

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**



**Artes Performativas**  
**Formação, Informação e Transformação**  
**Uma visão transdisciplinar de um estudo de caso**

**Júlio Martín Pérez Coelho da Fonseca**

Orientadores: Professor Doutor Jean Paul Bucchieri  
Professora Doutora Ângela Maria Valadas Fernandes

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

**2019**



**UNIVERSIDADE DE LISBOA**



**Artes Performativas**  
**Formação, Informação e Transformação**  
**Uma visão transdisciplinar de um estudo de caso**

**Júlio Martín Pérez Coelho da Fonseca**

Orientadores: Professor Doutor Jean Paul Bucchieri  
Professora Doutora Ângela Maria Valadas Fernandes

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Directora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutora Isabel Maria Gonçalves Bezelga, Professora Auxiliar, Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora;

Doutor Paulo Filipe Gouveia Monteiro, Professor Catedrático, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutor Jean Paul Bucchieri, Professor Adjunto, Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, orientador;

Doutor José Pedro Silva Santos Serra, Professor Catedrático, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor Jorge Manuel Nunes Ramos do Ó, Professor Associado com Agregação, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa.

**2019**



## Resumo

Esta tese propõe uma visão transdisciplinar para o estudo e investigação das artes performativas, e nomeadamente para o estudo de caso apresentado. Partindo de uma breve reflexão acerca do contexto cultural contemporâneo e da natureza e evolução do conceito de artes performativas, são analisadas as Mensagens do Dia Mundial do Teatro e do Dia Internacional da Dança, promovidas pelo Instituto Internacional do Teatro – Organização Mundial das Artes Performativas. Seguidamente, e após uma clarificação dos conceitos de Transdisciplinaridade e de *Arts-Based Research*, são dados exemplos concretos de um núcleo de investigação transdisciplinar e de uma licenciatura em artes performativas, onde foi possível potenciar uma dinâmica relacional entre as propriedades formativas, informativas e transformativas destas artes. Finalmente, o autor que se assume como artista, investigador e professor, desenvolve um exercício reflexivo sobre o seu percurso, numa perspectiva de produção de conhecimento e contributo para esta área emergente de estudos.

**Palavras-chave:** Artes Performativas; Formação; Informação; Transformação; Transdisciplinaridade; Teatro; Dança; Actor; Arts-Based Research; A/r/tography.

## **Abstract**

The thesis offers a transdisciplinary vision for the study and investigation of performing arts, and namely for this case study. Starting with a brief critical reflexion on the cultural contemporary context and the nature and evolution of the concept of performing arts, we analyse the Messages of the World Theatre Day and the International Dance Day, promoted by the International Theatre Institute – World Organization for the Performing Arts. Then, and after the clarification of the concepts of Transdisciplinarity and Arts-Based Research, concrete examples are given of a group of transdisciplinarity research and of a BA degree in performing arts, where it was possible to foster a relational dynamic between the formative, informative and transformative properties of these arts. Finally, the author who assumes himself as an artist, researcher and teacher, exercises a reflexive attitude on his own path, in a perspective of knowledge production and contribution to this emerging area of studies.

**Keywords:** Performing Arts; Formation; Information; Transformation; Transdisciplinarity; Theater; Dance; Actor; Arts-Based Research; A/r/tography.

## **Agradecimentos**

Aos meus Orientadores pelas preciosas indicações e acompanhamento, o Professor Jean Paul Bucchieri, em cujo seminário nasceu o projecto inicial desta tese, e a Professora Ângela Fernandes, pela sua infável sensibilidade e pelo seu permanente incentivo.

A todos os meus professores, particularmente a Professora Eugénia Vasques, que esteve no início deste percurso, mas que, entretanto, se aposentou, bem como aos colegas de investigação, companheiros de profissão e estudantes com quem sempre continuo a aprender. A Jorge Listopad, meu mestre, aos caminhos com ele percorridos, e a todos os tutianos designadamente ao Nuno Cortez e ao Manuel Vieira. A Águeda Sena e aos seus ensinamentos que compartilho especialmente com o António Fontinha e com a Manuela Pedroso. À Manuela Martins e à nossa aventura teatral e audiovisual com jovens alunos. Ao João Didelet e aos projectos artísticos que idealizámos nomeadamente a criação dos Zéphyros. Aos que têm feito parte da história do Teatro Maizum. E aos que me encorajaram e ajudaram na prossecução deste estudo das mais variadas formas.

