

**TEATRO
PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO**
EXPERIMENTALISMO,
POLÍTICA E UTOPIA
[TÍTULO PROVISÓRIO]

© TNDM II & Bicho-do-Mato, 2017

© Ana Bigotte Vieira, Ana Pais, Eunice Tudela de Azevedo, Gustavo Vicente, Jorge Loureiro Figueira, Maria Sequeira Mendes, Paula Gomes Magalhães, Rita Martins, Rui Pina Coelho

revisão

Mariana Vaz-Freire

design da capa

Patrícia Flôr

impressão

AGIR

Lisboa, 2017 | Depósito Legal: 431251/17 | ISBN: 978-989-8349-49-1

Embora o TNDM II tenha envidado todos os esforços para contactar os autores das fotografias contidas na presente publicação, nomeadamente junto dos artistas, companhias e estruturas teatrais com quem colaboraram, não foi possível localizar todos os fotógrafos creditados.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida sob qualquer forma (eletrónica, mecânica, fotocópia, etc.) sem a prévia autorização da editora e do Teatro Nacional D. Maria II.

www.bicho-do-mato.pt | www.tndm.pt

**TEATRO
PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO**

EXPERIMENTALISMO,
POLÍTICA E UTOPIA
[TÍTULO PROVISÓRIO]

COORDENAÇÃO
Rui Pina Coelho

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

**Experimentalismo, Política e Utopia:
Um teatro português do início do século xx ao dealbar do novo milénio 7**

RUI PINA COELHO

**1. Bases de criação para o século XXI: a intensificação
da experiência cénica em João Garcia Miguel (OLHO) e em Miguel Moreira (Útero) 23**

GUSTAVO VICENTE

**2. Regime democrático e regimes de cena:
três encenadores (Nuno Cardoso, Bruno Bravo e Gonçalo Amorim) 41**

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

**3. Os territórios geográficos e afetivos
das Comédias do Minho e do Teatro do Vestido 59**

RUI PINA COELHO

**4. Lazer, trabalho e afetos ou a arte de identificar
o que é importante: Tónan Quito, Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington 79**

ANA PAIS

5. Outros artistas: o Teatro Praga e o Cão Solteiro 99

MARIA SEQUEIRA MENDES

**6. As poéticas do desassossego da mala voadora, Colectivo 84,
Martim Pedroso & Nova Companhia e Miguel Loureiro (coletivo 3/quartos) 117**

RITA MARTINS

**7. Um espaço de transdisciplinaridade:
Projecto Teatral, Karnart, Visões Úteis e Circolando 135**

EUNICE TUDELA DE AZEVEDO

**8. Companhias de atores: modos, processos e configurações
d'As Boas Raparigas..., da Palmilha Dentada e do Teatro do Eléctrico 155**

PAULA GOMES MAGALHÃES

**9. Uma personagem que sai fora de um livro,
uma plateia que lê e um homem que se abraça a uma pilha
de livros: Patrícia Portela, Miguel Castro Caldas e Rui Catalão 173**

ANA BIGOTTE VIEIRA

ABREVIATURAS 188

ÍNDICE REMISSIVO 189

Artistas, Autores, Companhias, Espaços, Eventos

NOTAS SOBRE OS COLABORADORES 198

7

Um espaço de transdisciplinaridade: Projecto Teatral, Karnart, Visões Úteis e Circolando

◀ *Areia*, criação coletiva
dir. André Braga | Circolando, 2011
(André Braga) | fot. João Tuna/TNSJ

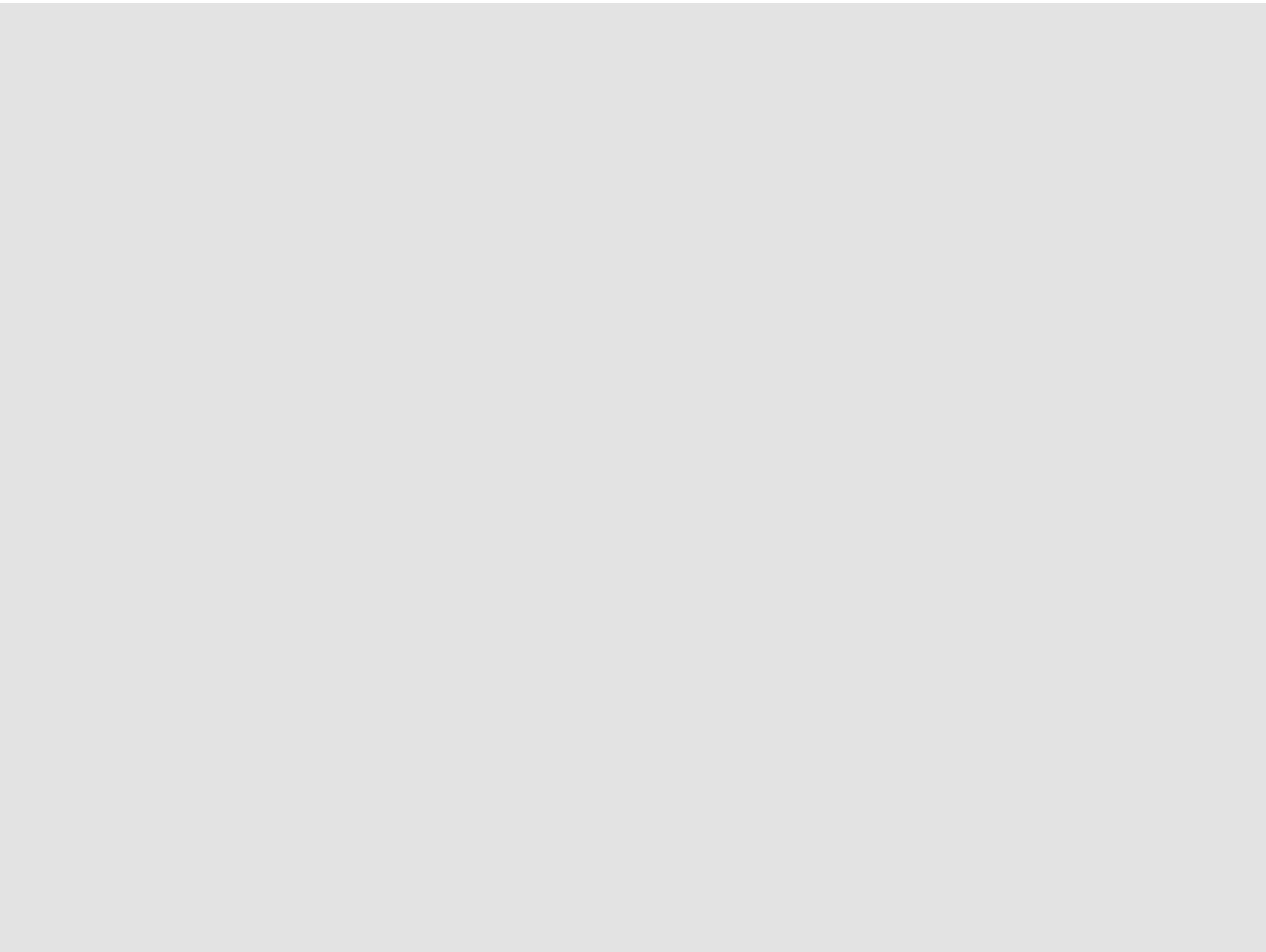
O aparecimento de estruturas como o Projecto Teatral, a Karnart, o Visões Úteis ou a Circolando pode considerar-se produto de um momento em que o teatro português procurou acompanhar o que se fazia no resto da Europa, após várias décadas de isolamento e castração. O contexto em que surgiram, vivido ao longo da década de 1990, foi o de uma redefinição do tecido teatral português motivada por projetos de natureza mais experimental, com um forte ímpeto criativo aliado ao desejo de reclamarem para si, e à sua maneira, um lugar na cena contemporânea.

