



Identificação do *Training* no Processo de Criação de *O Inferno* de O Bando: *a consciência do actor*

Ana Clara Santos¹

Maria João Brilhante¹¹

¹Universidade do Algarve – Faro, Portugal

¹¹Universidade de Lisboa – Lisboa, Portugal

RESUMO – Identificação do *Training* no Processo de Criação de *O Inferno* de O Bando: *a consciência do actor* – Embora os estudos de génética teatral já tenham comprovado o seu valor no estrangeiro e tenham aberto novos caminhos para a colaboração entre investigadores e artistas, estudos com esse impacto são praticamente inexistentes em Portugal. Este ensaio é resultado de uma colaboração com o Teatro O Bando, com o objectivo de aprofundar a análise de seu processo criativo. Aqui, está em foco o trabalho em torno da criação de *O Inferno*, dirigido por João Brites. Trata-se de identificar as diferentes etapas do processo no nível da direcção dos actores e das fases do *training* que resultam de um método instaurado pelo encenador há vários anos e que ele denomina *a consciência do actor*.

Palavras-chave: **Génética Teatral. Processo Criativo. *Training*. O Bando.**

ABSTRACT – Recognizing the Presence of Training in the Creative Process of O Bando's *Inferno*: the actor awareness – Although the studies of Theatre Genetics are now internationally recognized and have opened new paths for collaboration between researchers and artists, such studies are still almost inexistent in Portugal. Aware of that new field, this text is the result of a collaboration with Teatro O Bando that aimed at interrogating the creative process of *O Inferno* directed by João Brites. Thus, the different stages of the process are interrogated, considering the actors' direction and the training phases as a result of a method built by this theatre director for some years now, which he names *the actor's awareness*.

Keywords: **Theatre Genetics. Creative Process. *Training*. O Bando.**

RÉSUMÉ – Repérage du *Training* dans le Processus de Création de *Inferno* de O Bando: la conscience de l'acteur – Bien que les études de génétique théâtrale aient déjà fait leurs preuves à l'étranger et aient ouvert de nouvelles voies de collaboration entre chercheurs et artistes, des études avec un tel impact sont pratiquement inexistantes au Portugal. Cet essai est le résultat d'une collaboration avec Teatro O Bando visant approfondir l'analyse de son processus de création. Ici, il sera question du travail autour de la création de *O Inferno* dirigé par João Brites. Il s'agit de repérer les différentes étapes du processus au niveau de la direction d'acteurs et des phases du *training* qui découlent d'une méthode instaurée par le metteur en scène depuis quelques années et qu'il dénomme *la conscience de l'acteur*.

Mots-clés: **Génétique Théâtrale. Processus de Création. *Training*. O Bando.**

Introdução

Apesar de os estudos de genética teatral terem já dado as suas provas no estrangeiro e terem aberto novas vias de colaboração entre pesquisadores e artistas, estudos com um tal impacto são praticamente inexistentes em Portugal. Os colóquios que organizámos, em 2009 e 2015¹, na Universidade de Lisboa, bem como o seminário de Genética teatral oferecido no quadro do curso de doutoramento em Estudos de Teatro, contribuíram, em anos recentes, para explorar este domínio de investigação pioneiro em Portugal.

Conscientes desse carácter emergente, iniciámos uma colaboração com uma das companhias de teatro mais antigas do país, o teatro O Bando, fundada e dirigida pelo encenador João Brites. No seguimento desta primeira experimentação, o nosso objectivo neste estudo é interrogar o processo criativo do espectáculo *O Inferno*, adaptado da Divina Comédia de Dante, (que seguimos entre novembro de 2016 e maio de 2017), numa coprodução com o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, dirigido por Tiago Rodrigues. Procuraremos identificar e iluminar as diferentes etapas da génese e do processo ao nível da direcção de actores e das fases do *training* a que os actores foram submetidos e que decorrem, como se verá, de um método instaurado pelo encenador desde há anos e que ele designa por “a consciência do actor em cena”.

Desafios de acompanhar um processo de criação teatral

Desde os anos 90 do século passado, várias vozes se levantaram para reclamar a pertinência e até mesmo a urgência de colocar os avanços da genética ao serviço do estudo da prática teatral. Alguns pesquisadores conseguiram então eliminar as barreiras entre duas esferas há muito tempo afastadas, a da investigação universitária e a do mundo do espectáculo. Autores/as tais como Gay McAuley (1998; 2012), Josette Féral (1998a; 1998b; 2011), Cecília Salles (2008; 2011), Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor (2010), Sophie Proust (2006) ou Sophie Lucet, Sophie Proust, Delphine Lemonnier-TeXier (2017) abordaram a criação contemporânea como um processo criativo em movimento e fizeram da obra inacabada, em processo ou em estado de devir, um objecto de ques-

tionamento e uma fonte para o conhecimento das estéticas e da prática artística.

