



Universidade de Brasília
Instituto de Artes - IDA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

Dramatografia cênica:
Teatro O Bando e o Trono do Afonso Henriques

Dora Pinheiro Sales – 17/0008924

Brasília -DF
2022

DORA PINHEIRO SALES

Dramatografia cênica:

Teatro O Bando e o Trono do Afonso Henriques

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Paiva

Brasília -DF

2022

DORA PINHEIRO SALES

Dramatografia cênica:

Teatro O Bando e o Trono do Afonso Henriques

Trabalho de conclusão de curso apresentado para
obtenção de grau de bacharel no curso de Artes
Cênicas da Universidade de Brasília.

Brasília, 27 de setembro de 2022.

Comissão Avaliadora:

Professora Dra. Sônia Paiva (CEN/UnB) ORIENTADORA

Professora Mestre Maria Villar (CEN/UnB) MEMBRA INTERNA

Professora Dra. Luciana Hartmann (CEN/UnB) MEMBRA INTERNA

Dedico esta monografia à pessoa que mais me moveu pelas artes, à minha avó Kilma, devoradora de livros e universos, pernambucana louca, de coração infinito, que me ensinou a me apaixonar pelos livros. Dedico este trabalho acima de tudo, a ti minha avó, pois sem você nada disso teria sido possível! Obrigada, obrigada! Pela força. Pelo norte. Por Suassuna. Por tantas *Doras!* Até já minha avó! Fique descansada que te levo uma cópia!

Aos meus pais, que nesse meu caminho artístico tanto me incentivaram e apoiaram, por todo o carinho, obrigada! Obrigada por me apoiarem a navegar livremente na vastidão da minha loucura e nesse mundo tão grande, este trabalho também é dedicado à vocês.

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Em especial à Sônia Paiva, minha orientadora e mestra nas artes plástica, que me mostrou a potencialidade da cenografia e dos processos criativos coletivos!

À Luciana Hartmann, minha primeira orientadora na Universidade e grande mestra/guia da minha escrita acadêmica e da sensibilidade necessária numa pesquisa.

À Rita de Almeida Castro, por todo o carinho e parceria nessa minha jornada com o Teatro O Bando, que literalmente me apresentou esta nova vida!

Ao Fernando Villar, pelos grandes ensinamentos, pela parceria e pela exigência artística.

Aos meus grandes companheiros do Teatro O Bando, Juliana Pinho, Miguel Jesus, Fátima Santos, Vitor Santos, João Brites, Paula Flamino, Lucy Rus, Rita Brito, João Neca, Clara Bento, Raul Atalaia, Nicolas Manfredini e Rui Francisco, que me apresentaram à Portugal, à estrada dos Barris e que tanto me ensinaram, acolheram, apoiaram e acreditaram em mim. Mestres, amigos, irmãos e companheiros de trabalho, obrigada!

Sou quem sou, artisticamente, graças a vocês!

Este trabalho é para vocês!

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a noção de *dramatografia cênica*, termo desenvolvido pela companhia portuguesa Teatro O Bando, o qual se refere à relação da dramaturgia com a cenografia, a partir da cenografia do espetáculo Afonso Henriques, também realizado pelo O Bando. Busco com essa pesquisa, entender de que forma essa relação *dramatográfica* pode potencializar a experiência de um espetáculo teatral. Para tal, me muno da história e das máquinas de cena do Teatro O Bando, da minha própria experiência e referências adquiridas enquanto aluna do departamento de Artes Cênicas e enquanto trabalhadora fixa do Teatro O Bando entre 2019 e 2021. Utilizo igualmente referências textuais e literárias sobre os conceitos e transmutações da maquinaria teatral, do espaço cênico e das máquinas de cena ao longo do tempo. Nas considerações finais busco trazer uma abordagem psicanalista, apoiada nos conceitos de Carl Jung, sobre o impacto da dramatografia no espectador e de que forma essa investigação influencia meus trabalhos atuais.

Palavras chave: **dramatografia; Teatro O Bando; máquinas de cena; Afonso Henriques; cenografia; espaço cênico.**

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1: Entre-Teatros.....	10
1.1 A UnB e o Bando.....	10
1.2 Teatro O Bando.....	13
1.3 João Brites.....	17
Capítulo 2: Espaço cênico, cenografia e máquina.....	19
2.2 Breve Histórico.....	20
2.3 Máquinas de Cena do Bando.....	28
Capítulo 3: Afonso Henriques (1982).....	37
3.1 O Trono.....	40
Considerações finais.....	47
Bibliografia.....	53

INTRODUÇÃO

Olá, sejam muito bem-vindas, bem-vindos e bem-vindes!

Meu nome é Dora Sales e escrevo este trabalho em primeira pessoa enquanto uma opção artística de resistência. O faço numa busca pelo resgate do poder da voz feminina nas artes, principalmente na academia, na qual somos constantemente abafadas. Por fim ainda o faço enquanto uma alternativa à esta forma enrijecida e eurocentrada da escrita “acadêmica”, que ao meu ver, preza um discurso impessoal como forma mais tangível de compartilhamento de informações, mas que se concretiza numa generalização e apagamento da experiência sensível dos autores, imprescindível numa pesquisa artística.

Dito isto, neste trabalho pretendo investigar a concepção e a construção cenográfica, através da maquinaria teatral ocidental e das máquinas de cena do *Teatro O Bando*, e as possíveis relações da cenografia com a dramaturgia.

Busco refletir sobre a construção conceitual e material do espaço cênico e a forma pela qual as escolhas visuais-conceituais podem potencializar a formação e construção de símbolos no imaginário dos espectadores.

Pretendo investigar as possíveis relações simbólico-espaciais entre os atores e a cenografia, e de que forma, a conscientização sobre essa relação durante a construção e elaboração da cenográfica pode potencializar a presença cênica de um espetáculo.

Um dos objetivos da pesquisa é traçar uma perspectiva desses conceitos a partir das máquinas de cena da companhia portuguesa Teatro O Bando, em específico da máquina “Trono”, assim como partilhar a minha experiência enquanto trabalhadora desta companhia teatral no estrangeiro.

Outro objetivo é apresentar as referências teóricas adquiridas, como os livros publicados pelo Teatro O Bando e seu conceito de *dramatografia*, os conceitos espaciais e dramáticos de Jerzy Grotowski, o apanhado histórico do livro *História Teatral Mundial* de Margot Berthold.

Os conceitos do inconsciente coletivo e dos arquétipos de Carl Jung, dentre outros teóricos que utilizo neste trabalho para refletir, ressignificar e repensar o espaço cênico.

Como recurso prático de análise e investigação me baseio na minha experiência enquanto aluna de Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e enquanto trabalhadora da equipe fixa do Teatro O Bando no setor da cenografia (construção, implantação e manutenção) durante o período de 2019 a 2021.

Este trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo, falo sobre minha experiência na Universidade de Brasília, como conheci o Teatro O Bando e sobre como fui para Portugal trabalhar com eles. A seguir apresento O Bando, uma das companhias teatrais mais antigas de Portugal, e João Brites, um dos fundadores do coletivo e diretor artístico da companhia até hoje.

No segundo capítulo falo sobre o conceito da *dramatografia* e apresento um breve histórico temporal das transformações da maquinaria teatral e do espaço cênico. Ademais, mostro um pequeno apanhado de *Máquinas de Cena* do Bando, que exemplificam essa relação *dramatográfica*.

No terceiro capítulo foco sobre a *Máquina de Cena* “Trono”, do espetáculo *Afonso Henriques (1982)*, e sua concepção, para além de compartilhar minha experiência pessoal com o Trono.

Nas considerações finais, busco sintetizar as ideias desenvolvidas ao longo da monografia e dar uma pincelada sobre as reverberações que estes temas tem em meus trabalhos atuais, e de que forma, nós, cenógrafas-atrizes, podemos nos munir dessas ferramentas teóricas e potencializar nossa produção artística.

CAPÍTULO 1: ENTRE TEATROS

Entrei em 2017 na Universidade de Brasília para o curso de bacharelado em Interpretação Teatral. Foi meu primeiro real contato com o teatro e com as artes

performativas. Sabia que algo nessa forma de expressão artística me interessava, mas ainda não sabia bem o quê. Com o decorrer do curso fui me afeiçoando à encenação e, em 2018, ao realizar a disciplina *Encenação Teatral 3*, com a professora e grande mestra Sônia Paiva, e ler sua tese *O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC): locus do espaço e desenho da cena no Brasil* e o artigo *Entre Chouriço e Patchwork: uma reflexão sobre dinâmicas teatrais*, o universo da cenografia e dos processos colaborativos se abriram para mim pela primeira vez. Com experimentações práticas de como se iniciar um processo criativo, desde a elaboração do projeto à implementação no teatro, junto com Sônia e meus colegas, fui me redescobrendo encenadora, cenógrafa, artista visual, rebelde dos cadernos cheios de desenhos.

Já o Teatro O Bando, conheci ainda em 2017, na disciplina *Teorias e Processos Criativos para a Cena*, ministrada pela professora Rita de Almeida Castro. A relação da companhia portuguesa com a cenografia e suas famosas “máquinas de cena” me chamaram logo o interesse.

1.1 A UNB E O BANDO

Em 2018, juntamente com alguns alunos do Departamento de Artes Cênicas, viajei para Portugal com o intuito de realizar a formação intensiva para atores profissionais *Consciência do Actor em Cena*. Realizada durante o mês de julho na sede do Teatro O Bando em Palmela, Portugal.

No final do curso pergunto à Juliana Pinho, atriz e encenadora e formadora da companhia, se eu poderia regressar ao Bando para realizar um estágio profissional, o que me foi dito que sim.

No regresso ao Brasil, providenciei toda a documentação necessária para possibilitar a estadia em Portugal, como a criação de um CEAC¹ e o desenvolvimento

¹ É um cadastro de artistas, produtores e entidades culturais do DF, mantido pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Além de ser uma fonte de informação para mapeamento da cadeia produtiva na cultura local, o CEAC habilita o artista a concorrer aos editais de apoio financeiro do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) e pleitear recursos do Programa de Incentivo Fiscal (antiga Lei de Incentivo à Cultura).

de um projeto para o FAC Conexões², junto da Secretaria de cultura do Distrito Federal, que, aprovado, possibilitou e financiou minha viagem.

Em 2019 realizei o estágio no Teatro O Bando durante dez meses no setor da montagem cenográfica, o que abarcava a construção, montagem e desmontagem do palco e a manutenção dos cenários da companhia.

Um dos meus primeiros trabalhos no Bando foi organizar o espaço da oficina de cenografia do coletivo, e que junto da minha paixão pelas artes plásticas, visuais, arte das *mãos*, que inventa e desinventa, transformou-se na minha primeira experiência cenográfica no Bando, e um marco no meu caminho.

No entanto, antes de começar a trabalhar na área da montagem no Bando, iniciei meu estágio como assistente do encenador João Brites e posteriormente do cenógrafo Rui Francisco no espetáculo *Purgatório*, realizado em 2019. O espetáculo fazia parte da trilogia da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, o qual o Bando iria encenar ao longo de 5 anos: *Inferno* (2017) - *Purgatório* (2019) - *Paraíso* (2022 – atrasado pelo Covid).

Com o decorrer dos ensaios fui progressivamente me aproximando da cenografia, indo frequentemente às montagens, e aprendendo passo a passo como implantá-la em cena. Consequentemente, esta assiduidade acarretou posteriormente em ter sido a responsável pela direção de montagem da equipe de cenografia na

estreia do espetáculo *Purgatório* (2019), no Teatro Fórum Municipal Luísa Todi, em Setúbal - Portugal.

A partir desse momento, fui responsável pela montagem de todos os espetáculos da companhia, durante o período de licença da diretora do setor, Fátima

² FAC Conexões é um programa voltado à qualificação, promoção e difusão da arte e da cultura produzida no Distrito Federal em nível nacional e internacional, de forma a ampliar a circulação e a fruição dos agentes, bens e serviços culturais e criativos no intuito de fortalecer a identidade cultural local e a cultura como vetor de desenvolvimento integrado no território. O acesso ao programa se dá por meio do Edital Permanente, edital de fluxo contínuo com processo de seleção regular, e por meio de edital Ordinário, chamamento público de periodicidade definido pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa.

Santos (que posteriormente retornou ao Bando e tornou-se para além de uma grande colega de trabalho e amiga, outra mestra no caminho da cenografia, juntamente com João Brites, diretor artístico do grupo e Rui Francisco, cenógrafo).

