de Criação Colectiva	2006
45	<i>Terra Firme</i> , de Miguel Torga	2007
46	<i>Poemacto</i> , de Miguel Torga	2007
47	<i>Grilo Verde</i> , de António Mota	2007
48	<i>Os Muros de Verona</i> , de António Cabral	2008
49	<i>O que aconteceu na terra dos Procópios</i> , de Maria Alberta Menéres	2009
50	<i>Contar a Natureza</i> , de Alexandre Parafita	2009
51	<i>Antes de Começar</i> , de Almada Negreiros	2009
52	<i>História do Macaco trocista e do Elefante que não era para graças</i> , de Aquilino Ribeiro	2009
53	<i>Esganarelo</i> , de Molière	2010
54	<i>Animais com manhas de gente</i> , de Alexandre Parafita	2010
55	<i>A Boda dos Pequenos Burgueses</i> , de Bertold Brecht	2011
56	<i>À Manhã</i> , de José Luís Peixoto	2011
57	<i>História do Macaco de Rabo Cortado</i> , de António Torrado	2011
58	<i>À Beira do Lago dos Encantos</i> , de Maria Alberta Menéres	2012

59	<i>História de Uma Boneca Abandonada II</i> , de Alfonso Sastre	2013
60	<i>Tio Vânia</i> , de Anton Tcheckov	2013
61	<i>Auto da Índia II</i> , de Gil Vicente	2014
62	<i>O Saco das Nozes</i> de A.M. Pires Cabral	2015
63	<i>Robertices</i> de Luísa Dacosta	2015
65	<i>Farsa de Inês Pereira</i> de Gil Vicente	2015
66	<i>Maria Moisés</i> de Camilo Castelo Branco	2016
67	<i>Lubis-homem</i> de Camilo Castelo Branco	2016
68	<i>Um conto de natal</i> Criação Colectiva	2016
69	<i>Um pedido de casamento</i> de Anton Tchekov	2017
70	<i>Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim</i> de Federico Garcia Lorca	2018
71	<i>Amadeo e o Mundo às Cores</i> de José Jorge Letria	2018
72	<i>Contas Nordestinas</i> de A.M Pires Cabral	2018
73	<i>Histórias da Vermelhinha</i> de Bento da Cruz	2019
74	<i>Mestre Grilo Cantava e a Giganta Dormia</i> de Aquilino Ribeiro	2019
75	<i>Frei Luís de Sousa</i> de Almeida Garrett	2019
76	<i>Não se brinca com o amor</i> de Alfred Musset	2019
77	<i>Diabos e Diabritos num saco de mafarricos</i> de Alexandre Parafita	2021
78	<i>O Barrete de Guizos</i> de Luigi Pirandello	2021
79	<i>O Velho da Horta</i> de Gil Vicente	2022
80	<i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> de William Shakespeare	2022
81	<i>Marânus... a lírica aventura da alma solitária de Pascoaes</i> , de Criação Colectiva	2022
82	<i>A Memória de Giz</i> , de Agustina Bessa Luís	2022
83	<i>O Cerejal</i> , de Anton Tcheckov	2023

## **CAPÍTULO II – Gil Vicente e a sua obra**

Quando falamos das grandezas e prosperidades de Portugal, podemos viajar no tempo e parar em finais do século XV e grande parte do século XVI, épocas em que o nosso país atravessara caminhos marítimos ainda desconhecidos. A época da expansão portuguesa deu um contributo essencial para delinear o mapa do mundo. Com estas descobertas, os portugueses iniciaram a era vulgarmente designada como a era dos “Descobrimentos europeus” que durou do século XV até ao XVII, responsáveis por importantes avanços da tecnologia e ciência náutica, cartografia e astronomia. O país vivia, então, um dos períodos mais florescentes e prósperos da sua história, embora fosse também ele um período repleto de paradoxos.

Gil Vicente, nascido por volta de 1465 e falecido por volta de 1536 (qualquer destas datas é meramente aproximativa), viveu, portanto, numa época dominada pelos descobrimentos e pela conquista de territórios noutros continentes. Testemunhou as lutas políticas do reinado de D. João II, a descoberta da costa africana, a chegada de Vasco da Gama à Índia, as conquistas dos seus primeiros governadores, a transformação de Lisboa em capital de um Império, o fausto do reinado de D. Manuel, a construção dos Jerónimos, do convento de Tomar e de outros monumentos, as perseguições aos cristãos-novos e, finalmente, os começos da crise do reinado de D. João III, a instauração da Inquisição, da Companhia de Jesus e o ambiente simultaneamente austero e hipócrita que era vivido no reino.

A sociedade portuguesa engrenara nos vícios do lucro fácil e do desperdício, do luxo e da ociosidade. A agricultura estava sem braços, além de esmagada pelos impostos senhoriais. Nos grandes burgos, como Lisboa, ninguém queria trabalhar. Havia uma massa de gente corrompida pelo luxo. A imoralidade invadia todos os estratos sociais, movidos em torno de miragens de vidas fantasiosas e de ócio. A imensidão dos escravos assegurava na cidade e até nos campos, quase abandonados, grande parte do trabalho mais pesado.

Gil Vicente, que participou em cheio nesta época de grandeza e de miséria, observou, compreendeu e analisou essa sociedade comprometida pela ostentação, pela riqueza e pela ociosidade. Não poupou ninguém nas suas críticas, assumindo na sua obra, como nenhum outro autor do seu tempo, as respetivas contradições. Criticou todas as classes sociais: clero, nobreza, povo e burguesia. Atacou o rei, a justiça, os escudeiros que não queriam trabalhar, as alcoviteiras, clérigos pouco exemplares, magistrados ignorantes e corrompidos, médicos

incompetentes, parvos, frades, libertinos, etc. Criticou os vícios da sociedade do século XVI com toda a naturalidade e espontaneidade, focou os mais diversos assuntos, divertindo e, ao mesmo tempo, fazendo uma forte crítica aos principais vícios de todas as classes do seu tempo com o objetivo de modificar aquilo que estava mal, ou seja, de corrigir a sociedade. Seguindo à risca os ensinamentos do provérbio latino, *ridendo castigat mores*, isto é, a rir corrigem-se os costumes.

Deste modo, a obra de Gil Vicente acarreta uma riqueza e diversidade de temas, uma multiplicidade de estruturas dramáticas, das mais simples e elementares às mais complexas, e uma variedade de problemas sociais que ainda hoje se exaltam e que são apresentados nos cerca de cinquenta autos divididos por quatro secções: obras de devoção, comédias, tragicomédias e farsas.

Podemos, então, verificar na sua obra uma espécie de dualidade que se estende a vários planos e que é, a meu ver, a grande distinção entre Gil Vicente e outros autores da sua época. Observemos desde logo a ousadia deste poeta, que estava ao serviço do rei e que, ao mesmo tempo, o denunciava. Vejamos: Portugal vivia em pleno a mítica época dos descobrimentos, uma feroz política expansionista, e Gil Vicente exibia os problemas que existiam ocultados por essa visão heroica, expondo a corrupção administrativa, a justiça fraudulenta e os problemas existentes nas classes sociais. Outro dos aspetos interessantes na sua obra é o facto de existir um confronto entre autos religiosos e autos profanos que se acabam por interligar no próprio seio de cada uma destas categorias. Refira-se ainda a verdadeira dualidade linguística presente na sua obra, por vezes mais complicada de verbalizar. Pretende-se com isto dizer que o dramaturgo adota diversas vezes outros idiomas para além do português arcaico que utiliza, como é o caso do castelhano e do latim. Veja-se como exemplos disso passagens de algumas personagens: no *Auto da Barca do Inferno* uma passagem do Parvo «*Belequinis ubi sunt? Ego latinus macairos.*»; na *Farsa de Inês Pereira* uma passagem do Ermitão «*Deo gracias, mi señora! La limostra mata el pecado, y vos teneis cuidado de ser de mi matadora.*», ainda no mesmo espetáculo uma passagem em português arcaico do Moço, personagem que interpretei: «*Como a rei, corpo de mi, mui bem vai isso assi.*»

Por último, e talvez dos aspetos mais importantes a mencionar, é que embora Gil Vicente fosse um dramaturgo medieval, a sua obra vai percorrendo, progressivamente, através da sua pluralidade, curiosidade, verdade e audácia, um caminho da estética medieval para a estética renascentista. Podemos então considerar e testemunhar, como tantos outros estudiosos da obra

do escritor em causa, que este foi, na verdade, o último dramaturgo medievo e o primeiro dramaturgo moderno.

## 1. Ciclo de Teatro Vicentino para as escolas

Arquivos Filandorra – Teatro do Nordeste

“Anualmente, e em início de temporada, a Filandorra – Teatro do Nordeste lança-se à estrada com Gil Vicente ao encontro das escolas da região com a iniciativa “Ciclo de Teatro Vicentino”. Durante os primeiros três meses do ano, a companhia apresenta os textos vicentinos *Auto da Barca do Inferno* e *Farsa de Inês Pereira* nos principais equipamentos culturais da zona, numa parceria com os municípios locais, com o objetivo de garantir aos alunos da região o acesso a textos que integram o programa curricular da disciplina de Português, facilitando a sua compreensão e configurando uma ferramenta essencial para os professores no ensino do teatro, em particular dos textos vicentinos. Todos os espetáculos são precedidos de uma introdução didática que contextualiza as componentes do texto dramático (texto, dramaturgia, encenação, interpretação, cenário, guarda-roupa, luminotecnia e sonoplastia) pelo encenador e diretor da Companhia, David Carvalho. Para além dessa função didática, o objetivo da Filandorra, ao manter Gil Vicente no seu repertório de forma anual, é também uma contribuição artística para que o nosso património literário permaneça vivo e possa ser dado a conhecer às diferentes gerações.”

### 1.1 Tabela 2 – Representações do espetáculo *Auto da Barca do Inferno*

DIA/MÊS	CONCELHO	Nº DE SESSÕES	Nº DE ESPETADORES	PÚBLICO-ALVO
24/01	Vila Real	2	608	Escolas – 9ºano
26/01	Murça	1	110	Escolas – 9ºano
27/01	Marco de Canaveses	1	140	Escolas – 9ºano
31/01	Amarante	1	134	Escolas – 9ºano

01/02	Sátão	1	120	Escolas – 9ºano
-------	-------	---	-----	--------------------

**1.2 Tabela 3 – Representações do espetáculo *Farsa de Inês Pereira***

<b>DIA/MÊS</b>	<b>CONCELHO</b>	<b>Nº DE SESSÕES</b>	<b>Nº DE ESPETADORES</b>	<b>PÚBLICO-ALVO</b>
25/01	Vila Real	2	351	Escolas – 10ºano
26/01	Murça	1	100	Escolas – 10ºano
31/01	Amarante	1	143	Escolas – 10ºano
10/02	Vila Pouca de Aguiar	1	130	Escolas – 10ºano
13/02	Celorico de Basto	1	150	Escolas – 10ºano
17/02	Sabrosa	1	100	Escolas – 10ºano
09/03	Vila Nova de Foz Côa	1	85	Escolas – 10ºano
24/03	Carrazeda de Anciães	1	110	Escolas – 10ºano

## **2. O espetáculo *Auto da Barca do Inferno***

Escrito em 1517, o *Auto da Barca do Inferno*, pertence ao conjunto da Trilogia das Barcas, constituída também pelo *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Glória*. O texto não tem uma estrutura definida, ou seja, não está dividido por atos ou cenas. Por isso, para facilitar a leitura e para o compreendermos melhor, sugere-se proceder à divisão do auto por cenas de cada vez que entra uma nova personagem.

Este texto dramático constitui uma alegoria da sociedade quinhentista, com os seus vícios e os seus pecados, retratando todas as camadas sociais. Possui diversas sátiras envolvendo a

moralidade. Além disso, cada personagem possui uma simbologia associada à falsidade, ambição, corrupção, avareza, mentira, hipocrisia, inocência, vaidade, entre outros. Existe um percurso cénico padrão: as personagens começam por se dirigir à barca do Diabo; quando percebem que aquela barca se dirige ao Inferno, vão até à barca do Anjo. As personagens que não podem entrar nesta barca voltam à Barca do Inferno, onde acabam por ficar, à exceção do Parvo e dos Quatro Cavaleiros.