Tal como afirma Josette Féral, “[...] isso significa que o campo da análise genética não é apenas o campo dos documentos arquivados visíveis, mas, também, o dos documentos invisíveis, apagados, que apenas a memória ou a observação podem identificar” (Féral, 2013, p. 573). A combinação destas duas dimensões da abordagem do processo de criação, isto é, da tomada em consideração dos arquivos e da preparação de um acompanhamento *in loco* do trabalho artístico em construção, transformou completamente a genética teatral. Essa transformação foi tão mais marcante no final dos anos 1990 por ter colocado a questão da observação na ordem do dia. Gay McAuley, pioneira nesta matéria, reconhece a herança dos trabalhos dos antropólogos no seu trabalho de observação conduzido na Universidade de Sidney em 1999². Nos alvares do século XXI, certos projectos científicos pretenderam demonstrar a pertinência da abordagem dos processos de criação pelo viés do acompanhamento e da observação³.

Pelo nosso lado, encontrámos as condições ideais para a nossa pesquisa a nível do acompanhamento de um processo de criação teatral junto de uma das mais antigas companhias de teatro em Portugal, a d’O Bando, dirigida por João Brites⁴. Artista plástico e exilado político na Bélgica durante a ditadura de Salazar, ele desenvolveu com essa companhia, que fundou em 1974 após a Revolução dos Cravos, um trabalho de aproximação à comunidade local, através da arte, sobretudo da comunidade escolar e da sociedade civil (associações e confrarias). Após anos de deambulação sem sede fixa, O Bando encontrava as suas instalações numa quinta em Vale de Barris, na localidade de Palmela, e abria as portas à comunidade e aos espectadores. Essa prática facilitou sem dúvida o estabelecimento do protocolo de colaboração com o Centro de Estudos de Teatro⁵ com vista a este projecto de observação e acompanhamento dos seus processos de criação.

Alguns aspectos do processo de criação do espectáculo *O Inferno* de O Bando dirigido por João Brites

O nosso propósito limitar-se-á aqui a retirar da observação seguida do processo, antes e durante os ensaios até à estreia, os elementos necessários para iluminar a iniciativa do encenador quanto às suas escolhas e à sua rela-

ção com o conjunto da sua equipa e, em particular, com os actores. A essas etapas essenciais presenciais do processo, é preciso juntar uma outra, muito mais longa, indissociável do pensamento artístico do criador, ele próprio, a da *préimagem*⁶ (Banu, 2005, p. 14) ou do *sonho inicial* (Lucet, 2014). Situada no lugar íntimo da proveniência das ideias criativas, apenas nos é desvendada pelo pensamento verbalizado do artista. João Brites confessa ele próprio que a montagem do espectáculo *O Inferno* se insere num projecto tripartido da encenação da Divina Comédia de Dante, projecto de longa data e também de longo fôlego, orquestrado há mais de um decénio e de realização prevista até 2020 (com *O Purgatório* e *O Paraíso*). Como nos diz Sophie Lucet em *La Fabrique du spectacle*⁷, “a escolha do texto representado é já gesto de criação” (Lucet, 2014). Estamos aqui perante o caso da maturação de uma ideia de criação a longo termo visto que ela emerge na cabeça do director de *O Bando*, João Brites, e começa a tomar forma nos pedidos de apoio financeiro aos programas nacionais de financiamento às artes. Essa fase constitui, portanto, a primeira de um longo processo de construção de um projecto comum com os membros fixos da equipa artística do *Bando*, principalmente com o cenógrafo Rui Francisco, o compositor João Salgueiro e a figurinista e aderecista, Clara Bento.

Mas um dos maiores desafios colocava-se verdadeiramente do lado da direcção de actores, visto que se tratava de experimentar um novo modelo de funcionamento: os actores de *O Bando* eram chamados a contracenar com os actores do Teatro Nacional D. Maria II e com os actores em formação na Escola Superior de Teatro e Cinema (antigo Conservatório Nacional), em estágio no TNDM II.