Em outubro de 2019, com o fim do estágio, firmei contrato de trabalho fixo com a Companhia, realizando a montagem de diversos espetáculos do grupo, como: *Paula de Papel*, *Afonso Henriques*, *Os pássaros*, *Purgatório*, *Filho?*, *Antes do Mar* (no qual também entrei como atriz), *Um pouco mais a frente*, *Festival Todos 2019-2020*, *Joana*, *Ti Miséria*, *Porta*, *Paraíso*. Participei também noutros eventos culturais e formações profissionais promovidos regularmente no Bando, como por exemplo o acolhimento de companhias de fora para residências artísticas, apresentações de espetáculos na sede da companhia, workshops e cursos de formação para atores.

Com a experiência e conhecimento adquiridos, após um período, veio também a responsabilidade pela manutenção da sede do Teatro O Bando e seu espaço externo - uma Quinta dentro do Parque Natural da Arrábida que requer cuidados constantes de canalização, jardinagem, obras diversas, eletricidade, entre outros.

Em 2020, com o início da pandemia Covid-19, meu regresso ao Brasil, sem a perda de todas essas conquistas, foi impossibilitado, contudo, com as aulas em regime virtual, a partir do segundo semestre de 2020 até 2022, foi possível continuar à distância os estudos na Universidade de Brasília, e no Departamento de Artes Cênicas.

Em julho de 2021, com o intuito de focar na finalização dos estudos, deixo a companhia teatral e, em agosto apresento meu primeiro espetáculo - *Primeiro Ensaio* - enquanto encenadora-atriz, realizado junto do coletivo de teatro a que pertenço, *Grupo Cru*, que trabalha justamente a relação de uma artista brasileira em terras portuguesas, a chegada à vida adulta, e a entrada no mercado de trabalho.

Primeiro Ensaio é um monólogo cômico e irreverente sobre as inseguranças e certezas que todos vivemos. Apresentado dentro do Festival Internacional de Teatro de Setúbal (FITS), e do Festival de Artes de Rua de Palmela (FIAR), o espetáculo foi premiado como melhor espetáculo da *Secção Mais Off* do FITS.

Atualmente, trabalho em Lisboa, colaborando junto à APCEN (Associação Portuguesa de Cenografia)³, no Teatro Nacional Dona Maria II enquanto técnica, no

atelier de arquitetura e cenografia Hora do Lobo, do cenógrafo Rui Francisco, com o próprio Teatro O Bando e com outros projetos autorais, para além do Grupo Cru³, com artistas como Miguel Jesus, Nylon Princeso, Susana Mateus e Juliana Capilé, e no coletivo O Plano.

1.2 TEATRO O BANDO

A Cooperativa de Teatro Animação Teatro O Bando, foi fundada em 15 outubro de 1974 em Portugal, logo após a revolução portuguesa, conhecida como a Revolução dos cravos⁴, em Algés, por João Brites, Jaqueline Tison, Cândido Ferreira, Carmen Marques, Jorge Barbosa e Maria Janeiro. Caracteriza-se como uma das cooperativas culturais mais antigas de Portugal.

Em sua gênese encontra-se o teatro de rua e as atividades de animação para a infância. O Teatro O Bando é conhecido por representar obras literárias com temas ditos “polêmicos” ou demasiado “adultos” para a infância, visando combater a

³ Associação que reúne diversos profissionais e estudantes que pensam a realização plástica dos espetáculos, como figurinistas, cenógrafos, arquitetos, iluminadores, técnicos, investigadores, entre outros. A APCEN conta com grandes membros como José Manuel Castanheira, Rui Francisco, Filipa Malva, João Brites, Nuno Lucena, Maria Luiz, Joana Saboeiro, entre outros tantos artistas.

³ Grupo de teatro formado em 2021 com artistas brasileiros e portugueses, os trabalhos do Grupo Cru podem ser acompanhados pelo Instagram @crugrupo

⁴ A Revolução Dos Cravos foi o movimento que derrubou o regime salazarista ditatorial em Portugal, e ocorreu no ano de 1974, de forma a estabelecer liberdades democráticas, com o intuito de promover transformações sociais no país. Após o golpe militar de 1926, foi estabelecida uma ditadura no país. Salazar instaurou então um regime inspirado no fascismo italiano, cujas liberdades de reunião, de organização e de expressão foram suprimidas com a Constituição de 1933. A decadência econômica em conjunto com o desgaste com a guerra colonial, provocou descontentamento na população e nas forças armadas, o que resultou na aparição de um movimento contra a ditadura. No dia 25 de abril de 1974, explodiu a revolução. A senha para o início do movimento foi dada à meia-noite através de uma emissora de rádio, a senha era uma música proibida pela censura, “Grândola Vila Morena”, de Zeca Afonso. Os militares fizeram com que Marcelo Caetano fosse deposto. Ele acabou fugindo para o Brasil. A presidência de Portugal foi assumida pelo general António de Spínola. A população saiu às ruas para comemorar o fim da ditadura de 48 anos, e distribuiu cravos, a flor nacional, aos soldados rebeldes em forma de agradecimento, dando origem ao nome “Revolução dos Cravos”.

crescente tendência “infantilizante” das narrativas para crianças, gerada pelos espetáculos da vertente teatro-infantil.

O Bando entende que a criança é parte ativa da sociedade, enquanto ser pensante, tanto política quanto artisticamente capaz de utilizar-se de símbolos, signos, dos sonhos e da realidade concreta à sua volta de acordo com sua própria percepção sobre a vida, sem ser obrigada a encaixar-se numa forma redutora e comercial — préconcebida por adultos que menosprezam a sua capacidade psicossomática de absorção, assimilação e reflexão da realidade — contribuindo assim para o empobrecimento do potencial do imaginário infantil.

O Bando é um coletivo que prioriza o trabalho com a comunidade a partir da descentralização e que elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária.

As criações do Bando caracterizam-se pela sua dimensão plástica e cenográfica, compostas pelas *Máquinas de Cena* que constituem objetos polissêmicos, que sofrem transformações ao longo do espetáculo, configurando uma noção de ação à cenografia e à dramaturgia.

As Máquinas de Cena e a cenografia são construídas com materiais naturais e sintéticos como a madeira e o ferro, a lã, o bagaço, a palha, a terra, o plástico, o acrílico, o vidro, dentre outros.

“ 10.5 Não gostamos do exibicionismo da cenografia e dos figurinos produzidos por uma certa aristocracia cénica para deslumbrar a burguesia. Se apagássemos os efeitos das luzes e se as personagens se desfizessem da nobreza dos veludos e dos cabedais, então, de Teatro nada ficaria.”

(O BANDO. 2020, p. 124)

O trabalho dramaturgico é igualmente importante no Bando, onde trabalha-se a partir de manifestações de raiz popular portuguesa e com textos, em sua maioria, de autores da língua portuguesa. Sendo esses, majoritariamente, obras literárias não adaptadas ao Teatro, como romances e poemas, o que na percepção do Teatro O

Bando, nas múltiplas linguagens que o teatro integra, confere outra capacidade de comunicação à obra.

Conhecido por trabalhar com textos densos, como A Divina Comédia de Dante Alighieri, Dom Quixote de Miguel Cervantes, Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago, o Bando busca justamente transgredir tais fronteiras entre o erudito e o popular, entre o rural e o urbano, o adulto e o infantil, o nacional e o internacional, o texto dramático, o texto poético e o narrativo.

A companhia trabalha com a noção de *Singularismo* em suas criações: pressupõe uma metodologia de trabalho coletivo nas concepções dos espetáculos, em que o produto final é apoiado pelas experiências múltiplas acumuladas de diversos artistas, com o pressuposto de se obter obras mais singulares, criativas e inesperadas, justamente porque contam com a intervenção de diversas pessoas e não somente com as ideias de um único indivíduo “iluminado”.

No *Singularismo*, a diferença, a interferência, a ruptura, a divergência, são bemvindas, pois é a partir da dúvida, do ambíguo, dessa intersecção com o outro, que o verdadeiro potencial artístico se exprime, para além do que foi inicialmente proposto ou imaginado. É justamente no efêmero, no irrepetível, e na diversidade, que reside a corrente do Teatro Singularista, que busca sempre a atualização, seja no trabalho do ator, seja na concepção visual do projeto, seja na dramaturgia, recusando processos criativos repetitivos que resultam em resultados previsíveis.

“2.6 Cada forma de consciência possui um objecto específico de reflexão e caracteriza-se pela sua forma particular de reflectir. A imaginação é a faculdade de criar novas imagens sensoriais ou conceptuais. Na nossa actividade criativa a imagem artística é uma forma de **consciência**. O singularismo é a aproximação a um conceito filosófico.”

(O BANDO. 2020, p.29)

Quando nasceu, os ensaios do Teatro O Bando aconteciam na casa de seus integrantes, em salas de estar, em locais abandonados, até fixar-se no Palácio Valenças no centro de Sintra, mais tarde ocupando uma quinta em Meleças, também

na zona de Sintra. Em 1978, ocupou uma sala pertencente ao Movimento Democrático Popular, onde permaneceu até 1980, quando o MDP solicitou o espaço de volta, passando o Bando então a ocupar um sótão na sede do Sport Algés e Dafundo.

Em 1980, a Câmara Municipal de Lisboa cedeu ao Teatro O Bando um terreno na Estrela 60, no bairro de Benfica, Lisboa, até a companhia solicitar à empresa de transportes *Carris*, alguns ônibus antigos que lhe serviriam de sede, até conseguirem uma sala de ensaios no Teatro da Comuna, em Lisboa, onde o Bando residiu até comprar uma sede própria.

Em 1999, passou a ocupar o espaço em que reside até os dias atuais, localizado no Parque Nacional da Arrábida, na estrada Vale dos Barris, em Palmela, uma vila a 40 minutos de Lisboa. Ali, no meio da vegetação densa, o coletivo encontrou duas pocilgas suínas desativadas, as quais transformou em um teatro com oficinas técnicas de apoio à espetáculos, salas de ensaio, cozinha, escritórios, um salão de acolhimento e um armazém de cenografias.

O primeiro espetáculo realizado na Quinta, quando ainda havia as divisórias para os porcos no interior dos pavilhões, chamava-se *A Porca*, e contou com diversos porcos em cena. Trabalhar com um grande número de animais em palco também seria outra característica pela qual o Teatro O Bando ficaria conhecido, sendo memorável o espetáculo *Bichos*, texto de Miguel Torga, encenado por João Brites em 1990, que contou com diversas ovelhas em cena.

Hoje ao se visitar a Quinta do Teatro O Bando é possível ver um museu a céu aberto das diversas Máquinas de Cena utilizadas ao longo dos 47 anos de história da companhia.

Diversas cenografias que compuseram inúmeras peças da companhia encontram-se espalhadas no meio da serra, ao longo do território do Bando, tornando-se possível ao visitante, ao descer as escadas do alto da serra até os pavilhões do Teatro, admirar pelo caminho essas grandes máquinas de madeira e ferro, que constituem em meio a natureza, um universo onírico de “gigantes adormecidos” a espera da próxima viagem.

1.3 JOÃO BRITES

Não se consegue falar sobre o Teatro O Bando sem falar de um de seus principais fundadores, o atual diretor artístico, dramaturgo, cenógrafo e encenador da companhia, João Brites.

João Brites nasceu em Torres Novas, Portugal em 1947, e é um encenador, dramaturgo, cenógrafo e artista plástico português.

Antes de iniciar sua carreira pelo teatro, João Brites se dedicou às artes plásticas, pintura e especialmente gravura. Foi exilado político na Bélgica, durante o período da ditadura de Salazar, após ter sido impedido de continuar seus estudos em Portugal, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, por conta de implicações políticas, evitando também o recrutamento para guerra colonial em Angola.

Frequentou em Bruxelas os cursos de Pintura e de Gravura na *École Nationale Supérieure des Arts Visuels - La Cambre*, onde paralelamente desenvolveu sua atividade teatral. Após oito anos, regressou a Portugal, onde fundou a Cooperativa de Produção Artística Teatro e Animação o Bando, que começou como uma companhia itinerante de teatro para infância, contando com atores profissionais e amadores.

No âmbito das artes plásticas realizou diversas exposições individuais e coletivas e suas obras se encontram em museus e galerias portuguesas e internacionais.