À memória do meu Pai e de queridos amigos e familiares que apesar de já terem partido permanecem presentes.

E finalmente, à minha Mãe, pela sua arte, alegria e “aliento andaluz”, à Silvina, pela sua cumplicidade, entusiasmo e luminosa perseverança, e à Íris, que me ilumina e desenha o horizonte.

## ÍNDICE

Resumo	5
Abstract	6
Agradecimentos	7

## INTRODUÇÃO

1. Horizonte de estudo	11
2. Questão orientadora da investigação	11
2.1 Questões de investigação	13
2.2 Objectivos da investigação	17
3. Metodologia	23
4. Estrutura	28

## I PARTE

### Artes Performativas: o Teatro e a Dança

1. Natureza e definição das Artes Performativas	31
2. Artes Performativas: evolução do conceito	35
3. O “paradigma performativo”	44
4. Mensagens do ITI— WORLD ORGANIZATION FOR THE PERFORMING ARTS: um <i>corpus</i> a descobrir	47
4.1. Mensagens do Dia Mundial do Teatro: 1962 - 2017	51
4.1.1. Considerações sobre as mensagens do Teatro	77
4.2. Mensagens do Dia Internacional da Dança: 1982 – 2017	81
4.2.1. Considerações sobre as mensagens da Dança	93
4.3. À procura de uma poética das artes performativas	97

## II PARTE

### Artes Performativas - Transdisciplinaridade e Arts Based Research

1. Preâmbulo	99
2. A Transdisciplinaridade	101
2. 1. Origem e evolução do conceito da Transdisciplinaridade	102
2. 2. A Transdisciplinaridade e o CIRET - Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires	106
2. 3. A Transdisciplinaridade e a ZURICH SCHOOL	110
3. A Investigação Artística	113
3. 1. Conferências internacionais de Investigação Artística na Europa	115
3. 2. Arts Based Research	119
3. 3. A/r/tography	120
4. GECAPA – Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais	124
4. 1 GECAPA – Constituição em 2014	124
4. 2. GECAPA – Organização do I Colóquio Internacional – A Inter e a Transdisciplinaridade nas Artes Performativas e Audiovisuais	126
4. 3. Comemoração dos 20 anos do I Congresso sobre a Transdisciplinaridade, CIREP, em Paris	128
4. 4. GECAPA Talks	129
4. 5. I Jornadas de Investigação Artística Transdisciplinar e <i>Arts-Based Research</i>	130
4. 6. Coordenação - Outras actividades	132
5. ESTAL – Reformulação do plano de estudos da Licenciatura em Artes Performativas	135
5.1. Contributos para a Licenciatura em Artes Performativas do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento	136
5. 2. ESTALEIRO – Uma experiência transdisciplinar	138
5. 3. Coordenação – Outras actividades	140

### **III PARTE**

#### **Biografia artística: um estudo de caso**

1. Pressupostos	145
1. 1. Circunstâncias pessoais de formação, informação e transformação (1982-2017)	146
1. 2. À procura de uma outra formação para o actor	153
2. TUT - Teatro Académico da ULisboa (antigo Teatro da Universidade Técnica)	156
2. 1. TUT – 1982 – 2012	157
2. 2. TUT e o Doutoramento em Artes (2012 até 2017)	179
2. 3. Reflexão sobre a experiência do TUT	202
3. <i>Fare Mundi</i> com Jorge Listopad (1982 – 2017)	209
4. Teatro Espaço (1986 – 1987)	220
4. 1. Teatro Espaço – Teatro-Dança	224
4. 2. Águeda Sena – Outros Projectos	227
5. NADA – Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais (1992 – 1997)	232
6. Teatro Zéphyro (1992 – 2005)	238
7. Teatro Maizum e Silvina Pereira (1993 até 2017)	244
7. 1. Período de 1993 a 2001	245
7. 2. Investigação académica e Leituras Encenadas (2002 – 2015)	271
7. 3. V Centenário Jorge Ferreira de Vasconcelos e outros projectos	277

### **IV PARTE**

#### **Uma visão transdisciplinar de um estudo de caso**

1. Conclusões	283
2. Considerações finais	288
Lista de Acrónimos	292
Referências Bibliográficas	293



# INTRODUÇÃO

## 1. Horizonte de estudo

Com o enquadramento do Doutoramento em Artes, propus-me reflectir no âmbito de uma perspectiva transdisciplinar sobre a natureza e função das artes performativas - particularmente do teatro - num mundo hipermediatizado e em acelerada mutação civilizacional. Esta indagação, na qual procurei estabelecer conexões entre as artes performativas e a sociedade contemporânea, teria necessariamente de incidir também sobre o meu próprio percurso artístico e profissional ao longo de trinta e cinco anos de actividade (1982 – 2017) - enquanto actor, encenador, investigador e professor - onde tem existido permanentemente uma relação indissociável entre criação, reflexão e formação.