As almas, assim que deixam a vida humana, deparam-se com duas barcas: a do Inferno (comandada pelo Diabo e seu ajudante) e a do Paraíso (dirigida pelo Anjo). Ludibriados pelas manhas do Diabo, os diferentes personagens embarcam sem resistência no batel que lhes está destinado. O Arrais e o Companheiro preparam a entrada do Fidalgo, do Onzeneiro, do Sapateiro, do Frade, da Brízida Vaz, do Judeu, do Corregedor e do Procurador. Salvam-se apenas Joane e os Quatro Cavaleiros que vão para o Paraíso.

Fazendo uma análise das personagens, cada uma representa uma classe social, ou uma determinada profissão e/ou crença. À medida que estas personagens vão surgindo, vemos que todas trazem elementos simbólicos, que representam os seus pecados na vida terrena e demonstram que não têm qualquer arrependimento pelos mesmos.

## **2.1 A encenação**

*Auto da Barca do Inferno* é a 30ª produção da Filandorra, estreada em 2002 no âmbito das Comemorações dos quinhentos anos da obra literária de Gil Vicente, mantendo-se em cena desde então por força das inúmeras solicitações das escolas, sendo o público-alvo os alunos que frequentam o 9º ano de escolaridade.

Como plataforma cénica, e evocando um sentido pós-moderno da encenação, utiliza-se como partida “o ponto que acabamos de espirar” e “chegamos subitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão”. No caso do nosso espetáculo, a cenografia apresenta uma estrada dos dias de hoje (IP4), que tanto pode simbolizar o percurso para a vida ou o percurso para a morte. Respeitando fielmente o texto original, a galeria de personagens vicentinas é atualizada no espaço e no tempo modernos, viajando ao som de ícones musicais da atualidade e desfilando sob guarda-roupa vistosamente contemporâneo.

A barca do demónio, agreste e ruidosa, é toda ela constituída por ferro e decorada com tecido vermelho e variadas matrículas, simbolizando as personagens que perdem a vida na estrada e

que entram nessa barca que, segundo o diretor e encenador da companhia, foi inspirada como fundo cultural em quadros representativos do inferno do pintor holandês Jheronimus Bosch. Nascido por volta de 1450, retratou em muitos dos seus trabalhos cenas de pecado e tentação, recorrendo à utilização de figuras simbólicas complexas, originais, imaginativas e caricaturais, muitas das quais obscuras mesmo no seu tempo.

Nesta versão da Filandorra, o Diabo é interpretado como um carácter feminino e por uma atriz. Numa das abordagens que fiz ao encenador, ele esclareceu a proposta da seguinte forma:

*Nas versões anteriores o papel era interpretado por um ator que adoeceu. Havia uma atriz [disponível] e achei que era mais uma altura de acompanhar, como sempre fiz, o modo como a sociedade evolui. A sociedade de hoje leva a que o feminino tenha de ganhar o estatuto de se libertar e, por isso, é que vemos mulheres nos cabos da GNR, na polícia e não só. Então optei pela sua colega que tem desígnio corporal, talento, capacidade de intervenção aliada à capacidade vocal e dicção, para fazer uma espécie de Diabo veste Prada.*

Em cena, tanto o Diabo como o Anjo surgem do público, sendo que o primeiro é acompanhado pelo suporte musical de Madonna e posteriormente Rammstein. Na minha perspetiva, e tendo em conta a cultura musical pop, Madonna foi diversas vezes, no início de carreira, comparada ao Diabo e excomungada pelas suas letras, canções e sobretudo pelas suas performances ousadas. A meu ver, o encenador quis foi simbolizar, de certa forma, o poder e o empoderamento feminino, recorrendo a figuras contemporâneas famosas.

Débora Ribeiro, formada no Balletatro – Escola Profissional do Porto e posteriormente na ESMAE – Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, é a atriz que dá voz e corpo à personagem Diabo. Questionada sobre as maiores dificuldades e exigências em interpretar essa personagem, a atriz afirmou:

*A personagem Diabo é uma das personagens mais desafiadoras que tive oportunidade de fazer na Filandorra. Não só pelo texto, mas também por toda a carga que acresce (tanto a nível físico como emocional). É exigente e desgastante. Gil Vicente não é fácil. O português é arcaico e não é comum, e a responsabilidade de o dizer corretamente é desafiador. A proposta do encenador, quanto à fisicalidade, foi sensualizar a personagem e nunca sexualizar. Em suma, é desgastante, pela quantidade de texto, de espetáculos e por falta de voz muitas vezes (pois tenho nódulos nas cordas vocais) o que piora, sempre que fazemos este espetáculo em específico.*

Do lado oposto, e apenas separada por uma estrada, situa-se a Barca do Anjo, interpretado também no feminino que, ao surgir do público ao som de um instrumental relaxante e tranquilizante, se vai juntar ao ambiente que envolve o seu batel: cores suaves, como o azul e o verde, vão deixando transparecer a paz, a calma e o sossego que lá habitam. A barca do paraíso é nada mais nada menos que um paraquedas de seda conjugado organicamente com flores vindo do céu, neste caso da teia do palco.

Mas não só nestes dois papéis o feminino predomina. Na encenação da Filandorra, podemos ver atrizes nos papéis do Onzeneiro, do Enforcado, do Sapateiro, do Corregedor e do Procurador, sendo que estes dois últimos sofreram uma alteração, pois nesta versão são a mesma personagem.

É habitual neste espetáculo os atores saberem os textos uns dos outros, até porque estão acostumados a fazer vários papéis, como é o caso do ator que interpreta o Fidalgo e posteriormente o Frade, e ainda a atriz que dá vida à Sapateira e ao Corregedor/Procurador que, na nossa versão, surge como juíza. Para Sofia Duarte, licenciada em Ensino Básico 1º Ciclo e neste momento a frequentar o curso de Teatro e Artes Performativas na UTAD:

*Dar vida em palco a duas personagens no Auto da Barca do Inferno é um desafio. E torna-se um desafio ainda maior quando essas personagens são construídas de forma tão distinta.*

*As personagens que me foram atribuídas são o Sapateiro e o Corregedor/Procurador. As personagens foram adaptadas ao género feminino. No caso da Sapateira, a adaptação foi simples. Contudo, na "Juíza" (nome pelo qual a personagem é tratada na companhia) a adaptação exigiu mais trabalho. Na versão da peça levada a cena pela Filandorra, foi feita uma junção das personagens do Corregedor e do Procurador. Quando me foi distribuída a personagem, fiz a adaptação ao género feminino do texto em latim. Para mim este foi o maior desafio da "Juíza", perceber muito bem todo o texto em latim.*

*Construí as duas personagens em oposição. A Sapateira tem um andar desengonçado, pernas arqueadas, uma voz de cabeça, a barriga saliente e recorre a vocábulos para exprimir emoções em determinados momentos. A "Juíza" tem uma postura reta, passo firme, usa o dedo muitas vezes apontado de forma acusadora e autoritária. A sua voz é abdominal e as palavras são articuladas de forma incisiva. Utilizei as diferenças corporais e vocais para distinguir as duas personagens, uma vez que o tempo para mudar de figurino e caracterização é escasso.*

Neste espetáculo há ainda uma outra observação que quero enaltecer: os quatro cavaleiros são alunos escolhidos do público. Existe uma seleção, em colaboração com os docentes que os acompanham, antes de o espetáculo se iniciar. Esse processo foi-me atribuído a mim, visto que nesta versão sou o braço direito do Anjo. Desta forma, eu preparo-os para o que vai acontecer em cena, dou-lhes um figurino simbólico e explico-lhes o momento em que têm de subir a palco. As vozes dos cavaleiros são gravadas por um ator da companhia.

O espetáculo conta também com projeção de imagens, no decorrer da peça e, sempre que entra um novo personagem, é apresentada uma imagem da estrada (IP4). Na parte final, na cena dos cavaleiros, são mostradas imagens dos “cavaleiros do século XXI”, que são as pessoas que espalham o bem e ajudam o próximo, como é o caso dos bombeiros e da Cáritas.

Como apoteose final, deparamo-nos com a imagem de Cristo de São João da Cruz, da autoria de Salvador Dalí, por quem o encenador tem um especial carinho, afirmando que numa encenação livre do século XXI é preciso ser revisto Cristo “virado ao contrário”. Nos agradecimentos, o bem e o mal (Anjo e Diabo) caminham até à boca de cena de mãos dadas, onde se junta o restante elenco.

A versão da Filandorra mereceu especial atenção da Porto Editora, que a selecionou para integrar a plataforma de apoio ao estudo designada Escola Virtual.



*Figura 3 - Cenário do espetáculo Auto da Barca do Inferno*



*Figura 4 - Brizida Vaz e Diabo*



*Figura 5 - Anjo, Parvo e Cavaleiros*



*Figura 6 - Diabo, "Juíza" e Anjo*

## **2.2 Ficha Técnica**

**Encenação e Espaço Cénico** – David Carvalho

### **Interpretação:**

Diabo – Débora Ribeiro

Anjo – Bibiana Mota

Fidalgo – Silvano Magalhães

Onzeneiro/Brízida Vaz – Helena Vital Leitão

Parvo – Rui Moura

Sapateiro/Corregedor/Procurador – Sofia Duarte

Frade – Bruno Pizarro

Judeu – Luís Pereira

Enforcado – Paulo Magalhães

Florença – Anita Pizarro

Cavaleiros – Público

**Sonoplastia** – Pedro Carlos

**Luminotecnia** – Carlos Carvalho

**Figurinos** – Helena Vital Leitão

### **2.3 Sobre a minha personagem – o Parvo**

Joane, o Parvo, assim como as restantes personagens desta encenação, com exceção do Diabo e do Anjo, surge de uma das pernas do palco e centra-se na estrada que divide as duas barcas. Vem embalado e descontraído com o suporte musical “Desaparecido”, de Manu Chao. A própria escolha musical já nos dá algumas das características psicológicas e físicas que utilizei para interpretar esta personagem. Na seguinte estrofe, por exemplo: “Me llaman el desaparecido, Cuando llega ya se ha ido, Volando vengo, volando voy, Deprisa deprisa a rumbo perdido”, pretendi destacar o facto de que Joane nem sabe de onde vem nem para onde vai, mas chega num êxtase tal que nem dá grande importância às barcas em cena; vem como se estivesse a voar sem rumo e a usufruir da morte.

O próprio figurino ajudou muito na construção desta personagem: um macacão vermelho e azul, um barrete e uma t-shirt das mesmas cores, um par de sapatilhas da Nike e, por dentro desse figurino, um lenço branco e um tecido, também ele branco, a cobrir as partes íntimas semelhante ao que Jesus Cristo utilizava na sua crucificação. Mais à frente, nesta abordagem ao Parvo, fundamentarei o que, a meu ver, significa esta aproximação a Jesus Cristo.

O Parvo chega desprovido de tudo. É simples, sem malícia e consegue driblar o Diabo e até injuriá-lo. Por isso, distingue-se das restantes personagens logo na primeira reação ao convite do Diabo, pois responde-lhe num tom trocista: “De pulo ou de voo? Ou pesar de meu avô! Soma, vim adoecer e fui má-hora morrer, e nela, pera mi só”, ao qual o Diabo lhe responde: “De que morreste?” e o Parvo continua: “De quê? Samicas de caganeira”. No entanto, a troça tem as suas razões: na inocência do Parvo, seria natural que o homem voasse. O Diabo não reage às injúrias do Parvo nem o acusa, visto que nada na vida passada da personagem justifica a sua condenação.