João Brites também foi Professor no departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) do Instituto Politécnico de Lisboa, além de ter desenvolvido uma metodologia própria de um discurso teórico-prático de trabalho do ator, o qual compartilha atualmente através da formação intensiva para atores profissionais, Consciência do Actor em Cena (CAC), ministrada na sede do Teatro O Bando.

Encenou espetáculos e eventos no âmbito do grande festival cultural Europália '91, realizado na Bélgica, do projeto Lisboa Capital Europeia da Cultura '94, além de ter coordenado a Unidade de Espetáculos da Exposição Mundial de '98, realizada em

Lisboa, evento cultural que marcou profundamente a cidade e que mudaria para sempre os olhares sobre João Brites e o Teatro O Bando.

Em 1999 foi nomeado Comendador da Ordem do Mérito, e em 2004 recebeu o Prêmio Almada na área do Teatro. Tem diversos artigos publicados a respeito do teatro, do processo criativo e do trabalho do ator, e livros sobre o Teatro O Bando e as Máquinas de Cena⁵, além de comparecer a diversos congressos sobre o teatro, e participar de projetos culturais internacionais.

Entre seus espetáculos mais emblemáticos podemos citar: *Afonso Henriques* (1982 - presente), *Bichos* (1990), *Peregrinação* (1998), *Alma Grande* (2002), *Gente Feliz com Lágrimas* (2002), *Ensaio sobre a Cegueira* (2004), *Pino do Verão* (2010), *Quixote* (2010), *Almenara* (2016-2017), a trilogia da *Divina Comédia* (*Inferno* 2017-*Purgatório* 2019 - *Paraíso* 2022).

CAPÍTULO 2: ESPAÇO CÊNICO, CENOGRAFIA E MÁQUINA

Início o segundo capítulo e nossa reflexão sobre a cenografia e as *Máquinas de Cena* do Teatro O Bando, com duas definições, uma mais conceptual a respeito da visão do Bando sobre sua cenografia e, outra, uma definição de maquinaria teatral.

10 No Singularismo a cenografia está ligada à noção de corporalidade e abrange tudo o que é tangível no Teatro. A cenografia apenas adquire significado teatral quando os corpos das personagens fazem sombras, manipulam outros corpos ou desenham espaços ociosos, vagos, subjectivos.

10.4 A cenografia interfere na cena através de corpos, partículas, ondas, nervuras, escalas, circulações, tempos e memórias em permanente transformação. As nossas Máquinas de Cena não propõem enclausuramentos mas sim desvios de trajectória e inovadoras combinações. São próteses espaciais, arquitecturas do vazio, dramáticas e antropomórficas.

(O BANDO. 2020, P.119)

⁵ Máquinas de Cena - O Bando; Teatro O Bando: Afectos e Reflexos de um Trajecto; 1º, 2º e 3º Manifestos; Do Outro Lado & The Other Side.

De acordo com Arthur Pougin (1885) em seu livro *Dictionnaire du Théâtre*:

O termo **maquinaria teatral** parece que compreende tudo ao mesmo tempo: as máquinas (diferenciais, tornos, roldanas, cordas, etc.) e a arte tão complexa e difícil do maquinista, arte em que se intervém na construção, montagem e na implantação das cenografias, a execução da manobra dos truques, a confecção dos praticáveis, o jogo dos alçapões, aparições, transformações, etc. Numa palavra, a preparação, a montagem, a implantação e manobra de tudo aquilo que participa na ação cênica desde o ponto de vista da cenografia.

Com isso em vista, a noção de cenografia sobre a qual proponho aqui refletir é a que abrange tudo que é tangível no espaço cênico, do micro ao macro, tudo pode pertencer (uma vez feita esta escolha artística) ao universo ficcional. Desde o edifício teatral e seu espaço externo, até a posição relativa da plateia, a escolha da madeira, dos tipos de parafusos, as cores, as formas, as volumetrias e geometrias, a atmosfera, a temperatura...e a própria corporalidade do ator e dos técnicos em relação direta com estes aspectos.

As cenografias do Teatro O Bando, que à primeira vista poderiam parecer inacabadas ou desleixadas, escondem por entre sua visualidade artesanal e rural, um imenso rigor técnico, estético e conceitual, com uma grande precisão geométrica, em que todos os milímetros são trabalhados para atuarem na composição estética final.

O surgimento do teatro no ocidente, na Grécia, utiliza-se de recursos cenográficos, maquinarias cênicas e engenhocas mecânicas para produzir efeitos inesperados em cena. É a partir dessa tradição de máquinas e objetos pouco convencionais que produzem uma ação física e cênica, que o Bando busca reconfigurar sua cenografia e dramaturgia.

2. 1 BREVE HISTÓRICO

Farei uma pequena pausa no raciocínio anterior para realizar um breve apanhado histórico sobre diferentes máquinas de cena ou maquinarias teatrais ao longo do tempo, com o intuito de clarear e contextualizar a discussão.

Baseadas na tecnologia naval, foram dezenas de máquinas inventadas ao longo da história do teatro. Como os materiais de suspensão cenográfica, bem como a tecnologia das roldanas, das cordas, dos contrapesos, dos alçapões, dos bastidores deslizantes, dos urdimentos e subpalco.

Alguns exemplos mais antigos de máquinas teatrais, se encontram no teatro grego clássico, como o **Eciclema** ou **Ekkyclema**, que consistia numa pequena plataforma com rodas, quase sempre elevada, sobre a qual o cenário era movido pelo palco, também podendo ter um formato circular, o qual era um piso giratório com uma tela pintada dos dois lados.

O **Periactoi**, por exemplo, muito semelhante ao **Eciclema**, se diferenciava pelo formato em prisma/pirâmide triangular, também sob uma base giratória, em que cada uma das suas faces apresentava um cenário diferente, possibilitando, porém, por conta de sua menor dimensão, que o público estivesse vendo uma só face enquanto os atores modificavam o cenário de outra, ao contrário do **Eciclema**.

Assim como outros tantos exemplos como o **Pinaké**⁶, **Catafalco**⁷, o **Hyposcaenium**⁸, o **Aulaeum**⁹, o **Skene**¹⁰, o **Siparis**¹¹, a **Máquina esférica**¹³ e a mais espetacular das máquinas gregas, o **Deus ex machina** (ou **Mekhané**), expressão latina de origem grega, que significa o “deus descido da máquina”, que consistia em um elemento cênico surpresa (um dispositivo mecânico), que vinha ao auxílio do intérprete quando este necessitava de uma solução “divina” para o enredo. Consistia

⁶ Telão de fundo pintado, que situa a ação.

⁷ Estrado elevado onde se coloca o caixão do cadáver.

⁸ Subpalco para mecanismos de ascensão e movimento de cortinas.

⁹ Cortina posterior que sobe do Hyposcaenium. Baixa durante as representações e levanta no final.

¹⁰ Palco/ casa que tem proscenium (varanda).

¹¹ Cortina dianteira utilizada para esconder partes da fachada. Pode ser mudada durante os atos. ¹³ Máquina esférica ou em forma de nuvem que se abre para mostrar o personagem celestial.

em um guindaste que fazia descer um cesto do teto do teatro, onde estaria sentado o herói que traria a salvação.

Até a criação de tecnologias mais recentes como a eletricidade que reconfigurou a caixa cênica do renascimento. O teatro ganhou elevadores hidráulicos, varas motorizadas, entre tantas outras tecnologias motorizadas. Com chegada da tecnologia digital, temos uma nova reconfiguração da comunicação visual no palco com os refletores robóticos, mesas de luz digital, imagens projetadas, video mapping, entre outras tantas inovações tecnológicas.

Na contemporaneidade, passa-se a explorar também máquinas e cenários não limitados à caixa cênica, com o objetivo de também abarcar – ao se falar de espaço cênico e cenografia – o teatro como um todo, seja palco, seja plateia. Tendo em vista que sua disposição interfere no sentido da obra, e na experiência do espectador, maximizando ou não sua potencialidade artística.

Partindo do princípio de que cada criação pressupõe uma diferente organização do espaço cênico, aos artistas modernos, é impossível pensar a concepção teatral sempre dentro de uma mesma estrutura “formal”, com barreiras imutáveis, seja ela um espaço físico ou psíquico.

Desde a antiguidade, até o modernismo, houveram diversas experiências com formatos de edifícios cênicos (palco-plateia). Os mais clássicos e difundidos são o teatro arena, semi arena, italiano e elisabetano, os teatros múltiplos, apesar de serem mais disseminados as salas de teatro no formato do palco italiano.

PALCO ITALIANO

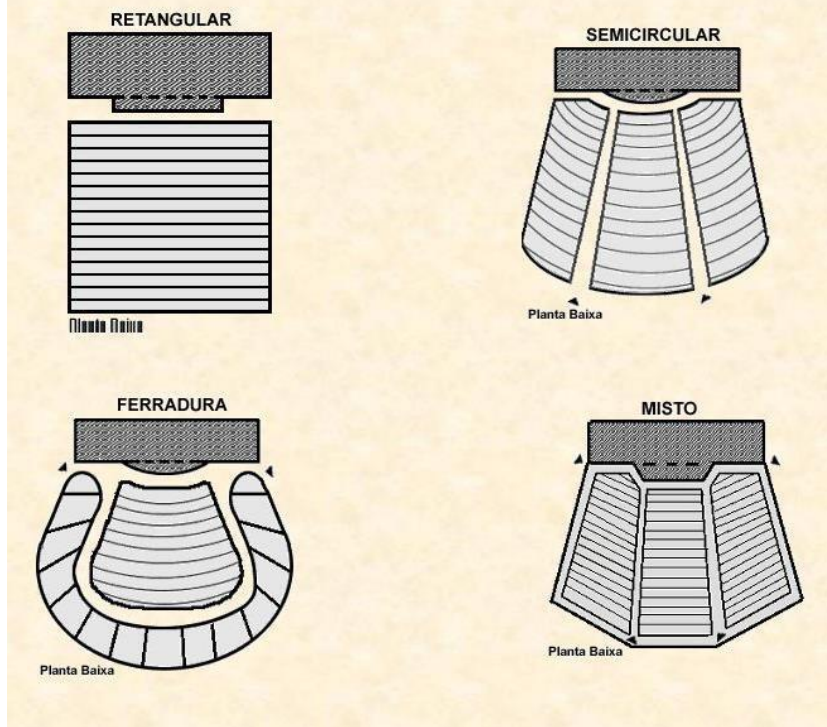


Imagem 01: plantas baixas de tipos de palco Italiano.

Fonte: <<https://www.slideserve.com/andie/tiposde-palco>>.

Teatro elisabetano

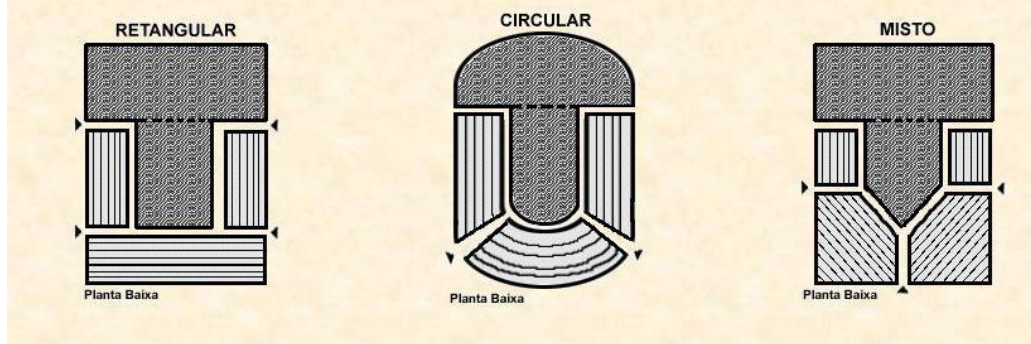


Imagem 02: plantas baixas de tipos de palco Elisabetano.

Fonte: <<https://www.slideserve.com/andie/tiposde-palco>>.

