

Dissertação apresentada para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica do Professor
Doutor Paulo Filipe Monteiro

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio e disponibilidade do meu orientador Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro, durante todo este trabalho de investigação.

À singular ajuda de Suzana Branco por todo o apoio prestado.

Ao contributo e colaboração da Dra. Luísa Marques no acompanhamento bibliográfico na Escola Superior de Teatro e Cinema.

A todos os criadores que fizeram parte da amostra desta dissertação, que generosamente se disponibilizaram para a recolha de dados.

À atriz Leonor Cabral e ao ator João de Brito, pela colaboração na recolha de outros materiais de estudo relevantes para a análise da amostra.

À paciência e bondade manifestadas por Francisco Cunha na fase final deste trabalho.

QUE PATRIMÓNIO CÉNICO ESTÃO A DESENHAR DEZ CRIADORES TEATRAIS COM MENOS DE 40 ANOS DE IDADE?

MIGUEL JORGE LEANDRO SIMÕES

RESUMO:

Esta dissertação procura investigar uma amostra de dez criadores na área do teatro, com atividade na cidade de Lisboa, que exerçam simultaneamente funções de ator e encenador e com idades não superiores aos 40 anos. Será estudado o trabalho de Cláudia Gaiolas, Cláudia Lucas Chéu, Joana Craveiro, Paula Diogo, Solange Freitas, Alfredo Martins, André Amálio, André E. Teodósio, John Romão e Ricardo Neves – Neves.

É relevante perceber quais as influências na herança cénica que cada criador sofreu, e como isso se reflete no contributo artístico ao nível da criação. Para além de compreender a trajetória individual, e qual a repercussão na contemporaneidade artística portuguesa, deve-se entender os processos de trabalho e as motivações, analisar o trabalho individual e em rede, apurando essa constelação e como ela funciona. Pretende-se verificar que novas linguagens cénicas e tendências artísticas estão a configurar-se no panorama teatral português, o que as une e o que as distingue e como se inserem naquilo a que Hans-Thies Lehmann chamou teatro pós-dramático.

Palavras – Chave: contemporaneidade, criação, geração, teatro, pós-dramático.

WHAT SCENIC HERITAGE, ARE DEVELOPING, TEN THEATRICAL CREATORS LESS THEN 40 YEARS OLD?

MIGUEL JORGE LEANDRO SIMÕES

ABSTRACT:

This dissertation seeks to investigate a sample of ten creators less than 40 years old, who develop theatrical activity in Lisbon, combining both acting and directing functions. It will be studied the work of Cláudia Gaiolas, Cláudia Lucas Chéu, Joana Craveiro, Paula Diogo, Solange Freitas, Alfredo Martins, André Amálio, André E. Teodósio, John Romão and Ricardo Neves – Neves.

It is important to realize what influences each artist inherit and how is reflected in the artistic contribution at the level of creation. In addition, to understanding each individual trajectory and how it affects Portuguese contemporary art, this thesis tries to understand the work processes and motivations to analyze individual work and networking. In order to check what new scenic languages and artistic trends are being set up in Portuguese theater scene, what they have in common and what differentiates them, and how they related to what Hans-Thies Lehmann has called post-dramatic theatre.

Keywords: contemporaneity, creation, generation, theatre, post-dramatic.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – O TEATRO PORTUGUÊS NA CIDADE DE LISBOA NO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULOS XX E NO INÍCIO DO SÉCULO XXI	10
I.1 – As novas companhias teatrais e a intenção de um “teatro novo” no período pós 25 de Abril de 1974.	10
I.2 – O teatro português na cidade de Lisboa de 1990 a 2010.....	15
CAPÍTULO II – METODOLOGIA: CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	18
CAPÍTULO III – O LUGAR CÉNICO DE DEZ CRIADORES TEATRAIS	20
III.1 – Cláudia Gaiolas e as novas plataformas de criação	20
III.2 – Cláudia Lucas Chéu e a escrita pós – dramática	27
III.3 – Joana Craveiro e o Teatro do Vestido.....	38
III.4 – Paula Diogo e o trabalho independente do ator/encenador	48
III.5 – Solange Freitas e a colaboração artística da criação	53
III.6 – Alfredo Martins e o Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser ...	60
III. 7 - André Amálio e o Hotel Europa	64
III.8 – André E. Teodósio e o Teatro Praga	67
III.9 – John Romão e o Colectivo 84.....	74
III.10 – Ricardo Neves-Neves e o Teatro do Eléctrico	83
CONCLUSÃO	88
BIBLIOGRAFIA	94

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo analisar uma amostra de dez criadores que continuamente desenvolvem a sua atividade artística e que contribuem para caracterizar o teatro português contemporâneo. Ao colocar a questão “Que património cénico estão a desenhar dez criadores teatrais até aos 40 anos de idade?”, pretende-se apurar como uma nova geração de criativos teatrais elaboram as suas propostas artísticas, e qual o seu enquadramento no panorama nacional.

Jacques Rancière, autor de *O espetador emancipado*, considera que: “Conhecer a lei do espetáculo equivale a conhecer a maneira como ele reproduz indefinidamente a falsificação que é idêntica à sua realidade” (2014; p. 45) Assim, é pertinente perguntar: Que realidade teatral procura construir a nova geração? As necessidades de criação artística aparecem associadas a uma urgência na comunicação? Deste modo, serão as propostas teatrais ilustrativas de um questionamentos do foro social, histórico e pessoal dos mesmos?

Nos anos 70, acontece uma ruptura no modo de se pensar a cena e consequentemente o modo de se fazer teatro. As correntes de vanguarda do início do século XX começam a exercer uma forte influência para o abandono do teatro mimético e “textocêntrico”. O teatro evolui para novos territórios. Hans-Thies Lehmann, autor de *O Teatro Pós-dramático*, afirma que: “o impulso para a constituição do discurso pós-dramático no teatro é o de ser descrito como uma sequência de etapas de autorreflexão, decomposição, e separação dos elementos do teatro dramático.” (2005; p. 76) Deste modo, é importante perceber qual a relação que se estabelece atualmente entre o agente criativo e o espetáculo teatral. Este estudo pretende entender quais as influências cénicas, e como os seus trabalhos refletem um contributo artístico ao nível da criação, procurando compreender o seu posicionamento relativamente ao discurso cénico. “Quanto mais tivermos presentes que o ator não é apenas o que diz o texto ou aquele que imita a realidade, mais o reconheceremos como criador, em vez de o anularmos.” (Monteiro; p. 411) Faz parte desta pesquisa perceber que discurso poderá surgir deste grupo de atores-criativos, no contributo artístico ao nível da criação teatral contemporânea. Para além de compreender a trajetória individual e qual a repercussão

na contemporaneidade artística portuguesa, é pertinente estudar os processos de trabalho, entender as motivações, analisar o trabalho individual e em rede, apurando essa constelação e como ela funciona.

CAPÍTULO I – O teatro português na cidade de Lisboa no último quartel do século XX e no início do século XXI

I.1 – As novas companhias teatrais e a intenção de um “teatro novo” no período pós 25 de Abril de 1974.

O desejo de encenar textos nunca antes representados e construir uma nova linguagem cénica parece evidente no período que antecede a revolução de 1974. Nos anos 50 e 60 no século XX, muito antes da queda do regime, companhias como o Teatro Experimental do Porto (1953), o Teatro Experimental de Cascais (1964) e o Teatro Estúdio de Lisboa (1964) começam a delinear timidamente tentativas de trazer para o público dramaturgias que até então eram censuradas. “Nesse período o nosso relacionamento com o teatro tinha a ver com a esperança numa revolução, ou num movimento revolucionário, que parecia inevitável pelo menos ao nosso subconsciente. O teatro não se limitava a criticar ou a contestar um regime – mostrava a transformação da sociedade.” (Porto, Carlos; p.7)

Essa transformação parecia ser eminente, numa ebulição ideológica que acontece nos finais dos anos 60, nomeadamente com o Maio de 68. Os grupos de teatro amador e os grupos de teatro universitário, cada vez mais conscientes de uma realidade sócio-política em transição, começam a criar mecanismos no sentido de implementar um teatro alternativo. (Exemplo disso será o Grupo 4, que será refundado em 1982, como adiante veremos.) Legalizam-se e implementam um teatro que fosse o espelho de uma manifestação de resistência a um regime fascista e opressor, resultando assim nas primeiras companhias independentes do início dos anos 70.

No ano de 1971, um coletivo de atores decide criar uma estrutura teatral com o propósito de impulsionar criações cénicas, onde os atores fossem os verdadeiros responsáveis pelo trabalho de criação. Em 1972 nasce a Comuna Teatro de Pesquisa, pela vontade dos atores João Mota, Carlos Paulo, Manuela de Freitas, Melim Teixeira e Francisco Pestana. A Comuna Teatro de Pesquisa desempenhará um papel importante na divulgação de um trabalho teatral não desenvolvido pelas companhias profissionais de então, no propósito de refletir sobre o teatro praticado. Artisticamente influenciado pelos encenadores Adolfo Gutkin e Peter Brook, João Mota encontra nestes uma nova

maneira de olhar e sentir o teatro. Assumir-se-á não só como ator e encenador da companhia, mas também como pedagogo, sendo dele a responsabilidade na formação de várias gerações de atores, que se seguiram, provenientes da Escola Superior de Teatro e Cinema, onde por mais de três décadas trabalhou como professor adjunto no departamento de teatro.

Igualmente em 1971, o jornalista Joaquim Benite funda o Grupo de Campolide e estreia a peça *O avançado centro morreu ao amanhecer*, de Agustín Cuzzani. Contudo, este coletivo só se profissionalizará em 1977, instalando-se no Teatro da Trindade em Lisboa. No ano seguinte, muda-se para a cidade de Almada. Surge a Companhia de Teatro de Almada, com a estreia do espetáculo *Aventuras de Till Eulenspiegel*, de Charles de Coster e Virgílio Martinho. Todavia, é no ano de 1984 que uma primeira edição de um encontro anual de teatro internacional resultará num dos mais importantes festivais de teatro de referência nacional: O Festival de Teatro de Almada. Atualmente na sua 32ª edição, por ele passaram autores, encenadores e companhias como Peter Brook, Peter Stein, Bruno Ganz, Hiqué Gomez e Nico Nicolaiewky, Oskaras Koršunovas, Tg Stan, El Patrón Vázquez, Cascai Teatre, Théâtre des Bouffes du Nord, Theatre de Gennevilliers, Bernard Sobel, Compagnie M-G Pessoa, Les Ballets C de La B & Akram Khan Company, entre outros.

Companhias como o Teatro da Cornucópia, fundada por Luís Miguel Cintra e Jorge de Silva Melo em 1973, espelham uma clara ideologia de princípios orientadores, com o objetivo de se repensar o panorama teatral português.

“Pretende esta companhia: 1. – Apresentar quase exclusivamente textos clássicos universais de reconhecida importância, não seguindo uma concepção académica tradicional, mas recriando-os em termos de um teatro contemporâneo informado pela consciência da época histórica da cultura, em que eles se inscrevem (para que utilizará uma linguagem teatral renovada que tomará ao mesmo tempo em conta essa conjuntura histórica e os tornará vivos e capazes de despertar o interesse de um público moderno); 2. – Atribuir à encenação a importância fundamental que, desde o princípio do século, tem no teatro contemporâneo e que ainda não é reconhecida pela maior parte do público; 3. – Colaborar na ação mais geral das jovens companhias profissionais que se têm afastado da produção regular; 4. – Realizar espetáculos que, pela acessibilidade dos temas e dos tratamentos cénicos, possam interessar

simultaneamente o público adulto já formado pela atividade das restantes companhias, e o público jovem que ainda não tem consciência nem hábitos de espetador e assim tentar várias formas de aproximação do público adolescente;” (Cintra; 2002; p.8)

O encenador, professor e artista plástico João Brites terá igualmente um novo olhar na forma de se fazer teatro no período pós 25 de Abril. Funda em 1974 a cooperativa cultural Teatro O Bando, afirmando-se como um coletivo que “elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária” (Brites, 2010). O trabalho de o Teatro O Bando assenta numa nova maneira de trabalhar a maquinaria de cena, sendo a dimensão plástica e visual determinante na concepção dos espetáculos, numa busca transgressora de construir teatro. “O Teatro O Bando procura um caminho que potencie a personalidade criativa de cada um, em detrimento de receitas e de modelos generalistas. Se no trabalho de atores existe um discurso cénico progressivamente consciente, que sublinha a importância da consciência do ator em cena em vez do habitual culto da intuição, é para melhor esclarecer as opções técnicas e estéticas de cada um.” (Brites, 2009). A dimensão rural e comunitária esteve sempre presente nas intensões estéticas e dramáticas da companhia, e no ano 2000 instala-se em Vale dos Barris uma quinta de quatro hectares, inserida na *Reserva Natural da Arrábida*, no concelho de Palmela. Este desejo de “sentir a terra e a gente” fazem com que o Teatro O Bando se notabilize, não só pelo trabalho com a comunidade local, mas igualmente pela internacionalização dos seus projetos, na criação cénica e em ações de formação pedagógica, convite para coproduções e intercâmbios, onde o trabalho com artistas, encenadores e atores de outros países é uma constante na criação e produção do coletivo, sempre com um olhar atento e perscrutador à realidade contemporânea.

Fundada em 1975 pela atriz Maria do Céu Guerra e o cenógrafo Mário Alberto, a companhia de teatro A Barraca será uma das mais relevantes companhias do pós 25 de Abril. Classificada em 1983 pela Europa World Year Book como “companhia emergente de referência de teatro experimental e independente de Lisboa” (p. 1040), *A Barraca* estreia o seu primeiro espetáculo no ano 1976, *A Cidade Dourada*, na Sociedade Filarmónica Incrível Almadense. Nos dois anos de exílio que Augusto Boal passou em Portugal, o dramaturgo colaborou diretamente com a companhia, encenando em 1977 dois espetáculos: *A Barraca conta Tiradentes* (no qual o ator Mário Viegas tem a sua estreia na Barraca) e *Ao Qu’isto Chegou! – Feira Popular de Opinião*. Desde a sua

fundação até finais dos anos oitenta, a companhia é galardoada com vários prémios, que variam entre distinções de melhor texto inédito (em 1979 com o espetáculo *D. João VI*, com texto e encenação de Helder Costa), melhor espetáculo, melhor encenação, melhor atriz e melhor companhia, distinções feitas pela Associação Portuguesa de Críticos (em 1980 com o espetáculo *É Menino ou Menina?*) ou ainda, melhor partitura musical atribuída a António Vitorino de Almeida (em 1984 com o espetáculo *Santa Joana dos Matadoures*, encenação de Helder Costa). Em 1989, a Câmara Municipal de Lisboa cede as instalações do cineteatro no Largo de Santos, onde a companhia fixa residência até à atualidade. À semelhança das restantes companhias independentes *A Barraca* liderada pelo dramaturgo, encenador, escritor, ator e ativista Helder Costa e pela atriz Maria do Céu Guerra, trouxe para a cena, para além de textos originais, autores como Dário Fo, António Riberto Chiado, Bertolt Brecht, Ettore Scola, Rainer Werner Fassbinder, Woody Allen, tendo como premissa a adaptação de temas históricos ou políticos, de formato popular, tradicional ou moderno, assente num trabalho de teatro narrativo.

No ano de 1982, numa iniciativa de Mário Viegas, Francisco Pestana, Irene Cruz, João Lourenço, Joel Constantino, Jorge Gonçalves, Paula Guedes, Melim Teixeira e Teresa Lima fundam o Novo Grupo – Teatro Aberto. Contudo, a oficialização desta estrutura é decorrente de uma experiência anterior iniciada ainda nos anos sessenta, mais concretamente em 1966, onde Irene Cruz e João Lourenço, em conjunto com Morais e Castro e Rui Mendes, criam o grupo teatral Grupo 4. Este coletivo pretendia afastar-se ideologicamente da produção do teatro empresarial da época. O Grupo 4 procurava um teatro político, de crítica à situação política da época (censura, ditadura, falta de liberdade e guerra colonial). Terá sido considerado como um dos grupos de vanguarda da época, exercendo forte influência em futuras companhias independentes. O Grupo 4 tomou outro rumo depois da saída de João Lourenço e a sua atividade cessa em 1975. João Lourenço estreia em 1976, *O Círculo de Giz Caucasiano* de Bertolt Brecht, o espetáculo inaugural de o Novo Grupo – Teatro Aberto. Este “novo grupo” reforça uma procura de criação, dando especial evidência às condições do homem nas suas mais múltiplas dimensões, e de como ele pode alterar ou condicionar o seu destino. É uma companhia que tem um repertório baseado, essencialmente, nas novas dramaturgias e com um trabalho atento ao que se vai escrevendo. Em conjunto com João Lourenço,

Vera San Payo de Lemos escolhe as peças a serem trabalhadas e nesse sentido é responsável pela programação e pela dramaturgia.

Dez anos passados do 25 de Abril, será Madalena Azeredo Perdigão a figura central para a promoção de novas linguagens cénicas, com os Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança na Europa, no CAM - Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. “Graças ao papel radicalmente visionário de Madalena Perdigão e graças a ação do ACARTE, a década de 80 das artes performativas portuguesas tem real início em 1987. Com efeito, é por essa altura que se assiste ao aparecimento de novos projetos de criadores individuais, na música, nas artes plásticas, na dança e no teatro, cujos horizontes estéticos se cruzam com as linguagens de artistas de outras latitudes.” (Vasques; 2009; p. 3) O trabalho promovido por Madalena Azeredo Perdigão no CAM, o pioneiro centro de arte moderna do país, está intimamente relacionado com uma visão de época de um Portugal que se pretendia enquadrar no pós-modernismo internacional, tendo como enquadramento a cidade de Lisboa. “A criação do Centro de Arte Moderna correspondia a uma vontade já antiga de dotar o país de um museu e de uma coleção representativa da Arte Moderna, como criar um espaço onde a criação artística contemporânea pudesse ser apresentada, desenvolvida e mesmo estimulada.” (Vieira, A. Bigotte; <http://www.revistapunkto.com> - consultado em Janeiro de 2016) O próprio funcionamento da Fundação Calouste Gulbenkian era entendido como um “oásis” no panorama artístico nacional, com financiamento próprio, numa autonomia nas opções estéticas e artísticas. A gestão dos Encontros ACARTE no período de 1984 e 1989, a cargo de Madalena Azeredo Perdigão, adquirem a lógica da “curadoria da falta” ou seja, o que faz falta acrescentar ao panorama artístico português num “incentivo à colaboração entre artistas de diferentes áreas para a criação multidisciplinar.” (Perdigão, M. *apud* Vieira, A. Bigotte; <http://www.revistapunkto.com> - consultado em Janeiro de 2016) Nesse período, nomes como Tadeusz Kantor, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Jan Fabre, Fernanda Lapa, Susanne Linke, Olga Roriz, Elisa Worm, Anne Teresa de Keersmaaker, Pina Bausch, Vera Mantero, Joseph Nadj, Clara Andermatt, Karine Saporta, Rui Horta, Reinhild Hoffman, Marina Abramovic/Ulay, Ulrich Rosenbach, Wolf Vostell, Silvestre Pestana, Miguel Yeco, Olga Prats, Jorge Lima Barreto, Dereck Bailey, Touch Monkeys entre outros, passaram pelos *Encontros ACARTE*. É ainda da sua responsabilidade a criação dos *Concertos à Hora do Almoço*, uma iniciativa que

possibilita a estreia novos jovens intérpretes, na área da música. “O objetivo principal destes concertos é, como já tem sido anunciado, proporcionar aos jovens intérpretes a possibilidade de se apresentarem em público e de testarem os seus talentos perante si próprios, perante a assistência e perante a crítica. Mas outro objetivo importante da iniciativa é o facto de permitir preencher tempos livres da hora do almoço a pessoas que, por razões variadas, não almoçam em casa e se limitam a comer rapidamente uma refeição ligeira.” (Perdigão, M.; *apud* Machado; 1994; p. 15) As Músicas do Mundo, conceito pouco em voga na época é criado como atividade complementar às exposições do CAM e as sessões de jazz no mês de Agosto. Paralelamente a todas estas atividades é da responsabilidade do *ACARTE* a permanência do funcionamento do Centro de Arte Infantil, promovendo conferências, cursos de cinema de animação e workshops.

I.2 – O teatro português na cidade de Lisboa de 1990 a 2010

Na década de 90, a cidade de Lisboa assiste a uma reestruturação ao nível da infraestrutura de apoio às artes, pois foram criados dois grandes centros artísticos. A Culturgest, situada na Rua do Arco do Cego, e o Centro Cultural de Belém, situado na Praça do Império. Estes centros irão conferir à cidade uma descentralização da atividade cultural contemporânea, até então concentrada na Fundação Calouste Gulbenkian.

A Culturgest – Gestão de Espaços Culturais S.A., inaugurada a 11 de Outubro de 1993, é uma fundação criada pela Caixa Geral de Depósitos, para desenvolver um programa de continuidade de espetáculos de teatro, dança, ópera, cinema, vídeo, exposições, colóquios, conferências, workshops e serviço educativo.

O CCB - Centro Cultural de Belém foi inaugurado em Setembro de 1992 para receber a Presidência Portuguesa da União Europeia, e tem como objetivo a promoção da cultura, no desenvolvimento e difusão de todas as artes performativas (teatro, dança, música e cinema), como igualmente as artes plásticas. Como atividade complementar, o CCB apresenta-se como centro para a realização de conferências, colóquios e reuniões profissionais.

Assim, os primeiros anos da década de 90 são culturalmente promissores para as artes. Com o aparecimento destes novos polos culturais, com as suas programações multidisciplinares e transfronteiriças, Lisboa passa a ser ainda mais uma cidade virada

para a Europa e para o Mundo. Em 1994, torna-se palco de uma das mais importantes manifestações culturais: Lisboa Capital Europeia da Cultura. Esta iniciativa, iniciada em 1985 pela ministra grega Melina Mercouri, tem como objetivo a promoção de uma cidade europeia pelo período de um ano, demonstrando o que de mais relevante e caracterizador se produz ao nível da criação artística e cultural.

Neste “solo fértil” de possibilidades artísticas, novas estruturas teatrais surgem na cidade: o Teatro da Garagem (ainda em 1989); a Companhia de Teatro do Chiado (1990); o Olho – Associação Cultural (1990); a In Impetus (1990); a Cassefaz (1991); a Casa Conveniente (1992); o Teatro Meridional (1992); o Pogo Teatro (1993); a Escola de Mulheres (1995); o Teatro Praga (1995); o Útero (1997); o Cão Solteiro (1997) e a Companhia Sensurround (1997). Criadores como as atrizes e encenadoras Lúcia Sigalho (Companhia Sensurround), Mónica Calle (Casa Conveniente) ou Paula Sá Nogueira (Cão Solteiro) começam a procurar nas suas propostas novas soluções de se construir teatro. O teatro passa a ser entendido como um lugar de liberdade, de experimentação e de processo. As linguagens da pintura, da fotografia ou do cinema, são integradas no discurso teatral. Surgem as dramaturgias originais socorrendo-se de colagens de textos de diversos géneros (prosa, poesia, correspondências, textos de imprensa ou diários) como modo de criação das narrativas. A recusa do artifício cénico, assente num despojamento da criação cénica, é entendido como forma de se repensar o discurso visual. Começa-se a desenvolver um trabalho de interrogação teatral, alicerçado nas condições de proximidade dos espaços físicos alternativos, dos criadores como agentes da criação, e do próprio público como “organismo vivo” no entendimento e participação das obras.

Estas propostas artísticas, no entanto, distanciavam-se dos grandes eventos que aconteciam na cidade. No ano de 1998, dois importantes festivais aglutinaram todas as artes performativas: o Festival dos 100 Dias e o Festival Mergulho no Futuro. Tinham como objetivo a promoção e divulgação *da Expo’ 98 - Exposição Internacional de Lisboa*. O Festival dos 100 Dias consistiu como o prelúdio à Exposição Mundial, assinalando a contagem decrescente para o início do evento. Foi uma viagem à recriação cultural do século XX, nas suas diferentes linguagens artísticas: música, bailado, ópera, cinema, literatura, teatro.

O Festival Mergulho no Futuro, envolvendo igualmente diversas disciplinas como a dança, o teatro, a música, o vídeo e a performance, foi marcado pela mostra das inquietações do final do século e do milénio, bem como pela revitalização estética das várias disciplinas apresentadas.

Com esta reorganização de propostas artísticas, novas funções aparecem associadas a atividade performática, como os programadores, os gestores culturais, os produtores, os agentes com cargos políticos e os próprios criadores. A figura do diretor do teatro passa a ser substituída pela figura do programador. O programador começa a ter um papel preponderante nas escolhas e definições das programações a serem apresentadas.