Na versão da Filandorra, o Parvo, que como todos os outros personagens, é adaptado ao século XXI, sofre de esquizofrenia e este foi dos aspetos que mais me ajudou a embelezar a personagem. A pesquisa foi intensa, mas bastante importante, não só para o respetivo trabalho, como para a minha própria vida e para a forma como hoje vejo pessoas que passam e lutam com este problema de saúde. Desta forma, tentei dar ao Parvo uma “visão clínica” que consistia numa variedade de sintomas, desde comportamento bizarro e incerto, desorganizado, perda de emoções e subitamente excesso delas, incapacidade de concentração e, por vezes, discurso confuso. Recorri ainda a alteração de movimentos, isto é, ficar sentado durante longos minutos sem me mover, ou repetir certos movimentos vezes sem conta, embora haja momentos em que pareço estar perfeitamente bem. Todas estas características e comportamentos foram muito desafiadores, visto que, nesta versão, ao contrário do texto original, o Parvo surge em cena praticamente no início e permanece na Barca do Anjo até ao fim e não no cais onde Gil Vicente o deixou.

Na contracena com o Diabo, foi-me exigida sobretudo uma boa resistência física aliada ao poder vocal e dicção. O Parvo salta, pula, monta o Diabo e inclusive sobe para a Barca do Inferno para zombar dele. Todo este êxtase da personagem culmina sem roupa, ficando apenas com o tal tecido envolta das partes íntimas semelhante ao de Jesus Cristo na crucificação. Como se, de acordo com a minha leitura, a personagem visse Jesus despojado das suas vestes. Como sabemos, a roupa é um elemento que confere ao Homem uma posição social, fá-lo sentir alguém. Neste caso ninguém o despoja, mas ele próprio o faz, marginalizando-se e desprezando-se a si mesmo. O momento do despojamento recorda-nos também a expulsão do paraíso: “ficou sem o esplendor de Deus o homem, que agora está, ali, nu e exposto, desnudado e envergonha-se. Deste modo, Jesus assume mais uma vez a situação do homem caído.” *Salmo 22, 19*.

Ainda no decorrer desta ação com o Diabo, a certo momento dirijo-me ao público e para o público. É exatamente a partir da passagem: “Neto da cagarrinhosa! Furta cebolas! Hiu Hiu! Excomungado nas erguejas!...Cornudo até mangueira, toma o pão que te caiu!”. É dos acontecimentos que mais adrenalina me dá, pois há, de certa forma, um frente a frente com o público, o toque físico, aquela sensação “incómodo”.

Já com o Anjo, o Parvo muda completamente de tom e traduz a sua simplicidade e inconsciência. Logo no início, à pergunta do Anjo “Quem és tu?” o Parvo responde: “Samica alguém”. Ele representa a candura dos pobres de espírito que não erram por malícia e que, por

isso, merecem a salvação. As razões que estão na base de tal assentimento estão relacionadas com a inocência e a simplicidade da personagem. Por um lado, o Parvo nunca pecou por maldade (“per malícia nom erraste”); por outro, a sua condição de simples de espírito garante-lhe um lugar no Paraíso (“Tua simpreza t’abaste /pera gozar dos prazeres”).

Gil Vicente terá decidido deixar Joane no cais, a aguardar, com o objetivo de pôr na boca desta personagem as críticas aos que pretendem embarcar. Tirando partido da irresponsabilidade e da inocência do Parvo, Gil Vicente põe-no em cena não para ser julgado, mas para julgar e fazer rir, servindo de comentador. O Parvo utiliza termos injuriosos e obscenos. Como tal, nas suas falas, predomina o nível de língua popular e, frequentemente, o calão: “caga no sapato”, “cornudo até mangueira” e “mija n’agulha”. Além disso, abundam construções sintáticas ilógicas que reforçam a sua pobreza de espírito. Tem uma função cômica, ocasionada pelos disparates que profere e pela linguagem insultuosa que utiliza. Deste modo, consegue divertir e simultaneamente criticar. É um pobre de espírito ingénuo, inocente, puro e simples. A agressividade injuriosa contra o Diabo traduz a sua inconsciência e a incapacidade de controlar os seus instintos. Perante o Anjo, o Parvo muda a sua atitude, mostrando-se humilde: “Queres-me passar além?”. Dada a sua incapacidade do uso da razão, é o próprio Anjo que apresenta os motivos que justificam a sua entrada na Barca da Glória: “per malícia nom erraste. / Tua simpreza t’abaste, pera gozar dos prazeres”. Na entrada para esta Barca ouve-se Madreus enquanto o Anjo veste o Parvo com as suas sedas.

O Parvo é uma personagem deliciosa que me acompanha desde 2018 e que, ainda hoje, me diverte imenso. É uma personagem que me alimenta, dá-me gozo, leveza e ritmo. Exige esforço físico, um texto perceptível, postura e respiração. A própria construção da personagem foi das que mais entusiasmo me deu, dada a performance corporal única e o diálogo corporal de contracena que deve suscitar uma reflexão posterior sobre a bondade e a ética no espetador.



Figura 7 - Parvo

### 3. O espetáculo *Farsa de Inês Pereira*

Do provérbio popular “Mais vale asno que me leve que cavalo que me derrube” fez Gil Vicente um clássico da literatura portuguesa. Foi em 1523 que o pai do teatro português demonstrou mais uma vez ser um poço de talento e originalidade nesta que é uma das mais divertidas sátiras vicentinas e que, mesmo cinco séculos depois, continua a ser considerada uma obra literária atual e de génio.

As aventuras e desventuras da jovem casadoira Inês, representadas entre metáforas, ironias e trocadilhos, mais não são do que uma forte crítica aos costumes domésticos e à mentalidade medieval que dominava a sociedade quinhentista nas primeiras décadas do século XVI.

Toda a peça gira à volta desta personagem principal, presente em todos os momentos da intriga, determinada em fazer um casamento que a salve de «ficar encerrada em casa, como panela sem asa». Apesar de desobedecer à vontade da mãe e de desafiar as regras da sociedade, Inês renega o papel de fada do lar e toma a iniciativa de escolher o príncipe perfeito para uma vida que deseja feliz e «folgada». Quer marido com «virtudes palacianas», culto e educado, que saiba «tanger viola».

Entra em cena a alcoviteira Lianor Vaz, figura típica da época, com a proposta de Pêro Marques, um camponês sem elegância nem cultura. Apesar de honesto e abastado o suficiente para lhe garantir o sustento, é recusado sem demora por não preencher as fantasias da adolescente.

Segue-se o pretendente Brás da Mata, levado por dois judeus casamenteiros a quem tinha Inês encomendado a tarefa de lhe encontrarem homem inteligente e discreto. O elegante escudeiro, um nobre falido, finge ser quem não é para caçar o dote da burguesa. Conquistada pelas aparências, aceita o fanfarrão.

Tarde demais descobre Inês no marido um impostor, que a tem em «casa tão fechada como freira d' Odivelas». Três meses fica em cativeiro até o cobarde ser morto ao fugir de uma batalha em África. Libertada do pesadelo e das ingénuas ilusões, a viúva vê em Pêro Marques o par que lhe convém a nova experiência matrimonial e que possa ela dominar em vez de ser a dominada.

Prova-se escolha acertada quando, na última parte da farsa, a heroína vicentina aparece às cavalitas do tosco marido que, sem suspeitar de nada, a leva ao encontro do novo amante, um velho ermitão. «Pois assi se fazem as cousas», canta ele alegre o último refrão da história de Inês Pereira.

### **3.1 A encenação**

*Farsa de Inês Pereira* trata-se da 64ª produção da Filandorra, estreada em 2015 no Teatro Municipal de Vinhais e, que desde então, se mantém no reportório disponível da companhia, tendo em conta tratar-se de um dos textos que integram o programa curricular da disciplina de Português do 10º ano de escolaridade, sendo por isso um espetáculo muito requisitado pelas escolas.

A versão da Filandorra respeita fielmente o texto original, embora o atualize no tempo e espaço ao século XXI, assim como acontece com o *Auto da Barca do Inferno*, como já foi referido. A figura de Inês Pereira é substituída por uma jovem “casadoira” que, em vez de lavar/bordar, está a atar e a pendurar salpicões.

O cenário retrata a típica casa tradicional portuguesa, tendo os objetos de cena cores que nos remetem para a bandeira nacional. Há um rádio em cima de uma mesa, que inclusive é coberta por uma toalha que contém figuras do galo de Barcelos, uns vasos floridos na entrada da porta imaginária e uma parreira repleta de uvas.

A cortina abre quando se ouve o célebre fado da Amália: «Quatro paredes caiadas,/ Um cheirinho à alecrim,/ Um cacho de uvas doiradas,/ Duas rosas num jardim./ Um São José de azulejo,/ Mais o sol da primavera,/ Uma promessa de beijos,/ Dois braços à minha espera./ É uma casa portuguesa com certeza,/ É com certeza uma casa portuguesa.» Escolhi propositalmente estes versos porque o início da letra vai desde logo ao encontro do contexto do espetáculo. A meio da música, há uma passagem para uma outra de cariz mais popular, daí se utilizar o rádio como um importante objeto de cena, ou seja, passa-se de Amália para Romana: «Continuas chamando-me assim bebé...Não aceitas nem queres aceitar, Que já sou uma mulher». Está dado o mote para a caracterização de Inês Pereira.

Ao longo da cena, todas as personagens entram com suporte musical e visualmente vestidos de uma maneira atual, dependendo do meio de onde vêm e da sua posição social.

Enquanto os judeus (Latão e Vidal) gerem uma empresa de casamentos, o nosso Brás da Mata anda de mota e com capacete (a companhia apelida-o como Brás da Mota). Para Silvano Magalhães, formado no curso de interpretação na Academia Contemporânea do Espetáculo do Porto, ator que interpreta esta personagem:

*A Farsa de Inês Pereira é um espetáculo que me acompanha há vários anos de uma forma muito especial, pois já exigiu de mim a interpretação de quatro personagens: Pêro Marques, Judeu, Brás da Mata e Ermitão.*

*No que diz respeito à personagem Brás da Mata, tenho a dizer que foi a que mais me desafiou pois tem uma personalidade instável, o que nos leva a mudar o registo da cena de forma cativante e fazer entender ao público qual a moral da história que Gil Vicente nos quis ensinar há mais de 500 anos.*

Moral essa da história que está patente na sociedade de hoje. Vemos na personagem Inês Pereira o sonho em conseguir, através do casamento, uma ascensão social e ir ao encontro da figura do seu homem ideal que usufrua de uma boa situação financeira. No fundo, Inês Pereira é apresentada como uma interesseira, enquanto que a personagem Brás da Mata é presunçosa e falsa, sendo claramente machista e retrógrada a forma como trata a esposa.

À pergunta acerca das diferentes reações por parte do público, e que perceções e conclusões poderão os espetadores retirar deste texto teatral, o encenador responde:

*As coisas têm um ritmo próprio de absorção. O teatro tem de se perceber, isto da lógica da relação dos produtos com a recepção, temos de ter atenção, não é ceder, mas é dar a perceber para o recetor. É preciso conjugar todo o universo que está à volta do ator.*

*Na experiência que me dá e na companhia que tenho, as pessoas, mais do que encenações, gostam de ver os atores, e os atores apanham as pessoas. É muito interessante quando os atores constroem uma identidade com os públicos.*

Para concluir, para além do público escolar, este espetáculo tem sido apresentado também para o público em geral em diversas salas do nosso país.



*Figura 8- Inês Pereira e Mãe*



*Figura 9 - Brás da Mata e Mãe*



*Figura 10 - Inês Pereira e Ermitão*



*Figura 11 - Inês Pereira, Lianor Vaz e Mãe*

### **3.2 Ficha Técnica**

**Encenação e Espaço Cénico** – David Carvalho

#### **Interpretação**

Inês Pereira – Bibiana Mota

Brás da Mata – Silvano Magalhães

Mãe – Helena Vital Leitão

Lianor Vaz – Débora Ribeiro

Pêro Marques – Bruno Pizarro

Moço – Rui Moura

Ermitão – Luís Pereira

Judeus (Vidal e Latão) – Sofia Duarte e Anita Pizarro

**Sonoplastia** – Pedro Carlos

**Luminotecnia** – Carlos Carvalho

### **3.3 Sobre a minha personagem – o Moço**

O Moço é a personagem que funciona, digamos, como contraponto do Escudeiro e que, através dos seus comentários irónicos, dá a saber o verdadeiro carácter do Escudeiro e da sua condição financeira.