Este conjunto, integrando actores que não conheciam o sistema de *training* que João Brites desenvolve há muitos anos, colocava questões específicas no que diz respeito à criação de um colectivo temporário em torno de uma ideia de espectáculo que iria ser construída, como sempre no *Bando*, com as *vivências*, isto é, com as experiências sensoriais, emocionais e cognitivas dos actores. Uma língua comum, uma ideia de actor-artista e não de um actor-intérprete, defendida pelo encenador, devia ser inventada durante o processo de criação. O impacto maior, deste ponto de vista, foi sem dúvida a missão atribuída, ao fim das primeiras semanas de *training*, ao actor João Grosso do Teatro Nacional. Durante essa primeira fase do proces-

so, realizada em Vale de Barris, o actor do Teatro Nacional dirigiu os exercícios de aquecimento e de treino da voz, sendo ele próprio professor e *dis-seur* de poesia. O seu nome aparece, aliás, na ficha técnica do espectáculo associado ao apoio a um dos três planos principais do sistema concebido por João Brites, que abordaremos um pouco mais adiante: o da Oralidade.

Mas importa mencionar, ainda que brevemente, um outro aspecto primordial da criação de João Brites: a invenção, com a sua equipa artística, de um dispositivo simbólico, que se manifesta através da concepção plástica do espectáculo e acompanha o trabalho de dramaturgia e a direcção de actores. Dois exemplos revelam-no em *O Inferno*:

i) a construção da máquina de cena, uma plataforma geométrica de escadas projectada pelo cenógrafo em forma de espiral que representa os nove círculos, os três vales, os quatro fossos e as dez esferas de *O Inferno* de Dante e que condiciona, por um lado, o espaço de jogo dos actores e que ocasiona, por outro lado, os movimentos simbólicos entre os planos superiores e inferiores, entre os planos mais próximos e os mais afastados do público, entre a direita e a esquerda, entre o espaço interior e o espaço exterior;



Imagem 1 – Ensaios no mês de abril de 2017 na Tobis (Lisboa).

Fonte: Teatro O Bando, fotógrafo Alexandre Nobre.

ii) a função simbólica atribuída aos adereços (as mãos e as luvas de três cores diferentes: branco, negro e amarelo; os chapéus de algumas personagens) e à marcação, bem afastada de qualquer representação realista do texto.

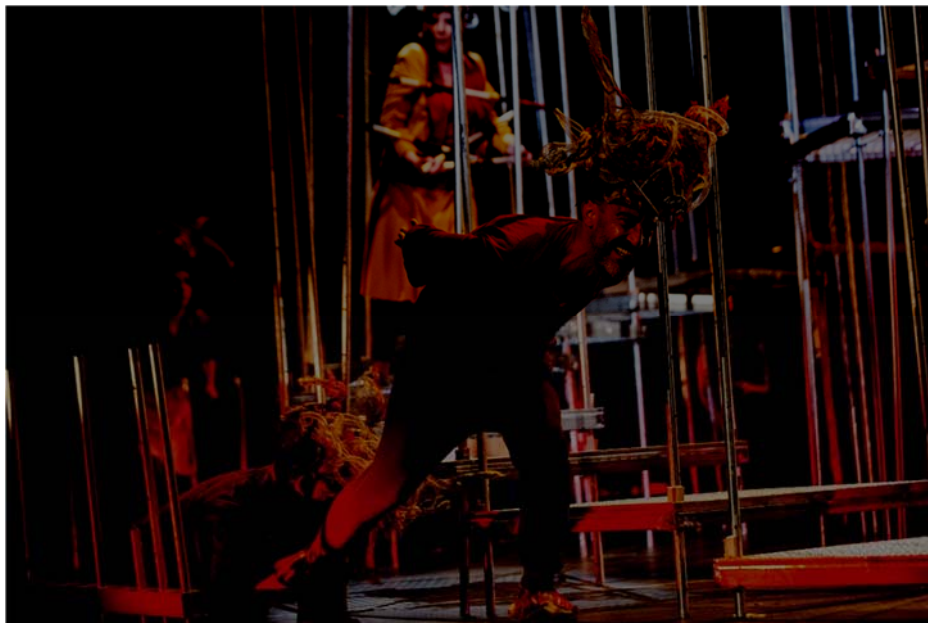


Imagem 2 – Ensaios no Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa: o actor José Neves.
Fonte: Teatro O Bando, fotógrafo Alexandre Nobre.