Assim sendo, esta é uma tese que privilegia, mais do que uma obra em particular, um percurso pessoal no teatro e nas artes performativas concretizado num conjunto específico de grupos, companhias e obras. É de notar que do ponto de vista teórico-prático este estudo integra-se num paradigma transdisciplinar (Leavy, 2011) que se tem vindo a consolidar, e que adiante se explicará mais pormenorizadamente, onde sujeito e objecto se integram num todo unificador, implicando neste caso uma relação directa e inevitável entre o percurso/experiência individual e a reflexão sobre as dinâmicas dos sistemas cultural e teatral.

Deste modo, este estudo conduziu-me a uma clarificação de conceitos e a um reconhecimento de continuidades e descontinuidades sistémicas no seio das artes performativas – nomeadamente entre a formação (seja como estudante ou como professor), a informação (enquanto instância de mediação, investigação ou comunicação) e a transformação (entendida como o processo de criação artística) - bem como a um melhor entendimento e procura de um sentido mais profundo em relação ao que fiz, ao que faço e ao que ainda possa vir a fazer nestas áreas artísticas e educacionais.

## 2. Questão orientadora da investigação

O ponto de partida e a linha orientadora desta investigação considerou uma resposta afirmativa à seguinte questão:

- Poderá um percurso artístico pessoal configurar-se como sendo produtor de conhecimento e revelador de disrupções sistémicas no âmbito das artes performativas?

Ao apresentar uma história de vida no seu todo, ou segmentos devidamente identificados e inter-relacionados, como acontece neste estudo de caso, é possível fazer emergir uma visão abrangente de uma actividade artística e da sua relação com a sociedade, com momentos de fluidez e de ruptura, contribuindo, deste modo, para um mais profundo conhecimento desta realidade que se encontra em permanente reconfiguração ou “re-organização” (Vieira, 1999: 53).

Esta revisitação e reflexão sobre um percurso nas artes – que pode ser considerado *per si* como uma criação artística - pretende “tornar inteligíveis observações ou acontecimentos que não podem ser facilmente interpretados no contexto de uma teoria ou de um quadro de sentido existente” (Anthony Giddens citado por Santos, 1989: 63). De facto, a rememoração e explicitação, desses mesmos acontecimentos, segundo o sociólogo Boaventura de Sousa Santos, é em si mesmo questionadora e interpretativa, uma vez que “a distinção entre explicar e descrever é, em boa parte, contextual: a identificação ou descrição de um fenómeno, pela sua integração num dado quadro de sentido, é explicativa na medida em que essa identificação ajuda a resolver uma questão” (Santos, 1989: 63).

A este propósito, sublinho igualmente a contribuição do investigador Hans Dieleman em *From Transdisciplinarity Theory to Transdisciplinarity Practice: Artful Doing in Spaces of Imagination and Experimentation* (2013) citando a obra *Peripheral visions: Learning along the way* de Mary Catherine Bateson (1994) acerca da construção de sentido na vida. Segundo a autora, constantemente tentamos estabelecer conexões entre diferentes eventos aparentemente casuais, assim como outras experiências, numa tentativa de encontrar possíveis padrões subjacentes naquilo que nos sucede e que vamos vivendo. De acordo com a antropóloga cultural, na maioria das vezes não conseguimos compreender imediatamente tudo aquilo que nos acontece e que vamos experienciando na vida, pelo que muitas vivências se tornam apenas memórias que ficam guardadas sem terem sido devida e plenamente compreendidas. No entanto, novas experiências podem porventura colocar em perspectiva aquelas que ficaram preservadas permitindo-nos compreender mais tarde aquilo que não tínhamos compreendido na altura em que aconteceram (Dieleman, 2013: 82).