Na versão cénica da Filandorra, o Moço representa um sem-abrigo dos dias de hoje, que serve o Escudeiro e não recebe nada em troca: «Sapatos me daria ele, se me vós désseis dinheiro...». Vive só, sem mulher, carente de afetos, e vê na viola (objeto cénico) a companheira do infortúnio.

Usa um figurino completamente roto, não tem sapatos e dorme no chão: «No chão, e o telhado por manta e cerra-se-m´a garganta com fome.».

A esta personagem dei-lhe uma atitude corporal peculiar. Logo quando surge, ele toma a cena e as atenções para si mesmo. Vem a dançar, feliz e entusiasmado, até se deparar com o Escudeiro. Nesse momento, muda completamente de estado de espírito. Os movimentos são mais contidos e a voz tremelica, embora lhe responda quase sempre num tom irónico. Por outro lado, quis também que este Moço fosse mais delicado e meigo, sobretudo na forma como trata a viola. Ele acaricia as “curvas” da viola como se fosse a coisa mais preciosa que tem na vida e que, no fundo, nem lhe pertence. É aluado e tenta demonstrar ao público, através das suas expressões faciais, que necessita de carinho e afeto. Não tem ninguém e gostava de ter a oportunidade de partilhar a sua sensualidade, ou falta dela, com alguém. Com a passagem «Vós fardai-vos de lavar, eu me vou desenfadar com essas moças lá fora.», utilizo precisamente esta parte do texto para confrontar o público e para ver se a personagem tem “sorte” nos tempos vindouros com outras mulheres.

Tenho ainda como suporte musical a música do cantor popular Emanuel intitulada «O ritmo do amor», com que me despeço do público antes do final, quando entrego a Inês Pereira a carta com o destino final do Brás da Mata. Num momento de profunda ironia e felicidade, afirmo: «Oh, que triste despedida!».

Para rematar, na minha visão e na forma como quero ver esta personagem e identificá-la com a sociedade, pretendo sublinhar que a pobreza emocional e social, isto é, a falta de afeto e de partilha é muito mais “perigosa” e desgostosa do que a pobreza financeira.



*Figura 12 - Moço*

### **CAPÍTULO III – Bento da Cruz e a sua obra**

Bento da Cruz é considerado um dos maiores escritores transmontanos de todos os tempos. Nasceu em 1925 na modesta aldeia de Peireses, concelho de Montalegre. Desde cedo foi iniciado no trabalho do campo e na pastorícia, único sustento da família que, aliás, era o ganha-pão de muitas famílias daquela zona do país.

A miséria e as dificuldades que então viu no povo do seu tempo irão marcar profundamente toda a sua obra. Seguiu a vontade dos seus pais que tinham o forte desejo do filho prosseguir os estudos. Assim, depois de concluir os primeiros estudos, ingressou em 1940 na Escola Claustal de Singeverga, dirigida por monges Beneditinos, disposto a seguir a vida religiosa. Aí concluiu com distinção o antigo Curso dos Seminários e foi diretor literário das revistas estudantis *O Colégio* e *Claustrália*. Leu os grandes clássicos da Antiguidade. Entrou no noviciado em 1945. Porém, terminado este, decidiu abandonar a ordem em 1946. Conta sobre esse período: "Fui cumpridor da regra e apontado como exemplo. A minha saída do seminário pode ter afetado alguns condiscípulos que me tomaram como referência. A maior pena que me ficou desse tempo foi não ter vivido essa extraordinária experiência da vida na aldeia entre os 15 e os 21 anos. Senti toda a vida a falta desse percurso de juventude." A sua primeira obra, intitulada *Hemoptise*, dá-nos a conhecer esta etapa da sua caminhada.

Dois anos depois matriculou-se na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra. Concluída a formatura, abriu um consultório de clínica geral em Souselas, no concelho de Coimbra, em 1955. Um ano depois, em 1956, estabeleceu-se no Barroso, praticando clínica geral e estomatologia. Como médico percorreu toda a região de Barroso. Fica conhecido pelo serviço aos pobres a quem não levava dinheiro e até oferecia os medicamentos. Existe um vasto leque de testemunhos de como, naquela terra isolada, curou e salvou inúmeras vidas.

Em 1971 fixa-se no Porto, onde se manteve até ao final da vida e onde exerceu medicina até se reformar. Depois do 25 de Abril de 1974, funda o jornal *Correio do Planalto*. Bento da Cruz nunca se desligou da aldeia e do mundo rural onde nasceu. Neles se inspira e sobre eles escreve. Os muito famosos *Prolegómenos*, crónicas que manteve no seu Jornal (das quais resultaram três obras com esse título), abordam na sua maioria temáticas rurais e histórias de antigamente. Para além das crónicas, também na sua enriquecedora obra podemos encontrar romances, contos e biografias.

“Se o senhor estivesse em Lisboa, teria outra dimensão como escritor?”, pergunta colocada pelo apresentador Luís Pereira de Sousa numa entrevista feita em 1992 para um programa de entretenimento da RTP, à qual Bento da Cruz afirma: “É difícil estar a afirmar uma coisa dessas. A verdade é que um escritor se não fizer nada pela divulgação daquilo que escreve, ninguém o vai lá buscar. Ou pelo menos em casos muito raros, pelo menos hoje em dia parece-me quase impossível. Os talentos às vezes perdem-se por de trás dos montes, pelo meio dos pedregulhos.”

Nessa mesma entrevista fala, com o olhar entristecido, do abandono do Barroso, da emigração e das desertas aldeias que outrora pareciam feiras e festas por aquelas ruas adiante.

Era frequente encontrá-lo nos seus muitos passeios pelos campos e velhos caminhos de terra.

Ao longo da sua carreira foi aclamado com imensos prémios literários, como é exemplo: Prémio “Fialho de Almeida” da Sociedade Portuguesa de Escritores; Prémio Literário “Diário de Notícias”; Prémio de Ficção da Sociedade Portuguesa de Escritores e Artistas Médicos (idem); Prémio Eixo Atlântico de Narrativa Galega e Portuguesa e outros tantos da sua terra-mãe, como é o caso do Prémio Literário de Investigação da Câmara Municipal de Montalegre.

Foi nomeado Patrono da Escola Secundária de Montalegre (Escola Secundária Dr. Bento da Cruz). Algumas ruas da vila foram também batizadas com o seu nome.

Faleceu, na sua casa do Porto, a 25 de agosto de 2015 e foi sepultado na aldeia transmontana que o viu nascer.

Na portaria da escola está, numa placa de mármore, uma das suas mais belas afirmações: “O Barroso é um paraíso, o único ou um dos poucos que ainda existem à face da terra.”

## **1. Projeto “O Teatro e as Serras”**

Arquivos Filandorra – Teatro do Nordeste

“O Teatro e as Serras afirma-se como um projeto de verdadeira descentralização das práticas de produção teatral em Portugal, que visa operacionalizar um processo de criação que altere de base o paradigma existente. Pelas políticas em prática desde o 25 de abril, os apoios por parte do Estado têm incidido nos grandes centros urbanos localizados sobretudo no litoral do país. Com base na experiência desenvolvida em Alfândega da Fé, a Filandorra nos últimos anos tem desenvolvido com sucesso uma parceria assente numa base protocolar que possibilitou a divulgação de espetáculos para públicos escolares e públicos em geral, e ainda no plano da

formação com a criação de uma Escola Municipal de Teatro de que resultou o TAFÉ – Grupo de Teatro de Alfândega da Fé. Esta proximidade proporcionou experiências de grande envolvimento com a comunidade, nomeadamente a Residência Artística da Companhia neste concelho em contacto direto com a população idosa de várias aldeias para a criação do espetáculo *À Manhã*, texto de José Luís Peixoto. O projeto “O Teatro e as Serras” pretende afirmar esta linha de trabalho, valorizando os territórios do interior como espaços naturalmente dignos de experiências no domínio da criação literária e artística, em contraponto com os “tradicionais” centros de criação nas zonas urbanas. Em suma, “O Teatro e as Serras” é um projeto que se situa física, emocionalmente e em relação direta com as comunidades VIP – Vivemos no Interior do País, confinadas às localidades que circundam as serras, a saber: Serra de Bornes/Nordeste Transmontano; Serra da Padrela; Serra de Montezinho; Serra do Marão e Alvão e Serra do Gerês/Barroso. Todos estes municípios e freguesias fazem parte de uma rede de circulação dos espetáculos/oficinas de formação criados a partir deste projeto, dinamizando um território que, apesar da sua baixa densidade, tem população um pouco envelhecida, mas ativa e com direito a usufruir dos bens culturais consagrados na Constituição portuguesa. Neste contexto, são implementados cinco polos de criação artística que envolvem equipas multidisciplinares nas áreas da escrita, dramaturgia e cenografia da representação e performance, que produzem espetáculos/performances que circulam nos territórios e cruzam entre si as experiências desenvolvidas num novo/velho caminho da “transumância” cultural.

*Histórias da Vermelhinha*, de Bento da Cruz, é um espetáculo produzido no âmbito deste mesmo projeto, sendo o polo de criação a Serra do Barroso, em Montalegre.”

## **2. O espetáculo Histórias da Vermelhinha**

*Histórias da Vermelhinha* é um espetáculo que, como referi anteriormente, pertence ao projeto “O Teatro e as Serras”. É a adaptação ao palco dos contos “proibidos” da tradição oral das terras do Barroso, que Bento da Cruz escutou em criança e que reproduziu numa obra literária numa espécie de “viagem” pelo mundo rural do tempo dos nossos avós. Para além das histórias de raposas, tourões ou lobos, Bento da Cruz faz o relato das histórias contadas em reservado e sem preconceitos linguísticos, sem tirar nem por uma vírgula. São as histórias mais picantes, eróticas ou de crítica social que envolviam padres, galegos, doutores, santos, burros, ladrões, cornos e rameiras, que alegravam as noites de inverno à lareira e alimentavam a “coscuilhice”.

No prefácio da obra lê-se: “Era uma vez um planalto encantado que dava pelo nome de Barroso. O planalto ainda lá está. Mas encantos já os não há. Quem os quebrou? Um desencantador chamado «progresso», sujeito de grande poder, espécie refinada da família dos feiticeiros.” Com isto, Bento da Cruz quis relembrar ou dar a conhecer às gerações mais novas a riqueza da simplicidade com que se vivia nessas terras, afirmando de seguida: “Não sou contra o progresso... Mas lamento, isso sim, a perda irremediável do nosso património cultural, há uns cinquenta anos ainda florescente, hoje em completa ruína”. A verdade é que o senhor progresso varreu para a vala comum das coisas inúteis verdadeiros tesouros: regimes comunitários de administração de baldios, bois do povo, porcos de Santo António, fornos públicos, lenhas coutadas, bens do Santíssimo, trajes de honra, danças de vai de roda, de malhões e viras, cantigas ao desafio, coisas antigas, rezas, responsos e benzeduras para todas as mazelas do corpo e da alma, contos de proveito e exemplo, de escárnio e mal dizer, de logro, fábulas de animais da terra e do céu, lendas de moiras encantadas, de infantas que vão à guerra e príncipes com orelhas de burro, provérbios de muita sabedoria e adivinhas de muita subtilidade, jogos para todo o terreno, gosto e habilidade, pantominas, entremezes e autos dignos de mestre Gil, artesanato de todos os feitios e medidas, usos e costumes vindos até nós aureolados pela poalha doirada dos séculos.

Segundo o jornalista e escritor José Viale Moutinho: “LER/FAZER estas histórias é comer o pão e o presunto do imaginário do Barroso. Conhecem-lhe o sabor?”

## 2.1 Tabela 4 – Representações do espetáculo *Histórias da Vermelhinha*

<b>DIA/MÊS</b>	<b>CONCELHO</b>	<b>Nº DE SESSÕES</b>	<b>Nº DE ESPETADORES</b>	<b>PÚBLICO-ALVO</b>
14/01	Vila Pouca de Aguiar	1	220	Geral
19/03	Sabrosa	1	100	Geral

## 2.1. A encenação

Neste que para mim foi um dos projetos mais enriquecedores e aliciantes, a encenação não ficou aquém das expectativas. Inteligência, simplicidade, humildade, autenticidade e assertividade são alguns dos adjetivos com que caracterizo esta encenação. Estreei este espetáculo com a companhia em 2019, no dia em que se assinalava o nascimento do escritor Bento da Cruz, a 22 de fevereiro, precisamente no auditório municipal de Montalegre.