TEATRO DE ARENA

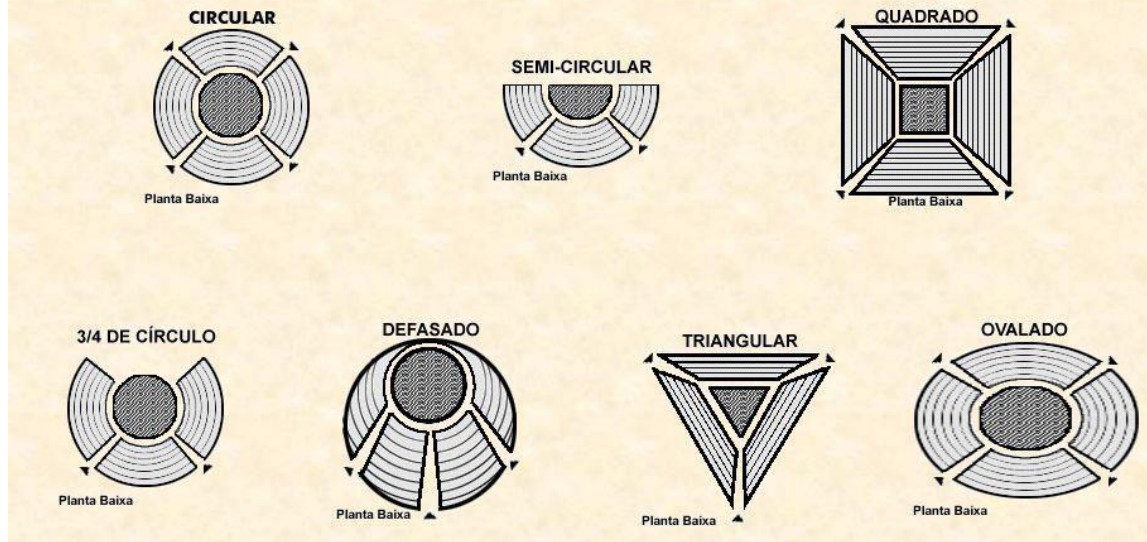


Imagem 03: plantas baixas de tipos de palco de arena.

Fonte: <<https://www.slideserve.com/andie/tiposde-palco>>.

No século XX, em meados dos anos 60, com a crescente popularização da performance, da vídeo arte, do happening, dentre outras formas de expressão artística performática, novas explorações do espaço cênico surgiram.

Temos como exemplos de artistas e teóricos teatrais modernos, que pesquisavam essa reformulação do espaço cênico, como as visões de Antonin Artaud, Eugenio Barba, Peter Brook, Sônia Paiva, Zé Celso, Jerzy Grotowski e João Brites¹²; que através de experimentações desconstruíram o lugar da cena e do público, procurando aproximar o espectador da própria encenação. Estes artistas têm em

¹² Nota explicativa sobre minha consciência a respeito das referências masculinas e eurocentradas que apresento aqui neste trabalho (com excessão de Sônia Paiva e de Zé Celso). Uma vez que o foco da minha pesquisa é uma companhia teatral europeia, busquei me debruçar sobre as mesmas referências utilizadas pelo Teatro O Bando. No entanto não espaço à autocrítica da necessidade gritante de referências latino americanas decoloniais, e espero ultrapassar tão problemática em futuros trabalhos. Ao mesmo tempo que não nego o antropofagismo em meu trabalho artístico — indissociavelmente brasileiro e decolonial.

comum essa nova perspectiva sobre a estrutura do espaço cênico, no sentido de fugir das convencionais estruturas italianas das salas de teatro e de um público-espectador passivo, adormecido e estático, separado por uma quarta parede da ação cênica que ocorre no palco.

Me detenho aqui nessa escrita nas visões de Jerzy Grotowski e de João Brites, que buscam constantemente transfigurar e modificar a noção de espaço cênico em suas obras, experimentando e alterando o espaço de representação, provocando extra-sensorialmente e proporcionando outra relação da obra com o público, e viceversa.

Encontramos essa linha de pensamento de um espaço único e transmutador no *espaço cênico unitário* de Jerzy Grotowski, no *espaço rio* ou *espaço esvaziado* de Eugenio Barba, no *espaço vazio* de Peter Brook, assim como nos trabalhos de Antonin Artaud e de João Brites.

Para tal efeito, também se utilizavam de espaços não convencionais de representação, como a rua, locais abandonados, hospitais, o telhado de uma casa, a beira de um rio, o alto de um monte, uma estação de trem...onde a noção limítrofe do que é palco e plateia, ficção e realidade se confundem, e a cenografia extrapola os limites convencionais, tornando-se uma atmosfera, um espaço vazio ou esvaziado, portanto totalmente cheio de potencialidades.

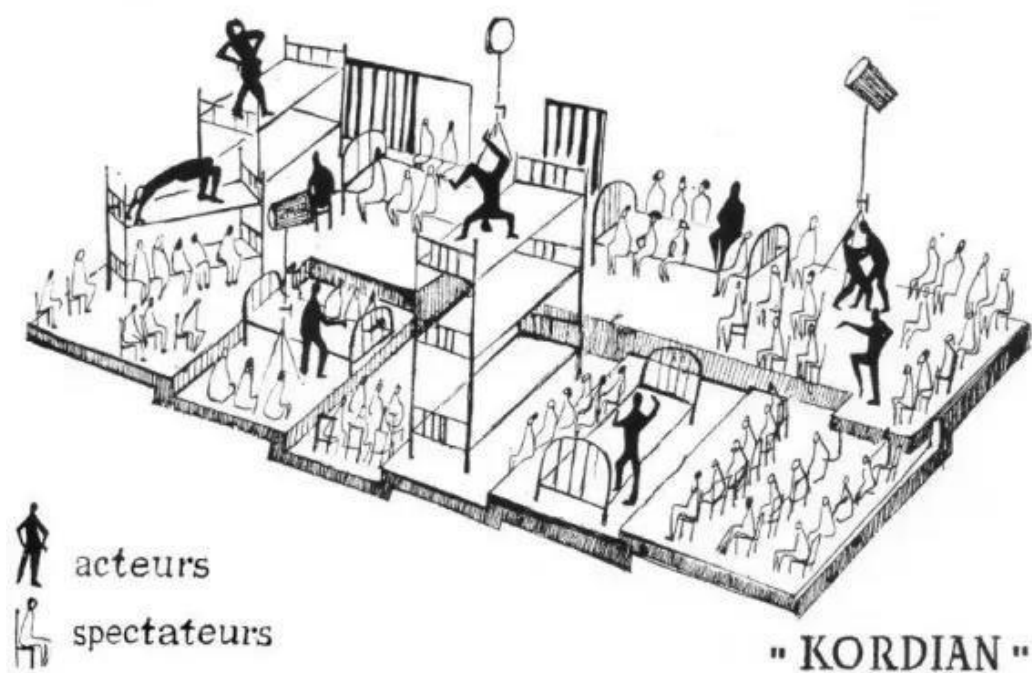


Imagem 04: desenho original de Jerzy Gurawski — arquiteto que colaborou com Grotowski no Teatro Laboratório — sobre a arquitetura cênica da ação dramática de Kordian, baseado no texto de Slowaski. Foi feita uma montagem no teatro no sentido de sugerir o interior de um sanatório de doentes mentais, e os espectadores são incorporados a essa estrutura como se fossem pacientes. **Fonte:** Em Busca de um Teatro Pobre de Jerzy Grotowski.

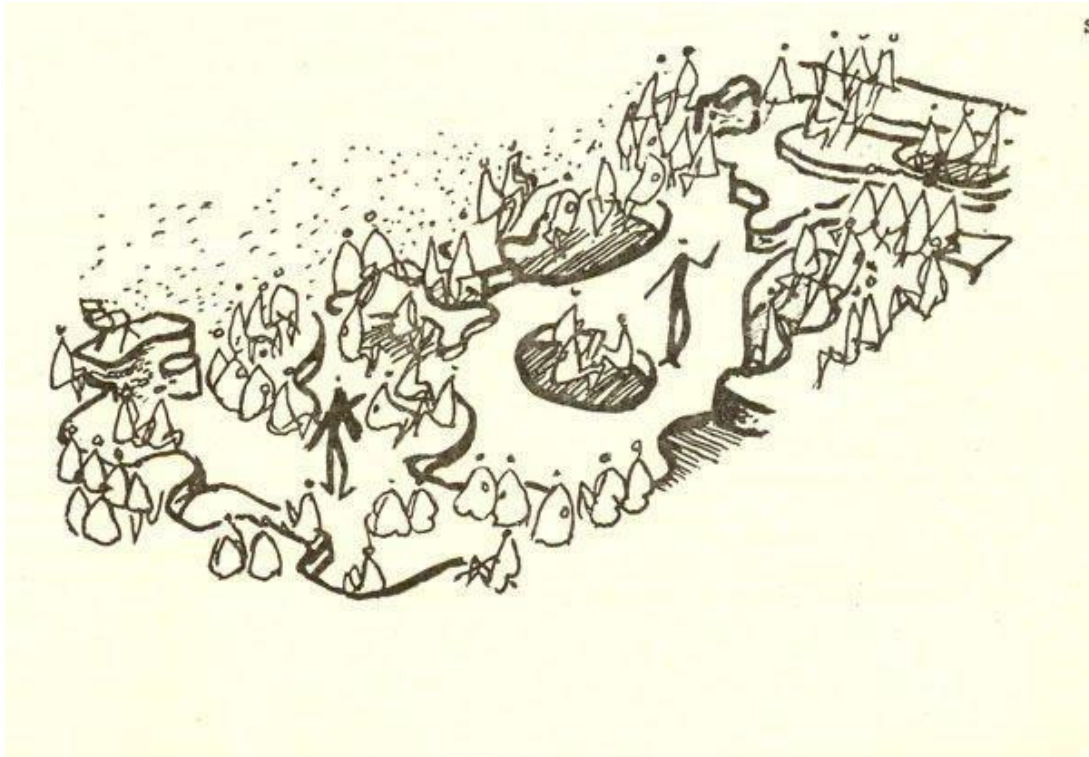


Imagem 05: desenho de Jerzy Gurawski da ação dramática de *Forefathers' Eve*, de A. Mickiewicz, que mostra a comunicação estabelecida entre atores e platéia. Os espectadores (figuras em branco) acham-se espalhados pela sala de espetáculos. **Fonte:** Em Busca de um Teatro Pobre de Jerzy Grotowski.

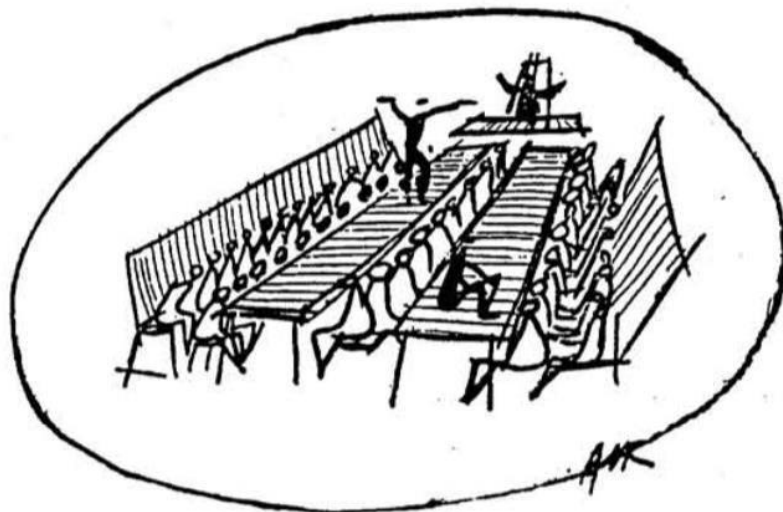


Imagem 06: desenho de Jerzy Gurawski da ação dramática de *Dr. Faustus*, baseado no texto de Marlowe. Uma hora antes de sua morte, Faustus oferece uma última ceia a seus amigos (espectadores). **Fonte:** Em Busca de um Teatro Pobre de Jerzy Grotowski.