Projecto Teatral

Será difícil pensar numa estrutura que tenha reivindicado o seu lugar, de uma forma muito própria, sem pensar, antes de mais, no Projecto Teatral (estabelecido em 1994; João Rodrigues, Maria Duarte, Helena Tavares, André Maranhã e Gonçalo Ferreira de Almeida). Este coletivo, que apresenta um sólido corpo de trabalho progressivamente mais subversivo e controverso, tende a afastar-se não só dos circuitos mais mediáticos ou comerciais — não obstante a grande retrospectiva promovida em 2016 pela Culturgest e pelo Maria Matos Teatro Municipal —, mas também de uma definição convencional de teatro. Contudo, nem sempre foi assim. O arranque do Projecto Teatral foi marcado pela encenação d'*As Troianas* (encenação de Maria Duarte e Elsa Valentim, 1994), de Jean-Paul Sartre, cuja ficha técnica revela a existência dos elementos que tradicionalmente se associam ao espetáculo teatral e que, com o decorrer

dos anos, foram desaparecendo das suas produções. Seguiu-se *Ciclo Inconsular*, a partir de três textos não dramáticos (*Le Roi des aulnes*, de Michel Tournier, *Giacomo Joyce*, de James Joyce e *The Waste Land*, de T. S. Eliot, com encenação de Elsa Valentim, Rogério de Carvalho e João Grosso, 1996), com apenas Maria Duarte como intérprete. Um espetáculo construído num quadro «profundamente experimentalista, imagético e performativo [...] [enquadrado] por um trabalho cenoplástico rigoroso» (Vasques, 1996). É com *As Criadas*, de Jean Genet (encenação de João Grosso, 1997), que o Projecto Teatral fecha este primeiro momento que, apesar de marcado pelo experimentalismo, ainda se encontrava claramente enquadrado no campo do teatro.

Em *dissidências* (1997) vê-se já uma redução da utilização dos elementos que convencionalmente integram a criação teatral (há apenas, no programa, a menção da direção artística do espetáculo), bem como a escolha de um espaço alternativo para a apresentação: o Torreão Nascente da Cordoaria Nacional. Mas é com *[mesa]* (1999) que se cimenta o ponto de viragem no trabalho do coletivo. Aqui, em torno de uma mesa instalada na galeria Fio de Prumo — antiga fábrica do açúcar *Sidul* —, os seis intérpretes foram construindo o evento a partir da conceção que cada um deles teria sobre «ensaios de mesa», recusando a utilização de termos como «espetáculo», «personagem» ou «ator». Identifica-se já em *[mesa]* um processo de peneira dos componentes do teatro e o isolamento de momentos de construção de espetáculo convertidos em objetos artísticos.