Regressemos, no entanto, à direcção dos actores. Já o dissemos, uma das primeiras preocupações de João Brites neste projecto artístico, que reunia actores vindos de horizontes tão variados, com experiências de formação e de representação tão diversas, foi instituir um vocabulário comum a esse colectivo. Esse vocabulário comum é também um meio de avançar para a criação da percepção de um colectivo que nasce, constrói-se e se solidifica na partilha das mesmas noções e conceitos. Essa condição é também a da edificação de uma comunidade artística que, durante os meses de duração do processo colectivo até à estreia, terá partilhado experiências e experimentações, opiniões, o debate de ideias e de convicções acerca da construção colectiva do projecto teatral, em sítios e atmosferas diversificados.

Associa a qualidade do jogo à consciência que o actor deve ter da expressão e do efeito que quer produzir no espectador. A perspectiva do espectador como intérprete é, aliás, subjacente não apenas ao sistema de preparação do actor-artista consciente dos seus meios de expressão, mas também ao trabalho do encenador que se coloca no lugar do espectador para cuidar da amplificação e da intensidade do olhar do actor. O actor dispõe, portanto, de três planos de expressão que deve articular: o da Oralidade, o da Corporalidade, o da Interioridade:

As noções de diálogo interior, de personagem-intermédia, de dissonâncias entre os planos da interioridade, da oralidade e da corporalidade e os seus graus de explicitação respectivos vieram alimentar a nossa convicção de trabalharmos com actores-artistas. Os actores que têm vontade de pôr em causa as suas recorrências habituais e de descobrir uma nova relação entre a intuição e a sua consciência enquanto artistas (Brites, 2018, p. 378, tradução nossa).

O que o actor faz, o que ele diz e o que ele pensa devem libertá-lo para que nasça o conflito, a tensão, a transição de que o teatro, segundo Brites, é feito. O actor está implicado num sistema em que o que lhe pedem é que ponha os seus sentidos e a sua inteligência ao serviço da sua capacidade de analisar o que é observável e perceptível.

O tempo de presença e a qualidade do olhar podem tornar perceptível e explícito o movimento imperceptível do diálogo interior e reforçar o que o encenador designa, no seu sistema, por *plano expressivo da interioridade*.

Para o actor-artista, trata-se de gerir as sensações concretas, a emoção e o pensamento, concretizando jogos que o preparam para a abstracção em ligação perpétua com o momento presente. Segundo Brites, o plano da interioridade revela-se através de pequenos detalhes que denunciam, aos olhos do espectador, o estado interior que o actor quer transmitir: “Fazer teatro também é ter consciência da sua teatralidade, e ir sabendo usar a economia dos gestos, a suspensão dos tempos, tornando mais ou menos evidente o discurso interior” (Werneck, 2009, p. 275).

Se os planos da Oralidade e da Corporalidade estão raramente em consonância, o plano da Interioridade manifesta-se especialmente através do olhar. Os três planos não funcionam em redundância, mas em contraste. As descontinuidades, as rupturas e as contradições contribuem para criar a consciência do actor em relação à expressão que ele produz no palco, ou seja, as opções e escolhas de comportamento, o arsenal de recursos que identificam o *personagem intermédio*⁸ a partir do qual o actor vai criar os personagens que surgirão no espectáculo. O desafio para João Brites, durante o *training*, é destacar, através desse sistema, a capacidade do actor de criar *personagens intermédios* que tomam conhecimento de certos automatismos da experiência como actor. Assim, o actor deve distanciar-se de uma prática mimética e aproximar-se de uma atitude de pesquisa renovada para retomar uma ideia, uma condição, uma emoção, etc.

A aplicação de alguns exercícios de seu sistema de *training* para a *consciência do actor* nesse processo de criação projeta-nos noutra dimensão: aquela em que um lugar primordial é dado ao foco do espectador⁹ como observador e participante activo no processo de criação teatral. Para João Brites, o actor deve passar da posição de quem representa para a de quem vê representar o Outro. Os momentos de mudança de condição refletem o trabalho em equipa, mas também a necessidade, para o actor, de verbalização de um trabalho que se constrói em espelho. O encenador, por sua vez, é também um espectador, ou seja, aquele que tem uma percepção da matéria que está tomando forma. Não é por acaso que os papéis neste processo criativo não foram distribuídos à partida pelos actores. A escolha resulta desta fase do trabalho e da observação do encenador.