Neste sentido, através deste estudo de natureza transdisciplinar, pude constatar que ao longo do meu percurso tenho-me mantido continuamente na condição de alguém que quer aprender sempre, reflectindo sobre a sua própria experiência artística e pedagógica, e exercendo um olhar interpelativo sobre o seu próprio trabalho, num diálogo permanente entre o que fui aprendendo, investigando e criando. Todo o meu percurso académico é disso exemplo. Concretamente, a minha tese de licenciatura versou sobre a experiência de desenvolvimento de um projecto teatral e audiovisual em âmbito escolar que realizei com o NADA - Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais, grupo de que fui co-fundador na Escola Secundária do Restelo; a tese de mestrado incidiu sobre a experiência do teatro universitário no TUT - Teatro da Universidade Técnica de Lisboa, onde iniciei a minha actividade artística e teatral; e finalmente chego a este estudo de caso, que aplica uma visão transdisciplinar sobre o conjunto da minha experiência profissional, ancorada numa reflexão artística sobre um determinado percurso de formação, informação e transformação - enquanto professor, investigador, actor e encenador - que acabou por ser interpelado pelo próprio processo de investigação para esta tese de doutoramento.

## **2. 1. Questões de investigação**

Ao longo deste estudo foram surgindo igualmente outras questões que se impunha discutir e se possível responder:

- Como dar a ver a complexidade de relações - éticas, estéticas e técnicas - que fui estabelecendo com os diferentes projectos que integrei ao longo deste percurso artístico?
- Como conseguir mostrar as diversas camadas, os diferentes níveis de realidade de âmbito pessoal, sociopolítico e artístico-cultural, que se foram entrecruzando?
- Como fazer emergir um discurso que sustente e possibilite integrar uma prática dialógica entre ser artista, investigador e professor, como é o meu caso?

Para dar resposta a estas perguntas compreendi que necessitava de encontrar e aplicar uma epistemologia que proporcionasse uma visão abrangente e transversal do conhecimento, bem como uma metodologia que se adequasse aos processos de criação e investigação artística. E para tal foi-se consolidando a ideia - à medida que avançava

com o estudo - de que essa indagação não deveria ser feita em solitário, mas sim num espaço de intercâmbio e diálogo. Considerei que era necessário conjugar esforços com outros artistas e investigadores no sentido de criar uma rede de partilha de conhecimentos e experiências, o que levou à criação do Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais (GECAPA)<sup>1</sup> no seio do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Concomitantemente, e apesar dos propósitos iniciais de querer analisar na sua amplitude o território das artes performativas – a sua natureza e relação com a sociedade - a questão pessoal e primordial que consistentemente foi ganhando voz e espaço de reflexão reconduziu-me ao verdadeiro ponto de partida:

- Porque quis ser actor de teatro?<sup>2</sup>

E quando especifico ser actor de teatro pretendo sublinhar que foi a experiência ao vivo de sair de mim para ir ao encontro de outro que realmente me cativou, e me levou também a querer cantar, dançar, e a usar outras formas de expressão e comunicação, aproximando-me de outras artes performativas. Este exercício de tentar reencontrar o impulso inicial do porquê almejar ser actor conduziu-me a querer conhecer melhor as razões de fundo que me atraíram para desejar exercer este ofício, e qual o momento ou experiência fundadora que me levaram a tomar essa decisão. Imediatamente poderia dizer que foi uma necessidade de autoconhecimento, ou de que a experiência teatral como actor me fez aperceber melhor acerca da singularidade do ser humano. Nesse sentido foi fundamental clarificar a natureza e evolução das artes performativas<sup>3</sup>, onde o teatro se insere, bem como convocar um painel representativo de vozes de outros artistas, nomeadamente do teatro e da dança de todo o mundo<sup>4</sup>, com as quais pudesse confrontar os meus anseios, vivências e intuições.

A segunda questão que se colocou conseqüentemente e que adensou a primígena foi:

- Para quê quis ser actor de teatro?<sup>5</sup>

De facto, as minhas motivações iniciais, tanto éticas como estéticas, afastaram-me das áreas ditas de entretenimento, e conduziram-me para a proximidade da criação

---

<sup>1</sup> Ver II Parte – 4. GECAPA.

<sup>2</sup> Ver III Parte – 1. Pressupostos.