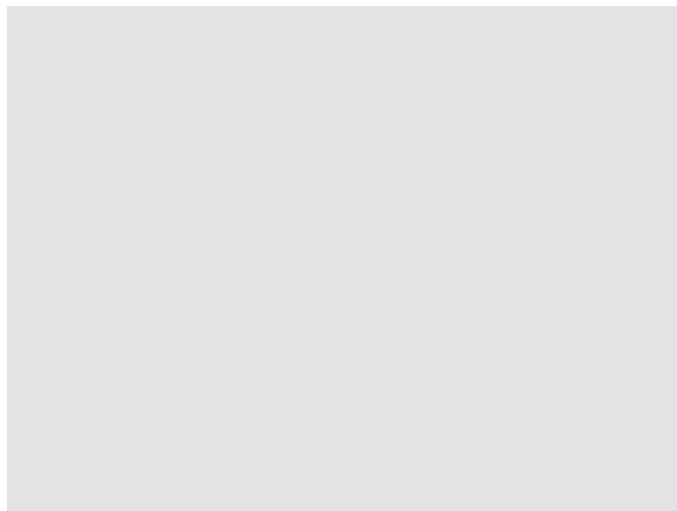


estufa | Proyecto Teatral, 2005 | fot. Proyecto Teatral

Cámara | Projecto Teatral, 2010 | fot. Projecto Teatral

Esta depuração deu origem a experiências sensoriais intensas — em *estufa*¹ (2005), além do estímulo visual, chegam a proporcionar ao visitante uma experiência olfativa —, essencialmente baseadas no trabalho sobre o espaço e na construção de objetos, promovendo um envolvimento emocional, intelectual e pessoal, sendo *câmara* (2010) o exemplo mais representativo. Evento imersivo e vivido individualmente — apenas um espectador era permitido no interior da estrutura cénica —, *câmara* desenvolveu-se a partir do cruzamento da noção de câmara funerária e câmara escura, ao instalar no palco e no subpalco do Maria Matos Teatro Municipal uma câmara anecoica, naturalmente silenciosa e escura, que continha no seu interior uma instalação composta por uma pilha organizada de tijolo burro, um microfone e um único feixe de luz vindo do exterior através de uma pequena abertura que convidava o espectador a espreitar para encontrar uma projeção de vídeo, em *loop*, de uma paisagem em deslocação, simulando uma viagem de comboio.

O espaço e o objeto são os principais pilares da criação — já que a presença do corpo foi perdendo o seu lugar —, originando trabalhos que quase parecem arriscar uma definição de teatro pelo seu negativo e que confrontam o espectador com a possibilidade de encontrar a expressão mínima essencial para que o teatro tenha lugar. Estes espetáculos questionam preconceitos e desafiam o conceito tradicional de teatro ao explorarem os limites deste território artístico por meio de uma zona híbrida; uma zona de cruzamento de linguagens, onde se encontram a



Transiberiano | Projecto Teatral, 2005
fot. Projecto Teatral

performance, a projeção de vídeo, o som, a instalação minimalista e a arte conceptual. A forte afinidade com as artes plásticas tornou-se ainda mais evidente aquando da retrospectiva *nenhuma entrada entrem* (2015), que proporcionou um contacto com os vários objetos criados ao longo de cerca de vinte anos de trabalho (1994-2015) e que demonstravam uma coerência estética e discursiva próprias de uma exposição.

A natureza marginal destes objetos artísticos é reforçada pelos locais escolhidos para a sua apresentação, com os quais é criada uma estreita ligação. Recorre-se, quase sempre, a locais alheios ao circuito convencional do teatro, como galerias, habitações, ou espaços como a antiga biblioteca do Instituto Superior de Agronomia, onde mostraram *Transiberiano* (2005), uma simulação de viagem através da projeção de imagens da paisagem observada a partir do comboio homónimo.

Criador de um universo estético belíssimo, telúrico, rigoroso e coerente, o Projecto Teatral tem vindo a habitar, cada vez mais, a fronteira entre o teatro e as artes plásticas. Apesar de recusar o rótulo da transdisciplinaridade², esta apresenta-se como uma característica incontornável em vários dos seus espetáculos, cuja ligação ao teatro se faz por meio de uma exploração dos seus fundamentos, no isolamento de determinados aspetos característicos da linguagem ou do processo teatral, como em *[mesa]* ou «*teatro*» (2003), e também no questionamento das suas convenções, na transgressão e esbatimento dos seus limites pelo recurso a outras linguagens artísticas.

Karnart

A contaminação do teatro pelas artes plásticas é uma característica que podemos igualmente identificar no trabalho da Karnart, que, apesar de ter sido oficialmente fundada em 2001, por Luís Castro, Vel Z, Maria Campos, Fernanda Ramos e Filipa Reis, encontra no percurso artístico do seu mentor – Luís Castro – uma pré-história significativa na conceção e exploração do conceito que pauta as criações da estrutura: *perfinst* (*performance* + instalação)³. Este conceito, que tem sido aprofundado e aperfeiçoado ao longo dos anos, espelha a necessidade de encontrar uma categoria própria para as criações da companhia, que desenvolveu uma metodologia de trabalho adequada, uma técnica para o intérprete ideal (o *perfinster*, que deverá combinar a capacidade expressiva do ator, a destreza e o distanciamento do manipulador de marionetas, o controlo corporal do bailarino e a curiosidade e o rigor do cientista) e uma linguagem híbrida – produto da convergência da instalação, projeção de vídeo e *performance*.

Apesar de apresentarem espetáculos em salas à italiana, recusam esta organização espacial convencional e criam uma nova abordagem transformadora do espaço cénico. É o caso de *Pecado*, a partir d’*O Pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno, com direção artística e dramaturgia de Luís Castro (1998), em que o espaço cénico assume a disposição de arena – espaço de confronto e digladição entre João Agonia e a sua família intolerante à sua sexualidade –, circundado por estrados mais elevados, simbólicos de uma dimensão superior, quase divina, livre

Húmus, a partir de textos de Raul Brandão
dir. Luís Castro | Karnart, 2010
(Mariana Lemos) | fot. Patrícia Rego

Commedia Purgatorio, a partir de Dante Alighieri
dir. Luís Castro e Vel Z | Karnart, 2016
(Mónica Garcez) | fot. Alípio Padilha

de preconceitos. O espaço assume, aqui, uma dimensão dramaturgicamente produtora de sentido. No entanto, a *perfinst* é pensada, principalmente, num contexto de *site specificity*, recorrendo frequentemente a espaços não convencionais, como galerias de arte, casas, ou o Espaço Karnart, instalado entre 2002 e 2009 num edifício do século XIX, onde funcionou a Escola de Medicina Veterinária de Lisboa, e que apresentava características próprias incorporadas nos espetáculos, como mesas de mármore para a dissecação de animais, utilizadas para acolher instalações.