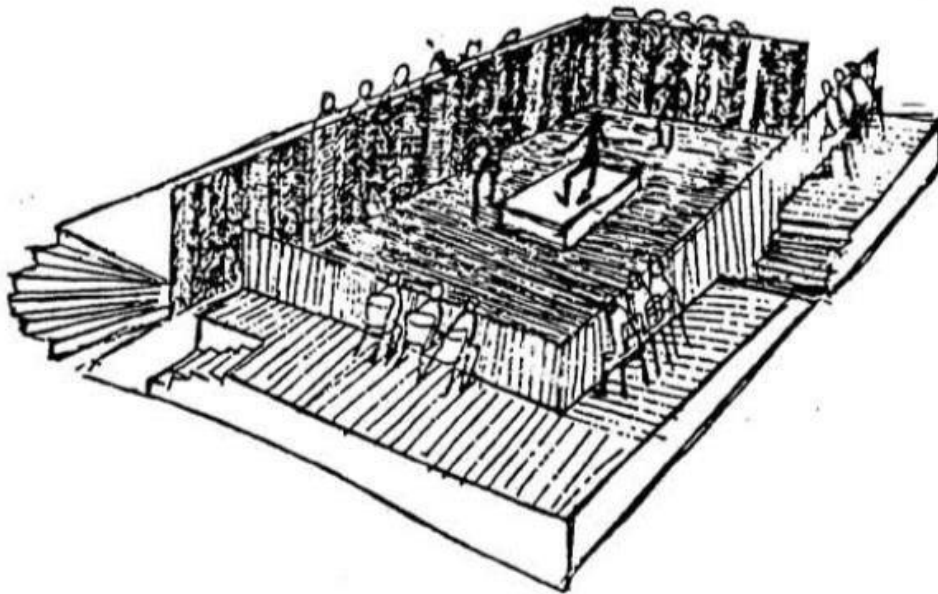
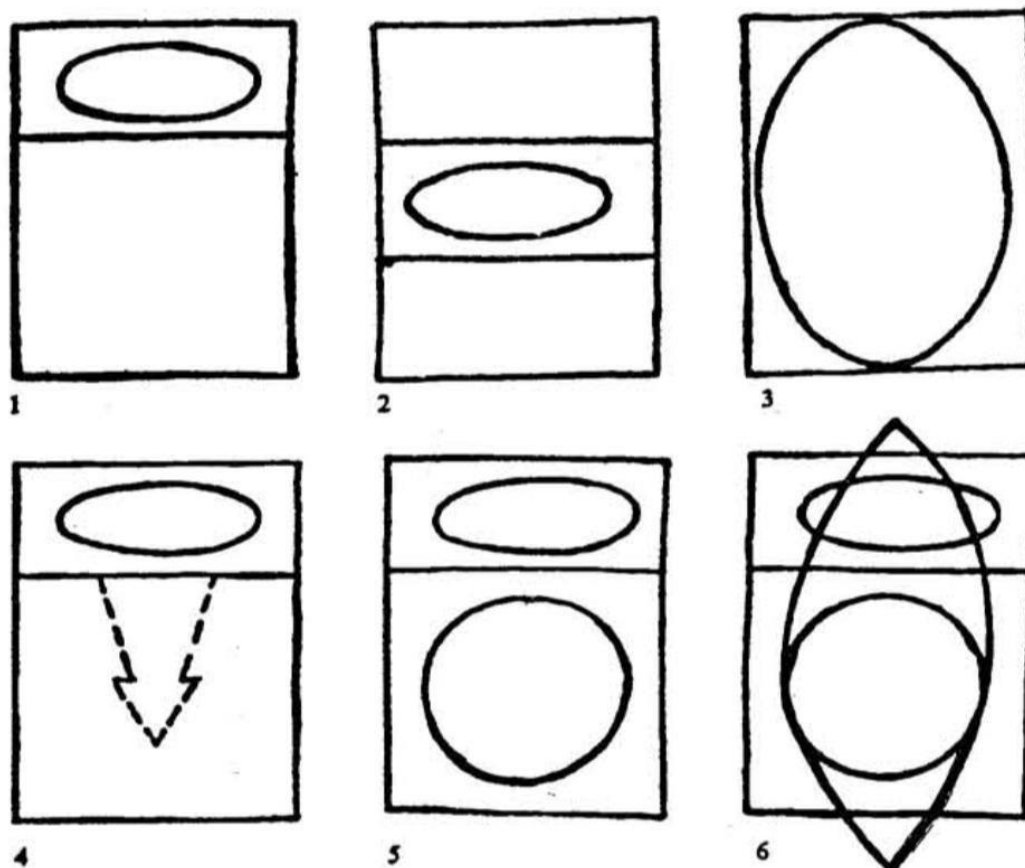


Imagem 07: desenho de Jerzy Gurawski da ação dramática de O príncipe Constante, baseado no texto de Calderón-Slowacki. A platéia coloca-se de modo a sugerir a observação de um ato proibido, sua localização evocando uma arena de touros ou um anfiteatro das salas de operação. **Fonte:** Em Busca de um Teatro Pobre de Jerzy Grotowski.



1. Palco italiano. Os atores isolam-se da platéia e representam sempre dentro de uma área delimitada.
2. Teatro circular (palco central). Embora a posição do palco se altere, permanece a barreira entre ator e espectador.
3. Teatro-Laboratório. Não existe separação entre atores e espectadores. Todo o recinto se transforma em palco e, ao mesmo tempo, em platéia.
4. No período de reforma teatral, no início deste século, fizeram-se algumas tentativas (Meyerhold, Piscator e outros) no sentido de levar os atores à platéia em determinados momentos da representação. O palco, contudo, permanece como centro das ações.
5. Os espectadores representam uma unidade de participantes em potencial. Os atores dirigem-se a eles e, algumas vezes, se colocam entre os mesmos.
6. Teatro-Laboratório. O produtor sempre tem em mente dirigir dois "grupos": os atores e os espectadores. A representação resulta da integração desses dois "grupos".

Imagem 08 e 09: esquema ilustrativo e legenda sobre os tipos de palco clássico e sua relação com o público e de que forma as experimentações espaciais do Teatro Laboratório alteram a relação com o público. **Fonte:** Em Busca de um Teatro Pobre de Jerzy Grotowski.

Deste caldeirão de experimentos, se consolida o realismo fantástico do Bando, onde as barreiras do imaginário e da realidade, também delimitado pela moldura da tela (ou caixa cênica), apagam-se, e começa tudo a fazer parte de uma só vivência, uma só experiência, que se vê completa na presença do público.

O ideal seria que cada criação teatral se pudesse inscrever num espaço dinâmico diferente, com diferentes possibilidades de circulação. A caracterização de um edifício teatral não devia fixar-se na rigidez de um monumento estático, mas caracterizar-se por uma volumetria que potenciase as circulações dos espectadores e dos actores

(BRITES, J. 2006, p. 28)

Assim sendo, o Teatro O Bando busca a transformação total do espaço cênico, entendendo com isso o edifício teatral como um todo, incluindo o espaço à sua volta, até as áreas de acolhimento e percurso do público até o local de representação. Cada nova criação induz um espaço cênico diverso, pois cada premissa de um processo criativo é única, caracterizando-o como singular, e logo, também o seu espaço cênico.

Seja utilizando como palco para suas representações, o telhado de uma casa, a muralha de um castelo, uma igreja, uma gruta, uma cratera escavada na terra, um trem, uma floresta, ou uma sala, o Bando busca destrinchar essa fronteira do real e do ficcional, com o intuito de que o espectador que veja diferentes espetáculos numa mesma sala do Teatro O Bando, não a consiga reconhecer, e que cada espetáculo seja uma viagem diferente.

2.3 MÁQUINAS DE CENA DO BANDO

As *Máquinas de Cena* são máquinas cenográficas escultóricas, metamórficas e que traduzem uma noção de ação. Foram assim chamadas, **Máquinas de Cena**, pela primeira vez em *Coimbra Capital do Teatro 1992*, tendo tanto o público adotado a nomenclatura, quanto o próprio Bando.

Possuem características e materiais muito distintos entre si, sendo construídas, contudo, em sua maioria, com madeira e/ou ferro. No entanto, também podemos encontrar materiais como o alumínio, aço inoxidável, acrílico, vidro, tecido, corda, palha, couro, milho, pedras, água, fogo e terra dentre outros materiais orgânicos ou não, ou até mesmo objetos do cotidiano, ressignificados, que contribuem para o caráter artesanal, rural e ritualístico de suas visualidades.

Nestas cenografias encontramos objectos que actuam como símbolos de um inconsciente colectivo de memórias partilhadas ou etnográficas – sapatos, vasos sanitários, garrafas, alguidares, milho, pão- objectos acessíveis e compreendidos por todos os espectadores.

Simultaneamente é recusada a naturalidade na sua utilização, estes são descontextualizados, apelando à memória, tornando-os objectos simbólicos.

(MATA, 2012, p.25.)

Se caracterizam por serem objetos polivalentes, multifuncionais e autônomos do cenário, que possuem dispositivos mecânicos ou manuais, os quais são manuseados e transfigurados simbolicamente pelos atores, que alteram sua espacialidade, transformando-as ao longo do espetáculo, modificando concomitantemente à narrativa. Possuem e acrescentam, portanto, um caráter dramático e simbólico à cenografia.

No que diz respeito à concepção das Máquinas de Cena, sua maior distinção se dá justamente pelo seu envolvimento com a dramaturgia, assim como no TeatroLaboratório de Jerzy Grotowski, que pode ser traduzido no conceito de **dramatografia** de João Brites:

Se entendermos como *dramatografia* a representação gráfica da dramaturgia, compreendemos que cada cenógrafo, para cada nova criação teatral, deveria realizar um conjunto

de *dramatografias* específicas que esclarecessem, conceptualmente, as opções tomadas quanto à proporcionalidade das áreas e volumes definidos e também dos percursos significantes que os personagens vão utilizar na resolução dos seus conflitos. Interessaria pois que quem concebe os espaços cênicos, de cada espetáculo, estivesse o menos condicionado possível pelo edifício construído.

(BRITES, J. 2006, p.28)

Por conta dessa intrínseca relação da cenografia/espço cênico com a dramaturgia, no Teatro O Bando, o percurso dramático é indissociável das *Máquina de Cena*, uma vez que são um dos pilares que compõem simbolicamente o enredo do espetáculo. Atravessam assim a função meramente decorativa e ilustrativa, muitas vezes propagada da cenografia, e adentram a raiz de sua narrativa, imbuindo de novas camadas de significados a experiência visual-sensorial do espectador.

As Máquinas de Cena trabalham, muitas vezes em contraposição ao peso de sua dimensão, com uma noção de leveza e suspensão, que é fundamentada num alto rigor técnico. Tendo em vista tal rigor, o Teatro O Bando tem trabalhado, ao longo dos anos, em parceria com muitos arquitetos e engenheiros, empresas de cenografia e sua equipe técnica interna, tanto para garantir a funcionalidade quanto a segurança dessas máquinas e de quem as opera em cena.

Seguem abaixo alguns exemplos de máquinas de cena, retirados do livro *Máquinas de Cena O Bando*, que se entende serem cativantes, para melhor ilustrar sua dimensão estética-visual.

Máquina: Nora

Espetáculo: Nora (1988-1988)

Baseado no livro *Histórias de Proveito e Bom Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso. Uma das muitas versões existentes do conto dos dois irmãos.



Imagem 10: foto da Máquina de Cena *NORA* completa. **Fonte:** livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

Ficha técnica:

Encenação/ cenografia (maquete): João Brites

Adereços: Fátima Santos

Execução: coletivo O Bando/ Mestre Luís Rodrigues/

Serralheria: Amaral e Fonseca Ida

Composição: Roda/ eixo central/ balanço/ estribo/ botas de ferro/ moldes de bonecas

Material: Madeira/ Ferro

Medidas: (a) 270 cm X (c) 310 X l 120 cm

Posições: Deitada (mesa) / Levantada (nora) / Aberta (tribunal)



Imagem 11: Detalhe da Máquina *NORA*. Na fotografia a máquina está aberta, na posição *Tribunal* e é manipulada pelos atores em cena. **Fonte:** livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

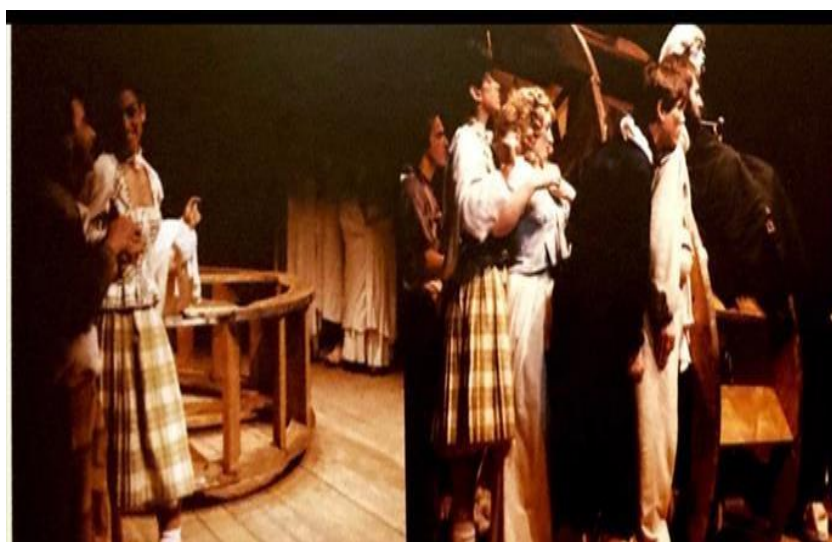


Imagem 12: Nesta fotografia, que na realidade são duas, conseguimos ver a máquina deitada na posição mesa, em pé, na posição *NORA* com uma atriz sentada em um de seus degraus. **Fonte:** livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

Máquina: Návia

Evento: A Peregrinação (1998-1998) - apresentado diariamente num cortejo de 2km, denominado A Peregrinação, composto por 11 máquinas de Peregrinar e 22 Peregrimáveis, durante a Exposição Mundial de 1998 ocorrida em Lisboa.