Paralelamente a estas atividades mais abrangentes e globais, novas companhias de teatro com formatos mais reduzidos são criadas. Surgem a Associação Cultural Primeiros Sintomas (2000); o Teatro do Vestido (2001); a Karnart (2001); a Máquina Agradável (2002); a Companhia João Garcia Miguel (2002); o Mundo Perfeito (2003); O Propositário Azul (2003); o Colectivo 84 (2003); o Gato que Ladra (2004); o Teatro do Silêncio (2006); o Teatro do Eléctrico (2008) e a Companhia Maior (2010). Estes coletivos aparecem associados à necessidade individual, onde os seus mentores procuram seguir uma linha de criação de teatro com a qual se identifiquem e que seja original. São estruturas independentes que se socorrem do apoio da DGArtes - Direcção Geral das Artes, para o seu regular funcionamento. “A DGArtes tem por missão a coordenação e execução das políticas de apoio às artes, promovendo e qualificando a criação artística e garantindo a universalidade da sua fruição.” (*Diário da República*, 1.^a série — N.º 62 — 27 de março de 2012)

Sendo a atividade teatral uma atividade em constante mudança, e tendo-se verificado que o surgimento de novas companhias de teatro está intimamente ligada à vontade dos seus mentores, é pertinente conhecê-los e entender como estes criadores se inserem na construção cénica portuguesa atual. Jacques Rancière no estudo sobre a posição do artista na criação contemporânea, refere:

“Hoje temos teatro mudo e dança falada; instalações e performances à guisa de obras plásticas; projeções de vídeo transformadas em ciclos de afrescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou cenas históricas pintadas;

escultura metamorfoseada em espetáculos multimídia, além de outras combinações” (2014; p. 24)

Deste modo, as novas propostas cénicas vivem de um “conceito de hibridismo” onde a contaminação de linguagens parece identificar o teatro de uma era pós moderna. Será que esta nova geração de criadores procura identificar-se com as correntes artísticas desenvolvidas, nomeadamente por outros artistas estrangeiros? Estarão os nossos artistas confinados à sua “portugalidade” e a uma maneira de construir teatro nacional? Que interesses artísticos têm uma nova geração de criadores?

CAPÍTULO II – Metodologia: constituição do *corpus*

A tentar dar resposta a todas as questões que surgem para classificar o teatro da era pós moderna, constitui-se uma amostra de 10 criadores portugueses, que desenvolvessem atividade teatral em continuidade, tivessem menos de 40 anos de idade (no período da pesquisa) e exercessem simultaneamente a função de atores e encenadores. Tem-se interesse em perceber como um intérprete pode exercer o papel de diretor e *vice-versa*, e que fronteiras se estabelecem nessa modalidade de criação. A pesquisa para esta dissertação desenvolveu-se no período entre Outubro de 2014 e Janeiro de 2016. Nesta amostra foram estudados espetáculos de Cláudia Gaiolas, de Cláudia Lucas Chéu, de Joana Craveiro, de Solange Freitas, de Paula Diogo, de André Amálio, de André E. Teodósio, de John Romão, de Alfredo Martins e de Ricardo Neves – Neves.

O limite de idade permitiu uma seleção mais rigorosa, no sentido de se apurar uma amostra de jovens artistas. Procurou-se analisar o trabalho individual de cada criador, tendo como referência uma seleção limitada de espetáculos. Foram escolhidas as produções mais recentes e aquelas que o autor desta dissertação viu em palco e achou melhor caracterizarem a linguagem artística do criador. A análise das obras teve como premissa a criação cénica, as narrativas e a forma de se construir os espetáculos. Procurou-se evidenciar o fator inovação e qual o posicionamento em relação às gerações anteriores. Tentou-se constituir uma amostra que tivesse uma

heterogeneidade de artistas, com o objetivo de se perceber como este “microcosmos” funciona. A cada artista associou-se um subtema de investigação, no sentido de contextualizar e aprofundar este estudo.

A recolha dos dados do material para investigação foi feita por entrevistas semi-diretas e pelo estudo dos espetáculos mencionados. Os textos dos espetáculos que estão editados foram igualmente objeto de estudo.

A cidade de Lisboa foi entendida como a cidade eleita para o desenvolvimento da atividade dos elementos da amostra, “sendo a Região de Lisboa e Vale do Tejo que absorve, em 2010, cerca de 49% do total dos apoios estruturais atribuídos pelo Ministério da Cultura às estruturas artísticas profissionais.” (Borges; p. 189) Ainda assim, alguns artistas desenvolveram trabalhos fora do distrito de Lisboa ou no estrangeiro, os quais são mencionados nesta dissertação.

Serviram de base os estudos sociológicos de Vera Borges sobre o teatro dos anos 2001, 2007 e 2012, tentando uma contextualização mais efetiva na análise dos dados recolhidos. Ensaaios teóricos relevantes de outros autores foram também considerados, tais como: Amélia Jones, Ana Vidal Egea, Eugénia Vasques, Frederico Lourenço, Jacques Rancière, José Gil, Judith P. Butler, Marc Augé, Nicolaus Bourriaud, Paulo Filipe Monteiro e Roland Barthes.

Ao longo da construção desta dissertação, a consulta aos programas das companhias de teatro, folhetos e textos publicados pelos artistas foram igualmente considerados, tais como: Gonçalo Alegria, Joana Craveiro, João Brites, Luís Miguel Cintra, Susana Pomba e Tânia Guerreiro, como também artigos publicados por A. Bigotte Vieira e Carlos Porto.

Como textualização teórica, parte-se da perspectiva do teatro pós-dramático, denominação dada pelo crítico e professor de teatro alemão Hans-Thies Lehmann, relativamente à construção fragmentária do texto e da dramaturgia; à utilização de tecnologia em cena; à participação direta do espetador no espetáculo; ao corpo e voz do ator e a sua utilização; para encontrarmos elementos comuns entre as propostas dos criadores portugueses e os diagnósticos feitos pelo autor.

Em última análise, considerou-se a visão da crítica jornalística como espelhamento da recepção dos espetáculos. Foram selecionadas as opiniões de Rui Monteiro da revista *Timeout* e de Gonçalo Frota e Tiago Bartolomeu Costa, ambos

críticos e escritores do jornal *Público*, nomeadamente do suplemento *Ípsilon*, o qual se considera o instrumento de análise mais consistente da crítica empírica teatral portuguesa.

CAPÍTULO III – O lugar cénico de dez criadores teatrais

III.1 – Cláudia Gaiolas e as novas plataformas de criação

“Fizemos o caminho de um tempo em que as circunstâncias e as novidades nos levaram a unir-nos e juntos pudemos resolver problemas associados ao arranque do funcionamento das salas de espetáculos que a maioria dos municípios queria fazer funcionar a contento. Diferentes em escala, em características identitárias, em opções políticas, construímos um espaço de interseção de interesses e convergências que permitiu a cada um dos associados crescer na medida das suas condições e necessidades.”

(Artemrede – Plano Estratégico e Operacional 2015 – 2020; Fevereiro de 2015; p.11)

Entenda-se que abordar a temática sobre as novas plataformas de criação é referir uma mudança do paradigma na criação artística, numa procura de novas linguagens cénicas, que privilegiem a descentralização das práticas teatrais, ao nível das grandes cidades (como a cidade do Porto e a cidade de Lisboa) e que se encontrem novas formas de linguagem artística, que interceptem uma visão ficcional com um contributo real, para a construção de novas tendências da criação contemporânea portuguesa. O Decreto – Lei de 7 de Maio de 1998, lançado pelo então ministro da cultura Manuel Maria Carrilho, previu a criação de uma estrutura orgânica, o Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE), com os principais objetivos de aumentar a oferta cultural qualificada ao nível das artes performativas (teatro, dança, música e novas tendências de criação interdisciplinares), e contribuir para uma maior uniformidade face às simetrias regionais, promovendo uma maior igualdade de acesso à produção cultural. Propôs-se assim, um programa de apoio para o desenvolvimento de uma rede de recuperação e reestruturação dos teatros, meios e equipamentos de vinte e uma localidades, numa parceria entre o Ministério da Cultura e as autarquias, com o investimento mecenático da Tabaqueira, S.A. Neste sentido, os criadores são estimulados a procurar novas plataformas e entidades, reforçando uma mudança na própria criação. Essa alteração será corroborada pela nova lei de apoios à criação, que

em 2008 prevê que: “[...] Tendo-se avançado substancialmente na recuperação, no alargamento e na renovação na rede nacional de cineteatros, impõe-se criar condições para o seu funcionamento efetivo ao serviço da descentralização cultural, apoiando um programa regular de qualidade, que inclua iniciativas educativas e favoreça também a fixação ou as residências artísticas, ou as atividades artísticas no interior. Para esse fim, são definidos instrumentos como acordos tripartidos entre o Ministério da Cultura, autarquias e entidades de criação, de programação ou mistas e protocolos entre o Ministério da Cultura e outras entidades públicas e privadas. [...]” (Ministério da Cultura; Decreto – Lei nº196/2008 de 6 de Outubro)

A nova geração de artistas, nomeadamente aqueles que não estavam agregados a companhias institucionalizadas como artistas residentes, encara esta medida como um novo patamar para a exploração de novos territórios artísticos com novas oportunidades de criação. O bailarino e coreógrafo Tiago Guedes é exemplo disso. Funda a associação cultural sem fins lucrativos Materiais Diversos, com a permissão inicial de incentivar a experimentação e investigação artísticas, na sensibilização do público para as artes performativas, especialmente a dança, e no ano de 2009, em parceria com os Municípios de Torres Novas, Cartaxo e Alcanena, e com o Teatro Virginia, o Centro Cultural do Cartaxo e o Cine – Teatro de São Pedro, promove a primeira edição do Festival Materiais Diversos. É um festival, não só de dança, mas de artes performativas, que acontece em Minde e que aglutina a criação local, nacional e internacional, com o objetivo de conceder às populações fora dos grandes centros urbanos, nomeadamente na zona do médio Tejo, a possibilidade de usufruir de ofertas culturais e propostas artísticas da criação contemporânea. “No tecido teatral português, os festivais nacionais são polos de efervescência da atividade teatral” (Borges; 2007; p.166) Neste núcleo de convite a artistas das diferentes áreas disciplinares, a atriz e encenadora Cláudia Gaiolas nesse ano inaugural, desenvolverá atividade com o grupo teatro local, num trabalho interdisciplinar entre a encenação e a direção de atores.

“Na primeira edição do Festival Materiais Diversos fui encenar um espetáculo, com o grupo Boca de Cena, que é um grupo amador de Minde e que tem uma tradição gigante de teatro. Este grupo existe há mais de trinta anos e as pessoas cedem do seu tempo livre para que as peças aconteçam. Este interesse pelo teatro aparece pelo

próprio interesse de não deixar morrer a tradição e com um interesse na ligação muito direta com o público.” (Entrevista a Cláudia Gaiolas, Dezembro de 2014)

Encenou o espetáculo *Terroristas*, uma adaptação do texto *Terrorismo*, dos irmãos Presniakov. O trabalho serviu como modelo, na tentativa de inclusão de uma encenadora profissional, no desenvolvimento de um trabalho artístico, com atores locais e não profissionais. O processo de trabalho durou três meses desde os primeiros encontros até à estreia. Promoveu a partilha de saberes e de rigor, num trabalho final que se destinou a ser entendido como objeto artístico.

“Não me interessa fazer teatro pedagógico, mas acho que o processo pode por vezes ter esse carácter pedagógico. Se considerarmos que eu sei o que eles não sabem e que a minha função é passar-lhes alguma informação então de algo modo existe um processo de aprendizagens. Para mim continua a ser um trabalho artístico.” (Entrevista a Cláudia Gaiolas; Dezembro de 2014)

Em 2012, Cláudia Gaiolas colaborará como co-criadora e intérprete no espetáculo *Mundo Maravilha*, um projeto artístico desenvolvido pelo interesse de duas companhias de teatro de colaborarem entre si. A companhia portuguesa Mundo Perfeito, com direção de Tiago Rodrigues, e a companhia brasileira Foguetes Maravilha, com direção de Alex Cassal e Filipe Rocha inspiraram-se na ideia de uma viagem de barco, onde iriam em conjunto escrever, discutir e ensaiar todo o processo de criação. Um trabalho de partilha de experiências e visões individuais de cada “ator – criador” sobre um mesmo tema. Uma peça que fala sobre o banal e sobre a vida quotidiana de uma forma muito intensa. Os oito intérpretes, quatro atores portugueses e quatro brasileiros, construíram este espetáculo em dois momentos distintos. O primeiro momento em trabalho de residência artística, em Montemor-o-Novo, onde durante dezassete dias estiveram a viver em conjunto na tentativa de engendrar o ambiente psicológico das viagens dos navegadores portugueses no período do descobrimentos. Um segundo momento aconteceu no Espaço Alcantara, onde se finalizou o processo de criação. O espetáculo esteve em cena, na primeira quinzena de Novembro, no Teatro Maria Matos e cenicamente reproduziu-se a ideia do interior de um barco, potenciando

os próprios equipamentos técnicos da sala do teatro, como as varas, as bambolinas e as cordas como reforço da construção da ideia de uma caravela portuguesa. Após a carreira no Teatro Maria Matos, *Mundo Maravilha* participou na Guimarães Capital da Cultura 2012.

Sendo este capítulo dedicado à novas plataformas de criação teremos de fazer referência ao Alcantara, que desde 2005 se tem dedicado a divulgação e à promoção de obras performativas da contemporaneidade. Fundado em 1993, pela bailarina e coreógrafa Mónica Lapa, inicialmente com o nome de *Danças na Cidade*, esta plataforma promoveu a divulgação da dança contemporânea portuguesa, nomeadamente o trabalho dos jovens coreógrafos. Entre 1993 e 2004 o então *Danças na Cidade* teve um papel predominante não só na divulgação da criação nacional, como no intercâmbio de artistas estrangeiros, numa aposta de divulgação da arte e cultura internacionais. No ano 2004 muda de nome e em 2005 é criado o Alcantara e o Festival Alcantara, com a sua primeira edição em 2006. Desde a sua criação, este festival integra o carácter de plataforma de divulgação não só da dança mas das artes performativas da contemporaneidade, onde se inclui o teatro. Atualmente com a direção artística de Thomas Walgrave, agrega uma pluridisciplinidade de propostas não só nacionais como internacionais, de programas de residências artísticas, de espaços para a formação, de laboratórios artísticos e de promoção da edição de livros e vídeos, numa aproximação de uma visão global das artes, afastando-se da abordagem eurocêntrica na sua programação. Cláudia Gaiolas, em conjunto com Pedro Carraca, na edição de 2008, participam numa mostra com o trabalho *Confissões*, uma proposta performativa com moradores da Cova da Moura, no município da Amadora, desenvolvida durante um período de três anos. Um trabalho de continuidade temporal que permitiu a criação de laços de confiança bastante fortes dentro da própria comunidade. Poderemos classificar esta abordagem artística como “trabalho com a comunidade”? Cláudia Gaiolas considera que não. Um trabalho com a comunidade é feito ao longo do tempo: um processo de continuidade crescente. Aqui o trabalho, apesar de um período dilatado na construção de um espetáculo, tem um final e o resultado é circunscrito ao grupo de pessoas com as quais se trabalhou e não com a totalidade da comunidade da Cova da Moura. “Eu própria me tenho questionado: o que é isso de trabalho comunitário? O trabalho com a comunidade precisa de tempo e são precisos anos para obter resultados.

Aqui, o que fica para a comunidade é outra coisa e isso também deveria ser estudado.”
(Entrevista a Cláudia Gaiolas, Dezembro de 2014)

Cláudia Gaiolas regressará ao Festival Materiais Diversos, em 2014, em conjunto com Rita Rio Sousa para a construção do espetáculo *Não sou só eu aqui*, com os trabalhadores da indústria de curtumes, do grupo Carvalho e Couro e do Centro Tecnológico das Indústrias do Couro. Um trabalho de residência desenvolvido ao longo de cinco meses e que serviu para, numa primeira fase, se estudar o processo de trabalho da própria fábrica e o trabalho que os operários nela desenvolvem. “Começamos por entrevistar pessoas, passámos horas a observar as máquinas e o seu funcionamento e tentámos perceber como aquele organismo máquina - trabalhador funciona.” (Entrevista a Cláudia Gaiolas, Dezembro de 2014) Este primeiro momento serviu para o levantamento e recolha de materiais passíveis de serem trabalhados artisticamente, com o objetivo de consolidação de uma dramaturgia coerente e personalizada. Um segundo momento foi o trabalho com os “atores-operários”. Houve necessidade de um trabalho de formação, porque alguns dos elementos que iriam integrar o elenco nunca tinham feito teatro. Era preciso desbloquear algumas resistências e criar estratégias de aproximação entre todos os elementos. “Sabia que não podia elaborar um projeto demasiado conceptual e intrincado e que tinha que ser uma proposta esquemática e curta porque este método defende muito os atores e o processo de ensaios.” (Entrevista a Cláudia Gaiolas, Dezembro de 2014) O período de ensaios foi muito irregular, decorrente das disponibilidades dos atores e numa estratégia de pequeno grupo. De três em três semanas faziam-se ensaios corridos, com todo o elenco, para que todos percebessem a evolução do trabalho, seguidos de conversas de análise, não só para se fazer o ponto da situação, como também para se perceber as evoluções individuais e coletivas. Este projeto resultou num trabalho sobre a memória do espaço da fábrica e as histórias dos seus trabalhadores. Uma reflexão sobre o espaço coletivo e o espaço individual, sobre o mecânico e o humano, sobre cada posto de trabalho e a maneira como ele é ocupado. Um espetáculo estruturado a partir da perfeita noção de hierarquia e da função de cada elemento no funcionamento global de um mecanismo laboral.

A criação de propostas artísticas de recuperação de situações da vida real faz parte integrante do percurso artístico de Cláudia Gaiolas. Em Dezembro de 2014 e em

conjunto com o ator e encenador Dinarte Branco, o ator Tiago Nogueira e o escritor e guionista Nuno Costa Gomes cria o espetáculo *I don't belong here*, no Espaço do Tempo – Associação Cultural, em Montemor-o-Novo e com estreia oficial em Janeiro de 2015, no Teatro Maria Matos. Um convite feito pela presidente do Observatório dos Luso – Descendentes, Emmanuelle Afonso, que propôs a Dinarte Branco a criação de um trabalho artístico sobre a problemática da deportação, especialmente a que se faz sentir na ilha de S. Miguel, nos Açores.

“Os cidadãos que chegam repatriados dos Açores, oriundos dos Estados Unidos e do Canadá, estão a debater-se com dificuldades para arranjar emprego e até um sítio para dormir em S. Miguel. [...] As causas desta situação estão diagnosticadas e remetem para a carga negativa atribuída ao conceito de repatriado. [...] Um grande e preocupante obstáculo, revelador que a integração social está a falhar. Alguns destes repatriados acusam a dor forte ou mergulham na desmotivação, ou revoltam-se. Nalguns casos reincidem nas drogas e vão parar de novo à cadeia. Noutros, têm suficiente vontade de viver para começar do zero. É o ideal, mas para isso impõe-se uma sociedade menos discriminatória, mais solidária e aberta a dar oportunidades.” (Faustino, Paulo; Jornal *Diário de Notícias*; Novembro de 2007)

Duas associações sem fins lucrativos, Novo Dia e a Arrisca, promoveram o elo de ligação num primeiro contato entre o encenador e alguns dos deportados, que iriam integrar o elenco do espetáculo. *I don't belong here* desenvolveu-se ao longo de dezasseis meses, num processo de residência artística, e serviu para apurar a determinação e vontade de se assumir em palco percursos de vida de crime e toxicodependência. Dramaturgicamente, o espetáculo foi construído a partir das histórias pessoais e acontecimentos sociais de cinco repatriados dos Estados Unidos da América e Canadá, atualmente forçados a viver na ilha de São Miguel. É um espetáculo testemunho, construído ao longo de um processo de trabalho coletivo de partilha e colaboração. “Normalmente trabalha-se a partir de uma ideia, ou de uma imagem, de um frase e depois há todo um processo de pesquisa. Essa pesquisa interessa-me em função da prática, em relação ao que queremos dizer no espetáculo.” (Entrevista a Cláudia Gaiolas, Dezembro de 2014) *I don't belong here* é espetáculo sobre a memória

e sobre o confronto, sobre a sensação de não pertença e a impossibilidade de voltar ao sítio onde se era feliz. “São experiências de vida absolutamente extraordinárias: são experiências de oposto de felicidade e miséria, de gangues, de violência, de famílias desmembradas, há memórias que são muito difíceis de digerir, mas também de muito amor.” (Entrevista a Cláudia Gaiolas, Dezembro de 2014) Um espetáculo contado na primeira pessoa, num verdadeiro exercício de olhar para estas memórias e tentar compreender o comportamento humano e a própria vida. “(...) muitos e bons artistas profissionais ocupam parte do seu tempo trabalhando criativamente com os deserdados das suas cidades, e não o fazem como atividade paralela, piedosa ou militante, nem por qualquer estratégia – cínica – de recuperação social ou de educação pela arte, mas sim como parte da sua atividade de criação de mecanismos de representação artística: uma espécie de grau zero da sua profissão de artistas.” (Ribeiro, António Pinto; 2000; p.82) Uma dicotomia entre o real e o ficcional, onde os atores profissionais Cláudia Gaiolas e Tiago Nogueira, que faziam igualmente parte do elenco, serviram como os elementos de ligação balizadores no acompanhamento entre o universo teatral e o universo pessoal explorado.

I don't belong here foi coproduzido pela *Rede 5 Sentidos*, uma rede de programação cultural, criada em 2009 no âmbito do QREN 2007 – 2013 (Quadro Referência Estratégico Nacional) com a prioridade de promover a programação cultural e a produção artística em rede. Composta por onze equipamentos culturais do país, a *Rede 5 Sentidos*, apoia e dinamiza o desenvolvimento das artes performativas em Portugal. Fazem parte desta rede o Teatro Virginia (Torres Novas), o Teatro Nacional São João (Porto), o Teatro Municipal do Porto, o Teatro Municipal da Guarda, o Teatro Micaelense (Ponta Delgada), o Teatro Maria Matos - Teatro Municipal (Lisboa), o Teatro Académico Gil Vicente (Coimbra), o Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo), o Centro de Arte de Ovar (Ovar), o Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), e o Teatro Viriato (Viseu). A *Rede 5 Sentidos* tem como premissa a organização de digressões de espetáculos, apoiando a produção com coproduções, cofinanciamentos e residências artísticas. Permite assim o incentivo à criação, bem como à circulação de espetáculos pelos diferentes equipamentos culturais, possibilitando a troca de saberes, processos e experiências de trabalho, consolidando a cooperação entre os parceiros, dinamizando a criação artística e a formação de novos públicos.

III.2 – Cláudia Lucas Chéu e a escrita pós – dramática

“MIGUEL: Sabe que a comunicação é uma coisa muito desequilibrada. E se nós disséssemos que desejávamos apenas o seu nome? Já lhe expliquei isto mas vou repetir – a perspicácia não é o seu principal atributo – porque no seu nome está toda a luxúria que um nome pode ter. Mas em relação a si, ao seu corpo, queremos que seja outra coisa. Vamos torná-la um objeto de arte contemporânea. Não uma artista contemporânea, um objeto de arte. Digamos que vamos subir o seu valor de mercado, que passa de *underground* a *art underground*. (...)”

(Cláudia Lucas Chéu; *Violência – Fetiche do homem bom*; p.25)

No seu percurso de atriz e encenadora, Cláudia Lucas Chéu tem desenvolvido um trabalho de escrita de dramaturgias originais, as quais foram levadas à cena e editadas, em livros publicados pelas *Bicho-do-Mato/Teatro Nacional D. Maria II* e pela *Cama de Gato Edições*. Para além da escrita para a cena, Cláudia Lucas Chéu tem publicada poesia, na antologia *Meditações sobre o fim – Os últimos poemas* editado pelas *Edições Hariemuj*; prosa poética no seu livro *Nojo*, editado pela (não) *Edições* e o livro *Trespasse* pelas *Edições Guilhotina*, editora da qual é fundadora juntamente com Albano Jerónimo, Diana Pimentel, Maria Quintans e João Mota. É fundadora da Associação Cultura *Teatro Nacional*²¹, que promove edições literárias com o objetivo de potenciar a experimentação em cena dos textos e trabalhos desenvolvidos. Neste capítulo irei fazer referência a quatro das suas obras: *Poltrona – monólogo para uma mulher*; *Glória ou como Penélope morreu de tédio*; *Europa, Ich Liebe Dich* e *Violência- Fetiche do homem bom*. Interessa-me sobretudo fazer uma abordagem a partir da escrita, o que motivou a criadora a escrever sobre estas temáticas e perceber como essa escrita resultou na tradução para cena.