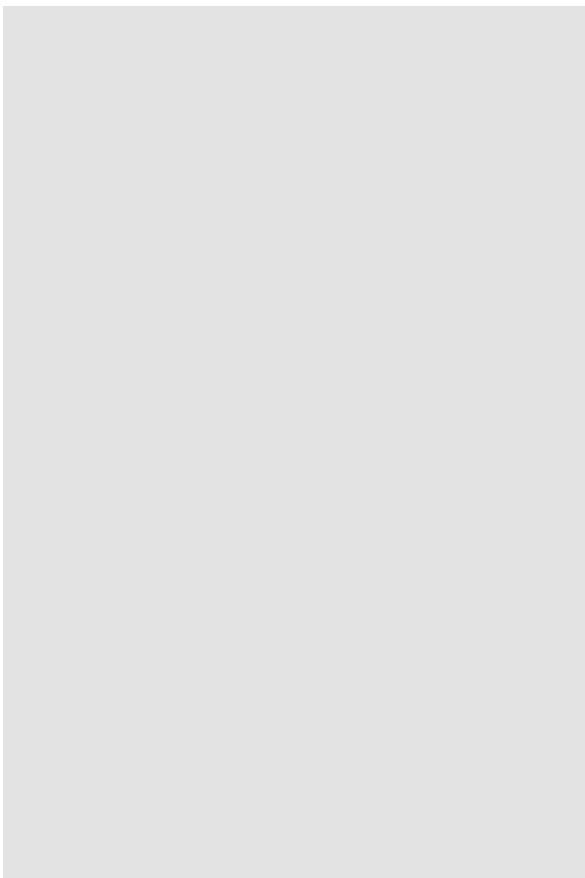
Os espetáculos de *perfinst* são, na sua maioria, concebidos propositadamente para o espaço em que são apresentados, habitando-o e transformando-o, aproveitando núcleos e recantos, como é evidente nas criações para a Galeria Monumental, de que *Húmus*, a partir da obra de Raul Brandão (2010), é o exemplo mais significativo:

Usando de forma criativa os vários espaços da Galeria Monumental [...], Luís Castro concebeu [...] um percurso de ações que os atores/*performers* [...] iam executando de forma rigorosa e ordenada, mas paredes meias com a evocação do onírico, esconjurando, assim, fantasia e dor, desejo e medo, vida e morte. [...] O espetáculo estava escandido em várias partes e cada cena decorria em lugares diferentes da Galeria: Sala 1, Sala 2, Sala do fundo, Galeria, Pátio, Sala Preta. O que isso sinalizava era não apenas a possibilidade de criar diferentes atmosferas nos enquadramentos que a arquitetura permitia e a iluminação modalizava, mas também a deambulação

que se oferecia ao público, que podia, a partir da 4.^a cena, ir escolhendo a ação a que queria assistir, podendo a qualquer altura passar de um lugar para outro. [...] Algumas das opções de enquadramento revelavam uma inteligente apropriação do lugar, de forma simples e sem imposição de sentidos, mas, ao mesmo tempo, criando o espaço para possíveis leituras, imaginação à solta a completar esse «espanto aos gritos» que é o lugar da fala e a raiz do sentimento de Raul Brandão. (Seródio, 2011: 18-20)

Em *Húmus* descobrimos a liberdade de circulação oferecida ao público; liberdade que se traduz na responsabilidade da escolha do fio condutor do espetáculo, bem como no estímulo ao espectador, que é convidado a visitar estes lugares, a experimentar emocionalmente as instalações, a pensar nas questões levantadas e a descodificar as várias leituras possíveis. Em suma, o espectador é convidado a lutar pelo seu espetáculo.

As várias leituras de uma *perfinst* são construídas a partir da relação dos objetos — uma instalação ou sequência delas — com o texto (em *voz-off*), que nunca é ilustrativa. Este antagonismo confere ao espetáculo uma maior densidade dramaturgicamente, tornando-o mais improvável, enigmático e decifrável. Também a figura do *perfinster* compõe essa densidade, já que leva a cabo, através de um movimento cuidado e rigoroso, a manipulação dos objetos e a transformação das instalações ao adicionar, subtrair ou modificar os elementos que as compõem. Encontramos em *Yerma*, a partir do texto de Federico García Lorca (2005), a primeira



Yerma, a partir de Federico García Lorca
dir. Luís Castro | Karnart, 2005
(Andresa Soares) | fot. Maria Campos

parte de uma trilogia dedicada ao tema da família, um momento fulcral no desenvolvimento da *perfinst*, tendo sido o primeiro espetáculo a apresentar uma forte relação paradigmática entre objeto e intérprete.

Os objetos assumem uma importância capital e existem, no acervo da companhia, em grande número e distribuídos por várias categorias: artesanato, têxteis, objetos geológicos, bonecos, objetos religiosos, flores, animais embalsamados, etc... Constituem uma coleção que espelha a riqueza e variedade do mundo, e encontram-se catalogados e metodicamente organizados na «objetoteca» do Gabinete de Curiosidades Karnart⁴. O impressionante espólio é uma das bases da criação, uma vez que alguns espetáculos são construídos a partir de uma pré-seleção feita por Luís Castro, posteriormente disponibilizada aos intérpretes para que contribuam para um determinado tema ou texto, como aconteceu, por exemplo, no processo de construção de *Ilhas* (a partir de *Ilhas Desconhecidas*, de Raul Brandão, 2012). Os objetos carregam uma história antes da sua integração no acervo e é conhecido o motivo pelo qual foram integrados, bem como o historial da sua participação no trabalho do coletivo. Quando se trata de elementos naturais, estes nunca são retirados violentamente ao ambiente, já que a ecologia é uma das preocupações desta companhia.