Imagem 13: Detalhe da Máquina *Návia* durante *A Peregrinação*, em Lisboa em 1998.

Fonte: livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.



Imagem 14: Máquina *Návia* a distância durante *A Peregrinação*, em Lisboa em 1998.
Fonte: livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

Ficha técnica:

Concepção (maquete): João Brites

Engenharia técnica: Luís Rocha/ Luís Faria

Design madeiras: José Rui Marcelino

Execução: Empresa Leonel & Bicho, Mestre Verdades, Miguel Lourtie, Quim Ferreira da Silva, Nuno Valverde

Figurinos: Mariana Sá Nogueira, Paula Sá Nogueira

Produção: Expo 98

Composição: Estrutura de 4 treliças/ forrada de madeira/ motor (10kw/ 48v/ 75kg)/ bateria (550 A/h / 900kg / 1 m³/ 8h para carregar/ redutor (25rpm nas rodas)/ 2 trens com 4 rodas/ aparelhagem de som incorporada

Material: madeira, aço, equipamentos eletrônicos

Medidas: Aberta a 4869 cm X c 11359 cm X l 3996 cm/ Fechada a 7836 cm X c 4013 cm X l 3996 cm

Posições: Baixa (aberta)/ Elevada (fechada)



Imagem 15: Máquina *Návía* em três posições diferentes, evidenciando como andava durante *A Peregrinação*. **Fonte:** livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

Escaneie abaixo para assistir à peregrinação:



Máquina: Tetraedro

Espetáculo: Merlim (2000 – 2001)

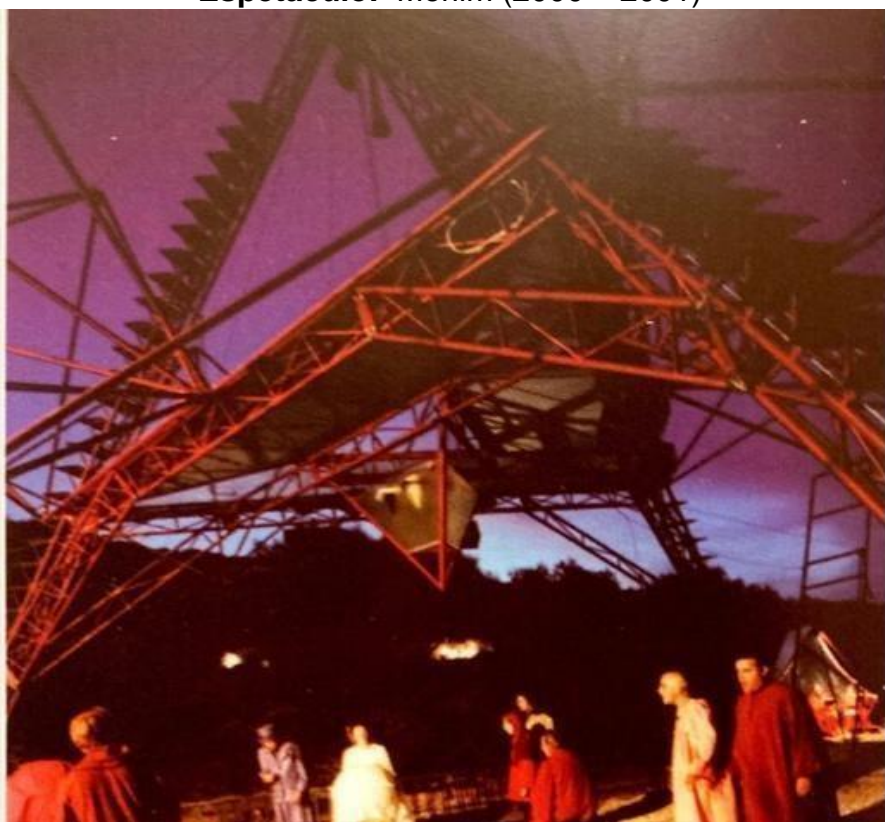


Imagem 16: Máquina *Tetraedro* montada na sede do Teatro O Bando no Parque Natural da Arrábida em 2000. **Fonte:** livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

Ficha técnica:

Texto: Tankred Dorst/ Ursula Ehler – Merlim ou a Terra Deserta — história do Rei Arthur e do feiticeiro Merlim. Nessa adaptação do Bando, os cavaleiros da tábula redonda eram motoqueiros.

Encenação: João Brites

Espaço cênico: Rui Francisco

Figurinos: Mariana Sá Nogueira

Adereços: Patrícia Raposo / Susana Vidal

Serralheria: Empresa Leonel & Bicho

Composição: 6 treliças com degraus / plataforma central/ fogueira enterrada/ caldeirão/ grande vasilha / 3 plataformas com rodados / panejamentos

Material: fogo, tecido, acrílico, água, ferro

Medidas: tetraedro aresta 1050 cm, altura 900 cm

Posições: movimentação dos tetraedros permite multiplicidade de combinações espaciais

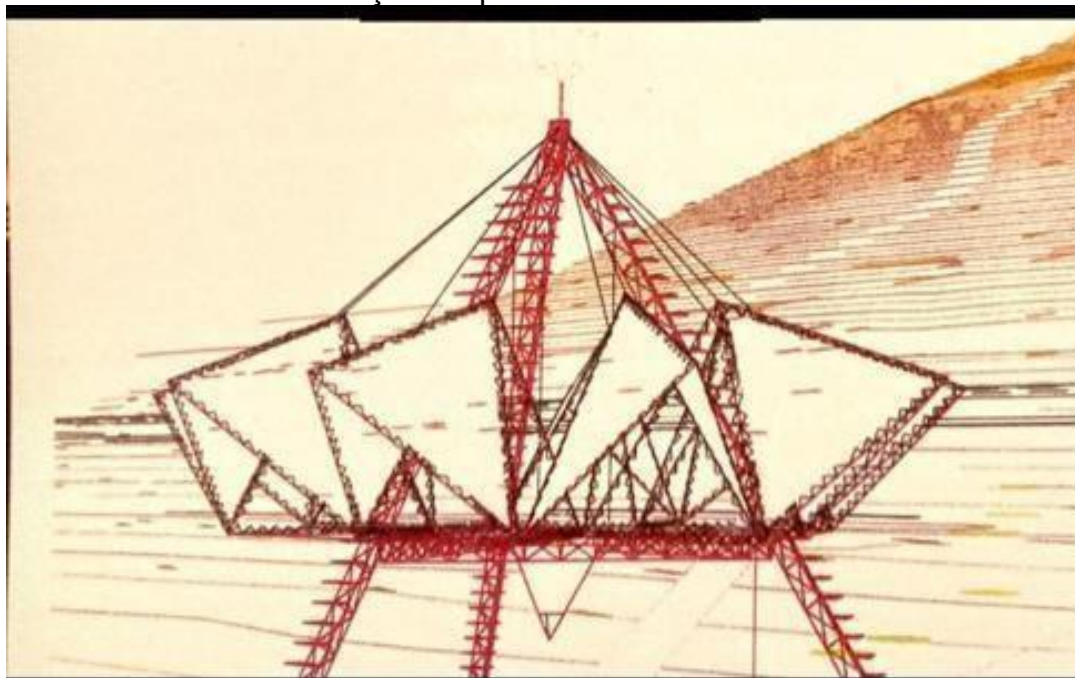


Imagem 17: desenho arquitetônico da Máquina *Tetraedro*, realizado pelo cenógrafo do Bando, Rui Francisco. **Fonte:** livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

Máquina: Mundo

Espetáculo: Alma Grande (2002 – 2005)



Imagem 18: detalhe da Máquina *Mundo*. Na fotografia vemos a bicicleta dupla (guidom à frente e atrás) andando em cima da máquina, na sede do Teatro O Bando em 2005. **Fonte:** livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

Ficha técnica:

Texto: Alma Grande de Miguel Torga (1907-1995)

Encenação e Espaço cênico: João Brites

Cenografia e Adereços: Clara Bento

Figurinos: Maria Gonzaga

Concepção estrutura metálica/ engenharia: Lima Ramos

Execução serralheria: Empresa Leonel & Bicho

Execução carpintaria: Paulo Araújo e Abel Duarte

Composição: sessões de arco/ móveis suspensos (janela, cama, porta, 3 cadeiras, 12 bancos).

Material: ferro, madeira, cordas, equipamento de som

Medidas: estrutura a 1050 cm / raio do arco 800cm

Posições: movimento da bicicleta ao longo de um dos arcos comandado numa das sapatas.



Imagem 19: Máquina *Mundo* sendo montada dentro de um teatro. A bicicleta percorria as 4 pernas da Máquina em ambas as direções. Na fotografia conseguimos ver um quadrado de madeira logo abaixo da bicicleta, estrutura que suspendia uma banda musical, como se fossem marionetes. Conseguimos ver também a disposição da platéia, que eram espreguiçadeiras, possibilitando ao público ver o espetáculo deitado, olhando para cima. **Fonte:** livro **Máquinas de Cena** do Teatro O Bando.

CAPÍTULO 3: AFONSO HENRIQUES (1982)



Imagem 20: elenco do Afonso Henriques com o diretor João Brites (primeiro à esquerda) em 1982. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.



Imagem 21: os personagens Martinho (à esquerda) e o jovem Afonso Henriques (à direita). **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

Ficha técnica:

Espetáculo: Afonso Henriques (1982-presente)

Texto: a partir de crônicas da Idade Média e poemas épicos de tradição oral

Encenação/ Cenografia/ Execução: João Brites

Adereços: Isabel Carretas

Músico: Nuno Cristo

Com: Cândido Ferreira, José Julião, José Pedro Gomes, Nuno Cristo e Su Mourão.

A Máquina de Cena que mais me cativa do Bando é o *Trono*, pertencente ao espetáculo Afonso Henriques, encenado por João Brites e apresentado pela primeira vez em 1982, no Barreiro em Portugal, até hoje em cartaz pela companhia.

Considerado o Melhor Espetáculo para a Infância e Juventude pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, em 1983, Afonso Henriques é um espetáculo que brinca entre diversos estilos de representação, como o jogo com as máscaras, com as marionetes e a troca constante de personagens/caracterização por parte dos atores.

O texto do espetáculo é a partir de crônicas da Idade Média e poemas épicos de tradição oral portugueses, para além de uma pesquisa sobre brincadeiras tradicionais portuguesas e histórias em quadrinho. Conta a história do primeiro rei de Portugal, Dom Afonso Henriques, conhecido como o “Conquistador” ou o “Rei Fundador”, que reinou de 1143 até sua morte em 1185, em Coimbra.

De acordo com a sinopse do espetáculo:

“Este é um retrato do nosso primeiro rei com suas glórias e vicissitudes, com suas conquistas e derrotas. O retrato de uma criança que herda um pedaço de terra lá para os lados de Astorga, de um adolescente que aprisiona a mãe, de um guerreiro que mata e saqueia e que se zanga com o Papa, de um conquistador temível que em nome do reino de Deus ataca sempre de surpresa, de um velho friorento que se liberta das mãos dos castelhanos e morre aprisionado nas memórias e nas imagens de todos nós.”

Quando assisti pela primeira vez *Afonso Henriques*, foi como se uma nova porta de possibilidades tivesse se aberto dentro de mim, os atores brincavam de tal forma entre máscaras, marionetes, tecidos, perucas, escadas, bandeiras e instrumentos, que o público era convidado a adentrar uma imaginação dos tempos de brincadeira de criança, quando estamos absortos no meio de uma brincadeira e parece que o mundo lá fora não existe, e todas as cores e formas à nossa volta fazem parte da ficção. Essa

atmosfera onírica de contação de história faz com que o espectador também se sinta parte da brincadeira, retendo sua atenção até o final.