De tudo isto conclui-se que a fase de *training* e das experimentações, ou seja, aquilo a que João Brites chama *vivências*, é uma fase primordial na pesquisa dos actores e do encenador. Os primeiros devem, sob os *estímulos*, as instruções e as restrições dos exercícios propostos pelo segundo, construir uma experiência cognitiva que os leve à criação de um reservatório de imagens mentais, sensações, emoções, conceitos de que eles saberão apropriar-se e reutilizar, ao serviço da dramaturgia e da encenação. Os exemplos que seguem poderão tornar mais claras as nossas observações.

Os personagens de *O Inferno*, de João Brites, são personagens consumidos por duas pulsões, uma pulsão de vitimização e uma pulsão de autoritarismo. O equilíbrio é instituído pela ética e pela consciência de cada um, porque é esse equilíbrio que nos conduz à vida em sociedade e que nos diferencia dos animais. Ora, é justamente no contacto e na observação de certos animais que o encenador encontra, para este espectáculo, o motor para a pesquisa do actor. Entre os exercícios de *training*, dois deles colocam os actores em contacto com as pulsões da cabra e centenas de perus numa plantação nos arredores de Palmela. No espectáculo e sob a direcção do encenador, certos personagens vão encontrar comportamentos alusivos às pulsões animais observadas e incorporadas durante a primeira fase do processo criativo. Longe de um incentivo ao mimetismo externo e vazio, essa *vivência*, ou seja, a experiência próxima dos animais, permite que os actores criem imagens que se manifestam na sua actuação, associando-se de maneira

frutífera às metáforas que sustentam o trabalho criativo da dramaturgia e da encenação. Colocado em contacto directo com os comportamentos colectivos de cabras e perus, o actor sente fisicamente e produz mentalmente metáforas primárias a partir da relação do corpo com o espaço e o tempo, além de padrões imaginários que podem nutrir a criação dos personagens¹⁰.

As noções de corporalidade e de coralidade são também noções-chave no sistema de João Brites e ele coloca-as em acção nesta fase de pesquisa do processo ao serviço da construção da ideia de grupo, de multidão, por um lado, e de personagem-sombra, por outro.

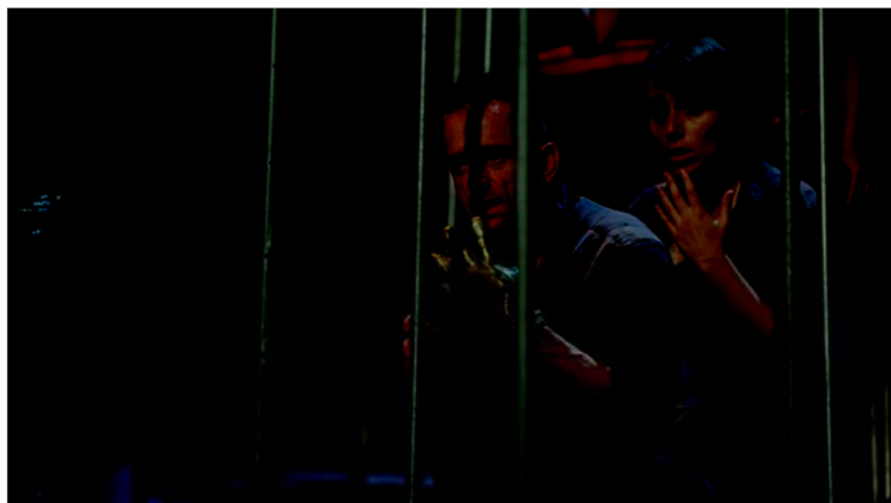


Imagem 3 – Actores João Grosso e Carolina Dominguez.
Fonte: Teatro O Bando, fotógrafo Alexandre Nobre.