Encontra-se, portanto, na base do trabalho da Karnart, uma ética e uma necessidade de intervenção na comunidade, reveladoras de preocupações de ordem ecológica, social e política que definem o trabalho dramatúrgico, bem como a componente plástica dos espetáculos. Em *Salvesave* (2000)

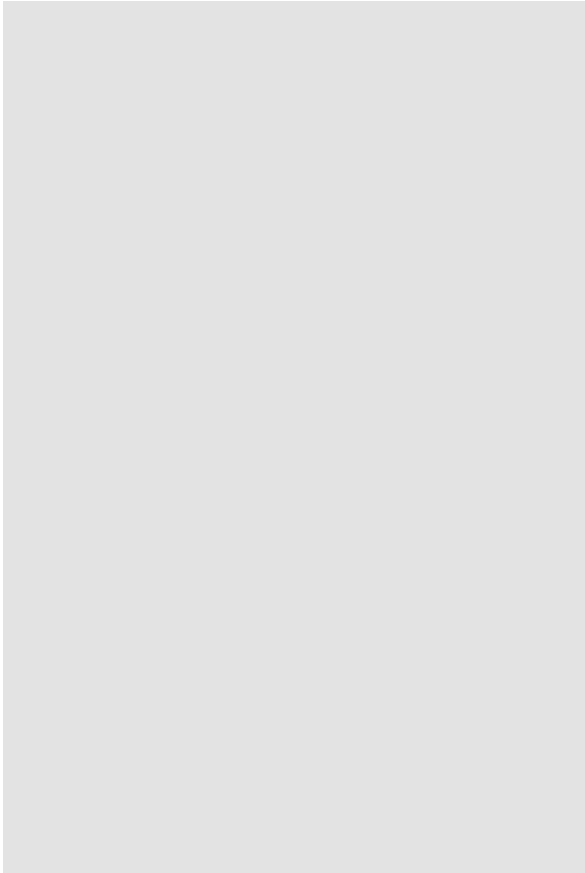
— que abordava a catástrofe natural sofrida em Moçambique, em 2000, e pretendia alertar para o fenómeno devastador das alterações climáticas — está já presente a questão ecológica. Também em *O Convento* (2011), que parte das características de um determinado território (ambientais, culturais, sociológicas e antropológicas) — o da serra de Monchique —, se aborda esta problemática, ao encontrar, na sabedoria de uma família que vive de forma modesta num convento abandonado⁵ no Algarve, uma alternativa de vida mais sustentável. Neste espetáculo descortina-se um outro tema e uma metodologia recorrentes nos espetáculos da Karnart, presentes também em *Portugalidades* (2001), que assenta num trabalho de campo e de convívio com a comunidade. Este projeto, dividido em vários espetáculos apresentados em diferentes zonas do país, ergueu-se a partir das particularidades de cada região trabalhada, tendo como preocupação alertar para as suas especificidades culturais e para a eventual descaracterização e extinção dos seus valores artesanais e tradicionais.

Outro importante traço do trabalho da companhia surge nos espetáculos em que se abordam questões de marginalidade social e dos direitos das minorias, como em *Hermaphrodita* (a partir de Eugénio de Castro, com direção de Vel Z, 2015), uma exploração de um corpo híbrido e da sua sexualidade, com recurso à projeção de vídeo num corpo transformado em tela. São postas em evidência uma dimensão política e uma postura que obrigam o espectador a confrontar-se com a alteridade: a conhecer, a pensar e a respeitar o outro.

Visões Úteis

A preocupação social e a intervenção no espaço público pautam, também, o trabalho do Visões Úteis, um coletivo indissociável do lugar que o viu nascer, em 1994: a cidade do Porto. Foi fundado por Carlos Costa, Nuno Cardoso, Ana Vitorino, Catarina Martins, Lucinda Gomes, Pedro Carreira e Albrecht Loops, a partir de um manifesto de autoria coletiva, marca significativa do espírito da companhia, mas também da influência que a vanguarda histórica operou na sua génese. Identificam-se, nesse manifesto inicial, as diretrizes para as criações do Visões Úteis: o trabalho dramaturgico coletivo, a conjugação de várias linguagens artísticas e a busca constante por formas originais de construção de espetáculos, nos quais o conceito de obra de arte total é assumido como fundamental. Motivado por questões éticas e políticas, o trabalho do coletivo assenta na pesquisa e reflexão sobre os processos contemporâneos de produção artística e na responsabilidade social para com a comunidade.

A ligação a essa comunidade e a importância do espaço urbano originaram uma interessante vertente do trabalho da companhia: a *performance* na paisagem (ou *audiowalks*). Concebidas em estreita ligação com a cidade, as *performances* são construídas propositadamente para e a partir do percurso. O espectador, munido de auscultadores e de um dispositivo de reprodução de som, é guiado por uma trilha sonora original, composta pela leitura de um texto criado coletivamente, por música e sons da envolvente. Estes objetos artísticos também foram produzidos



Coma Profundo, dir. Ana Vitorino,
Carlos Costa e Pedro Carreira
Visões Úteis, 2002 | fot. Paulo Pimenta

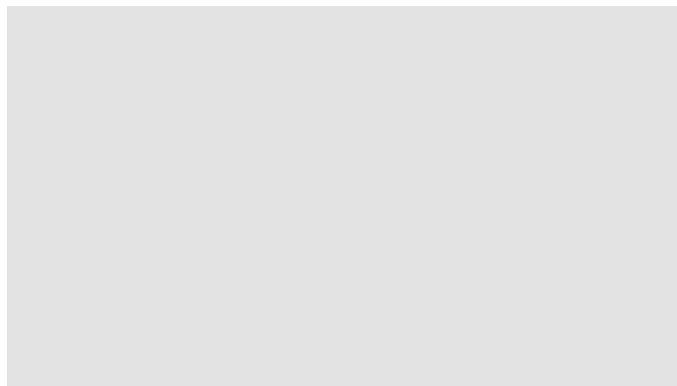
para outras geografias — como *Errare* (dramaturgia e direção de Ana Vitorino, Carlos Costa e Catarina Martins, 2004), para a cidade de Parma, em Itália —, mas os mais frequentes são os *audiowalks* dedicados à cidade do Porto, que manifestam um desejo de intervenção comunitária e social.