O espetáculo *Poltrona - Monólogo para uma mulher*, que estreou no Teatro São Luiz em Lisboa, na 3ª Edição do Ciclo de Novos Actores, em 2009, é a história de uma mulher, de seu nome Lídia, em diferentes momentos da sua vida. Apesar do título indicar tratar-se de um monólogo, o texto está escrito para ser interpretado por duas atrizes. Essa indicação é dada pela autora na primeira didascália:

“Duas senhoras estão em cena. Vários candeeiros estão espalhados pelo espaço, só um está ligado. Ouve-se um vinil a tocar ao longe, uma melodia quase imperceptível. A poltrona está vazia no centro. Lídia vem até à boca de cena.” (p.53)

Contudo, apesar de a interpretação do texto ser fixada pelas atrizes, a estrutura narrativa está do mesmo modo estruturada para ser interpretada por uma performance/bailarina, simbolizando Lídia enquanto jovem mulher:

“Entra Lídia Jovem calmamente. Aproxima-se da poltrona e dança em torno dela, num misto de sagrado e de desprezo. Um ritual estranho, mas comovente. Lídia Jovem sai de cena. Uma silhueta silenciosa que se afasta, ternamente. Lídia e Lídia Velha finalmente juntas agarradas à poltrona.” (p.69)

Esta Lídia jovem, reproduzido em cena por uma linguagem física numa mistura de dança-performance, é a secção onírica, fantasiosa e subjetiva da peça que ilustra o lado mais pueril, ingénuo e imaturo das restantes “Lídias”. Foi intenção da autora que este espetáculo se socorresse em palco de três performances e que o texto não seguisse uma estrutura narrativa linear: ele é entrecortado por diferentes momentos da vida desta mesma mulher:

“LÍDIA VELHA:

Já tomei um ben-u-ron, um grama, mas a dor de cabeça não me passa, parece que fui atropelada por um camião TIR. Maman. Sonhei com ela esta noite. Descia as escada do meu prédio a correr – a minha casa - onde fomos tão felizes e eu dizia-lhe; cuidado mãe! Só isto. Depois começámos as duas a rir e afinal eu tinha sete anos e estava a caminho da escola e a minha mãe parecia-se com a minha avó aos gritos como daquela vez em que disse que já voltava e nunca mais voltei. Acordei a suar. Liguei-lhe coisa que raramente faço e ela a chatear-me com conversas e as lamentações de sempre, quando eu só queria dizer-lhe: je t’aime maman. (...)” (Chéu; p.57)

São acontecimentos aleatórios com o propósito de espelhamento do retrato do comportamento individual em sociedade, nomeadamente o comportamento consumista, que para Cláudia Lucas Chéu caracteriza a sociedade contemporânea. No

seu estudo antropológico sobre as sociedades, Marc Augé afirma que “esta necessidade de dar um sentido ao presente, senão ao passado, é a contrapartida da superabundância de acontecimentos que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de sobremodernidade, a fim de darmos conta da sua modalidade essencial: o excesso.” (p. 31) É essa ideia de excesso e de aquisição na procura incansável de consumo que Cláudia Lucas Chéu procura pôr em evidência neste texto:

“LÍDIA

... tenho tenho de comprar aquilo
tenho mesmo de o comprar
nem que me esmifre toda
nem que faça dois turnos de seguida
ou arranje mais um *part-time* no centro ao fim de semana
e foda-se, se a outra já o tem
se a outra já o tem
porque é que eu não posso tê-lo?” (p.53)

Ou:

“LÍDIA VELHA

(...) Será que ainda sei trabalhar? Desde o despedimento em massa que só como arroz, mas aprendi a dizer: consumismo n.m. 1. Sistema económico e social que favorece o consumo exagerado; 2. Tendência para consumir exageradamente; 3. Procedimento resultante desta tendência (de consumir+ -ismo). (Pausa)” (p.63)

O espelhamento da sociedade dado por Chéu procura ir mais longe e ilustrar a própria percepção individual que a personagem tem de si própria e a imagem em sociedade. Há a procura de ironizar a ideia da figura estereotipada da mulher ideal:

“LÍDIA

O que queria agora
o que eu quero mesmo é fazer uma plástica

os oitocentos do casaco não devem chegar
tenho de ir ver à internet
mas mais dois meses e dois turnos devem dar
primeiro tiro um bocado do nariz
lá por ser grande não me faz ter olfacto superior
e para a decoração gosto mais de ter brincos do que penca
e claro ponho umas mamas novas
grandes e rijas e também tenho de endireitar os dentes pô-los
branquinhos” (p.65)

Cláudia Lucas Chéu ironiza a questão da normalização dos padrões de beleza num questionamento da mulher “sex –symbol”, arquétipo e patronizada. Contudo essa imagem do papel feminino em sociedade é reforçado por:

“LÍDIA VELHA

Cocorocó

eu não fui feita pra pôr ovos
instinto maternal é uma coisa inventada pelos homens
grandes cabrões
só para nos prenderem em casa
ao ranho e à merda dos putos
relógios?
sou alérgica à biologia
só conheço relógios digitais
com grandes números a vermelho
a piscar na cabeceira
fazem-me abrir a pestana todos os dias
ainda tenho esperança
confesso que ainda tenho esperança
de acordar numa capicua” (p.68)

Atrevo-me a classificar este texto como uma tentativa de uma manifestação do universo humano circunscrito na realidade social portuguesa da atualidade e contado no feminino. *Poltrona – Monólogo para uma mulher* foi interpretado por três jovens intérpretes, Solange Freitas, Maria Ladeira e Sara Chéu, e Cláudia Lucas Chéu estreou-se como encenadora.

Em Janeiro de 2011, Cláudia Lucas Chéu estreia na sala estúdio do Teatro Nacional D. Maria II o espetáculo *Glória ou como Penélope morreu de tédio*, com texto e encenação de sua autoria. *Glória ou como Penélope morreu de tédio* aborda a temática da espera e da repulsa do luto, tendo como inspiração o poema épico *Odisseia* de Homero. Em Homero, Penélope, juntamente com seu filho Telémaco, aguardam o regresso de Ulisses, que embarcou para combater na guerra declarada a Tróia:

“A ele deu resposta a sensata Penélope:

Eurímaco, toda a minha excelência de beleza e de corpo
destruíram os imortais, quando para Ílion embarcaram
os Argivos, e com ele o meu esposo, Ulisses.

Se ele regressasse para tomar conta da minha vida,
maior e mais bela seria a minha fama. Mas agora sofro,
tais são os males que me deram os deuses.

Na verdade, quando ele deixou a amada pátria,
na mão me pegou pelo pulso e estas palavras me disse:

‘Mulher, não penso que nós Aqueus de belas joelheiras
regressemos de Tróia todos ilesos às nossa casas.

Pois diz-se que os Troianos são homens aguerridos:

lanceiros, peritos no arco e na flecha, e condutores

de cavalos velozes, que rapidamente dirimam

a grande contenda de uma guerra, na qual

se peleja em igualdade de circunstâncias.

Por isso não sei se o deus me fará regressar,

ou se morrerei em Tróia.’ (...)” (Lourenço; CANTO XVIII versos 250 – 265)

Em *Glória ou como Penélope morreu de tédio*, Chéu apresenta-nos a figura masculina de Pathos, que ao fazer uma ode à sua mãe se fecha num universo pessoal e narcisista:

“PATHOS

(...)

lola

não ficaste vinte anos a tricotar

tu nem tricotar sabes

vestiste os collans de vidro e a bata e com os dois braços as

duas mãos desataste a

trabalhar

dia após dia com uma fúria silenciosa

agarrada ao tanque

com as mãos em ferida

agarrada ao terço

a rezar a rezar para que não voltasses

(...)

e não te deitaste na cama com nenhum amante

bem parva foste

bem parva (...)” (p.21-22)

Esta personagem de Pathos, tal como Telémaco, vê-se obrigado a esperar juntamente com sua mãe o regresso de seu pai:

“(...) fiquei sentado no chão da rua a ver o barco partir e ri-me e

tudo com os nervos que

tinha

eu não sabia nada

nem ler sabia e nunca quis entrar no barco contigo apenas te

vi a acenar ao longe

com a pequena mão estendida a minha mão disse-te adeus.” (p.23)

Há em Pathos o sentimento de medo. Medo pelo tempo passado e pela ideia do que pode suceder no futuro. Cláudia Lucas Chéu escreveu esta peça depois de ter lido *Portugal hoje: o medo de existir*, do filósofo português José Gil. Tal como Gil menciona: “O medo herda-se. Porque está interiorizado, mais inconsistente do que consciente, acaba por fazer parte do ‘carácter dos portugueses’ (ditos, ‘tristes, taciturnos, acabrunhados’), (...) que passa de pais para filhos, de geração em geração.” (p. 78) É essa ideia de identidade lusa e de um quase medo hereditário que Chéu pretende reconhecer e transpor para a peça, como uma tentativa provocatória de chamada de atenção, à própria natureza comportamental portuguesa. Há igualmente a exploração da importância que a religião exerce nesse comportamento:

“PATHOS

(...)

isso cobre-te de vergonha e culpa e religião nas horas
infindáveis junto ao terço e sempre esta
culpa católica que te encerra os movimentos e te ajoelha para
que engulas na missa o corpo e o
medo de deus
(...)” (p.35)

Há em *Glória...*, como em *Poltrona...* uma tentativa de abordar o modo como gerimos o tempo, aqui traduzido numa proposta de desaceleração. “(...) esperar que me digas as palavras certas na hora marcada pelo / relógio / é madrugada e as palavras certas não chegam para me / acalmar o relógio dos pensamentos/ sinto-me errado neste sítio (...)” (p.38) Este Pathos dramaturgicamente inscrito entre dois tempos luta num compasso vazio entre o passado (o tempo da memória reportado pelas lembranças de seu pai e da imagem que tivera sua mãe outrora) e o medo por um futuro por vir, idealizado no seu pensamento. No fundo este texto pretende ser uma reflexão do porquê da inscrição no *aqui e agora* português e como isso se reflete em sociedade.

Europa, Ich Liebe Dich foi uma das quatro peças criada para fazer parte do reportório do mês de Março de 2013 do Teatro Rápido. O Teatro Rápido, estrutura

teatral criada por Alexandre Gonçalves em 2012 (e que encerrou em 2014 por falta de viabilidade financeira) promoveu a divulgação de peças de curta duração, no máximo de quinze minutos, em quatro diferentes salas, todas a funcionar em simultâneo. Este modelo de teatro foi inspirado no modelo madrileno *Micro Teatro por Diñero* que se rege pelos mesmos princípios de programação. Os criadores eram convidados a concorrer com os seus projetos de acordo com um tema mensal e as quatro melhores propostas integravam a programação do respetivo mês, sendo que todos os meses os espetáculos mudavam e com isso atores, encenadores e técnicos. Era o objetivo do TR uma democratização do teatro, apelando à variedade de propostas e praticando preços de bilheteira abaixo da tabela dos restantes teatros.

A partir do mito grego da criação da Europa, Cláudia Lucas Chéu escreveu esta peça como uma *disco-performance*. O objetivo principal era repensar a ideia da Europa da atualidade como instituição governativa, que para a encenadora e dramaturga “é cada vez mais alemã”. Em *Europa - Ich Liebe Dich*, Chéu reproduziu para a cena um rodeio utilizando um touro mecânico onde o ator Albano Jerónimo interpretava participando nesta festa/rodeio/ performance:

“Assim que os espetadores estiverem acomodados, o performer sobe para o touro mecânico e faz uma SURRA DE BUNDA. O tempo dispara num cronómetro gigante pendurado na parede. O performer começa a despir as várias t-shirts que enverga, sobrepostas. As t-shirts estão estampadas com motivos vários. Dizeres das *T - Shirts*:

#1 Europa, Ich Liebe Dich (na frente) e Surra de Bunda (nas costas)

#2 Símbolo do mute (na frente)

#3 Love is Evil (na frente)

#4 YEAH (na frente)

#5 Pistola (na frente) e alvo (nas costas)

#6 T- Shirt branca (na frente)

#7 Merkievel (na frente)

8 Los Amigos Del Rodeo (na frente)

#9 Play Boy (na frente)

O performer senta-se no touro mecânico e começa a primeira sessão de rodeo. Cai. O performer volta a subir para o touro mecânico, insiste três vezes em montá-lo, até se cansar.” (p.79)

Nesta criação de Chéu o ator terá não só de dizer texto mas participar fisicamente em todas as movimentação da prática do rodeio, que consiste em permanecer pelo menos oito segundos no dorso do animal. A utilização de música original, de Vitor Ruas, e de projeções é um recurso para a criação do ambiente de festa pretendido:

“Projetado na parede:

O QUE ESTÁS A PENSAR, _____?

(inserir o nome do performer)

NA PRINCESA FENÍCIA EUROPA

QUE FOI RAPTADA POR ZEUS

TRANSFORMADO NUM TOURO.

O REI, SEU PAI, NUNCA DEIXOU DE PROCURÁ-LA.

PERCORREU TODOS OS PAISES A OCIDENTE DA GRÉCIA,

CHAMANDO ALTO: EUROPA, EUROPA, EUROPA!

O REI TANTO CHAMOU POR EUROPA,

SUA FILHA,

QUE OS HABITANTES DESSES LUGARES

DESIGNARAM COMO EUROPA A TERRA

ONDE O NOME DA PRINCESA ECOARA.

Projetado na parede: **27 LIKES**

Logo de seguida é projetado a palavra: **BITCHES**” (P.81)

Cenicamente, a utilização do microfone como amplificador da voz do ator é intencional:

“O performer fala ao microfone:

Vamos lá quebrar um tabu
e falar abertamente
a Europa tornou-se alemã.
A Alemanha decide, hoje,
o presente e o futuro da Europa.
Tudo isto devido ao modelo merkievel.
E o que é isto, perguntam vocês.
Ora bem, são essencialmente duas coisas:
Maquiavel
(*projetado na parede*: **Nicolau Maquiavel 1469 – 1527**)
Percebeu que a apropriação do poder
Pode ser fabricada a partir das oscilações do tempo.
Conclusão?
A chanceler reconheceu na crise a sua oportunidade.
Outra das características do modelo merkievel
(*projetado na parede*: **Angela Merkel 1954 – Hope Soon**)
é só cumprir as promessas feitas na véspera,
se isto trazer ganhos para o dia seguinte.” (p.82;83)

Tal como em *Poltrona – Monólogo para uma mulher*, não há uma história linear no sentido clássico da dramaturgia mas socorre-se da ideia da situação da Europa contemporânea e o mito da sua criação traduzido num divertimento de quinze minutos em cinco sessões diárias.

“Ouve-se uma buzina final. A música pára. Silêncio

Projetado na parede:

EUROPA, ICH LIEBE DICH <3

DANKE

O cronómetro pára.

Os espetadores são convidados a sair” (p.84)

Em Junho de 2013, Cláudia Lucas Chéu volta a estrear um novo texto na sala estúdio do Teatro Nacional D. Maria II de seu nome *Violência – Fetiche do homem bom*.

Este texto serve-se das personagens de dois irmãos gémeos Miguel e Gabriel para se falar de violência. Estes dois irmãos são uma notória referência ao filme de 1997, *Funny Games*, do realizador de cinema austríaco Michael Haneke, que em 2007 filma um “remake” com o mesmo nome, mas desta vez falado em inglês. Em *Violência – Fetiche de um homem bom* estes dois irmãos, amantes de *junk food* e fãs da atriz porno Sasha Grey, são dois jovens adultos educados por pais que ao que tudo indica são intelectuais, antigos estudantes da Escola Alemã e que têm como prazer máximo, no intuito de quebrar o seu tédio diário, criar situações radicais de violência gratuita. “Os dois irmãos, limitados no seu consumismo, bloqueados existencialmente pela autoridade paterna, ambicionam consumir, não já produtos, mas seres humanos.” (Real; p.11) A proposta dramática de *Violência – Fetiche do homem bom* circunscreve a ideia de se retrabalhar a violência em cena: “Gabriel dá uma grande cabeçada no nariz de *Pizzaboy*, que começa imediatamente a sangrar. Silêncio. Gabriel abre a caixa da pizza e começa a comer.” (p. 38) A violência gratuita à boa maneira de Haneke é recuperada no comportamento dos irmãos com a personagem de “pizza boy”, um estafeta de entrega de pizzas que se vê involuntariamente envolvido num episódio macabro de sadismo. Contudo e apesar da questão da violência física ser apurada em cena, a violência que as palavras encerram contribuem igualmente para a exploração de uma violência mais escondida, quase subterrânea. Há um propósito intencional de se abordar a brutalidade encenada em contraponto com a violência real que todos os dias nos é acessível pelos média. O início do espetáculo começa com Miguel a filmar Gabriel no camarim, sendo a imagem projetada no ciclorama, tratando-se do prólogo da peça:

“GABRIEL: Optei por falar convosco através desta janela. Acho que as pessoas nos ouvem melhor se falarmos através desta moldura. Mesmo o que é real parece ficção. Por isso dentro deste quadrado podes fazer basicamente o que te apetece. É o chamado território sem leis. É também aqui que damos às pessoas aquilo que elas mais querem ver; vio-lên-cia. Violência. Não tem de haver um motivo. Muitas vezes, na tua sala de jantar, oferecem-te um tipo degolado. Enquanto comes a sopa, tens ali um tipo a esvaír-se em sangue, em direto. Já para não falar no boneco crucificado por cima da tua mesinha-de-cabeceira, deve ser o maior produto de merchandising do mercado ocidental, mas já reparaste que ninguém te perguntou o que achavas sobre isto?

Violência é transformação, mesmo que te sintas passivo enquanto comes o jantar. É claro que pode parecer invisível, mas está a mexer contigo, acredita. É a transformação que tu não controlas, e não estou a falar do divino ou assim. O meu irmão, por exemplo acha que somos deus. Mas deus é só um, acredita.” (p.17)

A figura de Sasha Grey, a atriz porno norte-americana protagonista do filme de Steven Soderbergh *Girlfriend Experience*, de 2009, é recuperada para a cena, interpretada por Solange Freitas:

“SASHA GREY: *What kind of work is this?*

MIGUEL: Quem é que lhe disse que vinha para um trabalho?

SASHA GREY: *The guy who gave your contact...*

MIGUEL: Digamos que é uma experiência sobre violência.

SASHA GREY: *If you want to get weird, you'll have to pay more.*” (p.21)

Neste espetáculo o real e o ficcional misturam-se no mesmo momento. O espetáculo assume-se como um jogo de desconstruções verbais e visuais na procura teatral de uma performatividade mais ligada ao acontecimento real em cena, no *happening*, do que numa estrutura encenada com marcações físicas fixas e rígidas: no fundo é “um teatro que caminha cada vez mais para a performance”. (Entrevista a Cláudia Lucas Chéu, Dezembro de 2015)

III.3 – Joana Craveiro e o Teatro do Vestido

“(carta de Joana dita por Susana)

Querida Susana,

Perdoas-me com certeza o escrever-te a computador, mas parece que a inspiração assim surge mais. Desta casa donde te escrevo, a lutar não só contra a brancura da folha mas também das paredes, fiéis acompanhantes destes devaneios meus (nossos), mas também guardiãs por vezes opressoras, da minha (nossa) solidão, envio-te este pequeno rascunho do que começamos há dias, nem sei há quantos. Sem querer abusar da minha liberdade na nossa parceria, permiti-me imaginar a história duma mulher aspirante a escritora, que

procura trabalho numa livraria, preferencialmente, e cujo amor se suicidou: mulher essa que exprime maioritariamente através de cartas (imagino um marco de correio em cena ou uma caixa de correio). Imagino um carteiro (ou uma carteira) a entrar mais tarde, quem sabe com uma carta de respostas às muitas missivas que ela lhe enviou, imagino um diálogo – se calhar é melhor. Imagino que este mundo de desencontros e solidões te inspire a escrever magníficos textos (como sempre fazes – e há um texto teu que não consegui decifrar e por isso o (...)¹). Imagino que se precisares de mim sabes que me tens cá sempre e para sempre. Imagino que vamos fazer muito e juntas isto pode ser o princípio. Aguardo notícias da tua frente de batalha. Joana”

Espetáculo *TUA*, Junho de 2001 – estreia na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa. (*In Alegria, Craveiro e Guerreiro; Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; p. 91)

Diretora artística e fundadora do Teatro do Vestido, Joana Craveiro conta no seu currículo com mais de trinta e quatro criações originais. Neste capítulo farei referência aos espetáculos que me parecem ter um carácter preponderante no reportório da companhia, sendo a sua grande maioria criações e encenações de Joana Craveiro.

O Teatro do Vestido, um coletivo teatral, é fundado em 2001. Em 2012 é premiado com a menção honrosa atribuída pela APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro - pela sua contínua e consistente produção artística. “Desde 2001 que Joana Craveiro e o Teatro do Vestido têm vindo a desenvolver uma atividade aberta a todas as formas de arte, atenta a todos os cidadãos e curiosa de tudo o que se passa no mundo em que as pessoas vivem. Registo e memória, erudito com os pés na terra, original e trivial, socialmente preocupado e interveniente, o Teatro do Vestido alia como poucos, no seu percurso, a estética e a ética.” (APCT – Novembro; 2011) Este prémio da crítica, atribuído após a comemoração do décimo aniversário da companhia, reconhece e consolida o trabalho de uma ideologia e estética teatral que, desde a constituição da companhia, se propôs a apresentar. No seu manifesto pode ler-se:

“O projeto que assiste à fundação do Teatro do Vestido tem como premissas fundamentais, em primeiro lugar, a escrita de textos originais, embora não excluindo a

¹ Ilegível no documento

hipótese de trabalhar textos de outros autores, sempre numa procura de inéditos e construções dramatúrgicas particulares, que reflitam o desejo de inovação e procura de novas linguagens estéticas no fazer da arte teatral. Por outro lado, o Teatro do Vestido assume-se como uma companhia comprometida com uma forma ética de fazer teatro e de se posicionar na arte em geral, e na sua relação com as comunidades. A gestão interna da própria companhia parte desse pressuposto ético, que se traduz na atribuição e reconhecimento de um amplo espaço de criação a todos os intervenientes no processo de trabalho, sendo a autoria do resultado final do trabalho, e espetáculo, partilhado por todos eles. (...) O Teatro do Vestido assume-se como um teatro de pesquisa, nas várias áreas que estão representadas na sua equipa técnico-artística, reservando-se a procura de metodologias e processos de trabalho específicos para cada peça, que sigam esta linha laboratorial, e salvaguardando sempre a importância do processo de trabalho para a construção de novas orientações e sentidos a adicionar ao projeto inicial. Queremos com isto afirmar, que uma encenação não se faz, quanto a nós, no papel, e a priori, que ela é portanto fruto de tudo o que há ainda para descobrir e construir em conjunto. (...) O Teatro do Vestido acredita num público ativo e participativo na construção de sentidos para o objeto teatral que lhe é fornecido. Reconhece, no entanto, as carências em termos de formação do público, fruto sem dúvida de carências a outros níveis, e sendo a cultura ainda considerada um produto dispensável, de luxo, só possível para alguns, mas não verdadeiramente necessária. Porque acreditamos na construção de um património cultural comum, que nos ajude na reflexão e no questionamento das realidades, e para o qual o teatro pode sem dúvida contribuir de forma decisiva, o Teatro do Vestido compromete-se a desenvolver um projecto pedagógico paralelo, que compreenda não só trabalho com crianças, mas também junto de comunidades carentiadas e de fora de Lisboa que, contudo, não se pautem só pela digressão de espectáculos, mas envolva estágios e residências artísticas noutras comunidades. Que implique, portanto, desenvolver um trabalho contínuo e de permanência – essa é a medida que achamos justa para a tão desejada descentralização, e única forma que vemos de a pôr em prática.” (http://teatrodivestido.org/blog/?page_id=3026; consultado em Agosto de 2015)

Assim e reflexo dessa permissa de trabalho as apostas cénicas de Joana Craveiro e do seu coletivo teatral são marcadas pelas especificidades dos espaços que habita. As caves do Hospital Júlio de Matos são disso testemunhas, em *Exaustos* de 2005, espetáculo inicialmente estreado no terceiro andar do Centro Comercial do Chiado e reposto/remontado com a introdução de novos textos, no Pavilhão 27 dessa mesma instituição hospitalar, em 2006. “*Exaustos* não é exatamente uma reposição. O trabalho do Teatro do Vestido tem tido uma relação direta (e essencial) com os espaços de apresentação. Logo, o que se apresenta hoje não é uma mera adaptação de *Exaustos* ao espaço da cave do pavilhão 27 do Hospital Júlio de Matos, mas sim uma recriação de *Exaustos* à luz deste novo espaço. Foram igualmente introduzidos novos textos, e repescados textos antigos de velhos computadores à beira do abate. É utilizado um pequeno excerto de um poema de Ruy Belo, ‘Muriel’. Uma das personagens de *Exaustos* foi quase completamente reinventada e colocada no espaço. Poderia dizer-se que encontrou o seu espaço. Ainda bem.” (Alegria *et al*; *Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; p. 115). Resultado de uma residência criativa, em Setembro e Outubro de 2006, a sala do Lugar Comum, na Fábrica da Pólvora, em Barcarena, acolhe os espetáculos *Nunca serei um bom rapaz* e *Walden*. “Não podemos falar da construção final de *Walden* sem referir os espaços onde o instalámos, pois a descoberta dos espaços caminhou lado a lado com a escrita do texto e a exploração dos atores: dos espaços das personagens, da sua relação com a obra, do desenvolvimento de uma vivência nos lugares que são por eles habitados ao longo do percurso.” (Alegria *et al*; *Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; p. 119) No Convento do Carmo, em Évora, o espetáculo *Carta – Oceano*, estreado em 2007, resulta de duas fases de residências criativas, uma iniciada em Agosto desse mesmo ano no Festival Escritas da Paisagem, no Alvito, e uma segunda residência já no Convento do Carmo. “Quando *Carta – Oceano* começou a assumir-se enquanto fragmento de histórias, cenas e ambientes, compreendemos como deveria ser o nosso estar, compreendemos o nosso próprio processo e pudemos finalmente fazer o mapa da nossa metodologia até então. Foi quando abandonámos a ansiedade e começamos a habitar tudo o que tínhamos construído. Foi como ter recebido um visto de residência.” (Alegria *et al*; *Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; p. 127). *Carta – Oceano* foi o resultado de um trabalho de pesquisa de um projeto mais alargado, com o a designação *Projecto*

Blaise, no qual se investigou a vida e obra do poeta Blaise Cendrars. Todo o material resultante desse trabalho convergiu no objeto performativo *Carta – Oceano*, um espetáculo-manifesto, épico-político de trabalho experimental. “Hoje, falamos de *Carta – Oceano* como um país –percurso cheio de acidentes, paragens e terminais. Uma zona de perguntas e de possibilidades. De afirmações contraditórias. De uma exposição mascarada pela ironia e pela perplexidade que sentimos por habitarmos os lugares que habitamos.” (Alegria et al; *Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; p. 127)