O meu fascínio por este projeto manteve-se após a minha mudança para Lisboa, quando iniciei os meus estudos na Escola Superior de Teatro e Cinema. Praticamente todos os fins de semana percorria 382,6 Km, perto de cinco horas de autocarro, para vir de braços abertos fazer este espetáculo. A verdade é que muitas vezes não me compensava monetariamente, mas valia cada segundo só pelo facto de me divertir tanto, acima de tudo.

O cenário é descomplicado, adaptável e familiar. De um lado, um escano e do outro uma arca (uma espécie de salgadeira) onde, para além de se conservar o presunto, também servia para guardar dinheiro, lã e mel (objetos de cena), ou até mesmo como esconderijo de personagens. No centro da cena um pequeno altar com a Nossa Senhora dos Remédios e uma bíblia.

Das dezoito histórias escritas por Bento da Cruz nesta obra, oito foram transportadas para o palco: “Pero na lã foi um ladrón”; “A prima de Rediaz”; “O clister”; “Fumo Afrodisíaco”; “O Criado e o Pentelho”; “Palavras loucas, ouvidos moucos”; “Freguês Antigo” e “A Mariquinhas e os Padres”, sendo que, destas oito, eu dava corpo e voz em sete delas.

Os atores usam o mesmo figurino em todo o espetáculo, até porque não havia tempo suficiente para o mudar por completo, apenas de história para história alteramos alguns pormenores, acrescenta-se um boné, um avental ou um casaco, por exemplo. É um aspeto interessante e faz com que tenhamos de nos esforçar e desenvolver de formas distintas todas as construções de personagens que desempenhamos. No meu caso, e como tenho personagens seguidas e não saio de cena, é-me exigida uma alteração drástica a nível de expressão corporal, facial e até na forma como me expresso.

Bruno Pizarro é um dos atores que conhece bem os cantos à casa. Há cerca de 30 anos na companhia, faz parilha comigo em muitas destas histórias e a verdade é que vive tanto esta experiência quanto eu:

*As Histórias da Vermelhinha exigem trabalho mental, de pesquisa e físico. A experiência é muito enriquecedora, porque o público gosta de ver, ouvir e reage, acabando muitas das vezes*

*por se rever em algumas histórias ou passagens das mesmas. Para mim é sobretudo um espetáculo que deixa o ator e público bem-dispostos.*

Para complementar estas histórias do antigamente, a encenação adquire um vasto leque de músicas que, para além de servir como mudança de cenas, também faz o público lembrar ou, no caso dos mais novos, dar a conhecer cantigas que alegravam no tempo das desfolhadas, das vindimas, dos namoricos e das festas e romarias de Verão.

Na abordagem que fiz ao encenador em relação a este espetáculo e pelo facto de fazer sempre questão de estar presente nas suas apresentações, este assegurou:

*Do ponto de vista da linguagem teatral, é um teatro simples. Simples não quer dizer simplista, preparada enquanto teatro popular que se baseia em poucos adereços, de linguagem acessível, com contexto de receção, a todos os níveis e onde toda a gente se diverte. Houve um espetáculo inserido num projeto que era a Bila Sénior, onde o público rondava a casa dos 40 para cima, que eu até chorei de emoção. O nível de receção, o código de receção quando se estabelece uma empatia é incrível. Eu até lhe chamo o teatro popular no seu devido lugar. É junto do povo. Estavam ali todos juntos, a mãe com a filha, a neta com a avó, a viúva...este tipo de osmose é contagiante. Tem de haver espaço para tudo.*



*Figura 13 - Histórias da Vermelhinha apresentadas no largo de uma aldeia*



*Figura 14 - História: Fumo Afrodisíaco*



*Figura 15 - História: Arre burro, mata lobos, caga dinheiro*



*Figura 16 - História: A prima de Rediaz*

## **2.2.Ficha Técnica**

**Encenação e Espaço Cénico** – David Carvalho

### **Interpretação**

Namorado/Diego/Alonso/Rapaz de Paspalhó/Diabo/Rapaz/Marido – Rui Moura

Galego/Lola/Rapaz/Patrão/Sacristão/Abade – Silvano Magalhães

Portuguesa/Rapariga/Joaquina/Mariquinhas – Débora Ribeiro

Carmen/Filha/Rapariga – Sofia Duarte

Tio argentino/Homem/Pai/Padre/Abade – Bruno Pizarro

Mulher/Patroa/Dona do Hotel/ - Helena Vital Leitão

Mãe/Dona Tomásia/Mulher – Anita Pizarro

**Sonoplastia** – Pedro Carlos

**Luminotecnia** – Carlos Carvalho

**Figurinos** – Helena Vital Leitão

### **2.3. Sobre as minhas personagens**

Como mencionei no ponto anterior, eu estou praticamente em cena durante todo o espetáculo, apenas me retiro numa das histórias. O meu figurino é rural e modesto, bem como o dos restantes membros do elenco: uma camisa vermelha, um colete, umas calças e umas botas de campo são a base que constitui o meu figurino.

A peça inicia-se em ambiente de baile e festividade. Na primeira história, “Pero na lã foi um ladrón”, interpreto um rapaz solteiro, mas bem apreciado pelas freguesas, que vinham até mim para lhes consertar a “rachinha”, visto que esta não tinha condições para receber homens. A postura corporal era firme e transmitia força; já a nível de interpretação de texto era gabarola, tinha paleio e era assertivo naquilo que dizia. Nesta cena era frequente a utilização do escano, quer para me sentar, quer para simular o conserto das “rachinhas”.

Logo de seguida, em “A Prima de Rediaz”, mudo completamente de postura. A maneira de me deslocar em cena é completamente diferente do personagem anterior: as minhas pernas estão mais arqueadas e a coluna encolhida. Embora não tenha texto, considero que o “boneco” que construí é fundamental e muito interessante para o decorrer da ação. Aqui acrescento uma boina para completar o meu figurino. Trata-se de uma personagem que se exprime apenas pelas suas expressões faciais e corporais e pelas ações que pratica. O facto de acariciar a Santíssima que está no altar faz-nos supor que ele provavelmente é religioso.

“O Clister” é a história que se segue, onde o Alonso (personagem que me foi atribuída) é um marido com costumes tradicionais e trabalhador. A sua esposa Joaquina é a pessoa por quem ele chama nos momentos de maior aflição. Nesta cena já não uso a boina e visto um casaco. O momento apoteótico desta história é quando, por engano, o Alonso é submetido à prática do clister por não ter comido o caldo que lhe ofereceram numa estadia numa pensão rural. Esta é das personagens que mais gostei de interpretar, não só pelo contexto da história e da forma como é mostrada, como também pela reação hilariante do público.

Se na narrativa anterior o meu personagem passou por momentos turbulentos e angustiantes, em o “Fumo Afrodisíaco” pode descontraír com a felicidade de poder fumar um cigarro em paz,

ou não. É um rapaz de uma terra chamada Paspalhó, que vê na filha de um lavrador enfurecido a mulher com quem quer casar e ter filhos. Mas o pai desta não lhes facilita a vida. O rapaz tem de deixar de fumar, caso contrário podia esquecer a mão da sua amada. Ele bem tentou, mas sempre que a mulher queria entregar-se ao prazer ele nada fazia; adormecia como se ela não existisse.

A próxima tem que se lhe diga: “O Criado e o Pentelho”. A minha personagem é o Diabo que anda sempre em excesso de velocidade, corre de um lado para o outro sempre com a energia em alta. Após o término da história anterior, tenho 10 segundos para sair de cena, beber um pouco de água e colocar uma máscara de diabo de Vinhais na cara e voltar a entrar em cena. Uma dinâmica bem estudada por mim para conseguir recuperar um pouco o fôlego e seguir para as próximas histórias.

Em “Palavras loucas, ouvidos moucos” tenho a oportunidade de repousar por 5 minutos fora de cena. Bebo mais um pouco de água, até porque a história anterior é desgastante e estou pronto para a próxima, que é a penúltima parte.

“O Freguês Antigo” é a história das mais pequenas, mas das mais apreciadas pelo público. Sou um jovem que se envolve no contrabandismo de tabaco, tal qual acontecia na época que esta obra retrata. O jovem é enganado pelo padre da aldeia, que o instiga a dar 20 contos à primeira moça que vir, como perdão pelos seus pecados. Tal acontece, no entanto, a moça diz que não são 20, que são 40, à qual eu respondo: “Mas o senhor padre disse-me que eram 20!”. O que me deixa espantado, tanto a mim como ao público, é a resposta dela: “Mas o senhor padre já é freguês antigo!”.

Por último, mas não menos importante, “A Mariquinhas e os Padres”. A minha personagem assume-se como um homem de palavra, de família, e faz tudo para proteger a sua esposa, mesmo quando tem de engendrar um plano para confrontar e apanhar aqueles dois padres que andavam sempre a rondar a sua casa à espera que a Mariquinhas lhes desse um “pito no pote”.

O espetáculo termina da mesma forma que começou: em clima de baile e festa ao som de Bonga com “Mariquinha”.



*Figura 17 - História - O Criado e o Pentelho*



*Figura 18 - História: Fumo Afrodisíaco*



*Figura 19 - História: Pero na lã foi um ladrón*



Figura 20 - História: *Pero na lã foi um ladrón*

#### **2.4. Histórias da Vermelhinha e a Descentralização Teatral**

O teatro é, pela sua natureza, uma atividade profundamente ligada à vida dos homens e aos processos de desenvolvimento cultural das sociedades, como arte interventiva, com capacidade de ação sobre o local. Assume uma contemporaneidade inesperada quando se torna veículo entre o local e o global e provoca uma tomada de consciência social quando permite uma maior reflexão à e sobre a comunidade onde se instala. Tem por isso cumprido, ao longo dos tempos, um importante papel na dinamização cultural das comunidades com uma função educadora que intervém ativamente na formação crítica dos cidadãos. Assume além disso uma função estruturante na vida cultural das sociedades.

A Filandorra – Teatro do Nordeste tem vindo a desenvolver um papel fundamental nisto que é a descentralização teatral num país de tradição centralizadora.

Nas abordagens positivas que referi anteriormente sobre o espetáculo *Histórias da Vermelhinha* faltou a que, a meu ver, deve ser a mais enaltecida e louvada. Estou necessariamente a referir-me ao facto de que, para além de ser um espetáculo apresentado nas mais belas salas de teatro e auditórios do nosso país, torna-se ainda mais belo e mágico quando apresentado nos locais mais afastados dos meios urbanos e em locais inusitados, onde o público muitas das vezes nunca teve a oportunidade de assistir a um espetáculo de teatro ao vivo.

Nestes locais, normalmente aldeias isoladas das cidades, faz-se teatro na rua, ao ar livre, ao sol ou à sombra de um castanheiro, numa eira, nos montes ou no largo da igreja. Os atores estão no mesmo patamar e chão que o público. Muitas vezes trocamos de roupa atrás da carrinha de carga onde o Senhor Carlos, técnico de luz e um dos fundadores da Filandorra, transporta o cenário. Não há paredes, ouvem-se os pássaros, o galo a cantar, a calma do rio, os homens enfurecidos com o dérbi Benfica – Sporting no café ao lado, o sino da igreja que por vezes toca no momento exato em que precisamos desse som, deixando o Pedro Carlos, técnico de som, meio confuso.

O público, esse, é de outra categoria: é de uma extrema simplicidade, fidelidade e bastante atencioso quando nos “obrigam” a entrar nas suas casas para provarmos o vinho novo e a bola de carne feita com leveza e nos é oferecida com a maior das gentilezas. É um público interventivo e ativo sempre que falta algum pormenor na história. Ri-se, chora, comenta com o parente do lado, atravessa a cena sem se aperceber que se está a passar algo, dança e canta connosco numa noite que provavelmente vão guardar para sempre nas suas memórias. Não há de facto adjetivos com que se possa caracterizar estes momentos, mas como ator devo dizer que no fim do dia compensa muito.