Estas *performances* na paisagem, uma fusão de teatro, música e urbanismo, têm uma ligação forte à cidade, habitada por várias gerações através dos tempos, como em *Coma Profundo* (dramaturgia e direção de Ana Vitorino, Carlos Costa e Pedro Carreira, 2002)⁶. Este *audiowalk* é atravessado pela ideia da efemeridade da vida e das civilizações, associada à transformação do espaço urbano e ao seu impacto nos que o habitam. Apresenta-se como um alerta para a desertificação da urbe e para questões sociais e culturais com ela relacionadas, como a gentrificação que se fez sentir na Foz Velha (e que afeta agora, em 2017, outras zonas da cidade). Este percurso dá conta de um Porto a duas velocidades, dividido entre o passado — o tempo dos antigos residentes da Foz, que influenciaram a dramaturgia do espetáculo — e uma modernidade exilada em condomínios fechados, virada para dentro, espelho de uma sociedade individualista que ignora o espaço público e se fecha à comunidade e ao Outro.

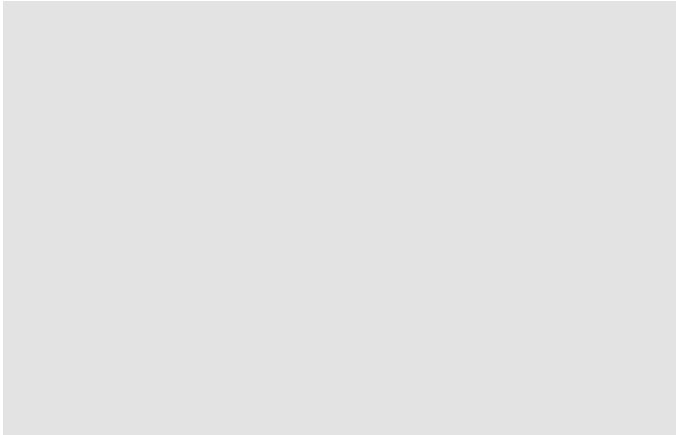
A *Ópera fixi* (direção de Kaffe Matthews em colaboração com Ana Vitorino e Carlos Costa, 2013) constitui uma interessante alteração à *performance* na paisagem, mantendo o mesmo carácter interventivo. Influenciada pela ética ecológica da companhia⁷, esta ópera, que alerta para os efeitos da

poluição na água, ouve-se e vê-se ao longo de um percurso delimitado pela margem do rio Douro, no qual o espectador encontra alguns núcleos de representação. Através de uma bicicleta adaptada para o efeito, munida de colunas e de um sistema de localização capaz de identificar a sua posição, o espectador-ciclista ouve a banda sonora composta para o trajeto. A experiência foi inspirada pela atividade piscatória contemporânea no rio Douro, pelo próprio rio e pelo fenómeno de mudança de sexo dos peixes, provocado pela poluição das águas, justificando o encontro do público com sereias que são homens e pescadores que são mulheres. A *site specificity* e a intervenção comunitária e social presente nestes trabalhos é encontrada, também, nas criações pensadas para uma itinerância pelos estabelecimentos prisionais do norte do país, integrantes do Projecto Liberdades⁸ (1997-99).

No percurso do Visões Úteis distinguem-se três ciclos: um primeiro momento (1994-99), marcado pelo trabalho feito com encenadores convidados sobre textos de vários autores — Kafka, Ionesco, Genet, Dostoiévski, entre outros —, no seio do qual o importante *Porto Monocromático* (encenação de Nuno Cardoso, 1997) se apresenta como a primeira concretização da ambição revelada pelo manifesto fundador. Na senda da «obra de arte total», criaram um espetáculo fragmentado, construído através de *devising*, a partir da vivência urbana do Porto, que assumia contornos transdisciplinares, misturando teatro, pintura, fotografia, música, dança e projeção de vídeo.



Ópera fixi, dir. Kaffe Matthews
em colaboração com Ana Vitorino e Carlos Costa
Visões Úteis, 2013 | fot. Kaffe Matthews



Porto Monocromático, Visões Úteis
enc. Nuno Cardoso | *Visões Úteis, 1997*
(Carlos Costa) | fot. Paulo Pimenta

Seguiu-se um segundo momento (1999-2008), mais focado na pesquisa de novos discursos e no trabalho de laboratório, em que predominam os trabalhos dirigidos pelos responsáveis artísticos e uma maior preocupação com a criação dramaturgicamente coletiva e original baseada na improvisação, e que se assume, hoje, como uma das características fundamentais do trabalho da estrutura.

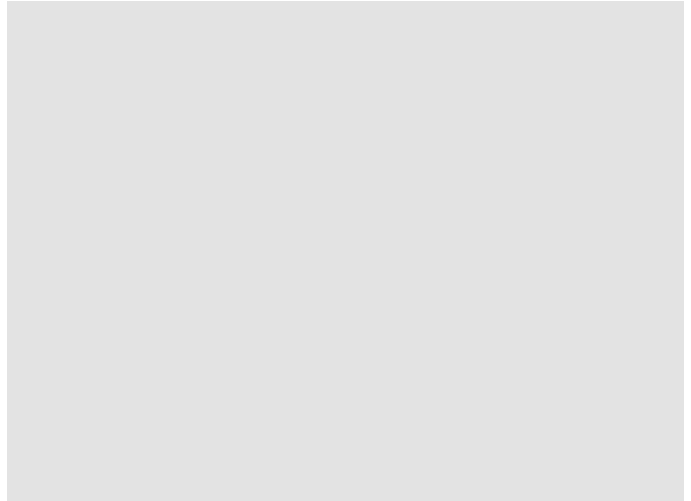
Com a passagem para um novo espaço (a Fábrica Social), em 2009, iniciaram uma outra etapa, onde gozam de melhores condições de produção e garantem um maior envolvimento com a comunidade, promovendo atividades paralelas à criação artística e o acolhimento de novas estruturas de criação (através do projeto Artistas Associados). O Visões Úteis continua a demanda por novas linguagens, baseadas no cruzamento de várias disciplinas artísticas, e por novas formas de organização dos processos criativos.