Foi no Largo de Santo Antoninho, na Bica e no interior vazio do nº49 da Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, que respetivamente foi estreado, em 2009, *Esta é a minha cidade e eu quero viver nela #1* e *#2*. Este projeto começou inicialmente num engarrafamento. “Quando em vez de olharmos para a estrada começámos a olhar para os prédios, as ruas, as pessoas e havia uma sensação de deslocamento, uma quase orfandade forçada que Lisboa – a nossa cidade, dizemos nós – nos fazia sentir. Parecia que nos empurrava para fora dela. Era uma altura em que estávamos muito saturados do nomadismo, que nos parecia uma força das circunstâncias e não uma decisão que tivéssemos tomado. (Isto já depois dos parques de estacionamento, das casas de quase praia, dos escritórios na sub-cave esquerda, na casa da Marta do Lumiar, das caves perdidas do pavilhão 27 do Júlio de Matos, das diversas ruas e bancos de jardim). Mas, ao mesmo tempo, havia todo aquele espaço – a cidade toda – a abrir-se à nossa frente, à nossa volta. Agarrámos em nós e tomámos a decisão de continuar a viver ali e de o dizer a todos, mas a mesmo todos.” (Alegria et al; *Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; p. 188) Mais que um título estes dois espetáculos são uma tomada de posição, um *statement*, um comprometimento da resistência de permanecer em comunidade. *Esta é a minha cidade e eu quero viver nela #1* traduziu-se no encontro entre dois criadores (a atriz Rosinda Costa convidou o músico, compositor e pianista Simão Costa) que utilizando o som e a tecnologia construíram as suas ferramentas dramatúrgicas e estruturaram uma reflexão sobre os habitantes da (grande) cidade. Em *Esta é a minha cidade e eu quero viver nela #2* Tânia Guerreiro, do coletivo Teatro de Vestido, trabalhou com a artista plástica Catarina Vasconcelos que em conjunto desenvolvem uma criação performativa intitulada *Casa*. Nela as artistas refletem, numa construção de testemunho pessoal, sobre as viagens dentro da própria cidade, do entrar e sair da cidade, do permanecer nela, do afastamento e do regresso, e da solidão que isso tudo possa provocar. Em Maio

de 2010, Joana Craveiro convida o performer Miguel Bonneville e apresentam no Internacional Design Hotel em Lisboa a terceira criação performativa *Esta é a minha cidade e eu quero viver nela #3*. Este espetáculo desenvolve-se em dois quartos do hotel com comunicação entre ambos e aborda a questão da vida individual de dois estranhos, e a relação entre ambos, dos desencontros, de segredos, da sensação de não pertencer a lado nenhum, fala sobre cartas e postais, sobre cofres atrás de quadros, da divisão, do caminho de regresso a casa, e sobre acordar algumas vezes durante a noite, fala sobre a solidão e de ser salvo por alguém. Nesse mesmo ano de 2010, Joana Craveiro estreia o espetáculo *Chegadas* na estação ferroviária de Évora, uma estação temporariamente desativada devido a obras na linha, da qual uma parte iria ser demolida o que inspirou a criadora e o coletivo de atores do Teatro do Vestido a criarem uma peça sobre uma ideia, de recolha documental, sobre os atos de chegar e as consequências da utilização desse verbo. “Desde há uns anos a esta parte, o Teatro do Vestido tem-se dedicado sistematicamente a uma observação das coisas mínimas do quotidiano com vista a inscrevê-las em objetos performativos que reflitam uma relação íntima com a realidade e transmitam o nosso olhar perplexo (apaixonado?) perante ela.” (Alegria *et al*; *Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; p. 169). Esta utilização de espaços específicos e opções alternativas em detrimento da utilização de espaços convencionais foram para a criadora e para o coletivo, mais do que uma opção, o resultado de uma necessidade. “No início do nosso percurso, o Teatro do Vestido não tinha uma sala própria e a opção de outros espaços era uma questão de desafiar a sua própria hegemonia, como também a hegemonia de certos grupos perante outros e uma estratégia de afirmação do próprio grupo.” (Entrevista a Joana Craveiro, Novembro de 2014) O estudo feito, entre 2000 – 2002, pela investigadora Vera Borges mostra que 53% do total de grupos em atividade não tinham sala própria para desenvolver a sua atividade:

“Os grupos de teatro portugueses que não têm sala própria são, principalmente, os grupos de teatro fundados nos anos 90. O trabalho desenvolvido com estes grupos de teatro permite-me afirmar que, por vezes, nestes grupos não existe uma clara separação dos tempos e dos espaços de criação artística e não artística. No início das trajetórias organizacionais destes grupos de teatro sem sala, as salas de ensaio, as salas de

produção, os escritórios, as oficinas, os armazéns, situam-se, frequentemente na casa de um dos membros, numa casa arrendada pelo grupo no centro da cidade ou num armazém fora da cidade. [...] Durante o meu trabalho de observação no terreno verifiquei que uma montra ou um janelar de uma galeria, o interior de um autocarro, uma garagem, um hospital, um convento, um *bunker*, foram espaços escolhidos pelos artistas e grupos de teatro para a apresentação dos seus espetáculos” (Borges; 2007; p. 141/142/144)

No entanto o trabalho em *site specific* confere um enquadramento particular relativamente ao processo de criação. Essa hegemonia do espaço pode condicionar a criação no seu carácter mais geral, mas concomitantemente confere à criação o desenvolvimento de um trabalho único e privilegiado. “Significa que o próprio “local” se mostra sob uma nova luz; quando um ferro-velho se torna espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar “estético”. O espaço torna-se coparticipante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva.” (Lehmann; p. 281-282) Os próprios participantes de toda a prática teatral são requisitados a viajar numa mesma atmosfera onde a técnica teatral passa, ela própria, também a ser ajustada. “Interessa-me muito mais esses espaços em detrimento do palco. Neles cria-se uma relação de intimidade com o espetador como também uma relação muito própria de proximidade. A colocação de voz é diferente, pode-se falar mais baixo, pode-se criar uma intimidade muito particular que não se consegue quando estamos num palco.” (Entrevista a Joana Craveiro, Novembro de 2014) As relações que se estabelecem entre os atores e os espetadores convergem para uma mesma experiência. O espetador é inicialmente convidado a pertencer também ele ao espaço, estabelecendo-se uma relação excepcional que, em grande medida, resulta da história, das características do lugar, da sua configuração e o resultado que acontece dessa partilha determinam a recepção do próprio espetáculo.

Caraterística determinante do trabalho de Joana Craveiro e do Teatro do Vestido é a procura e construção de uma dramaturgia original. Ao longo dos catorze anos de atividade, o coletivo reuniu um conjunto de trabalhos cénicos que me atrevo a classificar como espetáculos que utilizam o arquivo para sabatar a sua construção. A recolha do texto socorre-se de testemunhos pessoais feitos em entrevistas de profundidade

gravadas e posteriormente transcritas na primeira ou na terceira pessoa consoante a posição que a artista quer assumir na narrativa. Essas dramaturgias e conteúdos procuram a recuperação de memórias que a história decidiu esquecer. As suas narrativas falam também sobre as vivências dos próprios criadores, quase como um testemunho autobiográfico, das suas preocupações, das suas inquietações e descobertas. “Quando não somos nós que escrevemos os textos, de que desconhecemos a origem, o teatro não nos soa verdadeiro e eu tenho uma grande preocupação que o teatro soe muito autêntico e que as pessoas se apropriem das palavras que estão mesmo a dizer. Eu faço teatro da palavra e é essa verdade nas palavras que me interessa.” (Entrevista a Joana Craveiro, Novembro de 2014) A liberdade na elaboração dos textos provoca uma dinâmica na criação que é encarada como um processo contínuo e que não termina quando o espetáculo estreia. Reflexo disso é o trabalho estreado em 2014, espetáculo criado para as comemorações dos quarenta anos da democracia, *Museu Vivo das Memórias Pequenas e Esquecidas*, resultado de um conjunto de sete palestras, construídas a partir de uma vasta recolha de testemunhos, arquivos pessoais de não-heróis, de gente anónima, daqueles que não fazem parte da história oficial do período entre a implementação do Estado Novo até ao 25 de Abril de 1974 e o período do PREC. “Concretamente eu estava a realizar o meu doutoramento e, inicialmente, tinha interesse em perceber, fazendo uma perspectiva comparativa sobre várias ditaduras no mundo, mas os meus orientadores acharam que era um trabalho que poderia ser demasiado vasto, por que o que fazia falta era trabalhar sobre o caso português. Surgiu a ideia de criar um trabalho que fosse simultaneamente académico e performativo. Fui criando palestras para participar em diversas conferências performativas, encontrei este dispositivo cénico que me permitiu escrever sobre estes diferentes assuntos.” (Entrevista a Joana Craveiro, Novembro de 2014) *Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* é um espetáculo, construído ao longo de quatro anos e que resume, em quatro horas, as preocupações em entender o que está oculto na nossa história mais recente. Com um formato de palestra performativa, Joana Craveiro assume as posições de oradora e de atriz, expondo a sua visão pessoal fundamentada da interpretação dos documentos que conseguiu reunir. Cenicamente isso é conseguido com a utilização da técnicas de vídeo e retroprojeção. O Teatro do Vestido foi sempre uma companhia muito similar na forma da utilização dos seus

mecanismos cénicos, por uma utilização de objetos muito simples mas simbolicamente bastante eficazes. “Uma canção passada num velho gira-discos, um livro que nunca chegou a ser editado, ou tantos outros editados mas que não cabem na bibliografia oficial, um manuscrito perdido no arquivo no estrangeiro, fotografias que não interessam a mais ninguém, (...) erros de tipografia que são códigos, palavras chave que são truques para resistir ou para atuar, ou para magoar, ferir e matar, lugares que não têm placas que nos lembrem o que ali se passou e placas que estando ali ninguém as vê, prédios novos escavados em lugar de horror e morte, gritos que não se esquecem, mentiras que se contam, para enganar ou para salvar, um país demasiado pequeno para suportar o silêncio lançado sobre os horrores praticados em nome de um país que ia do Minho a Timor Leste.” (Costa, Bartolomeu Tiago - jornal *Público*, 3 de Agosto de 2015). Estes materiais servem para fundamentar os conteúdos académicos porque nestas palestras performativas há uma combinação da linguagem académica com a performativa e a sua operação tanto física como audiovisual é feita pela intérprete, como uma estratégia de viabilização do próprio projeto. Aliás a premissa na utilização de todo o equipamento dos média por parte dos atores possibilita que os projetos não fiquem dependentes das circunstâncias das salas onde são feitos ou dos técnicos existentes. Assim, neste trabalho, a atriz assume-se como ela própria confrontando-nos com os documentos recolhidos, os estudos feitos, a tecnologia operada em palco onde o seu papel de intérprete se mescla na reprodução dos episódios tal como aconteceram na história oficial. Aqui o trabalho de interpretação é entrecortado entre a figura da oradora e as das personagens a que dá vida. Mais de que um espetáculo sobre uma época da historiografia nacional é uma reflexão sobre a *mythos* mesma. A sua posição enquanto pesquisadora e arquivista é marcada na construção de um espetáculo vinculado a uma posição racionalmente política e de chamada de atenção. “Sou uma pessoa consciente politicamente e sei que o tempo que estamos a viver tem uma razão de ser, e nesse sentido acho que o teatro deve cumprir o seu papel de gerar um debate acerca destes temas. Acredito que o teatro pode ter um papel de estimular esse debate e quanto mais se conhecer o passado mais podemos agir sobre a realidade.” (Entrevista a Joana Craveiro, Novembro de 2014) Isso faz com que a posição do público seja uma posição empenhada, um público ativo. Nas criações do Teatro do Vestido o público é alvo de confrontação de situações de espaço, de tempo e de duração. Joana Craveiro

acredita num público interessado e participativo. As conversas no final dos espetáculos como estrutura dos próprios espetáculos são reflexo disso mesmo e são muito importantes ao nível da partilha, para ouvir e sentir como a plateia se posicionou em relação ao que foi apresentado. “Não tenho nada para ensinar ao público tenho sim algo para partilhar que em retorno partilha comigo.” (Entrevista a Joana Craveiro, Novembro de 2014)

Todo este trabalho de uma constante criação exige dos atores da companhia um posicionamento muito específico enquanto elemento de colaboração. A própria agregação de novos atores para integrarem novos projetos é muito criteriosa. São atores que têm de sentir uma afinidade artística com os projetos da companhia e que possam também eles servir como agentes criativos na construção dos espetáculos. Muitos deles surgiram do projeto pedagógico *ZONAS*, que foram alunos saídos dessas formações. Ou de outras formações dada pela própria Joana Craveiro pois ela também desenvolve trabalho como docente na Escola Superior de Arte e Design, nas Caldas da Rainha e na Escola Superior de Teatro e Cinema – Instituto Politécnico de Lisboa. O ator do Teatro do Vestido terá de ser um “ator consciente e responsável, criador de uma dramaturgia cénica, autónomo, na posse de todas as ferramentas e informações, na posse de um discurso sobre o trabalho. Um ator em diálogo constante, momento a momento, dia a dia, com a realidade, com cada espetáculo a cada dia, com o músico, consigo próprio.” (Alegria *et al*; *Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; pag.123) Como nunca se trabalha com textos fechados é um trabalho que pode deixar o ator muito inseguro, porque sendo um trabalho de colaboração exige-se dele uma participação criativa ativa. Na construção de *Nunca serei bom rapaz*, por exemplo, “procurámos ainda uma implicação profunda do ator no trabalho, convocando para tal excertos do seu diário pessoal de trabalho, bem como memórias pessoais que se cruzavam com as de Jackson. (...) Com este espetáculo e no decurso do processo, procurámos ainda prosseguir a linha de pesquisa acerca do trabalho do ator, que vimos perseguindo desde a nossa fundação.” (Alegria *et al*; *Teatro do Vestido e agora já tinham passado 10 anos*; pag.123) Assim o trabalho de Joana Craveiro não se desvincula da realidade mas pelo contrário trabalha-a ao seu pormenor, analisando-a e tentando transformá-la. Trata-se de fazer um teatro de denúncia e reflexão. Um teatro que trabalha com pessoas reais, a partir

de acontecimentos reais, implicando a participação de todos; dos atores ao público todos fazem parte da mesma história.

III.4 – Paula Diogo e o trabalho independente do ator/encenador

“Cruzo-me, ao longo da minha vida, com milhares de corpos; desses milhares posso desejar centenas; mas dessas centenas, não amo senão um. O outro por quem estou apaixonado mostra-me a especificidade do meu desejo. Tal escolha, tão rigorosa que apenas contempla o Único, estabelece – diz-se – a diferença entre a transparência analítica e a transferência de amor; uma é universal, a outra é específica. Foram precisos muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas tentativas), para que eu encontrasse a imagem que, entre mil, convém ao meu desejo.”

Barthes, Roland – *Fragmentos de um discurso amoroso* (p. 27)

L.O.V.E. é o projeto teatral estreado por Paula Diogo, em Julho de 2015, no *Negócio – Zé dos Bois*, em Lisboa. Trata-se de um solo onde a criadora, em conjunto com Alfredo Martins (Capítulo III.6) e com música de Gui Garrido, se socorre de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes, para falar do amor na contemporaneidade, amor esse que para a criadora passou a ser trivializado e marginalizado. Sendo este tema largamente explorado ao longo da história da arte, este trabalho, mais que um testemunho sobre o amor, é uma reflexão sobre o peso da linguagem, como ela é usada, entendida e aceite. Cenicamente o discurso é construtivo, tirando partido das palavras como símbolos escritos em detrimento do discurso verbal, traduzido num formato de banda visual de sentidos e ligações. Uma construção em grelha de palavras soltas, do próprio autor, que estão escritas em folhas de papel e dispostas num mosaico desenhado na totalidade do chão do palco. A partir daí desenvolve-se um jogo de construção de frases, como que procurando o sentido individual de cada palavra, que conjugadas com as outras mostram novos sentidos e significados. “Diz-se que só as palavras têm utilização; as frases não. Mas no fundo de cada figura jaz uma frase, muitas vezes desconhecida (inconsciente?), que tem a sua economia significativa do sujeito apaixonado.” (Barthes; 1977; p. 14) Não é só desta “caça” à conjugação lexical que trata este espetáculo. Paula Diogo personifica um atlético Cúpido que, equipado de arco e flecha, tenta a todo o custo destruir um coração de papel, ao centro de cena durante o

espetáculo. “O amor é o alvo, mas não se deixa domar, mesmo de depois de transpassado, mesmo depois de o coração ser puxado para baixo e espancado à paulada depois do anúncio: *É pois um apaixonado que fala e diz*. E o apaixonado, mais uma vez, apenas mostra a sua frustração por nada conseguir dizer” (Frota, Gonçalo; Jornal – *Público*; 14 de Julho 2015)

Atrevo-me a afirmar que Paula Diogo poderá fazer parte da categoria que designarei como *atores/encenadores independentes*, ou seja, atores que não só desenvolvem trabalho de interpretação, mas que também são criadores de espetáculos e que procuram uma multiplicidade de experiências, num sistema variado de colaborações, não se fixando numa determinada companhia ou linguagem estética, tentando caminhos artísticos de sentidos diversificados. “As razões que estão subjacentes à forte mobilidade dos atores prendem-se com a sua vontade de descobrir outros contextos teatrais e encenadores, com a necessidade de evoluir no mercado teatral e passar a ser visto noutras situações de trabalho. São trajetórias profissionais que privilegiam a evolução da carreira como a procura de novas oportunidades no mercado.” (Borges; 2007; p.247)

Paula Diogo desenvolve atividade de atriz, produtora e criadora. Foi co-fundadora, em 1995, do Teatro Praga (capítulo III.8), juntamente com Pedro Penin (o único fundador que se mantém na companhia), da Associação Cultural TRUTA, em 2003 e da produtora Pato Profissional Lda. Trabalhou em Portugal com Rui Horta, Madalena Vitorino, Rogério de Carvalho, Lúcia Sigalho, Tiago Rodrigues, entre outros. Fora de Portugal trabalhou com Alexander Kelly da companhia Third Angel, com Antonio Catalano, da companhia Casa degli Alfieri, com Flavia Armenzoni, da companhia Teatro delle Briciolle, com Antonio Latella no projeto Thierry Salmon e ainda com a criadora francesa Clementine Baert. Vence o prémio de melhor atriz, em 2004, atribuído pelo Clube de Artes e Ideias, pela sua interpretação na peça *Private Lives*, uma produção do Teatro Praga, baseada na peça de Noel Coward. Atualmente tem desenvolvido um trabalho de maior continuidade com a companhia de Teatro Meia Volta e Depois à Esquerda Quando eu Disser (Capítulo III.6) participando como atriz e como co-criadora. “Nos grupos de teatro portugueses, a direção partilhada por dois indivíduos é uma pista de análise a seguir do ponto de vista etnográfico, uma vez que as interações profissionais que se estabelecem entre os diretores de um grupo de teatro são determinadas para as

suas trajetórias artísticas e para o percurso do próprio grupo. Os diretores dos grupos são parceiros, associados para a concretização de um projeto artístico. Detêm competências diferenciadas e articulam os diferentes *savoir-faire* à luz dos interesses e estratégias de trabalho do grupo.” (Borges; 2007; p.136) É neste princípio de colaboração artística que Paula Diogo se identifica a trabalhar: “Raramente trabalho sozinha. Convido sempre alguém para trabalhar comigo. As criações são sempre feitas com base nesse diálogo, num esquema de proposta e contraproposta.” (Entrevista a Paula Diogo, Novembro de 2014) Exemplo disso é o espetáculo *Try Romance*, que desenvolveu com Cláudia Gaiolas, Gui Garrido e Jan Machacek. Este espetáculo foi criado em três momentos distintos. O primeiro momento aconteceu em Düsseldorf e durante o laboratório artístico Tryangle, onde as criadoras selecionaram excertos de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner e pediram a pessoas anónimas, na rua, que os lessem e que de alguma maneira os encenassem. Não havia qualquer direção cénica. Estes “atores” eram livres para criar o que desejassem. O mesmo aconteceu num segundo momento em Marselha, numa colaboração com o Théâtre des Bernardines, onde, decorrente da estética do filme *Demoiselles de Rochefort*, de Jacques Demy, foram pedidas, numa primeira fase, leituras de duas músicas do filme, “Chanson de Maxence” e “Chanson De Delphine”, e numa segunda fase que cantassem essas mesmas canções. Um terceiro momento aconteceu em Lisboa, em colaboração com o Espaço Tempo – Associação Cultural, com o texto *Pedro – O Cru* de António Patrício. Os três diferentes momentos foram registados em vídeo, editados e serviram como suporte ao próprio espetáculo. Ao nível do conteúdo, o objetivo deste trabalho, quase como uma provocação, foi confrontar textos icónicos da literatura nacional ou clássicos universais com pessoas do quotidiano, perceber qual a sua receção e quais os jogos cénicos que deles surgiam. Em cena estes três momentos foram reconstituídos e projetados em simultâneo servindo como o prólogo do espetáculo. “O predomínio do drama e da ilusão, migra para as mídias, enquanto a atualidade da representação se torna o novo traço dominante do teatro. Evidencia-se que a chance do teatro pós-dramático não é a imitação da estética das mídias nem a simulação, mas do real e a reflexão.” (Lehmann; 2005; p.371) Essa reflexão aparece nas criações como uma característica de criação em camadas, sendo que este *Try Romance* é construído, não como uma obra fechada mas, num contínuo processo de criação, um processo em *work in progress*. Atrevo-me a

classificá-la como uma obra criação sequencial, onde os três momentos são o desenvolvimento do anterior, sendo que estes momentos têm contextos, atores, conteúdos e estruturas diferenciadas mas que se interligam na sua essência dramática.

Em *Learning to Swim*, estreado em 2010, nas (então) piscinas desativadas do Areeiro, em Lisboa, Paula Diogo desenvolveu este trabalho a partir de motivações pessoais. Um trabalho desenvolvido em parceria com Alexander Kelly, inserido na programação do Teatro Maria Matos, onde se questionava a capacidade de integração comportamental num sistema normalizado. “O projeto inicialmente estava relacionado com o facto de o Alexander ter uma filha que estava a aprender a nadar e de eu não saber nadar. Decidimos confrontar estes dois universos pessoais. O espetáculo começou por ser sobre a dificuldade de te adaptares e de como ultrapassas as tuas próprias limitações.” (Entrevista a Paula Diogo, Novembro de 2014) O período de criação aconteceu em três momentos distintos. Um primeiro momento de residência artística, na piscina desativada de Montemor - o - Novo, onde se desenvolveu um trabalho de integração dos seis atores que iriam participar no espetáculo. Esse primeiro momento serviu também como um processo de diálogo e de partilha de conversas sobre o tema, num sistema de *brainstorming* de materiais de construção para o espetáculo. “Quando escolho pessoas para trabalhar comigo estou interessada nessa partilha de universos, procuro pessoas que me possam estimular a procurar caminhos e soluções para aquilo que quero criar, ou que me possam estimular para outras direções, até porque quando começo um projeto tenho ideias muito concretas e fechadas acerca dele e isso nem sempre é bom no processo criativo, porque o interessante é ser-se surpreendido.” (Entrevista a Paula Diogo, Novembro de 2014) O segundo momento de criação aconteceu em Bruxelas, onde se começou a dar o formato dramático à proposta, valorizando-se a questão sobre a incapacidade de pertencer ao convencional, numa tentativa de exploração das lacunas pessoais e sentimentais de cada ator. Nessa altura começou-se a recolher todos os materiais de possível utilização no espetáculo. “Acontece trabalhar muito com pessoas que escrevem, mas que vão escrevendo a partir de uma ideia inicial. Começamos a ensaiar e decorrente desses primeiros ensaios começam a aparecer propostas de escrita, depois tentamos concretizá-la de alguma maneira em cena. Há um rescrever e assim vamos acumulando um conjunto de materiais. Por vezes faço sequências de materiais, que podem também ser ações físicas

no sentido de materializar o que está escrito.” (Entrevista a Paula Diogo, Novembro de 2014) Finalmente o terceiro momento, já no espaço final de apresentação, serve de momento de consolidação e efetivação de todos os materiais recolhidos, num processo de confronto entre as ideias iniciais, o material que se construiu e o espaço efetivo da sua apresentação. A criação deste processo ao longo de três momentos distintos permite a todos os agentes a oportunidade de consolidação e maturação das ideias criadas. “Gosto de trabalhar em tempos separados. Isso serve para criar uma distância física e temporal do que se criou inicialmente. Nessa altura olhamos para os materiais com outros olhos e normalmente também se criou espaço para se repensar sobre o que foi inicialmente criado.” (Entrevista a Paula Diogo, Novembro de 2014) *Learning to Swim* serviu-se da especificidade do espaço para problematizar questões sobre o desvalorizado e o marginal. As piscinas do Areeiro, outrora emblemáticas numa das artérias mais importantes da cidade de Lisboa, a Avenida de Roma, encontravam-se encerradas e ao abandono desde 2006. Era um espaço à margem, diferenciado e isolado de toda a realidade envolvente. Assim este espaço serviu como mote para reforçar a própria mensagem do espetáculo. Há como uma intenção de fazer deslocar o espetáculo para o ambiente cenográfico que o complementa, mas simultaneamente reforce o seu propósito irónico e aduzido. “Uma metáfora perfeita para a ideia de falha que está subjacente ao facto de não se saber nadar, porque é um espaço que perdeu a sua função original.” (Diogo, Paula; *Quem sabe nadar molha-se – Time Out – Lisboa*; 22 de Junho de 2010) Este espetáculo fez parte da programação do Teatro Maria Matos, que desde 2008, após a entrada do diretor artístico Mark Deputter, desenvolve uma programação que privilegia a promoção do novo teatro, da nova dança e das novas tendências musicais. Segundo António Pinto Ribeiro “a programação é um espaço de possível transformação social e educativa, porque permite aos intervenientes (artistas, espetadores e produtores) potenciarem a sua visão do mundo.” (2000; p.60). Acredito que há claramente uma intenção propositada de deslocar os contextos teatrais para espaços não convencionais. Aqui, ao contrário das propostas do Teatro do Vestido (Capítulo III.3), a utilização em *site specific* pode ser entendida não como um recurso disponível mas um recurso intencional. Não nos podemos esquecer que *Learning to Swim* teve o apoio de um teatro municipal, inserido na sua programação mas fora do espaço convencional de apresentação.