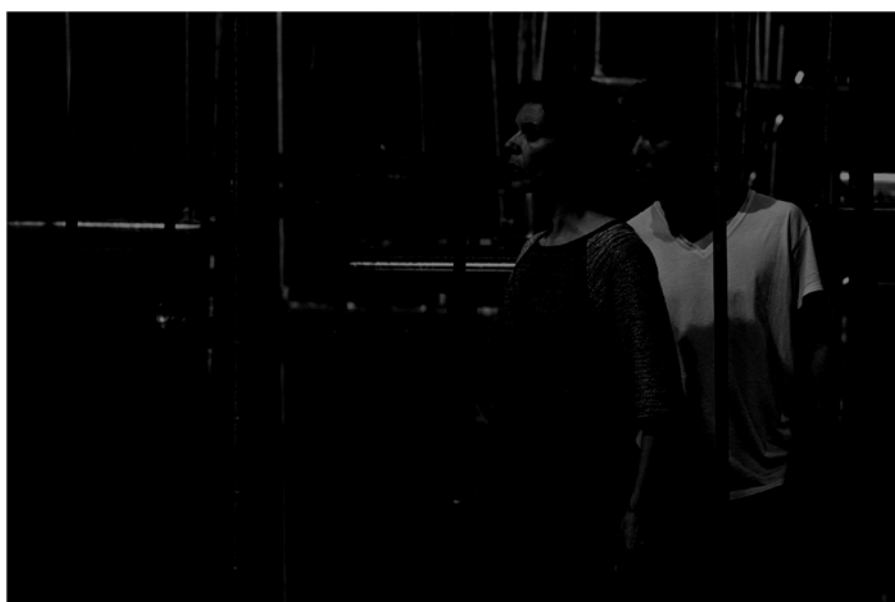


Imagem 4 – Actores Sara de Castro e Bruno Bernardo.
Fonte: Teatro O Bando, fotógrafo Alexandre Nobre.

Várias vezes, nas etapas da conversa em círculo com toda a equipa (equipa técnica e actores) ao longo desta fase do processo, o encenador insistiu na necessidade de levar esse trabalho conjunto à construção de possibilidades e sua partilha. Na sua perspectiva, nesta fase do processo, era importante transmitir esse sentimento de construção conjunta: todos participavam na construção de um projecto colectivo comum e todos contribuíam para a abertura de um mundo de possibilidades que tinha a particularidade, para uns e outros, de gerar uma identidade, procurada nos mecanismos internos de cada actor, sujeito tanto à gradação como à amplitude. Essa pesquisa através de exercícios de *training* tão específicos e diversificados (e, ao mesmo tempo, muito distantes da prática dos actores do Teatro Nacional) permite que João Brites encontre os vectores dominantes de seu espectáculo: a flutuação entre movimentos de contrastes, de suspensão e de continuidade, de gradação e de diferenciação de planos (do jogo de actores em dueto – em jogo de espelho, seu personagem e seu duplo, sua sombra, sua consciência –, em trio e em grupo representativo da multidão, da humanidade).

Mas, à semelhança de quase todos os processos criativos como este, que privilegiam um diálogo perpétuo dentro do colectivo, as condições de uso dos espaços utilizados nas diferentes fases do processo condicionaram de certa forma o jogo de cena. Na realidade, forçaram o encenador a introduzir reajustes no final do processo, principalmente no nível da gestão do espaço cénico e na busca da interacção com o público.

Como podemos ver, as escolhas estéticas (especialmente aquelas ligadas à dimensão simbólica do espectáculo ou à sua função plástica), o *planning* das diferentes fases do gesto criativo e a escolha da distribuição dos papéis de um texto reescrito e adaptado por ele a partir de uma versão em prosa da *Divina Comédia* garantem a João Brites a função de director da companhia, confundida com as funções de encenador e dramaturgo¹¹.

O mergulho do espectáculo numa espécie de ritual quase iniciático pelo qual Dante revisita uma série de episódios que questionam a existência humana em busca da sua própria identidade constitui, sem dúvida, o núcleo da leitura dramaturgical do espectáculo. Essa leitura é uma das forças motrizes da análise do espectáculo e justifica o discurso do encenador junto da imprensa com vista à divulgação da sua obra concluída. Ela não é, porém, o gatilho para o geneticista, que interroga sobretudo os mecanismos de cons-

trução das etapas do processo de criação para atingir o momento decisivo, em *O Bando*, da fase de *training* e das experimentações antes dos ensaios.

Como sabemos, o investigador, como observador de um processo de criação teatral, pode ter diferentes *status* que modificam o seu grau de intervenção. Neste caso, optámos sobretudo por manter a função de observador externo, ou se preferirmos, de uma testemunha privilegiada cuja responsabilidade de fixar a memória de alguns aspectos e etapas deste processo manifesta-se na esfera pública pela divulgação dos resultados da observação.

Podemos, portanto, afirmar que esta experimentação mostra-nos como o contexto spatiotemporal, ou seja, o tempo e os locais de *training*, de *vivências* e de ensaios, condiciona a experiência colectiva do palco e as escolhas que ocorrem ao longo do processo da “obra em gestação” (Féral, 2011, p. 67), com vista a uma obra polifónica e simbólica (ao nível da cenografia, da música, do canto, da fotografia, dos vídeos, dos figurinos e dos acessórios) baseada na elaboração de um vocabulário e de uma linguagem comum, resultantes de um sistema que visa levar à “consciência do actor”, e que se afirma, assim, indissociável da direcção de actores.