Circolando

A Circolando nasceu em 1999, no Porto, pela iniciativa da dupla André Braga e Cláudia Figueiredo, cujas formações (em Educação Física e Técnicas de Novo Circo e em Sociologia, respetivamente) foram determinantes para o percurso desta cooperativa cultural, já que a sua génese assentou na forte ligação à linguagem do novo circo e na vontade da criação transdisciplinar. Afastada hoje dessas raízes do novo circo e da estética telúrica, rural, onírica e pueril que marcou os seus primeiros anos, a companhia encontra-se ainda muito ligada à criação coletiva. Atualmente, as suas criações surgem a partir de um diálogo entre o teatro

e a dança, com recurso a outras disciplinas artísticas como a poesia, a música, o vídeo e as artes plásticas, mantendo o carácter multidisciplinar no cerne do trabalho.

Desde os primeiros espetáculos — *Caixa Insólita* (2000) e *Rabecas* (2001) —, criados para o espaço público, o trabalho da Circolando assumiu uma natureza transgressora, com base no cruzamento de novo circo, dança, teatro físico, teatro de marionetas, música e construção plástica. No entanto, foi com *Giroflé* (direção de André Braga e Cláudia Figueiredo, 2002), criado com a ambição de encontrar um «público total», que consolidaram a estética transversal aos espetáculos da cooperativa até 2011, momento em que surgiu *Areia* (direção de André Braga e Cláudia Figueiredo), um objeto de rutura e transição para o atual contexto de criação. *Giroflé*, um manifesto poético sem palavra, composto por uma sucessão de quadros e um intenso trabalho de corpo, defendia a comunhão com a natureza e cumpria o desejo de uma receção universal, ao ser capaz de criar empatia com qualquer espectador, por privilegiar, essencialmente, o discurso emotivo e sensorial. Nele reconhece-se uma marca cenográfica que caracterizou os primeiros anos da companhia — a arena —, abandonada após o corte com o discurso artístico ligado ao novo circo. O espaço cénico dos espetáculos da Circolando tentava convocar a sua matriz itinerante e circense, o que se traduziu, em *Giroflé*, na construção de uma estrutura metálica, que se apresentava como uma cúpula gigante semelhante a uma tenda descarnada, onde se instalou um jardim celeste.



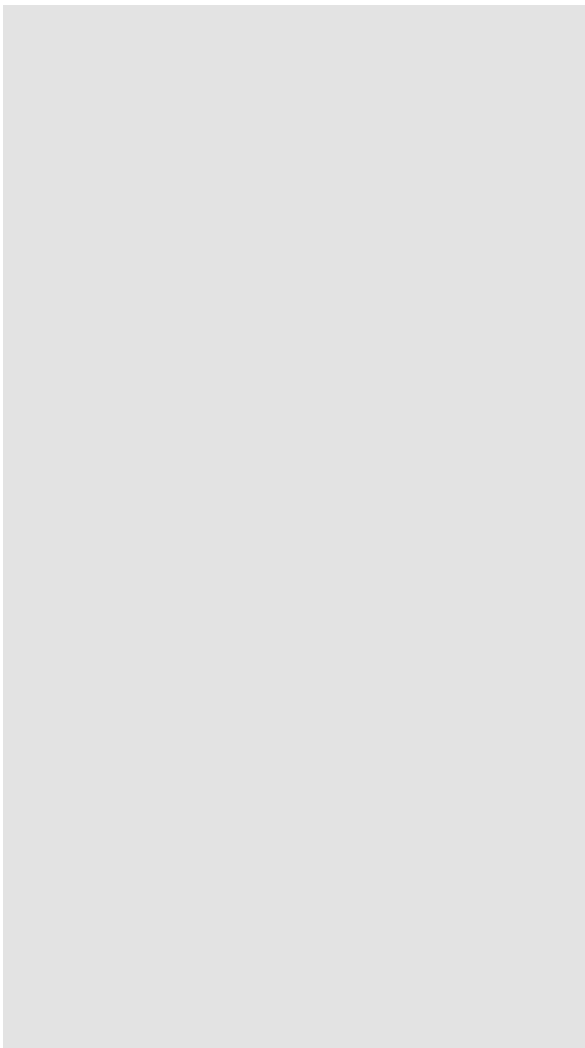
Giroflé, criação coletiva
enc. André Braga | Circolando, 2002
(Graça Ochôa) | fot. Alceu Bett

Um aspeto peculiar que acompanha as criações da *Circolando* é o *work in progress*. Mesmo quando um espetáculo é estreado, a sua versão final não está fixada, acabando por sofrer alterações no confronto com o público. Este processo criativo em curso foi mantido mesmo após *Areia* — um solo de dança de André Braga, acompanhado pela música de Tó Trips, num espaço cénico coberto com areia —, que constituiu uma espécie de *reset* criativo da cooperativa ao incorporar uma simplicidade refletida nos objetos cénicos. As estruturas cénicas com uma grande exigência de construção deram lugar a elementos mais simples e apresentados tal como são, como a areia no espetáculo homónimo, ou os pneus que invadiam o «ringue» de *Noite* (criação de André Braga, Cláudia Figueiredo, Paulo Mota e Ricardo Machado, 2015), objetos muito distantes das construções em ferro de *Caixa Insólita* (direção de André Braga, 2000) e *Giroflé*.

Este novo fôlego da *Circolando* parece ter ramificado o trabalho em duas vertentes: uma mais intimista, de questionamento da própria estética e linguagem de criação, de procura por novas formas de expressão artística e metodologias de trabalho, como em *Noite* — em que a improvisação assumiu um papel fulcral na construção do espetáculo; e uma outra, mais virada para fora, trilhada em estreita ligação com a comunidade, que explora, de forma mais explícita, questões sociais e políticas. São exemplos deste caminho o espetáculo *Estufas* (direção de André Braga, 2013) e a série *Espírito do Lugar*, em que descobrimos uma cumplicidade com o território, tendo-o como ponto de partida.