III.5 – Solange Freitas e a colaboração artística da criação

“(…) Barqueiro por favor não me mates. Nós as meninas servimos para isso: para o domínio, para o abuso, para o poder. (...) Nós as meninas estamos para isso, barqueiro! Estás a ver, barqueiro? Eu não sou bonita, nem o quero ser. Eu não sou bonita, nem o quero ser. Eu não sou bonita, nem o quero ser. Consegues perceber que este texto nunca poderia ser escrito por um homem!? Queres-me? Pelo menos não precisas de demonstrar que és um cavalo. Os homens vivem de explicações e demonstrações, mas um cavalo não precisa de demonstrar que é um cavalo. Não te vais aborrecer com as tuas explicações e demonstrações? Queres-me? (...)”

(Liddell, Angélica; Castro, Paulo; *in* espetáculo *Eu não sou bonita, eu sou o porco*)

Eu não sou bonita, sou o porco, estreado em Julho de 2012, na trigésima quarta edição do festival *CITEMOR* e com uma segunda temporada, em Dezembro desse mesmo ano na *ZDB/Negócio*, aborda a temática sobre o abuso sexual na infância e adolescência, traduzindo-se num objeto teatral que procura utilizar o universo negro dos contos infantis e do *cinema gore*, como um manifesto crítico à violência contemporânea. Com textos da espanhola Angélica Liddell e do português Paulo Castro trata-se de um espetáculo onde se fala do corpo; da sua beleza e nudez, numa procura de explorar as suas partes mais íntimas e secretas, como igualmente sobre questões de tabus sexuais, originando um conjunto de quadros teatrais numa dicotomia de repulsa e horror mas simultaneamente de desejo e sedução. Solange Freitas afirma: “Textos de linguagem crua, sempre em discurso direto, falavam diretamente sobre estes assuntos no entanto com uma qualidade onírica-poética, seja numa declaração de amor a um cavalo (A. Liddell) ou numa descrição anatómica do corpo do sujeito (P. Castro). No caso do texto Paulo Castro foi uma encomenda feita para este espetáculo.” (Janeiro; 2016)

O próprio trabalho de Angélica Liddell, na companhia de teatro *Atra Billis*, criada em 1993 juntamente com Gumersindo Puche, tem procurado aflorar as questões do papel feminino na sociedade, num testemunho pessoal, denunciando as tentativas simbólicas da violência de género.

“La compañía Atra billis utiliza este nombre que a sua vez es sinônimo de mal humor mosqueo, rebote, acrimonia, amargura, aspereza, bÍlis, cabreo, cólera, desabrimiento, disgusto, enfado, enojo, hiel, inquina e irritación. La elección de este nombre supone una declaración de intenciones. AhÍ radica el humor negro que caracteriza las obras de Angélica Liddell unido a una crítica despiadada a lo que considera la putrefacción del sistema social imperante y al propio dolor que supone la condición humana. Es el resultado de la lucidez concebida como un don al tiempo que um castigo” (Egea, Ana Vidal; El teatro de Angélica Liddell (1988 – 2009) – Tesis Doctoral; p. 260)

No seu trabalho *Yo no soy bonita*, no qual Solange Freitas se inspirou, somos confrontados com uma posição crítica hermética de denúncia e questionamento sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea. Contudo em *Eu não sou bonita, sou o porco* há uma abordagem de inspiração urbana onde a religião católica é do mesmo modo fortemente atacada, como pilar unificador de uma moral vigente. “(...) Uma espécie de fábula simbolista erguida a partir das entranhas, que interroga para compreender mas de maneira nenhuma para perdoar.” (Monteiro, Rui – crítica teatral *Time Out* de 26 de Dezembro de 2006)

Para Solange Freitas, o trabalho artístico de criação parte sempre de uma vontade de ser trabalhar com determinado criador, sendo que para cada criação há necessidades próprias, únicas e individualizadas. Há inicialmente uma busca e partilha de universos criativos e motivações comuns que caminham numa busca de estratégias de como desenvolver metodologias para a criação. É neste momento que se inicia um processo de recolha de materiais a serem tratados, sejam plásticos, sonoros ou textuais que podem ou não confluir para o tema central da obra. Contudo o trabalho em parceria ou co-criação desenvolve-se por uma negociação entre todos os agentes implicados no processo. “Temos permanentemente um processo de estruturar ideias para as passar e apresentar ao outro, gosto deste diálogo com outro artista, do encontro do desconhecido do outro, desse confronto (...)” (Entrevista a Solange Freitas, Janeiro de 2016) O trabalho de exploração com que Solange Freitas mais se identifica recupera a multidisciplinariedade de linguagens artísticas, nomeadamente as artes plásticas e o cinema, e de como cada co-criador a entende, se interessa ou a quer explorar. Todavia cada criador é um ser individual e cada criação é o resultado desse processo único e singular: “parcerias diferentes implicam dinâmicas diferentes de trabalho” (entrevista a

Solange Freitas, Janeiro de 2016) e não há uma fórmula única para a criação. Para S. Freitas o próprio projeto vai delineando o caminho dramatúrgico e de criação cénica a seguir num “casamento” entre ideias, materiais e pessoas.

Desse cruzamento de diferentes áreas artísticas, como o teatro, o vídeo e o cinema, numa procura de convergência de diferentes metodologias e com um posicionamento crítico relativamente às questões da invisibilidade individual na cidade, Solange Freitas concebe o espetáculo *Lá e Cá*, levado à cena em 2007. Numa parceria de criação artística com Catarina Vieira, as duas “atrizes – criadoras”, com o apoio da CAPa (ver capítulo III.1), e baseado no romance de António Lobo Antunes *Boa Tarde às Coisas em Baixo* estruturam este espetáculo em torno do constrangimento, da necessidade e direito à palavra. Trata-se de um peça de teatro onde cenicamente são assumidos símbolos estéticos de ocultação dos rostos das atrizes, como se cada personagem tivesse caído no esquecimento, numa incapacidade de comunicar. A procura de voz própria e o encontro com o outro faz deste espetáculo um testemunho pessoal do posicionamento das duas criadoras, numa visão também ela falada no feminino. “Não penso *a priori* em abordar questões de género, e também hoje não coloco isso no epicentro da criação mas, não posso ser ingénua e pensar que não está lá, porque está.” (Entrevista a Solange Freitas; Janeiro de 2016) Há como uma necessidade e retratar uma visão estereotipada da mulher na sociedade, um engajamento entre o permitido e o desejado e o oculto. A utilização de sapatos altos altera as figuras sem rosto, reforçando a sua feminidade mas simultaneamente produz um efeito redutor do papel da mulher como mero objeto sexual. O recurso a sacos de papel, fitas e espelhos no rosto das atrizes, fazendo lembrar o trabalho artístico da performer Angélica Festa, configuram uma intensão expressa na deformação da identidade feminina: “A meio da cena sobre um balcão estão dispostos lado a lado seis grandes jarros transparente cheios de água. Seis infusas uterinas que permitem um olhar filtrado sobre a realidade. Com a belíssima luz de Wagner Borges, os rostos por detrás das infusas ficam deformados e estranhos, dando ao outro o reflexo de uma realidade que não é a sua.” (Ana O; 2007; <http://impressoesvisuais.blogspot.pt/2007/08/jovens-artistas-jovens.html>; consultado em Dezembro de 2015) *Cá e Lá* é um espetáculo que apela sobretudo às questões da

identidade, um jogo complexo de máscaras e as suas utilizações, uma clara posição criativa sobre o devir do rosto e o que nele se enclausura.

Contudo, a questão da identidade serve como base dramática para se aflorar a questão da precariedade como condição de pensar e agir refletido no espetáculo *Temporária: Cookies na Cream*, levada à cena no *Festival Temps d'Images*, em Outubro de 2010, numa parceria de colaboração com Catarina Vieira. Este espetáculo pretende ilustrar uma visão da realidade da sociedade contemporânea ocidental, um relato ontológico dos nossos dias, num misto de poder e impotência. “O espetáculo pretendia problematizar a condição de ser temporário, enquanto maneira de estar, maneira de pensar, maneira de encontrar um lugar.” (Entrevista a Solange Freitas, Janeiro de 2016)

Duas mulheres e um homem obsessivo estão num balneário (de um *spa*): eles cantam, dançam e seduzem-se neste espaço que é um espaço de transição, um espaço entre espaços: um espaço temporário. “A ideia de excesso estava presente no espetáculo e apresentava-se de diferentes formas, que é algo que gosto de explorar, o excesso em *Cookies and Cream*, por vezes, é literal, preciso dizer que na realidade chamou-se assim porque é o nome de um gelado da *Haagen Dazs*, ali tínhamos excesso de açúcar e gorduras, excesso de exercício físico, por excesso de coreografia, vários registos de representação, vivia-se numa relação bulímica com as coisas e com os outros, no paradoxo do excesso e da moderação.” (Entrevista a Solange Freitas; Janeiro; 2016)

Cenicamente, as criadoras serviram-se do recurso a um conjunto de regras ditadas pela normalização, aqui traduzidas cenicamente num carnaval norte – americano; numa denúncia às questões de apelo, ao consumo desmedido, ao interesse imediato, à fugacidade, ao padronizado e à regra. *Temporária* é, no entanto, um conjunto de duas obras; uma versão cénica e uma instalação de vídeo. Em 2012 é apresentado, no 4º *Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias – In Shadows* a versão díptico de *Temporária: The bit of cake you offer me / I will not be satisfied*, com realização de Carlos Conceição. Aqui duas histórias, são construídas sobre a temática da invisibilidade social: o primeiro um registo documental sobre a atividade de uma empregada de limpeza de um teatro, e o segundo uma ficção sobre as relações de duas funcionárias de um teatro e uma diva tirana que vive no sótão desse mesmo teatro. “Eu cuspo na tua felicidade. Eu cuspo na tua ideia de vida, que a vida tem de continuar seja como for.” – afirma a atriz tirana a determinado momento interpretada por Simone de Oliveira. Em

ambos os vídeos se foca a questão do indivíduo e do trabalho, a relação de precariedade social que caracteriza a sociedade portuguesa da atualidade, no fundo um relato ontológico dos nossos dias.

Bugs, a quarta criação desta dupla Solange Freitas e Catarina Vieira, estreou em Maio de 2013, em Espanha, no Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid. *Bugs* é uma performance ao ar livre, quatro percursos de trinta minutos cada, em simultâneo, para um conjunto de dez pessoas. Contou com a co - criação de duas outras atrizes, Leonor Cabral e Tânia Alves. “A Solange e a Catarina deram-nos logo propostas concretas de universos e nós trabalhámos a partir desses universos. No meu caso o universo proposto foi trabalhar sobre um texto do Yasmine Khadra que se chama *O Atentado*. Trabalhei sobre a ideia de uma mulher bombista. Acabámos por trabalhar a ideia de alguém a carregar algo muito perigoso mas não no sentido intrínseco do terrorismo em si, mas de uma mulher que está à beira de explodir, não com um intuito de reivindicação, apesar de o texto de Khadra o ser, eu foquei o trabalho na pergunta: O que faz com que uma mulher esteja em estado de ebulição?” (Entrevista a Leonor Cabral; Dezembro 2015) Cada atriz desenvolveu o seu solo individual. O trabalho de criação decorreu em vários momentos. Um primeiro momento de trabalho de improvisação e de descoberta decorrentes dos estímulos provocados pelas criadoras nos ensaios, com o objetivo de se construir material de trabalho que pudesse ser posteriormente resgatado no trabalho final. Um dos primeiros exercícios consistia na escrita automática, durante vinte minutos, de textos decorrente de estímulos externos, fossem eles uma fotografia, um tema ou uma música. O objetivo principal era criar uma partitura textual que servisse como a narrativa do espetáculo. Nesse momento foram também estudadas imagens que ilustrassem a ocultação do rosto. Era premissa da criação que o rosto das intérpretes fosse de algum modo ocultado, no sentido de criar algum um efeito de estranheza e tensão, e que a atenção do espetador se centrasse no comportamento físico mais do que na expressão facial. “A ideia era de provocar no espetador um desconforto porque quando não se vê a cara da personagem não sabemos em que está a pensar, para onde ela está a olhar.” (Entrevista a Leonor Cabral, Dezembro de 2015) Esse primeiro momento decorreu na Arta – Associação Recreativa Taberna das Almas (organização sem fins lucrativos), onde, pelas características espaciais, foi possível a exploração de percursos e o comportamento físico de cada personagem,

apurando uma partitura física que servisse como base para ser adaptada ao espaço público. O segundo momento, o momento de passagem para o exterior, foi feito no Jardim da Tapada das Necessidades. Aí foi possível confrontar o que se tinha criado em estúdio e adaptá-lo para concreto, durante um período de três semanas. Neste momento alguns aspetos foram tidos em conta, nomeadamente as questões de configuração. Era necessário criar um clima de intimidade e de sugestão para que o público decidisse seguir as intérpretes, sem que isso fosse objetivamente ilustrativo. No jardim, como no trabalho de teatro de rua, há a questão do espaço aberto e da vegetação que podem servir como elementos de distração à própria performance. Era necessário exaltar uma tensão dramatúrgica mas que simultaneamente fosse traduzida em focos de tensão teatral de intimidade. Esse clima de intimidade era sugerido pelo próprio desempenho das personagens, onde cada uma adoptou um comportamento individualista, solitário, sugestivo, como que inseridas no seu universo único e muito próprio. O trabalho final resultou em quatro diferentes solos, onde era facultado ao público um dispositivo sonoro (mp3 e respetivos auriculares) com a gravação binaural áudio (técnica que permite a captação em simultâneo de dois ou mais ambientes sonoros), onde se encontrava toda a banda sonora do espetáculo num trabalho de colagem de textos ditos pelas atrizes misturadas com uma *paisagem sonora* de Tiago Cerqueira. O público era dividido em três grupos e teria de optar por uma das atrizes, seguindo-a. Só podia seguir uma única atriz. Em *Bugs* pode-se pensar na questão da performatividade de género que Judith Butler defende, um *género como acto*, como *gesto performativo* que produz signos e significados:

“The distinction between expression and performativeness is crucial. If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an actor or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as regulatory fiction. That gender reality is created through sustained social performance means that the very notions of an essential sex and true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender’s performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the

restricting frames of masculinity domination and compulsory heterosexuality.” (1999; p.180)

Sendo o trabalho de Solange Freitas essencialmente um trabalho onde a figura feminina ocupa um lugar de destaque, coloca-se então a pergunta: haverá no trabalho de Solange Freitas uma intenção relativamente à questão de género na arte performativa portuguesa? A artista afirma que não tem essa preocupação quando parte para uma criação, ou seja, esse não é o “seu epicentro de criação” mas considera que as identidades de género surgem como exemplos importantes para compreensão de aspectos linguísticos na regulação dos corpos. A Solange Freitas interessa questionar de que forma somos capazes de desconstruir o corpo e que narrativas podem ser criadas. “Interessa-me sim, pensar nas categorias da imagem do visível e invisível (Jacques Rancière), o conceito de obsceno, de representação, e de campo e contra campo (roubando a linguagem do cinema) e talvez no contra campo estejam lá as questões, de género.” (Entrevista a Solange Freitas, Janeiro de 2015)

Em *Ex – Machina*, Solange Freitas e Catarina Vieira procuraram questionar a relação que o corpo do ator pode estabelecer como elemento central de comunicação, numa procura de recuperar o conceito *deus ex machina*, ao longo da história da humanidade, em diferentes manifestações artística, tais como a literatura, o teatro ou o cinema. Este projeto, apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, foi o resultado de uma residência artística promovida pela *Mala Voadora*, em 2014. Mais do que uma pesquisa ou análise das diferentes abordagens, Solange Freitas e Catarina Vieira buscam identificar como a questão do sobre humano e do super-herói é entendido nos nossos dias. “A escolha das diferentes cenas foi orientada por três vetores dramáticos, que considerámos ser *os deuses ex machina*, os heróis contemporâneos: a violência, o sexo, o dinheiro e o luxo.” (Entrevista a Solange Freitas, Janeiro de 2016) O trabalho de construção das cenas, interpretadas pelas duas criadoras, teve sempre como suporte a exploração do exagero e do extremo, com o objetivo de amplificação do conteúdo dramático. “Ao longo da pesquisa fui constatando que estas aparições de heróis ou dos deuses são geralmente violentas e traumáticas.” (Entrevista a Solange Freitas, Janeiro de 2016) Assim o tratamento dado às cenas procurou uma tentativa de enaltecer uma visão do super-humano, na utilização de uma linguagem cénica colada ao absurdo

e ao insólito. Algumas citações foram intencionalmente expostas com o objetivo de recuperar do imaginário coletivo as memórias sociais e de como individualmente lidamos com a questão da salvação, de herói e de Deus.

III.6 – Alfredo Martins e o Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser

“Presidente da Assembleia (em discurso) – Vamos dar início à 26ª assembleia deliberativa extraordinária de heróis para a integração e diálogo intercultural. Sejam bem - vindos! Segundo a resolução 507/2013 aprovada na 12ª assembleia deliberativa de heróis procurando promover uma distribuição igualitária dos heróis presentes neste plenário e recusando qualquer organização dos mesmos tendo em conta fatores de idade, poder económico, dimensão física ou velocidade de locomoção, devem os presentes sentar-se por ordem alfabética da esquerda para a direita, deste plenário a partir da cadeira da Presidente.”

In Material Nacional – Paisagem de Argonautas

(Espetáculo em cena na sala estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, em Julho 2011)

Alfredo Martins é ator, diretor artístico e membro da companhia *Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser*, coletivo fundado em 2005 no Porto, mas que atualmente exerce a sua atividade na cidade de Lisboa. A companhia desenvolve estratégias de participação com a comunidade local, com organizações cívicas, com comunidades de ativistas, e com condomínios. Tem como metodologia central desenvolver práticas de contexto interdisciplinares, com o objetivo de promover junto do público o reconhecimento dos espaços físicos e as suas vivências. O trabalho de Alfredo Martins pauta-se pela procura de uma compreensão do fenómeno urbano, da heterogeneidade do tecido social e de como o teatro, como instrumento de massas, pode ser um recurso de análise da visão do mundo e das pessoas. “As temáticas que a companhia desenvolve estão relacionadas com os espaços da cidade, com as pessoas que vivem nesse espaço e com a questão da mobilidade. No fundo é o que nos leva a fixar num determinado sítio.” (Entrevista a Alfredo Martins; Dezembro 2014)

O trabalho da companhia é marcado pelo questionamento do papel que os agentes culturais e artísticos desenvolvem na mobilização dos cidadãos, na exploração das estratégias da participação das comunidades no coletivo social, socorrendo-se da participação direta do público e do seu questionamento enquanto elemento

participativo no processo criativo das suas produções. “(...) Tem-se verificado nos últimos anos no campo da análise territorial e urbana, por um lado, um crescente interesse pela questão da criatividade (a qual tem sido entendida de forma muito diversificada: da ideia de “cidades criativas” ao papel das “atividades criativas e indústrias criativas”, à importância das “classes criativas”, a assunção de instrumentos de política urbana “criativos”...), e por outro lado, um crescente interesse pela análise das dinâmicas territoriais assentes nas atividades culturais (atividades essas com fronteiras tradicionalmente difusas e incertas, particularmente nos contextos atuais de convergência tecnológica e de diluição das lógicas tradicionais de intervenção pública no sector).” (Costa, Pedro; 2012; p.123) Nesse sentido, no questionamento da descoberta da cidade que se habita, a companhia desenvolve um trabalho de análise profunda dos espaços, ritmos e fluxos, traduzindo-se em produções tanto ao nível nacional como internacional, em intercâmbio e colaboração com artistas nacionais e estrangeiros. Exemplo disso é o projeto *Urbania*, numa primeira edição em Helsínquia, em 2010, a partir do tema *Can sacred be performance?*, coproduzido pela companhia finlandesa Reality Research Center. Com criadores de ambas as nacionalidades (portugueses e finlandeses), o projeto questiona a visão que os habitantes têm da sua própria cidade. Nesse mesmo ano, o *Urbania* viaja até Viana do Castelo a convite da Câmara Municipal, integrando-se na programação da Bienal de Arte, Arquitetura e Design da cidade, agora com o tema *Slow Cities*. Nesta segunda edição, tentou-se conciliar uma visão entre o passado histórico e a sustentabilidade da cidade contemporânea, numa relação entre passado e futuro. Teve uma terceira edição em 2014 na cidade do Rio de Janeiro, em parceria com a companhia residente do Teatro de Ipanema. O *Urbania* e as suas três edições são espetáculos em *site specific*, num percurso físico pelas cidades: uma visita desde o seu centro aos seus limites. “Um teatro cujo centro há muito tempo deixou de ser a encenação de um mundo dramático fictício (...) que se abre entre o teatro emoldurado e a realidade quotidiana” (Lehmann; p. 283) O *Urbania* é um espetáculo que procura a diluição dos espetadores e dos intérpretes em locais da cidade, numa viagem feita em conjunto, mas que se traduz em descobertas individuais, experiências de observação dos espaços físicos, promovendo um novo olhar sobre a própria *polis*. Nessa viagem pela cidade avaliam-se as mudanças e as transformações, reconhecendo o passado e o presente do espaço urbano. “Uma

ativação de espaços públicos” (Lehmann, p.282) traduzida na visão mais atenta e pormenorizada dos atores que alertam para um conhecimento mais profundo, ao nível urbano e social, questionando o poder que as cidades exercem sobre o indivíduo.

O espetáculo *Ozzzzz*, estreado em Dezembro de 2013 no Centro Cultural de Belém, inserido no Festival Temps d’Images, inspirado na narrativa do filme de Victor Fleming – *The Wizard of Oz* e da emblemática frase “*There’s no place like home*”, questiona a facilidade da mobilidade ao nível global e o conceito contemporâneo de casa. “Cada um dos cinco atores do elenco marcou uma viagem low cost para passar uma semana numa cidade que não conhecia e com pouco dinheiro para gastar. Cada um levou uma câmara de filmar. O espetáculo construído resulta desses cinco registos.” (Entrevista a Alfredo Martins, Dezembro de 2014) O público era convidado a entrar para o interior do palco no pequeno auditório do CCB, e a habitar o cenário, que representava uma recriação da sala da casa do Alfredo Martins. As ações dos atores eram a reprodução do que tinha acontecido na primeira reunião de trabalho, para a elaboração deste projeto. O trabalho de criação passou pela recolha empírica da própria dramaturgia, neste caso específico, um jantar dos intérpretes/criadores do projeto que acabou como estrutura cénica e narrativa. Aqui o trabalho de criação decorre de um processo colaborativo. Partindo de uma ideia base os intérpretes/criadores foram recolher os testemunhos pessoais que serviram como materiais dramatúrgicos e cénicos. Não se tratou de uma reprodução da vida real, mas de captá-la para a transformar em material artístico. Cada um dos intérpretes teve de enfrentar o inesperado, viver com o estranho e desconhecido. Poder-se-á falar de uma residência de experiências individuais em contexto próprio. Essa recolha posteriormente editada é mostrada ao público como se de uma reunião de amigos se tratasse.