Embora fundamental, o papel da Filandorra assente nas práticas de descentralização não é suficiente. É necessário mais. É necessário que as autarquias locais implementem e apostem cada vez mais em políticas culturais nas suas áreas rurais, que invistam na construção ou reabilitação de espaços culturais nesses locais e na formação de novos públicos. Sem esse papel interventivo dos municípios, torna-se muito difícil às companhias porem em prática estas dinâmicas de descentralização. Falo de teatro, mas é importante oferecerem e desenvolverem também outras formas de expressão artística, como a dança, a música, as artes plásticas e a promoção de diversos eventos que atraiam o público e revitalizem o património cultural de cada região. A verdade é que a descentralização do teatro em Portugal, a sua atividade e produção não se pode dissociar do papel central das autarquias locais.

A par do teatro profissional, é fundamental que os municípios apoiem o teatro amador, o teatro escolar, o teatro popular e o teatro social. As associações culturais locais apresentam-se como espaços de criatividade e permitem o desenvolvimento de grupos formais ou informais de teatro que formam públicos mais críticos e exigentes. Como “cabecilha” de um grupo de teatro amador que estava adormecido há alguns anos, esta situação é-me particularmente tocante. Ora, amadores não quer dizer que não sejam profissionais ou que não façam um bom trabalho; pelo

contrário, é necessária uma maior criatividade e motivação, visto que abundam a falta de meios, apoios, atores e público. É, portanto, normal que, pela falta de bons alicerces, muitos destes grupos não tenham continuidade.

Resta a formação de atores e de outros dinamizadores da cultura nos seus locais de origem, procurando fidelizá-los, e criando condições para que fiquem.

#### **CAPÍTULO IV – Anton Tchekhov e a sua obra**

Anton Pavlovitch Tchekhov nasceu na cidade de Taganrog, situada no sul da Rússia, a 29 de janeiro de 1860, sendo o terceiro de seis filhos. Filho de um comerciante e devoto cristão ortodoxo, o pai que agredia fisicamente o filho deu-lhe uma educação rígida e muito religiosa, o que fez com que Tchekhov se tornasse um amante da liberdade e da independência, tendo sido visto por alguns historiadores como modelo para os muitos personagens criados nas suas obras literárias. A progenitora era uma contadora de histórias que entretinha as crianças com narrativas sobre as suas viagens com o seu marido por toda a Rússia. Esta relação familiar pode ser resumida numa das frases de Tchekhov que afirma o seguinte: “Os nossos talentos nós recebemos do nosso pai, mas a nossa alma recebemos da nossa mãe”.

Depois dos estudos primários, Anton Tchekhov frequentou o Liceu Taganrog, hoje rebatizado de Liceu Tchekhov. Cantava no monastério ortodoxo grego em Taganrog e nos coros dirigidos pelo seu pai. Numa carta de 1892 enviada para o escritor e romancista russo Ivan Shcheglov, ele usou a palavra "sofrimento" para descrever a sua infância e lembrou: “Quando os meus irmãos e eu costumávamos ficar no centro da igreja e cantar “Que a minha oração seja exaltada” ou “A Voz do Arcanjo”, todos nos olhavam emocionados e invejavam os nossos pais, mas nós, naquele momento, sentíamos-nos como uns pequenos condenados.”

Em 1876, a família de Tchekhov atravessou por graves complicações financeiras o que, conseqüentemente, levou à sua deslocação para a capital russa. A família viveu em condições de pobreza em Moscovo. A mãe de Tchekhov estava emocional e fisicamente afetada. No entanto, Tchekhov ainda permaneceu na sua terra natal por mais três anos, a fim de vender os bens da família e terminar os seus estudos. Nesta fase da vida, aquele que viria a ser um dos maiores escritores e dramaturgos russos de toda a história literária trabalhava em diversas frentes para conseguir pagar os seus próprios estudos. Escrevia cartas bem-humoradas para Moscovo na tentativa de dar algum alento e alegria à sua família, sendo que foi precisamente

nesta época que também iniciou as suas frequentes leituras e análises de obras de autores como Cervantes, Turgueniev, Goncharov e Schopenhauer. Ainda no decorrer deste período, envolveu-se também numa série de casos amorosos.

Em 1879, Tchekhov finalizou os estudos e rumou para a capital para junto da sua família, onde ingressou no curso de medicina da Universidade de Moscovo. Todo este contexto (a sua infância, a relação com a família, os problemas económicos, os casos amorosos, as viagens e os seus estudos) foi bastante relevante e significativo para me ajudar a compreender melhor as suas obras, sobretudo *O Cerejal*.

Assim, consegui deparar-me com enormes semelhanças entre a vida do autor e o rumo do enredo e dos personagens nas suas obras. As personagens do teatro do escritor russo, recrutadas de meios sociais bem determinados (médicos, artistas, proprietários, oficiais do exército, entre outros) pertencem a uma burguesia que parece destinada a ser esmagada pelos acontecimentos históricos que se avizinham. O cruel desespero, o estado de emoções e condições que atravessa todo o seu teatro, não vem com a violência de um grito, mas sim numa espécie de suspiro, numa ligeira crispação. De facto, a solidão das suas personagens, a angústia que as destrói é-nos dada, quase sempre, através de uma atmosfera de suavidade e doçura, uma atmosfera que é por vezes musical. Pontualmente, essa serenidade é cortada subitamente por um tiro, pelo ruído pesado de árvores derrubadas como se pode verificar em *O Cerejal*, por um soluço irreprimido ou por uma música alegre e dançante. Depois tudo volta ao silêncio e à tranquilidade anteriores. Esta lenta caminhada para a morte é-nos transmitida a partir de uma depuração implacável de acontecimentos, de choques, de catástrofes e de intrigas.

Fiz referência anteriormente ao silêncio. O silêncio diz tanto como as palavras, e o tempo que vai, impiedoso e calmamente, envelhecendo as pessoas e as coisas, que vai corrompendo sonhos e semeando desilusões, é uma personagem viva nas peças de Tchekhov. O pano ergue-se, há pessoas que conversam, que bebem chá ou uma taça de champanhe, que sonham, sonham muito, que amam (amor quase sempre não correspondido ou frustrado), que aspiram um outro mundo mais feliz que se imagina, mas que não se consegue alcançar. O pano desce. Passou-se alguma coisa? A vida passou. Foi esta uma das sensações que tive ao ler *O Cerejal*, sensação essa que, mais tarde, se tornou mais evidente quando o transporte para o palco. Talvez ninguém melhor do que este autor tenha sabido transmitir o desgaste quase invisível que a vida provoca nas pessoas, esse pó impalpável que as vai cobrindo, quando não conseguem reagir a uma determinada situação histórica.

Estes factos justificam que, das características que distinguem a obra tchekhoviana, a mais decantada seja a da interioridade das suas personagens, ou seja, a capacidade que manifestam para revelarem a sua situação espiritual. Desenvolverei e darei exemplos desta interioridade no ponto seguinte deste relatório que aborda com mais profundidade o espetáculo *O Cerejal*.

Ao longo da sua carreira e a par com a medicina, Tchekhov escreveu mais de quinhentos e setenta e quatro contos, novelas, ensaios e obras-primas que ficam na história e que se singularizam pela existência de um alargamento de temas históricos e atuais. De todas elas, destacam-se quatro: *A Gaivota*, *O Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *O Cerejal*.

Podemos encontrar nas suas obras referências a desilusões amorosas, os problemas económicos, o tédio que desgasta as pessoas, a desambientação que leva à solidão, os desencontros sentimentais, os problemas do trabalho, no fundo, a monotonia da vida que Tchekhov soube traduzir teatralmente na perfeição através da maioria das suas personagens. Topamos ainda a dicotomia passado-futuro, isto é, a sensação de que o presente já passou e uma certa superioridade do futuro em relação ao presente vivido. As personagens deste autor, de certa forma, vivem à margem da história, são espetadores da sua própria vida, não atuam perante o tempo que passa.

Confrontei-me, no decorrer das minhas leituras, com a seguinte questão: a obra de Tchekhov seria otimista ou pessimista? Trata-se, a meu ver, de uma dualidade, pois acaba por ser uma combinação de elementos otimistas e pessimistas: pessimista na medida em que não há uma saída para os problemas que afligem as personagens, na medida em que cada personagem aparece mergulhada numa atmosfera de irremediável solidão; otimista na medida em que está sempre presente uma esperança invencível que representa, para algumas personagens, uma razão muito forte para viver.

Desta forma, posso ainda dizer que a obra tchekhoviana se processa dialeticamente entre o presente que é um passado e o futuro, o trabalho e a inércia (tédio), a consciência e inconsciência, a vontade de viver e a aceitação e o sentido de derrota.

Tchekhov renunciou ao teatro e deixou de escrever obras teatrais após a péssima receção de *A Gaivota*, em 1896, mas a obra foi aclamada em 1898, interpretada pela companhia Teatro de Arte de Moscovo de Constantin Stanislavski, que interpretaria também *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *O Cerejal* em 1904. Estas quatro obras representam um desafio para os atores, bem como para o público, porque no lugar da atuação convencional Tchekhov oferece um "teatro de humores" e uma "vida submersa no texto".

A 15 de julho de 1904, a tuberculose levou precocemente, aos 44 anos, este talentoso dramaturgo. Aquele que procurou guiar-se pelo esclarecimento e pela verdade e pela força da sua sensibilidade notada nas suas magníficas obras.

### **1. O espetáculo *O Cerejal***

Dado a conhecer ao mundo em 1904, *O Jardim das Cerejeiras* ou *O Cerejal* foi a última peça escrita por Anton Tchekhov, que a caracterizou como uma comédia dividida em quatro atos, embora Constantin Stanislavski, que a encenou pela primeira vez a 17 de janeiro desse mesmo ano, a tivesse definido como uma tragédia.

Há muitas experiências pessoais de Tchekhov que influenciaram diretamente esta sua obra. As abordagens que fiz às vivências na sua infância e juventude não foram por acaso. As questões financeiras e familiares; a propriedade da família que foi vendida; as dívidas dos seus pais; a plantação do seu próprio cerejal, quando se mudou para Moscovo e, conseqüentemente, a tristeza que lhe causou quando foi derrubado; os efeitos devastadores do desmatamento causado pela industrialização; a emancipação dos servos que lhes permitiu adquirirem riqueza e estatuto, enquanto alguns aristocratas empobreciam, incapazes de manter as suas propriedades sem o trabalho barato da escravatura. Todos estes temas marcaram profundamente a sua memória e reapareceram em *O Cerejal*.

A questão do silêncio, da interioridade das personagens e dos sons que surgem fora da cena está completamente patente nesta obra. Dou como exemplo disso a seguinte didascália do texto: “Todos ficam pensativos. Silêncio. Apenas se ouve Firs a resmungar em voz baixa. De repente ouve-se um som ao longe, como vindo do céu; o som de uma corda partida, a extinguir-se, tristemente.” Após a didascália há o seguinte diálogo:

Liubov Andréievna: O que é isto?

Lopákhin: Não sei. Algures lá longe, nas minas, algum balde que caiu. Mas muito longe.

Gáev: Ou pode ser algum pássaro...uma garça.

Trofimov: Um mocho...

Liubov Andréievna: (Estremece) É desagradável, não sei porquê.

Vemos aqui como um ruído exterior intervém, de forma viva, no próprio desenrolar da ação, ajudando a definir um estado, uma situação interior. O que se passa no palco não são apenas os gestos, os diálogos, as reações visíveis das personagens, as ligações, os conflitos e relações afetivas. É tudo isso, e é essa corrente que flui e faz de cada uma delas um ser único e irreduzível.

É em *O Cerejal* que Tchekhov atinge a sua maior amplitude, amplitude essa que se mede não só pela entrada em cena e posição das personagens vindas de outras camadas sociais, como pela tentativa de apontar uma saída para o impasse que condiciona a problematização do teatro do autor: no *Cerejal* há uma libertação ainda que forçada. Nesta peça não se espera por uma vida nova, a vida nova aí está: “Adeus, casa! Adeus, vida antiga! /Olá, vida nova!...”