Uma porta que não necessitou de efeitos ilusórios mirabolantes e tecnológicos para ser aberta, mas antes pelo contrário, por jogos simples e inteligentes entre os atores, pela máquina de cena e por objetos simples do cotidiano ressignificados, manuseados com tal destreza e simbologia que automaticamente transporta o espectador à um universo semelhante ao universo dos quadrinhos, aonde o público é guiado com leveza e humor através da história do primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques.



Imagem 22: elenco de 2009 do Afonso Henriques, em apresentação em Coimbra. Da esquerda para direita: Sara de Castro, Miguel Jesus, Rita Brito (ao fundo) e Guilherme Noronha. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.



Imagem 23: da esquerda para direita: Nicola Brites, Rita Brito, Miguel Jesus (ao fundo) e Sara de Castro. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

3.1 O Trono



Imagem 24: Fotografia lateral do *Trono*. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

O Trono é um objeto móvel articulável de madeira, o qual representa o território português, contendo gavetas e compartimentos que escondem e guardam os adereços de cena durante o espetáculo, para além de um kit de primeiros socorros e um kit de costura.

No cenário o Trono atua num quadrado central com 16 m² de área, num corredor lateral à esquerda, uma torre representa o território castelhano, no corredor lateral à direita, outra torre representa o território árabe.

Tanto o trabalho dramaturgico, como de encenação e de cenografia, foram realizados por João Brites, o qual construiu, com a colaboração do coletivo, toda a cenografia do Afonso Henriques e o primeiro Trono, feito inteiramente de madeira de carvalho. Posteriormente reconstruído pelo carpinteiro João Pereira.

A cenografia do espetáculo conta com um chão, duas torres, dois baús, duas escadas, quatro tambores, um tripé para os tambores e um trono com seis posições (A,B,C,D,E,F), tudo em madeira.



Imagem 25: personagem que representa os mouros, a tomar o castelo de Lisboa (objeto de madeira em sua mão). Atrás conseguimos ver o tripé de madeira que sustenta os tambores e outros instrumentos do espetáculo. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

O Trono e as demais peças da cenografia foram concebidos de tal forma que dispensam a utilização de qualquer tipo de metal, como parafusos, pregos, dobradiças, entre outros, sendo inteiramente feitos em madeira, inclusive as rodas, sob um sistema de encaixes com buchas de madeira.

Durante o período que trabalhei no Teatro O Bando, tive o prazer e a honra de montar e desmontar o cenário do espetáculo Afonso Henriques diversas vezes, além de realizar sua manutenção, sendo este critério da não utilização de metais e materiais sintéticos em sua reparação um desafio interessante e, por vezes, difícil.

A máquina de cena tem em dimensões 130 cm de altura, por 90 cm de largura e 90 cm de profundidade, com área de atuação variável de 500 cm por 500 cm. Contando com seis posições em cena:

A) Berço;

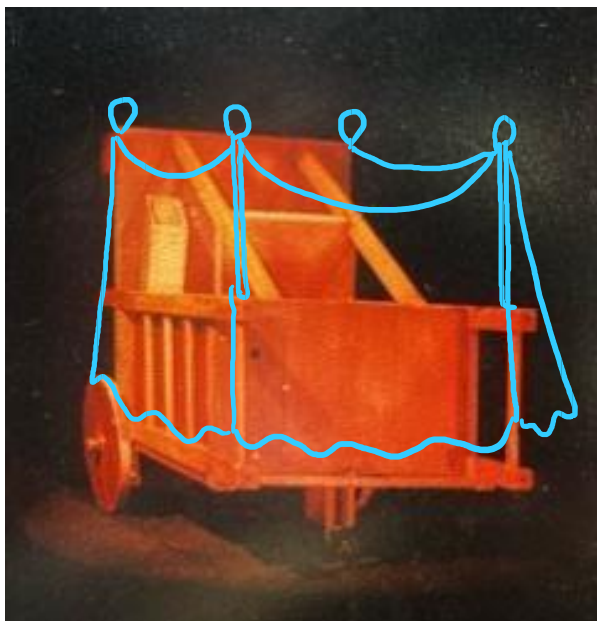


Imagem 26: nesta posição, o Trono recebe duas hastes e é pendurado sob elas um pano em toda sua volta (como indicado pelo desenho em azul na fotografia). **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

B) Castelo

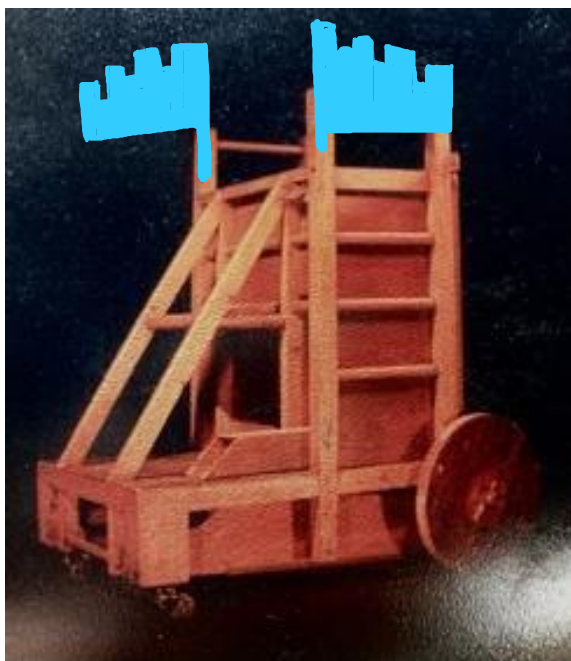


Imagem 27: nesta posição o *Trono* recebe duas bandeiras em madeira, num formato semelhante à de um castelo, numa escrito *Santarém* e na outra *Galiza* (como indicado pelo desenho em azul na fotografia). **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

C) Trono;

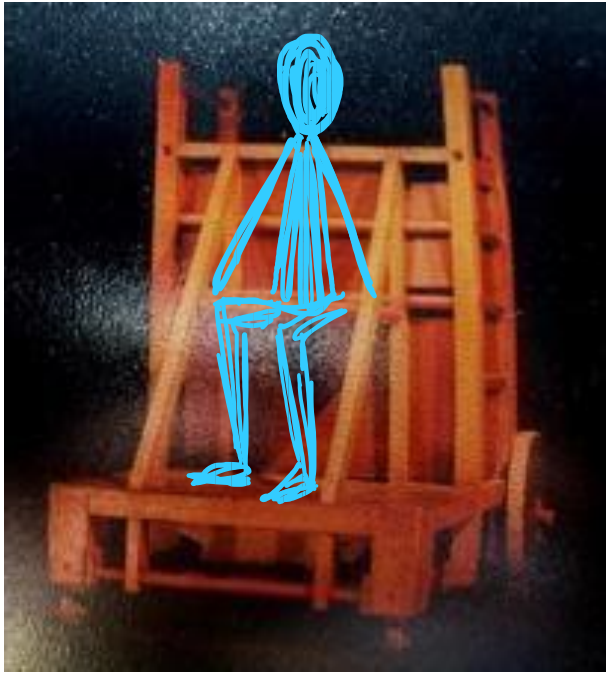


Imagem 28: nesta posição a máquina de cena assume a posição de *Trono* quando o personagem Afonso Henriques se senta sob a prateleira central. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

D) Igreja;



Imagem 29: nesta posição as tampas laterais se abrem e o triângulo é levantado, tornando-se a *Igreja*. Deste ponto de vista é possível ver as gavetas que se encontram nas costas da máquina de cena, que servem para guardar os adereços de cena. O público no caso, não chega a vê-las, uma vez que o *Trono* esta de frente para a plateia. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

E) Carreta;

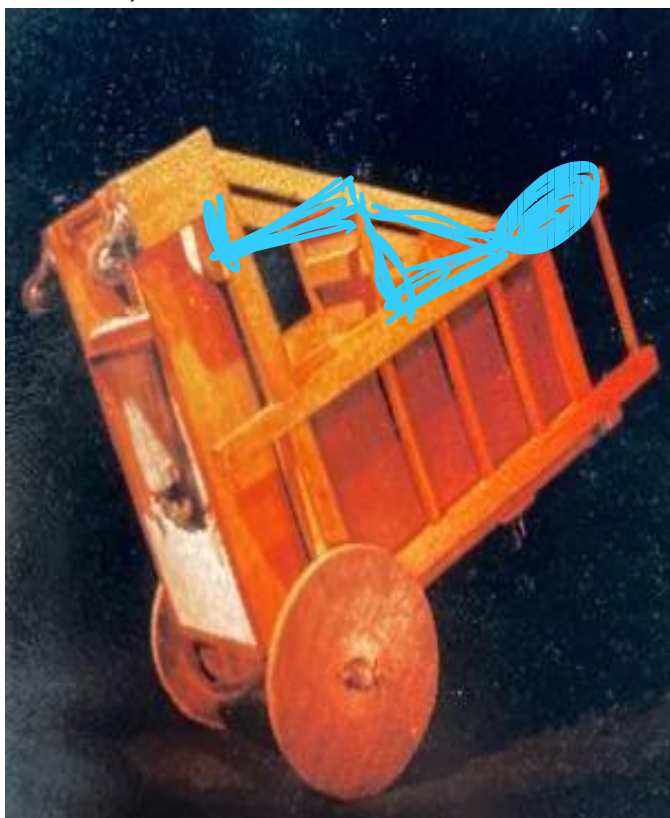


Imagem 30: nesta posição o *Trono* representa uma cadeira de rodas para o velho rei Afonso Henriques.

Em cena esta posição não é tão inclinada e conta com uma atriz empurrando-o. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

F) Sonho;



Imagem 31: nesta posição o *Trono* é deitado e o quadro dos sonhos — que se encontra debaixo da máquina de cena — é levantado. Este quadro, feito de madeira e vidro, tem em seu interior dois cavalos de madeira, dois fantoches e milhares de bolinhas de isopor que são manipulados pelos atores. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.



Imagem 32: outra perspectiva do *Trono* se preparando para a posição Sonho. **Fonte:** arquivo privado do Teatro O Bando.

São estas, as diversas posições de um mesmo objeto, — que conta com um peso, uma dimensão, uma resistência, uma fragilidade e até um som próprio, que influenciam na representação do ator — transmitindo uma “regra” para a brincadeira de cena, restringindo e caracterizando o espaço de representação do ator. Essa transmutação ao longo do espetáculo influencia um caminho para movimentação dos corpos em cena, assim como a dramaturgia, atuando quase como se fosse outro intérprete em palco.

A narrativa teatral transita e brinca, portanto, hora com a palavra e a representação, hora com a dinâmica própria do Trono e seus objetos, que por si só contam uma história. Sendo o manuseio e a manutenção desses objetos um ato

estritamente rigoroso e valorizado, pois entende-se que pertence à identidade do espetáculo.

Concertar adereços sem utilizar pregos ou parafusos, grampos ou materiais de plástico, foi muitas vezes um desafio na hora da correria em palco, mas assim como o espetáculo em si, um grande aprendizado e um verdadeiro prazer em honrar os materiais orgânicos, a tradição, a perpetuação e atualização da tradição brincante. A ritualidade e a entrega à identidade do espetáculo sempre foi unânime entre a equipe de atores e técnicos e sente-se um verdadeiro carinho à história viva que é o Trono e o espetáculo *Afonso Henriques*, passados com afeto de mão em mão, de geração a geração de atores do Teatro O Bando.

Durante os trabalhos artísticos desenvolvidos com esse espetáculo, em diversas intinerâncias pelo país, uma verdadeira aula de presença cênica-artística me foi transmitida por Fátima Santos e João Brites, em resposta a tantas dúvidas minhas na hora da montagem e/ou manutenção do Trono. Me ensinaram um trabalho muito mais de resgate e restauração do que propriamente “cenográfico”, no sentido em que o conceito artístico da obra ultrapassa a questão meramente “prática” e servil da cenografia, sendo preferível reconstruir um mecanismo ou encaixe mecânico de madeira, com tempo e paciência, do que por exemplo, substituí-lo por uma dobradiça, ou por um parafuso, o que subverteria a dramaturgia do Trono.