<sup>3</sup> Ver I Parte – 1. Natureza e definição das Artes Performativas, e 2. Artes Performativas: evolução do conceito

<sup>4</sup> Ver I Parte – 4. Mensagens do ITI - WORLD ORGANIZATION FOR THE PERFORMING ARTS.

<sup>5</sup> Ver III Parte.

artística, com a convicção de que é necessário afirmar permanentemente o processo teatral como lugar de encontro e escuta do outro. Esta indagação foi sempre a outra face da primeira, e em particular tem-me acompanhado sobremaneira nestes últimos anos de acelerado desenvolvimento tecnológico e globalização económica e cultural, que têm vindo a impor mudanças no modo como comunicamos, expressamos e nos relacionamos, ou não, uns com os outros, privilegiando a brevidade, a velocidade, a eficácia e a autorreferencialidade (Lipovetsky, G. & Serroy, J. 2015). Naturalmente que esta segunda pergunta potencia o surgimento de outras, como por exemplo: neste tempo de proliferação de imagens, histórias e conteúdos em ecrãs vários, o que me levou e o que me tem levado a privilegiar o teatro e outras formas artísticas ao vivo como meio de expressão, comunicação e construção de conhecimento?

Por razões que serão assinaladas na I Parte deste estudo, o conjunto das linguagens artísticas designadas como artes cénicas ou artes do espectáculo têm vindo a ser nomeadas preferencialmente como artes performativas. Porém, o excesso de referências múltiplas e díspares a performatividades várias (inclusive de carácter tecnológico) que inundam e transcendem as artes levam-me a preferir e a adoptar a denominação francesa de “Arts Vivants”<sup>6</sup> ou espanhola de “Artes Vivas”<sup>7</sup>. Deste modo, é possível acentuar a qualidade de uma arte que está a ser feita ao vivo, aqui e agora, diante de um público que interage. É nesse sentido que me reconheço e afirmo como actor, um actor que se sente desafiado pela representação do texto dramático e pela interpretação de uma personagem, valorizando o drama como afirmação do diálogo entre formas diferentes de ser e de pensar, face a outros modelos centrados num individualismo auto-referencial e frequentemente narcísico em que o outro parece não existir ou ser absolutamente dispensável. Contudo, paralelamente ao texto dramático, clássico e contemporâneo, tenho procurado também o encontro com outras linguagens artísticas, como a dança ou outras formas teatrais (teatro físico, teatro de formas animadas), ampliando as minhas possibilidades de expressão artística ou de criação.

A procura destas respostas conduziu-me ao encontro de uma visão transdisciplinar<sup>8</sup>, que creio ser constitutiva das artes performativas, e ao reconhecimento

---

<sup>6</sup> Veja-se por exemplo: Festival des Arts Vivants, em Nyon, na Suíça, conforme <http://festival-far.ch/> Acedido a 09/01/2018.

<sup>7</sup> Veja-se por exemplo: Festival Internacional de Artes Vivas de Loja, no Equador, conforme <https://www.festivaldeloja.com/informacion-general/que-son-las-artes-vivas/> Acedido a 09/01/2018.

<sup>8</sup> Ver II Parte – 2. A Transdisciplinaridade.

de que uma das minhas formas preferenciais de compreender e interagir com o mundo tem sido mediante estas artes.

A terceira questão, que complementa as anteriores, evoca directamente a dimensão autobiográfica, personalizada e autoral, onde melhor se podem estabelecer as ligações entre os aspectos subjectivos e objectivos, mediante a pergunta:

- Como fui sendo actor de teatro?<sup>9</sup>

Ao longo do tempo tenho participado como actor *free-lancer* em inúmeras produções teatrais e realizações culturais: teatro clássico e contemporâneo, teatro de fantoches, teatro de rua, teatro-dança, ópera, espectáculos musicais, trabalhos de dobragem e de locução, televisão e cinema. Tenho desempenhado funções como actor, actor-bailarino, cantor, dramaturgista, produtor, programador, encenador, formador e professor. Mas apesar desta diversidade, revisitando o meu percurso artístico é possível reconhecer linhas de força, trajectórias bem definidas, consubstanciadas em projectos diferenciadores que tenho prosseguido com coerência e perseverança ao longo dos anos.