“O espetador acompanha um percurso de alusões, citações e contra citações, de diversões internas, de temas do cinema e da música pop. Uma colcha de retalhos de episódios rápidos, muitas vezes mínimos com um tom ironicamente distanciado, sarcástico, cínico, sem ilusões, *cool*.” (Lehmann, p.200) Em *Ozzzzz* a participação do público era uma participação ativa, apesar de não ter uma intervenção direta no espetáculo. O público era um elemento integrado, um convidado, um agente da própria narrativa. “Não gosto da distância entre o palco e a plateia. Tenho sempre vontade de envolver o público nos espetáculos, criar uma aproximação, uma dinâmica. Mas tenho

sempre medo de criar algum desconforto, alguma inibição, por isso tenho sempre o cuidado de criar mecanismos em que o público apesar de estar dentro do espetáculo, não é obrigado a ter um papel mais ativo. São dispositivos que contam com a sua presença física dentro do próprio dispositivo cénico.” (Entrevista a Alfredo Martins, Dezembro de 2014)

Essa integração no espetáculo é intencionalmente trabalhada na encenação do espetáculo *Material Nacional – Paisagem de Argonautas*, em cena no Teatro Nacional D. Maria II em 2011, inserido no Ciclo Emergentes, onde a proposta cénica se traduzia numa assembleia de argonautas em plenário, sendo que o público era parte integrante do *quorum*. Um processo de construção cénica em que se repensa o agenciamento do público no sentido de um questionamento do seu papel na narrativa. Este espetáculo faz uma análise da relação entre o Teatro Nacional D. Maria II e o seu papel (como instituição), com o Largo de São Domingos (um dos principais lugares públicos de encontro da comunidade africana), com a Calçada de Santana (aglutinadora da comunidade nepalesa), com uma loja chinesa (gerida por uma família de uma comunidade que agrega mais de vinte mil habitantes) e com a loja da típica Ginginha (passagem obrigatória para todos aqueles que visitam Lisboa). Essa heterogeneidade, característica do centro da cidade de Lisboa é questionada na própria narrativa do espetáculo, onde o público é convidado a decidir o futuro da vida de uma estrangeira desempregada e divorciada, que fica sem o visto de residência obtido por casamento. O destino que o público considera a essa estrangeira de nome Medeia, apaixonada por Jasão, é a metáfora dramatúrgica criada para se refletir sobre a real intenção de decisões que o público faz, no debate das políticas e práticas ligadas à inclusão de imigrantes nas sociedades de acolhimento, como no próprio posicionamento pessoal perante a temática. “Neste aspecto, *Material Nacional*...é uma proposta que arrisca sair da sala estúdio do Teatro Nacional para perceber que espaço é aquele. No fundo para perceber o que é o próprio teatro. Ou a sua utilidade. (...) O que foram construindo é uma pequena pérola da dramaturgia e um exercício que foge a qualquer estereotipada construção sobre estereótipos.” (Costa, Tiago Bartolomeu; Jornal *Público*; 07 de Julho de 2011)

III.7 – André Amálio e o Teatro Europa

“Quando eu lá cheguei eu disse ao meu marido: Artur pede a demissão da força aérea e ficamos cá. Isto aqui é tão bom! Aqui não há inverno, aqui é sempre verão. Portanto, África para mim... Estive lá dois anos foi um sonho. Eu senti-me uma rainha. Eu dizia ao meu marido: Oh Artur ficamos aqui! Eu sou uma rainha. Tu és o rei. Tu és o rei Artur eu sou a rainha Maria e o nosso filho, que é o Manel é o príncipe.”

(In espetáculo *Portugal Não é um País Pequeno* de André Amálio)

Ator, encenador e performer, André Amálio foi um dos quatro fundadores da extinta associação cultural Liberdade Provisória – Criação & Formação Artística. Em conjunto com Lúcia Caixeiro, Luísa Mendonça, Margarida Barata e Tereza Havlickova criaram uma estrutura multidisciplinar de programação, criação e formação artística, onde as áreas do teatro, dança, performance, música, literatura e artes plásticas dialogavam num intercâmbio de criações artísticas e em ateliers de formação. A Liberdade Provisória era um espaço que promovia e apoiava os artistas no desenvolvimento do seu trabalho, possibilitando o acesso a um espaço físico para a criação, bem como para a divulgação do mesmo. Alguns artistas criaram o seu próprio trabalho enquanto artistas residentes. São exemplos os artistas plásticos Colin Ginks e Pedro Massena, o fotógrafo David Lopes, a ilustradora e escritora de banda desenhada Élodie Durand, a criadora de moda Inês Azevedo, os designers gráficos João Pedro Lomelino e Teresa Adão da Fonseca, a ceramista Suzana Alves, a realizadora Sabrina Marques, a bailarina Tereza Havlickova e o próprio André Amálio. A ideia de “Liberdade Provisória” surge da dicotomia dos conceitos: um primeiro conceito ligado à liberdade de criação e ao facto de o próprio edifício estar situado na Avenida da Liberdade em Lisboa; e um segundo conceito, o carácter provisório dessa liberdade, pois o coletivo de artistas subalugou as instalações a uma empresa, que esperava uma autonomia financeira para remodelar e vender o imóvel. A Liberdade Provisória esteve em funcionamento nos anos de 2011 a 2013. Nela André Amálio apresentou os espetáculos *Amálio versus Amália*, *Fermentação* e *Construção Revisitada*.

O trabalho que André Amálio tem desenvolvido pode classificar-se como um trabalho de procura de uma criação ligada às vivências pessoais, concretas e

autobiográficas, um trabalho de pesquisa de questões políticas e das problemáticas relacionadas com o país, e com as questões da memória. Acredita e defende um trabalho de “criação horizontal”, onde todos os artistas envolvidos no processo são colaboradores com responsabilidades criativas, todos de igual modo, na criação final do objeto artístico. “Dizemos que o teatro é a arte do coletivo, mas na prática os modelos que se seguem são modelos onde há uma pessoa que manda e os outros fazem.” (Entrevista a André Amálio, Novembro de 2014) No ano de 2014, cria o projeto *Hotel Europa*, um duo colaborativo com a bailarina da República Checa Tereza Havlickova. *Hotel Europa* assenta num trabalho de utilização de materiais autobiográficos, mitológicos, de contos tradicionais, histórias familiares, e acontecimentos históricos nacionais que permitem que o público possa conhecer dramaturgias de várias referências culturais. Na sua área de atuação, Hotel Europa assemelha-se aos princípios orientadores da Liberdade Provisória, pelo cruzamento interdisciplinar entre as áreas de teatro, dança e vídeo. Contudo, o trabalho desenvolvido por Hotel Europa viaja entre as cidades de Lisboa, Praga e Londres. Mantem os princípios de trabalho de criação em “colaboração”, em detrimento do trabalho de criação dito clássico, com a figura do encenador como mentor e responsável pelos projetos. “Eu trabalho e gosto de trabalhar em sistemas de colaboração, numa modalidade de criação coletiva, de *devising*.” (Entrevista a André Amálio, Novembro de 2014) Esta modalidade de colaboração implica a participação de todos os elementos na criação, desde o primeiro momento. Neste modelo de criação colaborativa há uma tendência para os artistas se associarem por afinidade estética, ou por interesse pelo trabalho uns dos outros. Frequentemente estas afinidades na criação surgem a convite dos programadores de teatros ou de festivais, que conhecendo o trabalho dos artistas lhes encomendam obras, como por exemplo a performance *Uma peça de roupa e mil segredos para contar*, de Setembro de 2015, numa coprodução com o projeto LARGO Residências, uma encomenda da Associação Humana, para as comemorações da Humana Day.

“Cada vez mais, os criadores teatrais utilizam descomplexadamente as técnicas e os materiais disponíveis, dos mais usuais aos mais sofisticados, criando pontes de contacto com outras formas artísticas e tornando premente a construção de novas designações para classificar os espetáculos de teatro.” (Borges; 2001; p.99) André Amálio e o músico Pedro Salvador desenvolveram esta performance numa das lojas de

roupa em segunda mão (Humana), tendo como tema base as roupas que já nos deixaram de servir. Este trabalho caracteriza-se pelo recurso à utilização do espaço físico da loja como lugar específico da criação, e a utilização da própria roupa da loja como agenciamentos cénicos e dramáticos na construção da narrativa. “É um estilo em que não há personagem, o ator é ele próprio, fala sobre um tema ou sobre a sua própria experiência.” (Entrevista a André Amálio, Novembro de 2014) *Uma peça de roupa e mil segredos para contar* é uma viagem pelo universo pessoal dos dois criadores, uma alusão às memórias que a roupa exposta transporta, num mostruário à disposição de todos, onde o passado pode ser transformado em mil histórias com mil possibilidades de interpretação.

Portugal não é um País Pequeno é um espetáculo que estreou em Abril de 2015, no LARGO Residências, é uma proposta artística que recupera as memórias do período colonial português e dos retornados. “Neste momento estou muito interessado por aquilo a que chamo de teatro documental. É um teatro em que se exploram situações reais, e pode ser autobiográfico ou mesmo histórico.” (Entrevista a André Amálio, Novembro de 2014). O nome deste espetáculo surgiu da inspiração do cartaz que serviu a exposição Colonial de 1934, com o objetivo da promoção de Portugal no estrangeiro. Para a criação deste espetáculo, André Amálio utilizou um processo de recolha de conteúdos dramáticos chamado “verbatim”. Gravou e registou mais de quarenta horas de entrevistas de testemunhos reais. O texto é construído a partir desses registos utilizando-se todas as cadências, onomatopeias, pausas e interjeições dos entrevistados. *Portugal não é um País Pequeno* é um espetáculo - reflexão sobre a presença portuguesa em África, sobre a ditadura, sobre a independência dos países das colónias e sobre os retornados. “Estou muito interessado em trabalhar situações traumáticas portuguesas. Por pertencer a uma geração pós 25 de Abril estou muito interessado nas questões do fascismo, porque é um tema muito pouco falado. A nossa história é muito rica, mas existem uns traumas que temos tido medo de olhar. Como é que se fala tão pouco da guerra colonial, como é que se fala tão pouco do nosso papel nas colónias e do que nós por lá fizemos?” (Entrevista a André Amálio, Dezembro de 2014) André Amálio socorre-se de auscultadores para nos contar esta história. Para Amálio, toda esta narrativa deverá ser contada na primeira pessoa e pelas vozes das testemunhas com o seu depoimento. O ator diz o texto de acordo com o que vai ouvindo na gravação, como um

mediador entre o “texto áudio” (que só o ator ouve) e o texto que o público está a ouvir (o texto dito por Amálio). Com este espetáculo, André Amálio questiona a função do ator onde a representação não se recorre da memória e do trabalho de composição, mas de estímulos sonoros em direto. “Nesse princípio de compreender *o ato da fala como ação* destaca-se um rompimento importante do teatro pós – dramático; ele se subtrai à percepção usual de que a palavra pertence ao falante. Longe de ser organicamente inerente ao seu corpo ela permanece com um *corpo estranho*. Nas lacunas da linguagem insinuam-se os seus antagonistas e duplos: gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas escondem o conflito entre o corpo e a palavra.” (Lehmann; p.252) *Portugal não é um país pequeno* é uma apropriação muito pessoal de uma ideia de Portugal do nosso passado recente. A utilização de testemunhos pessoais para a construção da narrativa e a sua utilização conferem ao discurso falado e à própria dramaturgia um carácter inovador. Não deixando de ser um objeto artístico, este espetáculo pode ser considerado como um documento de arquivo histórico, onde se recupera e utiliza depoimentos verídicos para a construção de uma narrativa dramática.

III.8 – André E. Teodósio e o Teatro Praga

“(...) O meu nome é império e vou mostrar-vos o que vi. Não foi nada bonito. Dei um passo e depois dei outro. Quando dei por mim vi-me a andar num condomínio que me magoava. Janelas viradas para as outras que davam para divisões iguais àquela em que eu estava. Praças que ecoavam sem parar num só discurso. Colunas-sequoias que empalavam o mais curvo dos seres. Um lugar branco assim mantido à custa de mãos que se deformaram. (...)”

(Teodósio, André E.; *Império*; p.15)

O Teatro Praga, coletivo teatral fundado em 1995, conta no seu reportório com uma sólida e consistente produção teatral, de mais de cinquenta criações. Em Outubro de 2015 muda de instalações, saindo do seu espaço no Poço do Bispo em Lisboa para as instalações cedidas pela Câmara Municipal de Lisboa, na Rua das Gaivotas, número 6. Este espaço camarário, fechado desde 2006, edificação do século XVII conhecido pelo antigo Palácio Alarcão, albergou várias instituições públicas, tais como o Sindicato dos Professores da Grande Lisboa ou a Escola das Gaivotas. Em Junho de 2012, a Câmara Municipal Lisboa abre concurso público para a concessão do espaço, que se encontrava

devoluto, com o objetivo da implementação de um polo multidisciplinar de apoio à criação cultural, possibilitando o acesso a áreas físicas de trabalho, como salas de espetáculos, áreas de escritórios, ateliers ou salas para exposições. Este novo polo cultural é inaugurado em Janeiro de 2016, e conta com uma área de residências (*Residências Boavista*, na rua da Boa Vista) para acolhimento temporário de artistas profissionais nacionais e estrangeiros, que desenvolvam a sua atividade na criação contemporânea. Da análise de todas as propostas concorrentes, o Teatro Praga vence o concurso sendo-lhe atribuída a gestão do espaço por um período de cinco anos, com o objetivo de assegurar uma estabilidade de produção. A proposta apresentada pelo Teatro Praga de assumir o compromisso de acolher vários projetos, como um programa mensal de curadoria *Old School*, assinado por Susana Pomba; um acolhimento ao que de mais recente se produz nas artes performativas; um projeto de formação de trabalho com a comunidade, de seu nome *Catequese*; uma biblioteca de acesso público (ordenada por cores e não por temas) e ainda espaços de ensaios, contribuiu para que a vereadora da cultura Catarina Vaz Pinto, classificasse este coletivo como “uma companhia de dinamismo particular”. Pedro Penim (Capítulo III.4) afirma que para o programa associar-se-ão arquitetos, designers e artistas plásticos, no sentido da criação de uma colaboração multi e transdisciplinar de áreas artísticas, a qual chamar-se-á DNA - *District of New Art* (um jogo de palavras com a ideia que tem caracterizado a genealogia dos pressupostos do grupo). O Teatro Praga contará na partilha de espaço com o programa de curadoria e formação em cinema *Os Filhos de Lumière*, de Pierre Marie e Teresa Garcia, projeto que será desenvolvido com diversas comunidades escolares, no sentido de promover a prática do cinema.

A procura de novas linguagens cénicas e estéticas tem sido uma constante no trabalho do Teatro Praga. “O grupo encontra a sua diferença e identidade em perguntas como “O que é que nós fazemos?” ou “O que é que foi feito antes de nós?”, mas nenhuma vontade e necessidade de se confrontar com as respostas a essas perguntas. Os espetáculos são acontecimentos que, sem porem de lado a sua condição física de teatro (ficção), vão buscar uma comunidade no meio do caos ficcional.” (Pomba, S; p. 10205) O próprio nome *Praga* surge de uma concepção da ideia de “peste” ou de “contaminação”, num pressuposto mais abrangente de uma “disseminação” de um teatro que se pretende ser novo, na tentativa de uma mudança do paradigma da

realidade teatral portuguesa. A sua estrutura funciona como uma federação de artistas, onde cada indivíduo é entendido com o seu universo, e que em conjunto promovem espetáculos. No debate *Os Novos Grupos e a Criação e Produção Teatral*, promovido pela jornalista Cristina Peres, no Teatro da Trindade em Lisboa, em Novembro de 2014, André E. Teodósio, membro fundador da companhia, sublinhou: “Nunca me agradou a questão da *mimesis* no teatro e quando fundámos a PRAGA quisemos libertamo-nos do teatro realista. Não tinha uma boa relação com os espetáculos que se faziam na altura. Na verdade nunca gostei muito de teatro e o que me interessava era a questão do trabalho de laboratório, de um lado mais científico do processo de criação.” Para o ator, o teatro que se fazia no início dos anos 90 era um teatro circunscrito às mesmas propostas estéticas. Havia, segundo A. E. Teodósio, a necessidade de se procurar um novo caminho gramatical que quebrasse com o domínio da academia. “A minha geração não encontrava artistas pares, éramos uma geração à deriva, uma geração à procura. Não tínhamos uma gramática teatral que fosse comum. Nós, na PRAGA, nos primeiros anos não tínhamos muito dinheiro para fazer as produções de que gostaríamos, mantivemo-nos fieis a essa ideia do desafio, do difícil. Não interessa o que usas, mas como o usas.” (Entrevista a André E. Teodósio, Novembro de 2014) Artistas como a Lúcia Sigalho, Mónica Calle e mais tarde as propostas da Companhia Cão Solteiro terão influenciado A.E. Teodósio numa procura de novas abordagens estéticas ao nível das linguagens cénicas. Para Teodósio prevalece, mais do que o objeto artístico, a ideia do processo e do laboratório, numa procura a partir da experiência e da descoberta do que se pode criar em palco. O próprio conceito de criação a partir de um encenador acaba por suscitar pouco interesse para Teodósio, como para a própria companhia. “There is a supervisor, but we reject the idea of the director as someone who is making a fundamental object.” (Pomba, S.; p. 10214) As suas criações são a tradução da vontade de querer trazer uma linguagem nova para a cena, a partir da análise de materiais que se vão recolhendo ao longo de um período de pesquisa, e que servirão para a estrutura base do trabalho artístico. Neste capítulo far-se-á referência a quatro espetáculos dos quais A. E. Teodósio foi o “supervisor”: *Susana Pomba*; *Perda Preciosa*; *Quebra Nozes* *Quebra Nozes* e *Tropa Fandanga* (este último onde colaborou como criativo e intérprete).

O espetáculo *Susana Pomba*, criado em 2011, uma coprodução entre o Teatro Praga e o Centro Cultural de Belém, nasce da necessidade que André E. Teodósio sentiu de transformar a história de vida de alguns dos seus amigos em “protagonistas de histórias que ficam por contar.” (Entrevista a André Teodósio, Dezembro de 2014) Susana Pomba é jornalista, escritora, fotógrafa e curadora. O seu trabalho multidisciplinar terá inspirado Teodósio para construir o que classificou como uma *tape mix*: um espetáculo que se socorre de texto ao vivo e texto gravado, música ao vivo e música gravada, numa mistura de passado e presente, misturando o real com o ficcional. “Estive dois anos, a tirar notas para acumular materiais. Muitos desses materiais aconteceram por conversas que tive ou situações que vivi. Este espetáculo insere-se num conjunto de outros espetáculos que chamo *Top Models* e que são biografias, mas não são biografias que obedeçam a um sistema canónico do que é uma biografia, mas sim são biografias sobre os meus amigos.” (Entrevista a André E. Teodósio, Dezembro de 2014) O espetáculo é uma tentativa de transportar o público para o universo de criação de Susana Pomba: é uma evocação a uma inauguração de uma exposição da própria artista. “Ao contrário de *Godot* ela aparece porque está presente desde o início só que de uma forma invisível, como uma *cassete* que pudéssemos levar e ouvir em casa.” (Entrevista a André E. Teodósio; Dezembro; 2014) O grupo musical Paus assume a música tocada ao vivo que vai ser intercalada por canções de Leonard Cohen. André E. Teodósio quis que o universo de criação de Pomba estivesse presente em todos os momentos do espetáculo, tentando não só trazer a imagem simbólica mas a ideia de um mito urbano, de uma criadora resultado do seu tempo, como que antecipando o espaço que a memória histórica destinará para si.

Em *Perda Preciosa*, André E. Teodósio assinará a encenação, a dramaturgia e a cenografia da coreografia de Rui Lopes Graça, para a Companhia Nacional de Bailado. Teodósio só aparentemente se afasta da linguagem teatral para trabalhar num projeto de dança, nomeadamente dança clássica. Este espetáculo, uma criação original, teve estreia absoluta em Abril de 2012 e foi o resultado de um trabalho de encontro de experiências das várias áreas disciplinares (canto, representação, música e dança). “O que fiz foi tentar organizar todas as informações no sentido de criar um trabalho dramático e com isso propor um seguimento histórico, uma conceptualização do que poderia ser o espetáculo.” (Entrevista a André E. Teodósio, Dezembro de 2014) *Perda*

Preciosa é um bailado que fala da vida e morte do rei Dom Sebastião. O bailado foi construído ao som de peças soltas de música barroca como se de uma única peça se tratasse. Ao longo do espetáculo faz-se um percurso pela própria história da dança, iniciando-se numa estética clássica e terminando com gestos automáticos e espontâneos. Dramaturgicamente, este espetáculo pretende transmitir e explorar a ideia de que o homem contém em si todas as ferramentas necessárias para a sua evolução pessoal. “O que me interessava era refletir sobre esse conhecimento mítico e como ele tem a tendência a apagar o espírito crítico dos indivíduos, a anulação da opinião das pessoas. O que estava subjacente era a mitificação de alguns criadores contemporâneos em relação ao seu próprio trabalho, e este espetáculo falava sobre isso. Não vale a pena criar mitos sobre a forma, o que é preciso é criar um conceito que sustente a forma.” (Entrevista a André E. Teodósio, Dezembro de 2014) Em *Perda Preciosa*, procura-se abandonar a ideia estereotipada do mito do rei *desejado* e confere-se a cada indivíduo a capacidade de entender o seu papel social e a responsabilidade de reorganizar a sua realidade. A própria ideia da dança clássica como uma dança do passado, hierarquizada, associada a uma estrutura social eclética, com uma técnica anti-natural, é posta em causa, fazendo-se um paralelismo com a dança contemporânea e refletindo-se sobre todo o abecedário (herança do *ballet*) que se encontra na própria dança contemporânea. Para A.E. Teodósio, a sociedade continua a cristalizar o processo de conhecimento ao valorizar-se o mito como uma identidade cultural. Para ele a ideia de tradição e essência deve ser desmontada, porque é o conhecimento que esse desaparecimento proporciona que lhe confere o valor artístico.

Em Dezembro de 2014, André E. Teodósio volta a colaborar com a Companhia Nacional de Bailado no bailado *Quebra Nozes Quebra Nozes*. Este bailado, com coreografia de Fernando Duarte (o primeiro bailarino da CCB), distanciou-se da experiência anterior. Em *Quebra Nozes Quebra Nozes* existe uma partitura e uma dramaturgia que tem de ser respeitada. O desafio colocou-se no modo de como abordar esta obra emblemática do repertório clássico, reinterpretando-a. “No *Quebra Nozes* de Piotr Ilitch Tchaikovsky existe uma música e uma narrativa a honrar. Para mim o mais difícil foi a conceptualização do espetáculo. O que eu queria, de alguma forma, era não sair deste conceito da narrativa, mas continuar a pensar pela minha cabeça.” (Entrevista a André E. Teodósio, Dezembro de 2014) Para Fernando Duarte a maior dificuldade foi

como adaptar novas combinações de passos, de uma partitura por si só composta por um léxico gramatical de movimentos bem específicos. Sendo este um bailado direcionado para a época natalícia e consequentemente um bailado para toda a família, os criadores apoiaram-se na ideia de dupla significação das interpretações que os adultos e as crianças podem retirar duma mesma cena. A proposta era transformar o bailado clássico sem o descaracterizar. A cenografia e os figurinos ficaram a cargo de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira respetivamente. A primeira parte do espetáculo seria um sítio reservado que implicasse acção. A segunda parte um sítio histórico e eufórico. A terceira parte a confluência destes dois universos. “Há bailarinos a tirar selfies. Há um soldado cor-de-rosa na selva. Há uma Minnie cruzada com uma Wonder Woman. Há uma câmara de filmar apontada para um fundo de chroma verde, que transporta um dueto para o Padrão dos Descobrimentos. Há uma nazarena como cereja no topo do bolo, assim se transformando num exemplar da pastelaria nacional chamado pirâmide. Há em *Quebra Nozes Quebra Nozes* uma explosão de marcas, um emblema da paz que roda até se transformar no logotipo da Mercedes, uma invasão de ratos contra o exército de gengibre que nos chega pelo filtro Disney, e uma profusão notável de doçaria adulterada com mensagens a prestarem-se à sua decifração – a embalagem de chocolate grafada como *After Eighteen*, por exemplo.” (Frota, Gonçalo – *Jornal Público*, 05 de Dezembro de 2014) Nesta reinterpretção do bailado procurou-se defender a ideia de não subjugação a uma determinada linguagem ou discurso estético, num distanciamento mais formal ou académico da sua apropriação. Teodósio afirma que “adoptou uma posição de antropólogo” para analisar, recolher e condensar trechos de diferentes versões e acrescentar outros. Não há nesta encenação uma fuga à narrativa, mas sim potencializar ou acentuar a experiência de cada uma das cenas na narrativa. Socorreu-se das coordenadas da narrativa do ballet, coordenadas da narrativa do conto de Hoffmann e coordenadas simbólicas da contemporaneidade para redesenhar este clássico.

Em 2014, André E. Teodósio em conjunto Pedro Penim e José Maria Vieira Mendes encenam *Tropa Fandanga*, um espetáculo de teatro de revista que estreou no Teatro Nacional D. Maria II. O título *Tropa Fandanga* sugere gente desordenada, indisciplinada, grupo de pessoas que não merecem consideração ou mesmo gente desprezível. Neste espetáculo, o Teatro Praga devolveu à revista à portuguesa o retrato

ironizado do passado e do presente dum país em constante luta com os seus fantasmas. Tiago Bartolomeu Costa, na sua crítica, identificou este trabalho como “um desejo de construir não uma homenagem a um género que todos dizem que morreu, mas usá-lo em toda a sua força para olhar o passado e pensar o ponto onde estamos.” (Jornal *Público*; 21 de Fevereiro de 2014) Com textos de Pedro Zegre Penin, José Maria Vieira Mendes, André E. Teodósio, Cláudia Jardim, Diogo Bento, Diogo Lopes, Joana Barrios, Joana Manuel e João Duarte Costa, *Tropa Fandanga*, na sua estrutura respeita os cânones da revista à portuguesa, mas numa abordagem nova e inteligente. Dramaturgicamente, percorre-se o século XX português, com ênfase em duas comemorações: o centenário da participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial e os 40 anos do fim da Guerra Colonial. Nele fala-se das aparições de Nossa Senhora de Fátima, de Angela Merkel e dos escritores da moda. Recupera-se o monólogo *Ida à Guerra*, de Raul Solnado, como que se duma citação se tratasse. Com música original de Sérgio Godinho e orquestração de João Paulo Soares, esta revista vai ao encontro do que de mais genuíno caracteriza a sociedade portuguesa, num Portugal mais douto e internacional, sem deixar de ser ermo e periférico. O ator José Raposo é a figura de cartaz (a personalidade/atração do género revista à portuguesa) e o ator André E. Teodósio o *compère*. A emigração portuguesa é ilustrada pela personificação da cantora Linda de Suza e a sua mala de cartão. Neste espetáculo, encontramos um exército preparado para a guerra vestido de chita e um corpo de baile “helénico” parodiando o domínio da técnica de dança clássica. O número sério, interpretado por Joana Manuel, é uma declaração sobre as condições laborais da atualidade. Este discurso foi apresentado pela própria, em Fevereiro de 2013 na Conferência Nacional em Defesa de um Portugal Soberano e Desenvolvido. Adaptado para o teatro, sintetiza as condições de precariedade social com que a geração pós 25 de Abril tem de se debater. *Tropa Fandanga* é um espetáculo onde se repensa as regras teatrais e a tradição, onde se desconstrói mas se recupera, onde se cria mas se revisita. *Tropa Fandanga* foi galardoado em 2015 com o globo de ouro para o melhor espetáculo do ano.