Esse mesmo apreço, cuidado e meticulosidade, na hora de se definir e elaborar um conceito e um projeto, seja para cenografia, seja para a atuação, potencializam os símbolos expressos no processo criativo e a relação tanto de quem os faz/fez, quanto de quem os recebe, denotando uma outra dimensão de significado à obra, tornandoa *singular* tanto para quem vê, quanto para quem faz e cuida.

Considerações finais

Ter tido a oportunidade de investigar mais sobre as máquinas de cena e sobre a cenografia com minha orientadora Sônia na Universidade de Brasília, e de me encantar com o processo coletivo e com a encenação, somado esse à minha experiência de trabalhar presencialmente com elas no Bando foi fundamental, se não determinante no meu desenvolvimento pessoal e profissional enquanto técnica criativa, cenógrafa carpinteira, montadora de palcos e mundos, artista de teatro.

Foi a partir dessa pesquisa e das influências que isso me reverberou, que comecei a investigar cada vez mais qual seria a minha *Máquina*. Como traduzir minha maneira singular, somada ao conhecimento técnico, prático e teórico que adquiri ao longo desse processo, na criação de um espaço cênico? Na construção de símbolos e imagens fantásticas no imaginário do espectador? Como fazer um espetáculo cativante, um “bom” espetáculo, que deixe marcas e que reverbere tanto em mim, quanto nos outros?

Nos meus estudos sobre a formação de imagens e símbolos, acabei por encontrar o livro *O Homem e seus Símbolos*, escrito pelo psiquiatra e psicoterapeuta suíço, Carl Jung, lançado em 1964, e o livro *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, lançado em 1976. Encontrei alguns conceitos interessantes, sobre o inconsciente coletivo e os arquétipos, do livro *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos*.

Já os arquétipos, segundo Jung, seriam esses símbolos, expressões, “imagens primordiais” originadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações, armazenadas no inconsciente coletivo. Seria a partir dessa teoria que Jung explicaria os diversos fenômenos sociais semelhantes ao redor de todo o mundo, muitas vezes com culturas que não tinham qualquer forma de contato entre si. Quase como se o mundo possuísse um banco de dados e em que nossas experiências, traumas, relações mais significantes são impressos com o tempo, uma biblioteca de arquétipos da humanidade.

Não precisamos ir longe para vermos a utilização de arquétipos nas artes teatrais, temos a *Commedia Dell’ Arte* como grande exemplo para além de outros tantos, como no caso do espetáculo Afonso Henriques. E mais interessante que isso, é perceber como essas imagens e arquétipos continuam a influenciar e a encantar os espectadores e, quando bem exploradas, de fato conseguem traduzir uma marca na experiência e na mente do público e quem sabe, influenciar no inconsciente coletivo das gerações futuras.

Constituem uma ponte entre a maneira por que transmitimos conscientemente os nossos pensamentos e uma forma de expressão mais primitiva, mais colorida, mais pictórica. E é esta forma, também, que apela diretamente à nossa sensibilidade e à nossa emoção. Essas associações “históricas” são o elo entre o mundo racional da consciência e o mundo do instinto.

(CARL, J. 1964, p.47)

É com esse intuito de sempre buscar a melhor forma de se fazer teatro, de construir uma cenografia, um personagem, que me muni desses conceitos e me juntei com amigos artistas em 2021 em meio a pandemia do Covid-19, numa sala de estar em Portugal e criamos o Grupo Cru.

Um coletivo de como características a comicidade, a irreverência e a crítica social, além de ter como princípio, um processo criativo aberto e coletivo, vivendo da colaboração e troca entre diversos artistas e técnicos de teatro.

É composto por artistas brasileiros e portugueses — Dora Sales (Brasília), Nicolas Manfredini (São Paulo), Isabel Xavier (Quinta do Anjo, Portugal), Matilde

Santos (Quinta do Anjo, Portugal), Filipa Ribeiro (Palmela, Portugal), Maria Taborda (Castelo Branco), Afonso Costa (Quinta do Anjo, Portugal) — que “cansados” do Teatro resolveram criar a ADACT (Associação dos Artistas Cansados de Teatro). Associação que busca juntar artistas, que assim como nós, querem experimentar, repensar, refletir e recriar essas as barreiras e regras do Teatro com “T” maiúsculo; da formatação da arte; do teatro clássico e sua formalidade; da perpetuação de preconceitos e discursos de ódio; e quem sabe por fim ultrapassá-las, brincando sobre os limites e barreiras enrijecidas da arte visual e das artes performativas.

É com isso que em 2021 o Grupo Cru lança seu primeiro espetáculo, chamado *Primeiro Ensaio*, um monólogo em que eu entro como atriz com participação cênica e operação/ desenho de luz de Nicolas Manfredini. O espetáculo estreou no Festival Internacional de Teatro de Setúbal (FITS) dentro da categoria à chapéu, Secção Mais OFF, da qual foi ganhador do prêmio de melhor espetáculo, e com isso fomos convidados a retornar ao festival em 2022 com um novo espetáculo, agora comprado.



Imagem 33: fotografia do Primeiro Ensaio, tirada por Julia Schindler em agosto de 2021. Na foto vemos o personagem *Él Pistolero*, narrador do espetáculo. **Fonte:** meu arquivo particular.



Imagem 34: à esquerda, a astronauta Maria chegando em terras estrangeiras, à direita, a marinheira Maria cruza os mares e batalha contra os monstros da colonização. **Fonte:** meu arquivo particular.

Sinopse do espetáculo:

Maria é uma jovem atriz que deseja se tornar a maior atriz do mundo, numa busca por si mesma e pelo o que lhe motiva a criar. Ela decide embarcar numa jornada de treinamento pelo mundo do teatro, afim de se tornar a melhor atriz de todos os tempos.

Primeiro Ensaio é um monólogo irreverente e debochado, que leva o espectador através de várias sketches cômicas e personagens diversos a acompanhar a jornada da jovem Maria pelo mundo real. O espetáculo é uma sátira aos egos exacerbados dos artistas, e como o ego e a competição levam à desmotivação.

É uma tragicomédia sobre a transição da adolescência à vida adulta e os dilemas e inseguranças de um jovem artista em seu primeiro passo para dentro do mundo profissional.

Ao desenvolvermos a cenografia do Primeiro Ensaio, tivemos um primeiro grande obstáculo, a falta de grana. Com isso nasce a segunda grande característica do grupo, a malandrice. Tudo começou quando encontrei duas malas antigas no lixo, comecei a improvisar com elas em cena e de repente pensei que era com isso que eu iria trabalhar a cenografia, com coisas jogadas fora, doadas, e sobre sacos do lixo, que era um objeto barato e que eu sempre tinha em casa.

Evidentemente que acabamos por comprar materiais para fazer alguns adereços, mas trabalhamos sobre o mínimo, sendo o único consumível do espetáculo, os sacos de lixo preto.

Com o tempo, um amigo ia jogar uma mesa de cozinha fora, e me ofereceu ela mais uma cadeira, que acabaram virando a Máquina do Primeiro Ensaio — A mesa. Que é sob rodas e possui ganchos e bolsos para guardar os adereços, para além de uma frente falsa que esconde a esteira do *Él Diablo*.

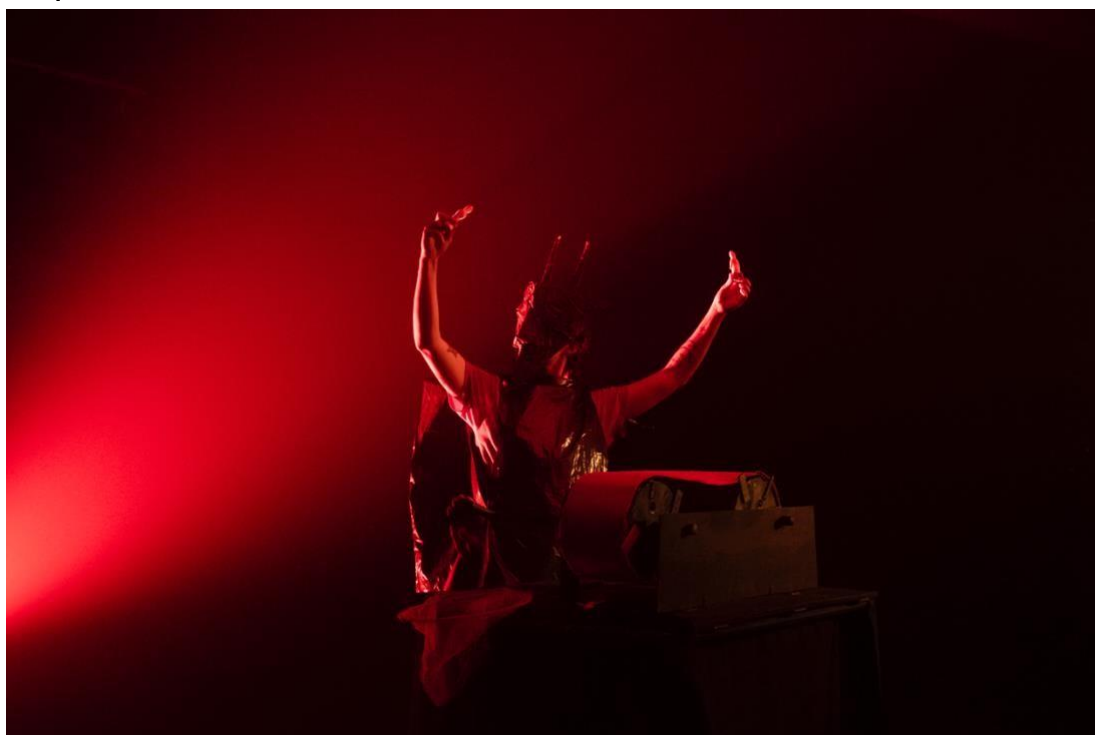


Imagem 35: personagem *Él Diablo* colocando o povo brasileiro (bonecos de tecido) sob a esteira da morte. **Fonte:** meu arquivo particular.

Buscamos trabalhar sobre o que íamos arranjando, seja emprestado, ganhado do lixo ou ofertado, assumindo a posição de fragilidade um grupo ainda sem apoio e/ou estrutura financeira, enquanto potência criativa, escolhendo trabalhar artisticamente justamente sobre essa fragilidade. Não fechando conceitualmente nem materialmente a cenografia e/ou os adereços do espetáculo, mas buscando abarcar os objetos a medida que iam aparecendo, sendo o espetáculo dessa forma, não realmente dependente deles para ser apresentado, mas acrescido quando os tem.

Portanto, as vezes pode não ser possível inventar algo completamente novo nos dias atuais, mas talvez nunca nada tenha sido completamente “novo”, mas foi absorvido, ressignificado e passado adiante. Tal como o lixo ou as coisas que já não queremos, na mão de outro ganha outro significado. Por que o ser humano se inventa e reinventa diariamente, mudando e se transformando constantemente, efemeramente, como o teatro. O que nos possibilita sempre uma nova chance, uma nova viagem, um novo símbolo, uma nova descoberta, uma nova *máquina* de mundos e imaginários, fazendo com que algo que a principio é sempre *igual* e repetitivo, ganhe sempre novas dimensões.

Bibliografia

LIVROS:

BERTHOLD, M. **A Historia Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRITES, J. **Máquinas de Cena**. Lisboa: Campo das Letras, 2006.

CARL, J. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

CARL, J. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992

POUGIN, A. **Dictionnaire Historique et Pittoresque du Théâtre: et des arts qui s'y rattachent**. Paris: Librairies de L' institute de France, 1885.

TEATRO O BANDO. **Manifesto 1: Teatro**. Lisboa: Teatro O Bando, 1980.

TEATRO O BANDO. **Teatro e Singularismo - 3º Manifesto**. Palmela: Teatro O Bando, 2021.

GODINHO, F. **Apostila da Maquinaria e Mecânica de Cena**. Lisboa: Teatro Nacional Dona Maria II, 2019.

TESE:

MATA, A. M. **Valorização de Patrimônio do Teatro O Bando ao relento: uma instalação de Máquinas de Cena em degradação assumida**. Tese - Mestrado em Museologia e Museografia – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

PAIVA, S.M.C. **O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC): locus do espaço e desenho da cena no Brasil**. 2016. Tese - Doutorado em Artes —Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SITES:

EDISON, A. **Tipos de palco.** Disponível em: <<https://www.slideserve.com/andie/tiposde-palco>>. Acesso em: 22 Nov. 2021

PORTO, G. **Revolução dos cravos.** Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia/revolucao-dos-cravos/>>. Acesso em: 14 Out. 2021