Estufas, um espetáculo de teatro-dança, em torno do sono e do sonho, conta com a participação e colaboração de vários elementos da comunidade local, e pressupõe uma itinerância do espectador. Partindo do Bairro do Barril, na zona velha da cidade de Águeda, termina no Parque da Alta Vila, com todos os intérpretes, amadores e profissionais, reunidos numa grande comunhão. Até esse momento final — que deu origem a um espetáculo autónomo, *Rios de Sono* —, os espectadores visitam cinco «quartos-estufa» integrados em casas habitadas e devolutas. A criação em torno de um lugar específico — neste caso, a cidade do Porto — adensa-se com os espetáculos *Espírito do Lugar 1.0* (direção de André Braga, 2015) e *Espírito do Lugar 2.0* (direção de André Braga e Cláudia Figueiredo, 2016), que cruzam *performance*, dança, teatro físico e vídeo, e assumem a forma de *walkscapes*, assentes na premissa do caminhar como prática estética, propondo ao espectador uma viagem por vários espaços e um contacto com discursos a eles associados. O percurso de *Espírito do Lugar 1.0* foi traçado entre o Bonfim e Campanhã, e o de *Espírito do Lugar 2.0* entre a Cantareira e a Foz do Douro, zonas que denunciam o carácter marginal de um Porto gentrificado, mas que albergam uma parte significativa da população envelhecida e empobrecida da cidade, resgatando-as do esquecimento. Tendo como guias os habitantes locais, estes espetáculos são marcados pelas suas vivências, e proporcionam ao espectador-caminhante visitas a armazéns, lojas devolutas, quintais, pátios, terraços, habitações e outros espaços fora dos principais

Espírito do Lugar 1.0, dir. André Braga
e Cláudia Figueiredo | Circolando, 2015
(Costanza Givone e João Vladimiro) | fot. Lauren Maganete



Espírito do Lugar 2.0, dir. André Braga
e Cláudia Figueiredo | *Circolando*, 2016,
(Margarida Gonçalves) | fot. Lauren Maganete

circuitos da cidade. A marca do diálogo com a comunidade está também presente em *Arraial* (direção de André Braga e Madalena Victorino, 2012), um espetáculo de teatro-dança que contou com a colaboração da coreógrafa Madalena Victorino. Partindo do universo cultural e imagético das festas e romarias do norte do país, onde se encontram o sagrado e o profano, este espetáculo foi representado por um elenco profissional em colaboração com sessenta intérpretes amadores escolhidos entre as comunidades dos vários locais de apresentação.

Tirando os espetáculos *site specific* — em que a relação com o espaço é bastante óbvia e em que este constitui matéria-prima de criação —, o elemento espacial na *Circolando* acaba por ecoar a matriz do trabalho da companhia nos seus dois momentos-chave: as estruturas circulares, reminiscentes da herança do novo circo, que dominam os primeiros anos; e o espaço devastado, deserto, das criações mais recentes, uma espécie de ruína sobre a qual iniciaram um ciclo de descoberta de novas formas e processos criativos.

* * *

Este desejo de descoberta de novas formas de expressão constitui um elemento transversal às quatro companhias, cujas criações são marcadas pelo cruzamento de várias disciplinas artísticas, aspeto que fomenta a reflexão em torno dos conceitos normativos do espetáculo de teatro. Elemento com um forte impacto na conceção estética e dramaturgica,

o espaço afirma-se, nestes coletivos, como um dos principais recursos da criação. Podendo ser habitado e transformado, como acontece com a *perfinst* da Karnart ou com a criação de objetos pelo Projecto Teatral, o espaço e o trabalho que se constrói a partir dele constitui um veículo de ligação e intervenção na comunidade, como nas *performances* na paisagem do Visões Úteis ou nos *walkscapes* da Circolando. Quer se situem num campo mais próximo de uma noção convencional de teatro, como o Visões Úteis, ou mais afastado, como o Projecto Teatral, estas estruturas conquistaram uma voz e uma posição próprias na realidade teatral contemporânea, fruto de um esforço coletivo e continuado do fazer e do pensar o teatro.

NOTAS

- 1 Espetáculo com várias apresentações, entre 2005 e 2007, no quintal de um rés-do-chão de um prédio em São Bento, Lisboa. Consistia numa estrutura construída pelo coletivo: uma estufa onde plantaram várias espécies de vegetais e que podia ser visitada pelo público.
- 2 Cf. programa de «teatro», 2003.
- 3 O espetáculo *Comb*, de 1996, apresentado nas Smith's Galleries e no ICA, em Londres, é apenas um exemplo de uma criação de Luís Castro em que é possível identificar já o embrião da Karnart.
- 4 Novo espaço ocupado pela Karnart, em Lisboa, desde 2015.
- 5 Convento franciscano de Nossa Senhora do Desterro, situado na Serra de Fóia, em Monchique. Património de interesse público, atualmente em ruínas.
- 6 Primeiro *audiowalk* criado pelo Visões Úteis, uma experiência áudio-espacial inspirada no trabalho da artista canadiana Janet Cardiff.
- 7 Salienta-se que o Visões Úteis retira do seu modesto orçamento uma taxa anual de carbono, doada a instituições de defesa do ambiente, para tentar compensar a pegada ecológica que gera.
- 8 *Trilogia da Punição (A Máquina, A Metamorfose e O Verdicto)*, criada a partir do universo de Franz Kafka. Espetáculos criados por Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins e Pedro Carreira, e apresentados em vários estabelecimentos prisionais portugueses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2003), «teatro», Lisboa: Projecto Teatral.
- AA. VV. (2015), *nenhuma entrada entrem*, Lisboa: Projecto Teatral.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1992), *The Semiotics of Theatre*, Indianapolis: Indiana University Press.
- SERÓDIO, Maria Helena (2011), «Evocar em *Perfinst* a Dor dos Deserdados», *Sinais de Cena*, n.º 15, junho, Lisboa: Húmus/APCT/CET.
- VASQUES, Eugénia (1996), «Sozinha em Casa», *Expresso*, 15 de junho.