III.9 – John Romão e o Colectivo 84

“Meu amor, eu sempre te quis para mim e nunca te quis magoar. Lembras-te que no início, para te habituares, só esfregava o teu corpo quando tomávamos banho? Os gestos que compreendias mas que a ambiguidade deixava pairar com um estranho sabor de lícito e ilícito. (...) Foi comigo que conheceste o afeto que te foi vedado pelo teu pai como pela tua mãe. Comigo não vivias nem com heróis nem com deusas. Vivias com uma mulher de carne e osso, com vontade de ti. Depois adiava-te porque era necessário.”

(In Hipólito – monólogo masculino sobre a perplexidade; texto de Mickael de Oliveira)

O *Colectivo 84 / Penetrarte – Associação Cultural*, estrutura fundada em 2004 com a direção de John Romão e Mickael de Oliveira, propõe promover e divulgar objetos artísticos performáticos com o foco no teatro e nas novas dramaturgias. O seu currículo conta com vinte peças originais, com criações que assentam no trabalho de pesquisa de criação contemporânea. Nas linhas orientadoras da missão da companhia pode ler-se: “A programação do *Colectivo 84* continua a tentar responder ao significado sempre perturbador do termo contemporâneo. O que significa contemporâneo para o *Colectivo 84*? A resposta abarca quatro pontos: 1) estruturar a sua programação através da temática do nosso tempo; 2) defender uma ideia transversal de contemporaneidade de formas artísticas fronteiriças (altermodernidade); 3) uma noção clara de fomentar a criação da dramaturgia portuguesa dramática e pós dramática; 4) fomentar a metodologia de criação teatral, ultrapassando entraves impostos pelo conceito clássico de encenação, na busca de uma experimentação, acompanhada por artistas, pensadores e criadores do nosso tempo.” (*In – Colectivo 84 – linhas orientadoras*. <http://colectivo84.blogspot.pt/2008/09/en-fr.html>, consultado a 1 de Agosto de 2015)

O curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud considera que “la transitivité est vieille comme le monde, elle constitue une propriété concrète de l’oeuvre d’art. Sans elle, l’oeuvre ne serait rien d’autre qu’un objet mort, écrasé par la contemplation. (...) Cette notion de transitivité introduit dans le domaine esthétique ce désordre formel qui est inhérent au dialogue; (...) Toute oeuvre d’art pourrait ainsi se définir comme um objet relationnel, comme le lieu géométrique d’une négociation avec d’innombrables correspondants et destinataires. Il nous apparaît possible de rendre compte de la spécificité de l’art actuel à l’aide de la notion de production de relations externes au

champ de l'art (par opposition aux relations internes, qui lui offrent son substrat socioéconomique); relations entre des individus ou des groupes, entre l'artiste et le monde, et par transitivité, relations entre le regardeur et le monde.” (1998; p. 26 - 29)

O olhar de John Romão sobre o teatro como meio de expressão traduz esse diálogo entre a questão individual e o social, numa articulação entre um universo muito próprio, e o normativo reflexo da *societas*. “Com a arte contemporânea já sabemos que não podemos fixar-nos porque nos movemos por terrenos pantanosos. Uma criação é um terreno pantanoso para a qual temos de estar despertos e em boa companhia, mesmo de desconhecidos, não-atores, o que é comum no meu trabalho. Uma criação depende da sintonia entre estes elementos que não são controláveis, que não dependem só de mim. É por isso que uma criação é sempre uma aventura para uma terra incógnita.” (Entrevista a John Romão, Dezembro de 2015)

Neste capítulo focar-me-ei sobre seis peças: *Hipólito – monólogo masculino sobre a perplexidade*, de 2008; *Só os idiotas querem ser radicais*, de 2009; *Agamémnon – Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho*, de 2011; *Cada Sopro*, de 2013; *Teorema*, de 2014 e *Pocilga*, de 2015.

O espetáculo *Hipólito – monólogo masculino sobre a perplexidade* socorre-se do mito de Fedra, como elemento dramaturgico, numa tentativa de aproximação a uma abordagem sobre o universo pueril, questões de violência passiva e de pedofilia. No mito, Fedra é tomada por uma paixão intensa e destruidora por Hipólito. “Fedra e Hipólito, no plano humano, vivem um desencontro pré-determinado de que ambos têm plena consciência: a tragédia de Fedra é que a aceitação voluntária dessa consciência (ou compreensão racional) nada pode contra a loucura involuntária de, contra o mundo e contra si mesma, estar apaixonada pelo enteado.” (Lourenço; 2005; p.11) Na versão de John Romão esta Fedra é uma predadora, uma pedófila, uma personagem patologicamente acometida. Em cena dois atores interpretam o espetáculo: o próprio John Romão e o ator Martim Barbeiro, com sete anos de idade. Este espetáculo traduz-se pela tentativa de aflorar a intimidade entre uma mulher e um pré-púbere. Um “jogo de apanhada” entre o predador e a vítima, entre a sedução incestuosa e o carinho de uma madrastra. Um espetáculo que tem como centro a pedofilia no feminino, contada por intérpretes masculinos. Acredita-se que há neste trabalho uma tentativa através da

arte, de aflorar esta problemática social que também é profundamente pessoal, e torná-la visível. “Lembro-me que em 2009 vivia-se ainda em Portugal o rescaldo do caso Casa Pia em que vários políticos e um apresentador de televisão foram acusados por crimes de pedofilia. Era um tema pop, muito trabalhado pelo jornalismo televisivo, que usava uma linguagem decorosa. Nós, no Colectivo 84, sabíamos que o teatro podia utilizar uma linguagem mais próxima de nós, podia distorcer a realidade, aumentando-a, falseando-a.” (Entrevista a John Romão; Dezembro de 2015) *Hipólito – monólogo masculino sobre a perplexidade* trata-se de um grito surdo sobre as feridas emocionais deixadas por testemunhos verídicos de brutalidade. Em cena a linguagem socorre-se do humor negro para traduzir a narrativa. Um conjunto de histórias é contado na primeira pessoa entre um adulto e uma criança. O jogo de intimidade vocal é conseguido pela utilização da amplificação da voz pelo microfone, permitindo ao ator sussurrar e continuar a ser ouvido por toda a sala de espetáculos. “Este texto era a visão de Hipólito sobre a sua mãe Fedra, que nesta versão abusava sexualmente do seu filho. Por isso, a ideia de jogo pareceu-me interessante transpô-la para a cena, criando no palco um parque temático mutante, sempre em função do Martim, para que ele pudesse divertir-se, para que pudesse ter prazer em ir ensaiar, e jogar comigo e com a restante equipa artística (sempre na presença dos seus pais, claro!). Hipólito era eu, ator e encenador em cena, e personagem abusada sexualmente pela mãe (Fedra) na infância.” (Entrevista a John Romão, Dezembro de 2015) A utilização da projeção de vídeo, especialmente numa das cenas em que o adulto despe a criança, provoca cenicamente uma amplificação do próprio ato; como se o público também fosse um *voyeur* e cúmplice do ato de sedução.

“Faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma desorientação que por meio de procedimentos supostamente amorais, antissociais e cínicos, faça o espetador se deparar com a sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque do reconhecimento, a dor e a diversão que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro.” (Lehmann; 2005; p.427) Em *Hipólito...* situações de tensão física por parte dos dois intérpretes são exploradas até ao limite da exaustão. A linguagem verbal utilizada pelo texto de Mickael de Oliveira é feroz e violenta, num sentido claramente provocatório de transferir a questão do abuso infantil para outras esfera de análise. “Não percebo porque é que ninguém fala de mães pedófilas. Será que elas não existem?

Elas são iguais aos homens mesmo no mórbido? Elas também podem matar?” (In Colectivo 84 - <http://colectivo84.blogspot.pt> – Consultado a 1 de Agosto de 2015)

Com estreia em Novembro de 2009, na 1ª Edição de Festival Materiais Diversos o espetáculo *Só os idiotas querem ser radicais* questiona o papel da imagem do ator nas artes performativas, nomeadamente na produção comercial de obras teatrais. John Romão, consciente do mecanismo de fabrico de “caras conhecidas”, produzidas pelos canais generalistas da televisão portuguesa, convida o ator Ângelo Rodrigues para, em conjunto, criarem um espetáculo que interpelasse as questões do bonito, do educado, do polido e do charmoso, numa tentativa de questionar a norma social. “Vivemos na cultura da técnica, da informatização do saber, da reprodução da imagem, da cópia da cópia, expandindo-se uma cultura da “morte de Deus” e do niilismo. O Ângelo Rodrigues apresentava-se como um ser radical, um novo Deus cujas referências eram baralhadas e servidas como algo de sublime.” (Entrevista a John Romão, Dezembro de 2015) *Só os idiotas querem ser radicais* é um espetáculo desenvolvido por um conjunto de performances, tendo como base a ideia de radicalidade na exploração do conceito de imagem pop do rosto de uma figura pública, e a sua implicação numa latitude mais abrangente do mundo das artes performativas. “O espetáculo começava num diálogo a dois, entre eu (ator de teatro e encenador) e o Ângelo Rodrigues (figura televisiva de grande reconhecimento público). Através do rosto, o Ângelo sentado numa cadeira com uma câmara de filmar que gravava o seu rosto e o ampliava num gigante ciclorama. Sobre a sua cara eu reproduzia várias ações da história da performance, em que artistas trabalharam sobre a (sua própria) identidade, concretamente, a cara.” (Entrevista a John Romão; Dezembro; 2015)

No seu livro *Body Art/Performing the subject*, Amelia Jones sublinha:

“(...) Body art proposes proximity: as a critique exploring rather than repudiating the seductions of late capitalism through specific bodies that force the spectator’s own narcissistic self-containment to account (through its reversibility) for the other of the artist as the artist accounts for her or his implication in determining the meanings of the artist/work of art.”(1998; p.50)

John Romão quer provocar no espetador a ideia de uma implicação de proximidade, com o sentido de o posicionar como observador crítico. Neste sentido, o próprio papel do teatro português contemporâneo é questionado. Acredita-se que há uma tentativa de repensar o objetivo das produções teatrais, numa procura mais densa de conteúdos, tentando desmistificar o poder da imagem. Contudo, esse questionamento radical é suavizado pela leveza da figura do jovem ator, como que anunciando um sentido de esperança para um futuro teatral mais promissor.

Em 2011, Romão regressa à questão sobre a violência doméstica como meio de retratar a célula familiar na nossa sociedade contemporânea, na encenação do texto de Rodrigo Garcia *Agamémnon – Vim do supermercado e dei porrada no meu filho*.

“(…) E comprei pilhas para o *GameBoy* do miúdo

que não eram do tamanho certo, foda-se

E quando o miúdo me diz:

as pilhas que compraste

para o GameBoy são pilhas que servem

para o rádio e para o despertador

mas não servem para o GameBoy

E solto-lhe a primeira chapada

Não fales assim ao teu pai

E cai-lhe a segunda chapada

e a terceira chapada

A terceira chapada e a quarta chapada

E assim somo chapada atrás de chapada até que estamos em condições

de dizer que todas aquelas chapadas juntas são

Uma carga de porrada.” (García; p.13/14)

Em *Agamémnon – Vim do supermercado e dei porrada no meu filho*, John Romão convida o ator Gonçalo Waddington para desenvolverem uma proposta performativa, numa fusão entre o teatro e a performance. O espetáculo procura o sentido de uma abordagem ultra-capitalista e ultra-consumista de valores pessoais. A cristalização de “lugares comuns” é traduzida pela vida de um pai de família, do seu comportamento

mais íntimo e pessoal, das suas angústias e necessidades, num retrato refletivo sobre a estrutura familiar na contemporaneidade. Todo o espetáculo serve-se da estrutura da performance, numa tentativa de ações únicas e irrepetíveis. O discurso do intérprete é feito na primeira pessoa, numa noção clara do *hic et nunc* do próprio comportamento e tempo cénico, diluindo a noção entre a personagem e o próprio ator. Pode afirmar-se que, nesta criação, Romão procura a construção presencial de situações dramatúrgicas, socorrendo-se de uma linguagem performática multidisciplinar: a exploração de vídeo em tempo real; a utilização de alimentos; a música tocada ao vivo, e um discurso direcionado para o público reforçam o sentido da ideia de presença. Contudo, diz Romão, quando se fala em "artes performativas" devia dizer "artes cénicas", porque é bom recordar que a origem da *Performance Art* está associada às artes visuais e aos espaços brancos das galerias e dos museus. O teatro e a dança contemporânea têm alterado o conceito de performance, e procuram trabalhar sobre *esta ideia*, não a performance em si mesmo, mas uma nova linguagem que se diz "performativa" sem o ser realmente.

Partindo da ideia de verossimilhança da ação, em 2013, a convite de Paulo Castro, John Romão e o próprio Castro encenam *Cada Sopro*, um texto do dramaturgo e encenador australiano Benedict Andrews. John Romão inicia uma trilogia de espetáculos, um tributo ao cineasta, poeta e escritor Pier Paolo Pasolini. O espetáculo estreou nos Artistas Unidos – Teatro da Politécnica, numa tradução de Jorge Silva Melo. Narra a relação entre uma família abastada e um ambíguo e inexperiente segurança de nome Chris, que a vigia durante a noite de um perigo desconhecido. Na construção dramatúrgica deste espetáculo prevalece um jogo de tensões latente em cada personagem, um acentuado desejo sexual e espiritual pelo perigo, uma busca pelo risco no seio de um ambiente familiar protegido. A encenação de *Cada Sopro* provoca esse carácter de espelhamento do universo familiar, particular e íntimo como reflexo de situações de transgressão de uma conduta moral institucionalizada, que de algum modo pode ser entendida como pessoal. Tal como em *Hipólito – monólogo masculino sobre a perplexidade*, há uma exploração do território particular familiar em contraponto com a complexidade individual de cada personagem. O trabalho dramatúrgico e de encenação, no entanto, distancia-se do trabalho original de "criação de raiz" e aproxima-se da linha de criação clássica do trabalho teatral. Para Lehmann, "no teatro mais recente não é

representada a figura fictícia (na sua eternidade imaginária), mas é exposto o corpo do ator na sua temporalidade, reaparecem certamente de uma maneira nova os temas mais antigos da tradição teatral: enigma, morte, decadência, despedida, velhice, culpa, sacrifício, tragicidade e Eros.” (2005; p.418) A linguagem cénica recupera jogos simbólicos de intensificação narrativa, onde os atores recriam as situações escritas pelo autor, numa linha de encenação com a intenção de transportar o público para um universo estético e simbólico único, sombrio e pernicioso. Cada personagem pertence ao seu tempo e é o resultado dele. O crítico Rui Monteiro escreve: “Investigando na construção de um ambiente sordidamente denso, onde problemas de identidade chocam com certezas dogmáticas, a montagem de Romão e Castro alimenta-se desta dialética, desenvolvendo cada passo da tragédia como quem tira um prodígio da cornucópia ou suga energia do interior de um buraco negro.” (Revista *Time Out*; Novembro 2013)

No ano de 2014, com estreia no Teatro Municipal Rivoli, no Porto, *Teorema* será o segundo espetáculo desta tríade sobre Pasolini. John Romão recupera a narrativa homónima do livro e do filme para desenvolver um espetáculo visual e sonoro, com o recurso a poucas palavras remetendo o espetador para a questão do desejo, do marginal e do profano. Em Pasolini, *Teorema* é uma autêntica parábola sobre a crise de estruturação da instituição familiar da classe média-alta italiana, dos finais dos anos 60:

“(...) a nova e extraordinária personagem da nossa narração faz a sua aparição. Extraordinária em primeiro lugar, pela sua beleza tão excepcional que quase se transforma num escandaloso contraste com os restantes presentes. Observando-o bem dir-se-ia, de facto, ser estrangeiro, não apenas pela sua estatura e pelo azul dos olhos, mas por ser totalmente desprovido de mediocridade, não existir qualquer possibilidade de ser considerado um rapaz pertencente a uma família de pequena burguesia. Não se pode sequer dizer, por outro lado, que ele possua a sensualidade inocente e a graça de um rapaz do povo... Ele é, em suma, socialmente misterioso, embora ligue perfeitamente com todos os outros que estão à sua volta naquele salão magicamente iluminado pelo sol.” (Pasolini, p.21)

Este jovem hóspede irá com a sua presença corromper os valores e a conduta de códigos morais presentes no seio familiar, acabando mesmo por ser a causa da sua degradação e posterior destruição. “O hóspede não apenas parece ter levado consigo as vidas dos que a habitam, mas parece tê-los dividido entre si, deixando cada um só com a dor da perda e um não menos doloroso sentido de espera.” (Pasolini; p. 91)

No espetáculo de John Romão, o próprio coloca-se na posição central da narrativa, assumindo-se como um estranho “paglia”, que com doze *skaters* constroem um espetáculo onde as questões de periferia e de marginalidade são o seu *leitmotiv*. Mais do que um espetáculo de texto, é um espetáculo que se socorre do corpo como elemento base para a comunicação, sem deixar de ser um espetáculo de teatro. Há uma ideia de contemplação onde os *skaters* assumem a função de incursão à condição do elemento sagrado do espaço, que é habitado pelo próprio Romão. É um grupo que entra e que domina. Há um contacto com uma figura que se distancia daquele grupo, uma figura à parte. Esse contacto íntimo, quase pueril, com essa figura será a causa da sua ruína. Pasolini tem igualmente uma relação muito forte com o sagrado, com o desejo e com a política, temas que terão interessado John Romão. Assim, a exploração da ideia de experiências sagradas é transferida para a escolha em trabalhar com performers não profissionais mas pertencendo a uma comunidade bem definida, com uma especialidade concreta: o skate. “Os skaters têm esse papel: são figuras profanas - mas ao mesmo tempo objeto de desejo, de fetiche, e de contemplação do mundo contemporâneo.” (Entrevista a John Romão, Dezembro de 2015) A relação iconográfica do próprio comportamento dos skaters, a sua relação com a velocidade, com habilidades e técnicas, transporta para o palco comportamentos socialmente identificáveis, mas artisticamente distanciados de um reconhecimento mais efetivo. Considera-se que este espetáculo se socorre deste grupo específico para provocar no público um confronto com uma comunidade, resultante de uma estratificação da sociedade urbana da contemporaneidade. A ideia da utilização do não convencional terá sido igualmente explorada pelo próprio Pasolini que desenvolveu trabalho com marginais e “outsiders” que integraram os elencos de alguns dos seus trabalhos cinematográficos. Para Romão os corpos, os movimentos e a sua interação simbólica são “elementos de contemplação quase sacra” (Entrevista a John Romão, Dezembro de 2015). O carácter de sagrado do espetáculo é reforçado pela sonata *Et Exspecto* (1985)

de Sofia Gubaidulina, interpretada pelo acordeonista Fábio Palma, que retrata a ressurreição de Cristo, relembrando as composições para órgão das liturgias da música barroca, numa dialética entre o divino e o terreno, entre o deífico e o material.

O terceiro e último trabalho apresentado por J. Romão sobre a obra de Pasolini é *Pocilga*, com estreia absoluta em 2015, na Culturgest. O texto e o filme, ambos escritos e realizados por Pasolini em 1969, retratam a história de Julian e o seu amor autêntico e lúdico por porcos. *Porcile* (título original) é uma metáfora da degradação humana da Alemanha dos anos 60 e que se dissemina pela sociedade capitalista. Os amores e desejos considerados perversos são na sua maioria camuflados e escondidos por serem motivo de escárnio e indecência. A adaptação de John Romão para o palco respeita a ideia da norma, nomeadamente a norma social, em contraponto com a ideia de transgressão visceral e premente. A construção dramática assenta na ideia de culpa e vergonha, no entanto “é uma obra a favor da transgressão e do instinto, logo ao encontro com a verdade de cada ser humano.” (Entrevista de Romão para *La Biennale di Venezia* em 2012) É um espetáculo cenicamente construído com uma ideia de teatro de burguesia, numa encenação apurada de sentidos, onde são conjugados elementos da cultura pop, nomeadamente personagens de filmes de terror que são transpostos para a cena como elementos simbólicos, numa metáfora cénica entre o terror psicológico e as obras dramaturgicamente menos ricas, mas igualmente populares do panorama artístico global. É uma encenação “imaculada” com o objetivo de se evidenciar a “porcaria”: “um cenário limpo, com ar de poder ser corrompido pelo menor assomo de sujidade” (Frota, Gonçalo; *Ípsilon Cultura*; 09 de Janeiro de 2015) A personagem principal Julian, filho de um industrial rico da Alemanha do pós-guerra e candidato a primeiro ministro, pode ser entendido como um Hamlet, também ele um herdeiro de uma condição privilegiada de poder mas, questionando a sua identidade e o que o rodeia. Em *Pocilga* (tal como em *Hamlet*) há uma interrogação nas palavras de Julian: “Não sei quem eu sou”. A procura da identidade e a sua representação, comuns a *Hamlet*, acompanham a narrativa de todo o espetáculo. Tal como em *Hipólito*, como em *Agamémnon*, ou em *Cada Sopro*, há uma abordagem da questão social tendo como modelo a família. O íntimo e o familiar, como a base para o modelo social, parecem ser um tema privilegiado nas criações de Romão, sendo o teatro um veículo artístico para o questionamento de regras e normas desviantes, do comportamento moral, numa

tentativa de desmistificação do próprio conceito de harmonia social. “Aquilo que é desviante está impresso em todas estas peças através do *obscaeno* (aquilo que não deve ser visto e pertence ao “fora de cena”). O teatro trabalha na sombra, na escuridão. A luz é a mentira que está lá fora.” (Entrevista a John Romão, Dezembro de 2015)

III.10 – Ricardo Neves-Neves e o Teatro do Eléctrico

Filho e Filha – E nós somos os filhos, o filho e a filha da direita para a esquerda.

Filho – O filho e a filha até vir outro tempo, mas agora é aproveitar!

Filha – Aproveitar e aguentar, aí. Até vir outro tempo, aí...

Filho – Depois um é o pai e o outro é a mãe. O pai e mãe da direita para a esquerda mas noutro tempo, um que ainda não chegou. Eu serei o pai e ela será a mãe, no futuro.

Filha – Mas de filhos separados, de crianças diferentes, nós mesmas, outras... não é que fosse impossível, já aconteceu, mas não saíram como deve ser por causas de consanguinidade, que é punível até pela lei.

Filho e Filha – Assim já que somos irmãos, se formos pais de crianças diferentes com cunhados um do outro separados teremos a vantagem de que os nossos filhos serão primos e netos e ainda assim primos, porque nós não somos filhos únicos, somos irmãos. Mas eles, os filhos destes filhos aqui não. Não! São primos e os primos não são irmãos! Não!

Pai e Mãe - Oh...”

(Neves – Neves, Ricardo; *Mary Poppins - A Mulher que Salvou o Mundo*; p.20)

Ricardo Neves – Neves é ator, dramaturgo, encenador e fundador do Teatro de Eléctrico, companhia teatral criada em 2008, com o objetivo de desenvolver novas dramaturgias, privilegiando o teatro da palavra.

O primeiro espetáculo, escrito em 2005, é *Regresso de Natasha*, levado à cena pela primeira vez em 2007, pela Instituição Cultural Te-Ato, com encenação de João Lázaro. Um ano mais tarde, Neves-Neves reencena uma outra versão, para o festival CURTAS 2008, promovido pelos Primeiros Sintomas. Esta versão de *Regresso de Natasha* transporta-nos para o universo de quatro personagens (L, G, a velha e a meretriz) que partilham um mesmo espaço e do qual não podem escapar. “(...) uma parte do mundo, decerto enfatizada mas pensada como algo que permanece no *continuum* do real: recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida.” (Lehmann; p. 268) *Regresso de Natasha* é um

espetáculo estruturalmente construído numa oposição à tradição naturalista, na procura de uma musicalidade nas ações do quotidiano, que se traduz numa comédia do absurdo. A narrativa recupera situações do quotidiano para caricaturar o comportamento do dia-a-dia em sociedade. Cada personagem é uma personagem de banda desenhada, como se de um “cartoon” se tratasse, portador de um balão de fala. A contracena, num tom veloz e num ritmo frenético, é a reação a esse balão de fala procurando a musicalidade no texto. Os movimentos dos atores reforçam a ideia de musicalidade, traduzidos por marcações muito precisas, sincopadas, como que determinadas por um compasso. “Eu trabalho muito a questão da sonoridade, dos ritmos e da própria musicalidade do texto.” (Entrevista a Neves – Neves; Novembro; 2014) Poderá dizer-se que o espetáculo *O Regresso de Natasha* relaciona-se com o regresso da loucura, de um teatro delirante, vertiginoso e inquieto, e que será o início de uma linha de construção dramatúrgica e cénica que caracterizará as criações de Ricardo Neves – Neves.