É claro que os temas principais estão presentes: a solidão, o amor, a procura da verdade. Mais uma vez, o amor apresenta-se como um sinal errado. Seria interessante relacionar as manifestações amorosas, como vi geralmente dessincronizadas das personagens do seu teatro, com a posição assumida pelo autor na própria vida. É possível, entretanto, perceber que no *Cerejal* repercutem ecos de outras preocupações, isto é, as preocupações que sempre ocuparam o espírito do dramaturgo, como a que se relaciona com o futuro da Rússia, têm aqui uma explicitação mais objetiva. A entrada da personagem que interpretei, o estudante Trofimov, explica essa relativa objetividade, que desenvolverei mais à frente na abordagem específica da minha personagem.

Embora alguns críticos da época tivessem opiniões divididas sobre a peça, a estreia de *O Jardim de Cerejeiras* no Teatro de Arte de Moscovo foi um sucesso retumbante e a peça foi quase que imediatamente apresentada em muitas das cidades da província. Esse sucesso não se limitou só à Rússia, já que a peça foi vista internacionalmente com grande clamor.

### **1.1. A encenação**

*O Cerejal* é a 83<sup>a</sup> produção da Filandorra – Teatro do Nordeste, que contou com duas apresentações no Teatro Municipal de Vila Real nos dias 3 e 4 de março de 2023, além de outra sessão no Teatro Ribeiro Conceição em Lamego, no dia 10 de março do mesmo ano.

Trata-se de um espetáculo que englobou todos os atores e colaboradores da companhia: Anita Pizarro, Bibiana Mota, Bruno Pizarro, Débora Ribeiro, Helena Vital, Inês Medeiros, Luís Filipe, Silvano Magalhães e Victor Santos. Para além dos já mencionados, também estavam incluídos no espetáculo dois jovens licenciados no curso de Teatro e Artes Performativas da UTAD, Paulo

Magalhães e Sinas Pereira, que estavam a realizar o estágio profissional na companhia, e ainda dois estagiários do Mestrado em Artes Performativas da ESTC: eu e a minha colega Felícia Ribeiro.

A encenação, mais uma vez, ficou a cargo de David Carvalho, contando com o apoio técnico do Teatro Municipal de Vila Real, principalmente de Pedro Pires Cabral no desenho de luz, Carlos Carvalho na luz e Pedro Carlos no som e imagem. Figurinos e guarda-roupa pela mão da também atriz Helena Vital Leitão, que elaborou os figurinos à época. A tradução surge pela escrita de António Pescada numa versão do Teatro Nacional São João.

Para além do Teatro Municipal de Vila Real, esta produção teve ainda o apoio da DGArtes.

A encenação da Filandorra – Teatro do Nordeste não foge à linha teatral, nem às intenções e temas que abordei anteriormente. A trama acontece na Rússia, no início do século XX, onde uma família, que outrora fora das mais influentes e importantes da região, está caída em dívidas. Para conseguir salvação, terá de vender a propriedade, incluindo o famoso cerejal.

Na envolvência desta trama estão, como referi anteriormente, aspetos relacionados com as experiências que o autor teve em vida. Os problemas económicos, as questões do amor não correspondido, a solidão, nostalgia, esperança, o progresso, os conflitos e as relações afetivas. Todos estes temas parece terem representado as preocupações fundamentais do dramaturgo explícitos nesta obra.

Falando da construção cenográfica, esta foi minimalista no ponto de vista da quantidade de objetos em palco. No primeiro e terceiro atos, o cenário é o mesmo: uma sala de estar com dois sofás, uma mesa de apoio e o fundamental e relevante armário dos livros que é um importante objeto de cena, até porque se fazem várias referências ao mesmo, como é o caso de uma passagem da personagem Gáev: “Tu sabes, Liuba, quantos anos tem este armário? Na semana passada abri a gaveta de baixo e vi uns números gravados. O armário foi feito há exatamente cem anos. Qua tal? Hem? Podíamos festejar o centenário. É um objeto inanimado, mas, no fim de contas, sempre é o armário dos livros.”

Este espetáculo recorre ainda à projeção vídeo. Assim, nestes dois atos, veem-se projetadas três janelas e conseqüentemente a vista que se alcança da parte de fora, o cerejal. A cortina fecha no fim do primeiro ato, ouve-se e vê-se a personagem Epikhódov a dedilhar uma música no bandolim, enquanto os atores alteram o cenário para o segundo ato. Abre a cortina e situamo-nos na parte exterior da casa: um campo. Há já uns troncos de cerejeiras cortados e espalhados

pelo palco e um banco de jardim que também acaba por ser um importante objeto de cena, inclusive para a minha personagem. Neste ato, a projeção de fundo são as cerejeiras. A cortina volta a fechar e faz-se o mesmo processo: os atores mudam o cenário e ouve-se e vê-se, mais uma vez, Epikhódov e a sua música. No quarto e último ato o cenário volta a ser o mesmo do primeiro e terceiro atos, tal como a projeção. No entanto, a diferença é que os objetos estão completamente cobertos por tecidos brancos, sendo que este procedimento de cobrir os objetos é feito pelos atores, já com as atenções do público.

Dos primeiros aspetos que me apercebi ao estudar esta obra, e agora depois de a ter explorado melhor, foi exatamente a questão da interioridade das personagens e a relevância do tempo. Inclusive há várias referências, sobretudo nas personagens Liubov Andréievna, Firs e Lopákhin: enquanto Lopákhin é mais apressado e impaciente na forma como sente a questão do tempo relativamente à venda da propriedade, Liubov mantém-se num estado de calamidade que dá a entender o passar do tempo para um fim trágico; já Firs é considerada uma personagem cujo tempo já passou, embora já nada o afeta: “Está fechada. Foram-se embora... esqueceram-se de mim... não faz mal. Eu fico aqui sentado.”

Para contrapor estas personagens, que considero que têm uma carga emocional pesada e muita importância neste espetáculo, há a personagem Iacha, um jovem criado, que considero que tenha dado uma leveza e um cómico de situação ao espetáculo bastante pertinente. Diogo Pereira, também um jovem licenciado no curso de Teatro e Artes Performativas da UTAD, foi quem interpretou esta personagem. Enquanto realizava o estágio profissional na companhia, partilhou comigo as seguintes palavras: *A personagem Iacha gerou um conflito pessoal, porque eu não queria acreditar que a personagem fosse só e apenas interesseira, mas que também tivesse alguma compaixão, neste caso pela patroa. De resto, foi interessante ter de incorporar a ideia de alguém mais narcisista e sempre pronto para o engate, sem perceber a seriedade da situação. Tudo isto construindo um boneco que no fundo fosse cómico. Tentei levar esta personagem como um alívio para a história, que fugisse do drama e transmitisse leveza.*

Mas não só esta personagem demonstra um lado cómico. Felícia Ribeiro, minha colega de mestrado, interpretou Charlotta, outra personagem leve e com momentos de situação bastante cómicos. Curioso para saber a opinião da minha colega em relação a esta personagem, a própria afirmou: *Interpretar a Charlotta foi uma experiência que me deu muito prazer em realizar. Consegui juntar nela expansividade e delicadeza, numa forma homogénea. Procurei mostrar*

*uma mulher forte e bem presente em cena. Uma personagem que nunca vou esquecer na vida, por ter tanto a ver com a vida.*

É importante também realçar o facto deste espetáculo ser o único, dos quatro que estou a desenvolver neste relatório, em que ainda não tinha tido qualquer contacto, nem experiência de palco, de interpretação, de leitura, desde o meu regresso à companhia. Quando iniciei o meu estágio, este foi o primeiro projeto a desenvolver e a trabalhar. Foram quatro meses de trabalho de mesa, de leitura, ensaios, descobertas, marcações, questões, “puxões de orelha”, até o transportarmos para o palco.



*Figura 21 - Cenário do terceiro ato*



*Figura 22 - Píschik e Trofímov*



*Figura 23 - Trofímov e Ánia*



*Figura 24 - Trofimov e Liubov Andréievna*

## **1.2 Ficha Técnica**

**Versão cénica e encenação** – David Carvalho

**Interpretação:**

Menina...Futuro – Inês Medeiros

Andréievna – Helena Vital Leitão

Ánia – Bibiana Mota

Vária – Débora Ribeiro

Gáev – Victor Santos

Lopákhin – Silvano Magalhães

Trofimov – Rui Moura

Píschik – Márcio Bruno Pizarro

Charlotta – Felícia Ribeiro

Epikhódov – Luís Pereira

Duniacha – Sofia Duarte

Firs – Paulo Magalhães

Iacha / Viandante – Sinas Pereira

**Tradução** – António Pescada

**Assistência de Encenação** – Bibiana Mota e Débora Ribeiro

**Figurinos** – Helena Vital Leitão

**Desenho de luz** – Pedro Pires Cabral

**Luz** – Carlos Carvalho

**Som e Imagem** – Pedro Carlos

### **1.3 Sobre a minha personagem – Trofimov**

Ao iniciar este ponto quero, mais uma vez, deixar um especial agradecimento ao diretor e encenador da companhia por me ter dado a oportunidade de interpretar Trofimov. Foi sem dúvida um trabalho de construção de personagem que, embora nem sempre fácil, foi dos mais prazerosos que tive até hoje.

Estava ainda a residir em Lisboa quando se levantou a proposta por parte da direção da Filandorra – Teatro do Nordeste para regressar à companhia e participar neste espetáculo e, conseqüentemente, interpretar esta personagem. Lembro-me perfeitamente das palavras do David (diretor e encenador da companhia) a informar-me que tinha um bom e aliciante desafio para mim. Na altura levantaram-se muitas interrogações, dúvidas e receios por optar em regressar para Trás-os-Montes. Hoje não há arrependimentos e, se dúvidas existissem, essas ficaram adormecidas na experiência que tive com o meu estudante Trofimov.

Exigiu esforço, dedicação, muito trabalho de leitura e compreensão, capacidade de reação e memorização, muitos detalhes e marcações que tinham de estar na perfeição e, sobretudo, muitas questões ainda por responder sobre a personagem.

Esta apresentava-se de forma simples e humilde, contendo acessórios que remetiam a um “eterno estudante”: uns óculos redondos e uma vara que, o encenador, considerava ser um objeto muito marcante e essencial para desempenhar este papel e que eu devia manejar de forma certa e objetiva.

A entrada desta personagem explica essa relativa objetividade, não propriamente a da vara, mas sim das preocupações que sempre ocuparam o espírito de Anton Tchekhov. Na seguinte citação: “A humanidade avança, aperfeiçoando a suas forças. Tudo aquilo que hoje parece inatingível ficará um dia ao alcance da sua compreensão: só é preciso trabalhar, ajudar com todas as forças aqueles que procuram a verdade. Entre nós, na Rússia, são por enquanto muito poucos os que trabalham. A grande maioria dos intelectuais que eu conheço não procura nada, não faz nada e

por enquanto não tem capacidade para trabalhar. Chamam-se a si mesmos intelectuais, mas tratam os criados por «tu», tratam os mujiques como animais, estudam mal, não leem nada sério, não fazem rigorosamente nada, de ciências apenas falam, de arte percebem muito pouco... e entretanto aos olhos de toda a gente os operários alimentam-se miseravelmente, dormem sem almofadas, aos trinta e aos quarenta num mesmo quarto, por toda a parte há percevejos, fedor, humidade, imundície moral...E todas as nossas belas conversas só servem para tapar os olhos a nós mesmos e aos outros.”

A citação foi longa, mas valeu a pena para sublinhar o seguinte: nesta, que foi a sua última peça, Tchekhov começava a equacionar de forma mais concreta problemas que interessavam imediatamente ao povo russo. Aliás, começava a desenhar-se a linha evolutiva da sociedade russa, a qual nos levaria ao desencadeamento das mais perturbantes, decisivas e radicais transformações.

Também o apelo que Trofimov lança a Liubov é bem significativo: “Não deve enganar-se a si mesma. Ao menos uma vez na vida, deve encarar a verdade de frente.” Essa verdade que as personagens deste autor se recusam a ver. Não espanta, pois, que Trofimov ainda responde, desta vez para Lopákhin: “A humanidade avança para uma verdade superior, para uma superior felicidade que seja possível na terra, e eu vou nas primeiras filas!”, ao que Lopákhin pergunta: “E chegarás?”. De seguida, ele responde uma das minhas passagens preferidas desta personagem: “Chegarei! Chegarei ou abrirei o caminho para outros lá chegarem.”