Mesmo que as primeiras etapas deste processo tenham sido realizadas com base na construção de um trabalho colectivo, o que é efectivamente mensurável no final é o lugar central do director de *O Bando*, encenador de *O Inferno*, visto como um maestro que coordena os trabalhos e as discussões, que nunca perde de vista o controle do olhar do espectador sobre o palco e a responsabilidade dos actores na condução desse olhar, e que dirige o espectáculo com grande responsabilidade, essencialmente ao nível da fixação da linguagem comum, da leitura das experimentações, do texto, da dramaturgia, da direcção dos actores e da marcação (na fase final dos ensaios).

O facto é que a construção do espectáculo é edificada na discussão de um certo número de hipóteses e soluções possíveis numa aceitação da criação teatral sustentada na partilha de experiências e práticas artísticas.

Se conseguimos acompanhar esta partilha de experiências e assistir aos debates ao longo do processo de criação que relatamos neste estudo, é porque a companhia de teatro *O Bando*, e especialmente João Brites, entendeu a importância dada à aproximação de artistas e investigadores através deste mecanismo de integração de observadores *outsiders* à equipa artística. Este

tipo de experimentação, integrada ao processo criativo, é, sem dúvida, o caminho a percorrer tendo em vista o reconhecimento deste campo de investigação em nome da aproximação entre a criação artística e a investigação académica.

Notas

- ¹ Estes dois colóquios internacionais trouxeram especialistas a Lisboa para debater, no mês de Dezembro de 2009, a questão do *Percurso de genética teatral: do gabinete de escrita ao palco* e, no mês de Setembro de 2015, a questão do *Percurso de genética teatral: esboços, (re)escritas e transmodalização(ões) dramática(s)*. Uma selecção de textos, submetida a uma avaliação por pares, foi publicada nas edições Le Manuscrit, na colecção *Entracte: études de théâtre et performance*, em 2018, num volume coordenado por Ana Clara Santos, Sophie Proust e Ana Isabel Vasconcelos.
- ² Gay McAuley fez referência, várias vezes, a esta herança, nomeadamente num artigo mais recente no qual a investigadora insiste novamente sobre a importância da observação participante tal como tinha sido definida no domínio da antropologia. A investigação de James Clifford, na qual o etnógrafo distingue claramente entre observadores *insider* e *outsider*, abre caminho para Gay McAuley em direcção à adequação necessária desse método etnográfico para o caso de acompanhamento de processos de criação teatral (McAuley, 2017, p. 21).
- ³ Estamos pensando aqui nos dois projectos no campo da genética teatral coordenados por Sophie Lucet (Universidade de Rennes 2): *La Fabrique du théâtre* (em linha) e *Argos: actos de criação e dinâmica de colaborações cruzadas* (em curso, projecto europeu financiado pelo programa Europa Criativa, 2018-2021).
- ⁴ Pode encontrar informações mais detalhadas sobre a actividade da companhia portuguesa no seu site: <<http://www.obando.pt/pt/>>.
- ⁵ Centro de investigação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: <<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet/>>.
- ⁶ Georges Banu admite, a esse respeito, que “[...] se a maior parte do encenadores concordam hoje em refutar como ponto de partida um projecto anteriormente concebido, eles admitem, apesar de tudo, a existência de uma pré-imagem, incerta e frutífera, que, gradualmente, deve ficar mais precisa” (Banu, 2005, p. 14).

- ⁷ *La Fabrique du spectacle* é um portal digital, criado na Universidade de Rennes 2, sob a direcção científica de Sophie Lucet. Este portal, dedicado à captura do processo de criação teatral, constitui um recurso para a pedagogia e investigação com diversas entradas, divididas em 3 tempos (*Antes dos ensaios, Durante os ensaios e Depois dos ensaios*), a fim de permitir o acesso em rede aos recursos produzidos e colectados. Pode ter acesso directamente em linha em: <<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/>>.
- ⁸ *Personnage intermédiaire* é uma expressão criada por João Brites que corresponde a um elemento fundamental de sua concepção do actor-artista e à construção da consciência do actor. Para desenvolver a qualidade da presença do actor, durante o *training*, cada actor cria um personagem que se distingue da pessoa física do actor e que não tem qualquer relação com o personagem a ser encarnado no espectáculo. Trata-se de uma figura construída a partir da personalidade cénica do actor que funciona como a sua projecção crítica antes da criação do personagem fictício.
- ⁹ Usamos aqui a expressão empregada pela companhia do Teatro O Bando, traduzida literalmente do português: *foco do espectador*. É a perspectiva do espectador, ou daquele que observa (o encenador que observa os actores, os actores que observam os outros actores), que se coloca em espelho ao longo de um processo de criação colectivo.
- ¹⁰ Um contributo para estas questões pode ser encontrado em estudos sobre a relação entre teatro e cognição. Ver, por exemplo, McConaghie e Hart (2006).
- ¹¹ Note-se de passagem que as da dramaturgia são deixadas ao cuidado do cenógrafo Rui Francisco e as da dramaturgia e música ao cuidado do compositor Jorge Salgueiro.