Em *Mary Poppins – A Mulher que Salvou o Mundo*, Neves-Neves vai recuperar a personagem do filme norte americano de 1964, dirigido por Robert Stevenson. Mary Poppins é transportada para a realidade de uma família da classe média portuguesa. O espetáculo estreou em 2012, em Queluz, numa coprodução com o Teatroesfera, no que seria a continuação de uma primeira experiência em Barcelona. “A base do espetáculo teve início numa participação que fiz num encontro de jovens dramaturgos em Barcelona. Vê-lo encenado em Barcelona foi frustrante, e então quis experimentá-lo fazê-lo aqui em Portugal.” (Entrevista a Neves-Neves; Novembro; 2014) O texto fala sobre os desejos mais íntimos e pessoais de uma família, os seus conflitos e divergências, mas simultaneamente questões do foro banal e superficial. A personagem principal aparece como a pessoa que tudo pode resolver, ou assim se deseja. Em *Mary Poppins...* é questionada a autoridade familiar e a obediência, os laços e os interesses no seio de uma família. Como característica marcante deste espetáculo pode citar-se a sua conceptualização estética e narrativa. Nele verifica-se uma evolução numa linha iniciada em *Regresso de Natasha*: o *non-sense* e o absurdo. A encenação socorre-se do vocabulário musical, enfatizando a exploração da acentuação das sílabas tónicas, as suspensões, o ritmo, as inflexões, os *staccatos* e a coralidade. “A *cena auditiva* em torno da imagem teatral abre referências *intertextuais* em todas as direções ou complementa

o *material cénico* com temas musicais ou ruídos *concretos*.” (Lehmann; p.255) Existe em *Mary Poppins...* uma associação entre a linguagem teatral e a linguagem cinematográfica, não só pela recuperação da própria personagem principal, mas pela utilização de projeções cinematográficas recriadas em cena, de excertos do próprio filme e do seu imaginário. A personagem Mary Poppins de Neves-Neves assume uma posição onnipresente, estando representada em todos os grandes acontecimentos da história da humanidade, uma opção cénica marcada por uma intenção pela exploração do “humor pop teatral”. Lehmann, na sua classificação de teatro pós-dramático fala em *cool fun*: “Aqui quase nunca se encontram ações dramáticas mas apenas a imitação lúdica de cenas e constelações de romances policiais, séries de TV ou filmes. (...) Há no *cool fun* uma constante inclinação para a paródia. (...) Ademais, a paródia deixa em aberto o grau de distância em relação àquilo que é citado. Naturalmente, a referência ao mundo da vida já está inscrita no mais simples ato da recepção – só reconheço aquilo que encontro como esquema análogo ao meu horizonte de experiências” (Lehmann; p. 199/200)

O comportamento físico das personagens é construído no sentido da fragmentação, da coreografia, e da simbologia numa tentativa anti-mimética naturalista. As personagens assumem assim uma distanciação da realidade. São seres que habitam aquele espaço, que falam com Mary Poppins e com o público simultaneamente, mas confinadas ao seu universo individual e solitário. A encenação assume uma agressividade cénica onde as personagens existem por si próprias sem necessidade de outros subtextos que as justifiquem.

Tal como em *Mary Poppins...*, a ideia de “quarta parede” defendida pelo naturalismo é retirada na encenação do espetáculo *O Solene Resgate*. Este texto é pensado e escrito no sentido de ser interpretado por quarenta atores em simultâneo, todos eles sentados. Com a duração de quinze minutos, o espetáculo tem um suporte e acompanhamento musical feito por quatro músicos. Na construção da narrativa, Neves-Neves utiliza a musicalidade que o texto contém para a estruturação da história. A distribuição dos atores na cena é feita por naipes, respeitado a tessitura das suas vozes, numa distribuição em tudo semelhante à distribuição atribuída a um coro musical. “O número de atores é uma sugestão. Quando existem letras à frente do nome da personagem significa que há a divisão da voz da personagem pelos atores, por exemplo:

1ª/1b, coro feminino a / coro feminino b.” (Neves – Neves; 2014; p. 51) Aos atores não são entregues personagens específicas, todos contam, em tom solene, as desgraças de uma jovem de alta sociedade, que desaparece durante o dia e mais tarde é reencontrada a comer gelados com um grupo de amigos musculados, numa das praias da Costa da Caparica. Este espetáculo que estreou em 2012, no Espaço da Ribeira, com três sessões diárias, é um regresso ao estilo absurdo e *non-sense*. Trata-se de uma crítica à ideia da boa conduta, traduzida em comportamentos adequados, de bons hábitos e costumes, valores comportamentais normativos idealizados pela sociedade contemporânea.

Em oposição aos espetáculos anteriores, o texto de *A Batalha Não Sei de Quê* (espetáculo que estreou em Maio de 2015, numa coprodução com os Artistas Unidos) está escrito e encenado no sentido da recuperação da ideia de naturalismo na cena. Nesta versão de *Batalha...*, Neves-Neves resgata as personagens e situações de gerais, espanholas, espiões, freiras, presidentes, armas, tráficos, rádios, submarinos e vídeo – conferências. As cinco personagens conspiram numa guerra travada entre vizinhos, passada num quintal, mas tratava-se de uma batalha desconhecida. Um conflito com hora marcada, a lembrar as batalhas do espanhol Miguel Gila. Há uma intenção na exploração da frivolidade do quotidiano, de uma certa futilidade, do regresso ao absurdo com um suporte cómico, uma quase brincadeira intencional do fruir da banda desenhada, como forma de ilustrar a realidade. “O superficial também é importante e faz parte das nossas vidas. A guerra, tal como a crise económica que vivemos, perturba os pequenos hábitos do quotidiano, retira-nos os grandes e os pequenos prazeres e, acima de tudo, a liberdade. Nesta peça, mais do que falar sobre a guerra, quis sublinhar a importância da pequenas coisas que nos fazem bem.” (Entrevista de Neves – Neves, Novembro de 2014) Contudo, e comparativamente a *Regresso de Natasha*, *A Batalha Não Sei de Quê* é uma reflexão sobre os pequenos prazeres da vida, uma ilustração da trivialidade e da insignificância humana como determinante da sua condição. Aquelas personagens estão confinadas àquela batalha, e não podendo dali fugir sonham com o inalcançável. Este espetáculo é um exercício teatral sobre a memória e a contemplação. Uma chamada de atenção sobre os “pequenos nada” e o que é realmente importante na vida quotidiana. “Qualquer que seja a obra de arte, devemos poder situá-la na intersecção dos fenómenos de mudança e desenvolvimento social, cultural e estético, assumindo-se a mesma como um reflexo

dos tempos.” (Borges; 2001; p.99) Nesta encenação, Ricardo Neves-Neves utiliza os média como parte integrante da cena, onde os atores contracenam diretamente com ela. Um jogo de dois universos, um presencial e outro indeferido, mas que ambos convergem para a realidade da cena, na construção e desenvolvimento da narrativa. “(...) o audiovisual ganha um lugar de destaque, não sabemos se, no limite, as interações dramáticas das personagens teatrais não assentarão em animadas conversas electrónicas”. (Borges; 2001; p.99) Acredito que este “casamento” entre o presencial e o gravado irá ter um papel importante na criação cénica portuguesa no futuro, pois dissociá-lo da criação seria como negar todo o seu potencial artístico, num agenciamento criador de reforço à obra, numa busca mais profunda de uma ideia de obra de arte total.

CONCLUSÃO

O presente estudo, que circunscreve dez criadores na área do teatro, a exercer atividade na cidade de Lisboa, é considerado apenas com uma amostra da realidade teatral portuguesa. Como atividade em constante mudança, a observação aqui apresentada não se revê com um caráter conclusivo, mas de abertura para o apuramento do *hic et nunc* do trabalho de cada ator-encenador, denominador comum à própria génese teatral.

Pretende-se nesta dissertação evidenciar o trabalho dos artistas na perspectiva do criador, procurando fazer um levantamento sobre a linguagem cénica que cada criador desenvolve. Apesar da limitação de espaço, devemos ainda colocar a questão: estes novos criadores configuram novas tendências artísticas? Procuremos aglutinar características comuns, encontrando afinidades e diferenças estéticas na linguagem cénica, que possam caracterizar o trabalho de um grupo de jovens criadores e qual a sua repercussão no teatro português contemporâneo que se entende como rico e plural.

Será importante começar por apurar as condições de produção dos artistas. É importante fazer ainda referência ao sistema de colaborações e ao trabalho em rede entre grupos, de que os criadores fazem parte, sendo essa colaboração pouco clara e transparente. Se, para uns, esse trabalho interno é decorrente do agrupamento por afinidades artísticas e de linguagem, ou mesmo por questões emocionais e de amizade, para outros essa colaboração na partilha com outras estruturas é determinante para o sucesso dos próprios espetáculos. Todos os dez criadores se inscrevem numa realidade onde o apoio de instituições oficiais é fundamental na concretização das propostas artísticas. Acreditam que existem várias linguagens e que dessa multiplicidade de propostas se constrói um tecido rico na linguagem teatral contemporânea. Todavia, esses grupos trabalham como “células individuais” de um “organismo complexo”. Se existe essa colaboração, ela é feita como resposta às necessidades estruturais das próprias companhias, que não tendo espaço físico utilizam a estrutura de outros coletivos, numa modalidade de aluguer ou de partilha do resultado financeiro das bilheteiras.

Para estes dez criadores o papel de um processo de colaboração faz parte do léxico da própria criação. Assim, o ator deixa de ser um intérprete para passar a ter um

protagonismo em todo o processo de criação, e o seu posicionamento dilui-se em múltiplas tarefas, terminando cenicamente a dar lugar ao “ator/personagem”, assumindo-se ele próprio como *persona* na narrativa. Nesta modalidade criativa o corpo do ator obedece a uma forma orgânica de como constrói o seu discurso, sem ter a preocupação de um comportamento específico da personagem. A procura de “materiais” de criação está ligada às necessidades emocionais dos próprios artistas, numa metodologia de trabalho em partilha, sejam elas decorrentes da necessidade de explorar o passado para compreender melhor o presente, sejam elas para tentar perceber as questões dos espaços ou das próprias cidades onde os espetáculos são criados. Todos estes artistas identificam o ator como o agente criativo da própria construção do discurso narrativo e cénico.

Para Alfredo Martins, André Amálio, Cláudia Gaiolas, Joana Craveiro e Paula Diogo, o espaço teatral convencional e formal é substituído pelos espaços alternativos, com o objetivo de confrontar o público numa experiência de exploração da hegemonia das salas, onde o caráter de *site specific* torna-se um elemento determinante, servindo ele próprio de elemento dramaturgico ou de apoio à própria dramaturgia. Nesta modalidade de exploração dos “espaços específicos”, o trabalho de interpretação é repensado no sentido de uma abordagem diferenciada relativamente ao palco de um teatro, pois questões de intimidade, de trabalho com pequenos grupos, ou mesmo a interpelação direta com o público podem ser entendidas por um diálogo mais incisivo entre o ator e o espetador. O *site specific* permite igualmente uma ativação do próprio espaço tornando-se elemento da narrativa, sendo recorrente nas criações de Joana Craveiro e de André Amálio. Joana Craveiro serve-se igualmente de objetos pessoais como elementos cénicos para reforçar uma verossimilhança entre as narrativas que os próprios objetos encerram e as suas criações. Alfredo Martins reproduz em palco “espaços específicos” do seu quotidiano numa procura inversa de uma contextualização cénica que reproduza as suas vivências pessoais e relacionais. Para Paula Diogo a utilização de espaços alternativos não convencionais reforça a narrativa das suas criações, levando o espetador a questionar que outras funcionalidades um mesmo espaço pode adquirir.

Numa tentativa de procura de novas narrativas, o trabalho com não atores reforça um encontro com dramaturgias do foro pessoal, vivencial e relacional. A

utilização de não atores nas criações de Cláudia Gaiolas, John Romão e Paula Diogo, com intérpretes que partilham as suas experiências pessoais, resulta no interesse pela exploração cénica de novas áreas dramáticas e emocionais. Esse posicionamento suscita a reflexão sobre como os agentes criadores conjugam a própria arte e qual o seu propósito e finalidade. Para os criadores, este novo território permite uma nova maneira de encarar o teatro, não descurando a essência catártica que o caracteriza. Desenvolvem assim um trabalho artístico com comunidades específicas como um elemento determinante para a exploração de novas propostas artísticas, com um carácter de reflexão, levantando perguntas, analisando realidades, reposicionando o próprio papel do teatro como “arte social”. A utilização de não atores em projetos profissionais, ou seja, o recurso a pessoas que partilham as suas vivências pessoais promove a discussão sobre o próprio objeto artístico e o seu posicionamento na arte, e qual função do ator como elemento determinante do discurso teatral.

Relativamente ao texto, poderá afirmar-se que todos os artistas procuram dramaturgias originais mas que diferem nos modos como é selecionada a recolha dos “materiais” para a concretização da escrita. Para Joana Craveiro o texto resulta de uma exaustiva pesquisa e acumulação de temas, numa preocupação histórica de acontecimentos nacionais, locais, temporais ou mesmo vivenciais. O texto é escrito após essa recolha, no sentido de se compreender o que rodeia a artista, numa procura de aflorar temas esquecidos ou mesmo colocados fora da histografia oficial. A observação dos locais e das pessoas é fundamental na concretização das narrativas, sendo essas narrativas sempre entendidas como parte de um processo da criação, onde o texto poderá sofrer alterações mesmo depois da estreia do espetáculo. Para Joana Craveiro as reposições dos espetáculos são entendidas como continuações da versão precedente e o texto é sempre ajustado e alterado repensando as necessidades e vicissitudes da nova versão, de acordo com a própria motivação e discurso que a artista quer defender no momento. André Amálio, tal como Craveiro, procura recolher os materiais de construção do texto a partir da pesquisa direta na recolha por entrevistas (*verbatim*), utilizando-as como o texto dramático. André Amálio procura também entender e explorar narrativas da esfera histórica e social portuguesa contextualizando o seu enquadramento na primeira pessoa, num entendimento pessoal e autobiográfico das dramaturgias. As narrativas são contadas pela apropriação da versão de Amálio, sendo

o texto a base para um discurso ideológico que motiva o próprio artista a recriar em cena acontecimentos históricos, ou retirados do quotidiano social, numa recuperação da memória coletiva. A ideia de quotidiano motiva Cláudia Lucas Chéu a escrever os seus textos baseados em questões sociais da contemporaneidade. Cláudia Lucas Chéu procura a partir das suas personagens ficcionais questionamentos diretos com a realidade social em que se inscreve. Nesse processo, a criadora procura recuperar temas da literatura clássica para reescrever narrativas que aflorem questões da natureza humana, que são transversais a qualquer época e local. Chéu socorre-se igualmente da inspiração de outras linguagens artísticas, nomeadamente da pintura ou do cinema, para intencionalmente escrever sobre problemáticas políticas e relacionais, nomeadamente questões de violência e de excesso. A linguagem da pintura, do cinema e da literatura interessa a Solange Freitas enquanto meio de inspiração para escrever novos textos dramáticos. Contudo Solange Freitas procura explorar questões da identidade de género e qual o lugar dessa identidade na arte, nomeadamente nas artes cénicas. Nas suas dramaturgias, de uma forma intencional, esconde-se ou modifica-se a própria noção de identidade com o objetivo inverso da sua recuperação.

É a partir dessa ideia de recuperação que André E. Teodósio escreve os seus textos. O criador serve-se igualmente da acumulação de materiais, feita ao longo de um período de observação e pesquisa, para posteriormente construir o seu discurso narrativo. Contudo, ao defender a ideia de laboratório enquanto método para a criação escrita, André E. Teodósio afirma-se contra uma ideia académica ou hermética da conceptualização do próprio discurso do espetáculo. O criador procura no próprio texto significados que provoquem no público um entendimento mais dilatado da própria narrativa na tentativa de se encontrar outros significados. Cláudia Gaiolas e Paula Diogo, à semelhança dos criadores precedentes, trabalham igualmente a construção do texto a partir de uma ideia, onde dedicam um período para a recolha e pesquisa de “materiais” para a escrita. Esses períodos nem sempre são período cronológicos em continuidades, podendo variar entre si por vários períodos de criação em momentos distintos, com um propósito de afastamento do próprio trabalho no sentido de se criar uma reavaliação mais eficaz de todo o processo. Alfredo Martins preocupa-se com a questão da urbanidade, sendo a construção das narrativas desenvolvida em torno desta temática e socorrendo-se da própria participação dos atores, que integram os elencos,

para a sua concretização. John Romão distancia-se deste conjunto de criadores no sentido da criação de textos originais. Nas suas criações, John Romão apoia-se de um dramaturgo que trabalha ao longo do todo o processo de criação do espetáculo escrevendo o próprio texto, ou utiliza textos de outros autores reinterpretando-os. Para Ricardo Neves-Neves o texto acontece como a consequência do estímulo provocado por uma determinada música. Isso reflete-se nas suas próprias criações, que trazem para o palco a musicalidade de dizer o texto, de o fragmentar, de alterar ritmos e sonoridades, como se a própria oralidade fosse considerada uma cantiga.

Neste sistema de criação original os títulos dos espetáculos estão intimamente ligados às próprias narrativas e muitos são em língua inglesa. Pode-se afirmar que resultam desta abertura à noção de globalização de uma característica transfronteiriça e da possibilidade dos próprios espetáculos poderem circular fora do território português.

A noção de globalidade de uma linguagem universal é exposta nas criações de André E. Teodósio, John Romão, Ricardo Neves-Neves e Solange Freitas onde são recuperados elementos de outras obras, como personagens, situações ou mesmo textos adaptados para novas narrativas. Hans-Thies Lehmann designa esta situação como *cool pop*. Para Lehmann, há no *cool pop* uma tentativa de dupla significação e de recuperação a partir da troca de elementos de outras obras com o propósito de reforçar a relação entre o que é citado e o que se vê. André E. Teodósio, John Romão e Ricardo Neves-Neves atrevem-se a recuperar espetáculos para os transformarem em novas narrativas. Essa recriação é utilizada recorrendo à utilização dos média como meio privilegiado de comunicação.

A ideia de intermedialidade no discurso teatral português contemporâneo está presente na propostas dos dez criadores. Nas suas criações a utilização do vídeo, do cinema e da música (tocada ao vivo e assumindo-se os músicos como parte integrante da cena) reforça a ideia do meio social e cultural transdisciplinar que circunscreve os artistas. O teatro sai da esfera textocêntrica para ganhar uma dimensão plural como meio da comunicação da narrativa. Sem roubar lugar à palavra, os médias reforçam o seu papel de entendimento. Ricardo Neves-Neves serve-se da linguagem do cinema para criar jogos dramáticos onde os atores contracenam com projeções; André E. Teodósio e John Romão utilizam a criação de vídeo projetado em tempo real como reforço da

própria mensagem; Joana Craveiro tira partido dos mídias como elementos cénicos de construção da própria cenografia e de apoio ao discurso narrativo; Alfredo Martins, André Amálio, Cláudia Lucas Chéu recriam situações no jogo teatral a partir de estímulos provocados por gravações de áudio e vídeo; Cláudia Gaiolas e Paula Diogo constroem discursos teatrais utilizando gravações de vídeo e do diálogo entre essas gravações; Solange Freitas promove situações cénicas onde o público, a partir de sistemas de áudio, decide o que pretende ver e ouvir.

Deste modo a relação com o público é repensada no sentido de haver um maior diálogo entre o ator e espectador. A posição do público como observador passa a ser participativa, sendo o público incluído da própria narrativa. Estas novas “provocações” criativas abrem novos territórios para o entendimento das artes cénicas. As fronteiras entre o teatro e as outras linguagens artísticas, os espaços, os intérpretes e o público desfazem-se, encarando-se o teatro português desta nova geração como um lugar transdisciplinar de conteúdos e significados.

BIBLIOGRAFIA

Augé, Marc; *Não Lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*; Livraria Letra Livre Edição; 1ª Edição; 2012;

Alegria, Gonçalo; Craveiro, Joana; Guerreiro, Tânia; *Teatro do Vestido, E agora já tinham passado 10 anos*; Conceção Catarina Vasconcelos e Teatro do Vestido; Texttype Impressão; 2012;

Barriga, Amália; Mourão, Cremilde; Reis, Cristina; Caldas, Castro Laura; Teixeira, Linda Gomes; Cintra, Luís Miguel; Santos, Luís; Reis, Margarida; Mederlind, Melanie; Cintra, Paulo e Carvalho, Susana; *Teatro da Cornucópia – Espetáculos de 1973 a 2001*; Punkte Art, Produções Gráficas; Lisboa; Outubro 2002;

Barthes, Roland; *Fragmentos de um discurso amoroso*; Título original: *Fragments d'un discours amoureux*; Tradução Isabel Gonçalves; Edições 70; 1977;

Borges, Vera; *O Mundo do Teatro em Portugal – Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*; ICS – Imprensa de Ciências Sociais; Lisboa; 1ª Edição; 2007;

Borges, Vera; *Todos aos Palco – Estudos Sociológicos sobre o teatro em Portugal*; Celta Editora; Oeiras; 2001;

Borges, Vera; Costa, Pedro; *Criatividade e Instituições – Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*; Imprensa de Ciências Sociais; 1ª Edição; 2012;

Bourriaud, Nicolaus; *Esthétique Relationnelle* ; Paris ; Les Presses du Réel ; 1998;

Butler, Judith P.; *Gender trouble: feminism and subversion of identity*; Routledge – New York and London; 1999;

Chéu, Cláudia Lucas; *Glória ou como Penélope morreu de tédio*; Edição Bicho do Mato/Teatro Nacional D. Maria II; 2011;

Chéu, Cláudia Lucas; *Violência – Fetiche do homem bom*; Edição Bicho do Mato/Teatro Nacional D. Maria II; 2013;

Egea, Ana Vidal; *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009) – Tesis Doctoral*; Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED); Facultad de Filología; Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura; 2010;

Eurípides; *Hipólito*; Introdução, tradução do grego e notas de Frederico Lourenço; FESTA Tema Clássico; Primeira edição; 2005;

García, Rodrigo; *Agamémnon – Vim do supermercado e dei porrada ao meu filho e outras peças*; Edição Artistas Unidos/Livros Cotovia; Lisboa; 2014;

Gil, José; *Portugal, hoje – O medo de existir*; Relógio D'Água Editores; 2ª Edição; Janeiro 2005;

Homero; *Odisseia*; Tradução do grego e introdução Frederico Lourenço; Biblioteca editores independentes: Edições Cotovia, Lda; 2003;

Jones, Amelia; *Body Art/Performing the Subject*; University of Minnesota Press; 1998;

Lehman, Hans-Thies; *O Teatro Pós-Dramático*; Tradução: Pedro Sussekind; Edição brasileira: Cosac Naify; São Paulo; 2005

Machado, Carlos Alberto Catálogo da Exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 94; *Fragmentos da Memória – Teatro Independente em Portugal 1974 – 1994*; Fundação Calouste Gulbenkian; 1994;

Monteiro, Paulo Filipe; *Drama e Comunicação*; Imprensa da Universidade de Coimbra; 2010;

Neves-Neves, Ricardo; *Mary Poppins, a mulher que salvou o mundo e outras peças*; Edição Artistas Unidos/Livros Cotovia; Lisboa; 2014;

Pasolini, Pier Paolo; *Teorema*; Tradução Ana Tanque; QUASI Edições; 1ª Edição; Setembro de 2005;

Pomba, Susana; *Who needs realism when we can have fakism – Teatro Praga*; Fundação Calouste Gulbenkian; Março 2013;

Rancière, Jacques; *O espetador emancipado*; tradução Ivone C. Benedetti; Editora WMF Martins Fontes; 2ª Edição; 2014;

Ribeiro, António Pinto; *Ser infeliz é imoral? – Ensaios sobre cultura, cidades e distribuições*; Edições Cotovia, Lda; Lisboa; 2000;

Serôdio, Maria Helena; Conde, Idalina; Dionísio, Eduarda; Vasques, Eugénia; Mendes, Anabela; Solmer, Antonino; Pais, Ricardo; Ribeiro, António Pinto; Carretas, José; Porto, Carlos; Gregório, Carmo; Ferreira, Cândido; *O Bando – Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*; Edição Grupo de Teatro O Bando; 1994;

Vários; Catálogo Novo Grupo - Teatro Aberto; *Espetáculos Apresentados 1982 – 1994 (12 anos de teatro)*; 1994;

Vários; Escola Superior de Teatro de Cinema; *Encontros Pedagogia do Teatro – Práticas e Contextos*; Abril de 2010;

Vários; *Teatro Bando – Afectos e Reflexos de um Trajecto*; Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando; 1ª Edição; Novembro 2009;

Vasques, Eugénia; *Teatro Português e o 25 de Abril – Uma história ainda por contar*; Instituto Camões; 1999; <http://hdl.handle.net/104400.21/3378>

Vieira, A. Bigotte; Revista PUNKTO; Artigo - *Ser pós moderno entre o Frágil e o Acarte*; Editorial Diagrama; 2014;