Enquanto se troca este diálogo, ouve-se ao longe um ruído (para algumas personagens aterrador) do machado a derrubar uma árvore. Mais uma vez, o teatro deste dramaturgo salta para lá do visível e, ao mesmo tempo, fala-nos do futuro (a viver) e do passado (morto).

Como é possível verificar, abundam no teatro de Tchekhov os trechos em que o escritor russo manifestou a sua confiança no futuro, trechos esses que, na minha perspetiva, estão nas palavras e na alma da personagem Trofimov. Dir-se-ia até que representam, intencionalmente, um contraponto ao que há de nostálgico na maioria das suas personagens, àquela atmosfera de entardecer que parece pairar melancolicamente sobre a obra dramática do autor.

É então necessário sublinhar esta característica da obra de Tchekhov para que seja possível compreender o seu alcance, a sua projeção, a sua atualidade.

A construção desta personagem exigiu muitas horas de pesquisa, assisti através de vídeos, a outras representações do espetáculo em si, e comecei a criar a própria identidade da

personagem. Tornei o Trofímov, uma personagem leve, calma, mas que ao mesmo tempo sofria de uma inquietação constante, isto relativamente a todo o contexto da história, que acabava por ser uma perturbação para a personagem.

Há momentos no espetáculo, quando Trofímov tem os discursos mais à flor da pele, que notei no público um certo constrangimento, aliás eu próprio tive esse sentimento. É uma personagem difícil de decifrar, é enigmático, ponderado e assertivo. Ainda hoje e, passados alguns meses, não conheço a personagem a cem por cento e, talvez por isso, este enorme gosto que tenho pelo Trofímov e por este texto.



*Figura 25 - Trofímov*



*Figura 26 – Trofimov*

## **Conclusão**

Confesso que a princípio, surgiram muitas dúvidas em voltar a realizar um estágio na Filandorra, até porque queria experimentar outros métodos de trabalho, conhecer novas pessoas, diferentes criações artísticas, novos lugares, outros públicos. Começo a achar que o destino não quer que eu fuja para outras realidades. A verdade é que Trás-os-Montes foi sempre uma das minhas maiores inspirações e é, de facto, um “Reino Maravilhoso” onde me sinto profundamente abençoado.

Quando regresssei, questionei-me o que poderia fazer de diferente. Claramente tudo. Vi mundos novos na minha passagem por Lisboa, obtive outros conhecimentos e métodos de trabalho na ESTC, vi espetáculos que foram fundamentais para a minha formação, conheci pessoas, professores e colegas com novas ideias e saberes.

Durante a realização deste relatório e, através das minhas pesquisas, consegui usufruir e obter conhecimentos fundamentais para a minha formação e, relativamente a estas quatro obras que estudei, foram essenciais para me ajudar a desenvolver e compreender o que estava a fazer. A investigação acerca dos autores e o seu percurso de vida foi, sem dúvida, uma mais-valia para a construção das minhas personagens.

É também interessante realçar, o tanto que têm em comum Gil Vicente, Bento da Cruz e Anton Tchekhov. Embora em épocas e lugares diferentes, todos eles acabaram por se guiar numa linha estética bastante semelhante. Quero com isto dizer, que os três escreveram sobre o seu tempo, mas sempre com a perspetiva no futuro. Não é por acaso, que muitos dos vícios hoje patentes na nossa sociedade, estão presentes nos textos de Gil Vicente. Ou o facto de Bento da Cruz abordar que, mais tarde ou mais cedo, os costumes e tradições do antigamente se vão extinguir, o que já se começa a verificar. E claro, os temas e perturbações de Anton Tchekhov sempre atuais e cada vez mais presentes.

Regressando à Filandorra, foi aqui que descobri que o trabalho de um ator passa por muitas fases e, neste caso, exerce outras funções. Aqui o ator interpreta, mas também monta e desmonta os cenários do espetáculo, trabalha na construção de adereços e figurinos, transporta os cenários e os restantes colegas, dadas as limitações orçamentais que não permitem ter uma equipa só para essas funções.

Mais que um trabalho, foi uma escola. Uma escola de aprendizagens, troca de saberes, conhecimentos, autoconfiança, união e amizade. Foi aqui que aprendi o verdadeiro significado de equipa. Uma equipa que acarreta uma luta diária para se manter em funcionamento, mas que persiste e resiste.

A Filandorra é um jovem rapaz vestido de mulher, com a cara tapada por uma renda, para não ser reconhecido. Numa mão carrega a roca e na outra o fuso, sempre a fiar. A Filandorra dança ao toque da gaita de foles e ao ritmo do tambor. Sempre em festa. E, é desta forma, que a quero lembrar e enaltecer, sempre.

## **Bibliografia**

Arquivos Filandorra – Teatro do Nordeste.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Gil Vicente*. Edições 70, LDA.

DA CRUZ, Bento. *Histórias da Vermelhinha*. 2ª edição revista.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*, texto proveniente da biblioteca virtual do estudante brasileiro, texto-base digitalizado por: projeto Vercial – Literatura Portuguesa.

VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira*, texto proveniente da biblioteca virtual do estudante brasileiro, texto-base digitalizado por: projeto Vercial – Literatura Portuguesa.

PEREIRA, José Dantas Lima, LOPES, Marcelino de Sousa, RODRÍGUEZ, Roberto Pascual. *O Estado do Teatro em Portugal*. Edição Associação para a Promoção e Divulgação Cultural, Viana do Castelo, 2010.

PEREIRA, José Dantas Lima, VIEITES, Manuel Francisco, LOPES, Marcelino de Sousa. *As Artes na Educação*. Edição Associação para a Promoção e Divulgação Cultural, Chaves, 2014.

PORTO, Carlos. *A Ideia do Futuro no Teatro de Tchekhov*. Porto, 1961.

REBELLO, Luiz Francisco. *Breve História do Teatro Português*. Coleção SABER, Publicações Europa-América, abril de 2000.

TCHEKHOV, Anton. *O Cerejal*. Tradução de António Pescada, Campo das Letras Editores, S.A, 2007.

## Anexos

### Anexo 1 – Leitura dos textos



*Leitura de O Cerejal*

### Anexo 2 – Palcos e Público



*Auto da Barca do Inferno no Teatro de Vila Real*



*Auto da Barca do Inferno* no Cineteatro Raimundo Magalhães



*Auto da Barca do Inferno* no Teatro Ribeiro Conceção



*O Cerejal* no pequeno auditório do Teatro de Vila Real

Anexo 3 – Cartazes

**TEATRO DE VILARREAL**

CICLO DE TEATRO VICENTINO

**FILANDORRA - TEATRO DO NORDESTE**

**“Auto da Barca do Inferno”**  
**TER. 24. JAN**  
 10h30 e 14h30

**“Farsa de Inês Pereira”**  
**QUA. 25. JAN**  
 10h30 e 14h30

Logos: Município de Vila Real, Direcção Regional do Nordeste, Direcção Regional do Centro, Direcção Regional do Alentejo, Direcção Regional do Algarve.

**FILANDORRA TEATRO DO NORDESTE**

**HISTÓRIAS DA VERMELHINHA**

BENTO DA CRUZ

19 DE MARÇO | 18:00

ASSOCIAÇÃO CULTURAL PINHÃO CEL

Logos: Filandorra - Teatro do Nordeste, AFCA.

**TEATRO DE VILARREAL**

**ESTREIA**

**O Cerejal**

de Anton Tchekhov  
 encenação de David Carvalho

**FILANDORRA - TEATRO DO NORDESTE**

**3/4/MAR/21h30** 107' | 120 MIN.

Texto: Anton Tchekhov  
 Versão crítica e encenação: David Carvalho  
 Adaptação: David Carvalho  
 Direção de arte: Pedro Pinho Cabral  
 Luz: Carlos Carvalho  
 Som e imagem: Pedro Carina  
 Intérpretes: André Pinho, Mariana Mira, Bruno  
 Fernandes, André Pinho, Mariana Mira, Bruno  
 Fernandes, Luís Filipe, Pedro Magalhães, Rui Moura,  
 António Magalhães, Inês Pereira, Victor Santos  
 Produção: Cristina M. Carvalho  
 Coprodução: Sílvia Lourenço  
 S2 - Produção do Filandorra - Teatro do Nordeste  
 Apoio: DGArtes

Logos: Município de Vila Real, Direcção Regional do Nordeste, Direcção Regional do Centro, Direcção Regional do Alentejo, Direcção Regional do Algarve.

**O TEATRO VAI À ESCOLA**

Filandorra  
 Teatro do Nordeste

**31 Janeiro**  
 10h30  
**AUTO DA BARCA DO INFERNO**  
 de Gil Vicente

**16h30**  
**FARSA DE INÊS PEREIRA**  
 de Gil Vicente

**15 fevereiro**  
 10h30  
**FREI LUÍS DE SOUSA**  
 de Almeida Garrett

Logos: AFCA, Direcção Regional do Nordeste, Direcção Regional do Centro, Direcção Regional do Alentejo, Direcção Regional do Algarve.



## Anexo 4 – Notícias



## Anexo 5 – Protestos



### Dia Mundial do Teatro 27 MAR

No ano "mais negro" dos 37 de anos de existência  
O TEATRO SAI À RUA

**LARGO DO PELOURINHO | VILA REAL.**  
Símbolo medieval da justiça em Vila Real e antiga quadra da Rua de Praca onde ao tempo de Camilo Castelo Branco se ergueram tabuleiros para ser filmado palco à estreia do drama histórico "Agostinho de Ceuta" em 1945.

**10:00** ESTREIA NACIONAL "Auto de (Boa) Fé ao Senhor Ministro Imperfeito da Cultura, Adão sem Eva, da empatia e da compaixão, defensor das linhas de corte, A Maioria Mata"

**10:30** Manifesto de Desagrado da autoria de Alexandre Parafita, escritor, etnógrafo e autor do parecer da Candidatura dos Caretos de Podence a Património Mundial Imaterial da UNESCO

**10:45** Pré-apresentação da caminhada de "sinalizações protestativas a favor da cultura no interior" em prol da coesão nacional

**11:00** "Auto de (Boa) Fé ao Senhor Ministro Imperfeito da Cultura, Adão sem Eva, da empatia e da compaixão, defensor das linhas de corte, A Maioria Mata"

**14:30** Espectáculo "Diabos e Diabritos num saco de mafarricos - contos da tradição oral transmontana", com a presença do autor, Alexandre Parafita

**NÃO DEIXE MORRER O TEATRO EM TRÁS-OS-MONTES**



## **Anexo 6 – Links dos espetáculos e entrevistas**

[https://www.facebook.com/100049466331655/videos/743525617408144?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/100049466331655/videos/743525617408144?locale=pt_PT)

[https://www.facebook.com/100049466331655/videos/924287322062115?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/100049466331655/videos/924287322062115?locale=pt_PT)

[https://www.youtube.com/watch?v=nomxIyoPckE&t=36s&ab\\_channel=Localvis%C3%A3oTV](https://www.youtube.com/watch?v=nomxIyoPckE&t=36s&ab_channel=Localvis%C3%A3oTV)

[https://www.youtube.com/watch?v=4qhb3UxYz\\_Y&ab\\_channel=Localvis%C3%A3oTV](https://www.youtube.com/watch?v=4qhb3UxYz_Y&ab_channel=Localvis%C3%A3oTV)

[https://www.facebook.com/100049466331655/videos/716854843250458?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/100049466331655/videos/716854843250458?locale=pt_PT)

[https://www.facebook.com/100049466331655/videos/179810724865479?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/100049466331655/videos/179810724865479?locale=pt_PT)

[https://www.facebook.com/100049466331655/videos/5950375311684207?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/100049466331655/videos/5950375311684207?locale=pt_PT)

[https://www.facebook.com/100049466331655/videos/933118157349852?locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/100049466331655/videos/933118157349852?locale=pt_PT)