Referências

BANU, Georges (Dir.). **Les Répétitions**. De Stanislavski à aujourd'hui. Arles: Actes Sud, 2005.

BRITES, João. Illuminer le mot pour le révéler sur scène, In: SANTOS, Ana Clara; PROUST, Sophie; VASCONCELOS, Ana Isabel. **Parcours de génétique théâtrale**: du laboratoire d'écriture à la scène. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2018.

FÉRAL, Josette. **Mise en scène et jeu d'acteur**. T. 1/ T. 2. Canada; Belgique: Éditions Jeu/Lansman, 1997, 1998a.

FÉRAL, Josette. Pour une génétique de la mise en scène, prise 1. **Théâtre Public**, n. 144, p. 54-59, nov./déc. 1998b.

FÉRAL, Josette. **Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites**. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

FÉRAL, Josette. A fabricação do teatro: questões e paradoxos. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 565-581, mai/août 2013. Disponível sur: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/39158>>. Consulté le: 29 sept. 2019.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. **Genèses théâtrales**. Paris: CNRS, éditions Alpha, 2010.

LUCET, Sophie. Méthodologie. In: LUCET, Sophie. **La Fabrique du spectacle**, Rennes, 20 mai 2014. Disponível sur: <<http://www.fabrique-du-spectacle.fr/analyses/methodologie>>. Consulté le: 29 sept. 2019.

LUCET, Sophie; PROUST, Sophie; LEMONNIER-TEXIER, Delphine (Dir.). **Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017.

McAULEY, Gay. Towards an Ethnography of Rehearsal. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, n. 53, p. 75-85, 1998.

McAULEY, Gay. **Not Magic but Work**. An Ethnographic account of a rehearsal process. Manchester: Manchester University Press, 2012.

McAULEY, Gay. Observação participante do processo de ensaio: considerações práticas e dilemas éticos. **Revista Aspás**, São Paulo, USP, v. 7, n. 2, p. 10-26, 2017.

McCONAGHIE, Bruce; HART, F. Elizabeth (Org.). **Performance and Cognition**. Theatre studies and the cognitive turn. London; New York: Routledge, 2006.

PROUST, Sophie. **La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine**. Montpellier: L'Entretemps, 2006.

SALLES, Cecília. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

WERNECK, Maria Helena. Cenas de leitura e desleitura no teatro d'O Bando. Entrevista com João Brites. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Ma-



ria João (Org.). **Texto e imagem**: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. P. 265-286.

Ana Clara Santos é doutora em Literatura Francesa pela Universidade de Sorbonne Nouvelle Paris 3 e é professora na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. É investigadora no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, onde desenvolve projectos sobre a recepção da dramaturgia francesa em Portugal e a história do espectáculo português no século XIX. Integra a equipa do projecto europeu ARGOS (2018-2021) no campo da genética teatral. Publicou artigos e livros sobre a literatura e o teatro franceses e sobre a tradução, entre outros.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4845-4741>

E-mail: anaclaravsantos@gmail.com

Maria João Brilhante é doutora em Literatura Francesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde é professora desde 1979. É investigadora no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, que dirigiu. Foi responsável por projectos de investigação financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e integra a equipa do projecto europeu ARGOS (2018-2021) no campo da genética teatral. Publicou ensaios e livros sobre literatura, tradução para teatro, iconografia do teatro e do espectáculo.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1654-0496>

E-mail: mbrilhante@campus.ul.pt

Este texto inédito, traduzido pelas próprias autoras, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

Recebido em 31 de janeiro de 2020

Aceito em 16 de abril de 2020

Editora-responsável: Anna Mirabella

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.