Por outro lado, cada um dos projectos/grupos de teatro a que pertenci ou continuo a pertencer e onde exerço a minha actividade têm tido também uma dimensão política, no sentido de construção de cidadania e comunidade: O NADA-Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais<sup>10</sup>, na Escola Secundária do Restelo, pugnando por uma presença do teatro no ensino público; o Teatro Espaço<sup>11</sup> demonstrando a possibilidade de modelos alternativos e complementares de formação e de criação; o Teatro Zéphyro<sup>12</sup> conquistando uma autonomia criativa e de funcionamento não sujeita a dependências de apoios estatais; o TUT-Teatro Académico da ULisboa<sup>13</sup> perseverando pela existência de um espaço transdisciplinar, um espaço artístico de encontro, criação e experimentação teatral na universidade (apesar da carência de infraestruturas para o desenvolvimento das suas actividades e do sub-financiamento, agravado pela extinção dos apoios regulares ao teatro universitário por parte de instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian); e o Teatro Maizum<sup>14</sup>, enquanto uma companhia que tem vindo a construir um percurso coerente e sustentado nos últimos dez anos na investigação

---

<sup>9</sup> Ver III Parte.

<sup>10</sup> Ver III Parte – 5. NADA - Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais.

<sup>11</sup> Ver III Parte – 4. Teatro Espaço.

<sup>12</sup> Ver III Parte – 6. Teatro Zéphyro.

<sup>13</sup> Ver III Parte – 2. TUT – Teatro Académico da ULisboa.

<sup>14</sup> Ver III Parte – 7. Teatro Maizum.

académica de Silvina Pereira, pugnando por uma visão e acção política que promova a cultura e a língua portuguesa e especificamente o património teatral clássico português.

Paralelamente, como já tive anteriormente oportunidade de afirmar, tenho procurado manter uma inter-relação contínua entre a formação, a informação e a transformação. Na verdade, este estudo sinaliza de modo particular a dinâmica que os momentos formativos têm potenciado na escolha pessoal e consciente de caminhos de investigação e de criação complementares e concomitantes, inclusivamente nestes últimos anos no decorrer do Doutoramento em Artes. Por último, pretende-se também com este trabalho viabilizar a transferência de conhecimento entre a universidade e a sociedade, explanando algumas questões pedagógicas, artísticas e profissionais que foram sendo suscitadas e que irei desenvolver ao longo deste estudo e que por certo poderão ter ressonância noutros artistas, investigadores e professores destas áreas.

## **2. 2. Objectivos da investigação**

A hipótese a considerar no sentido de se poderem vir a atingir os objectivos pretendidos determina que, para o estudo de um percurso pessoal artístico enquadrado no amplo campo das artes performativas, deverá ser aplicada uma perspectiva transversal e transdisciplinar, potenciando o desenvolvimento de plataformas artísticas interculturais que permitam fazer face à complexidade do mundo actual.

Nestas condições foi possível identificar os seguintes objectivos para este estudo:

- Problematizar a natureza e a função das artes performativas, em particular do teatro, na sociedade contemporânea;
- Indagar sobre uma possível poética intemporal das artes performativas, em especial do teatro e da dança, enquanto artes vivas;
- Procurar uma epistemologia adequada às artes performativas, bem como metodologias de investigação artística;
- Estudar exemplos da sua respectiva operacionalização;
- Reflectir acerca de um percurso artístico pessoal e simultaneamente sobre alguns núcleos de produção artística onde se estabeleceu uma dinâmica

relacional entre as propriedades formativas, informativas e transformativas da arte, de acordo com a proposta de Rolling (2013)<sup>15</sup>;

- Transitar entre uma perspectiva global e uma perspectiva individual das artes performativas, particularmente ao nível do teatro;
- Comprovar que um percurso artístico pessoal e de grupo se pode configurar como sendo produtor de conhecimento, contribuindo deste modo para o enriquecimento e remodelação constante da história do teatro e das artes performativas em Portugal, assinalando simultaneamente outros projectos e experiências que urge analisar e amplificar.

Neste sentido argumentarei que o diálogo entre a arte e a sociedade valoriza a riqueza da identidade específica das múltiplas heranças culturais, bem como permite potenciar o trabalho em sinergia com especialistas de outras áreas no sentido de incrementar soluções e projectos inovadores, que possibilitem enfrentar os desafios do tempo que nos foi dado viver e pelo qual somos responsáveis.

O Teatro e a Dança, sendo artes vivas, do aqui e agora, sempre estiveram intimamente relacionadas com a sociedade do seu tempo. Ora, numa sociedade contemporânea em rápida mutação - nomeadamente ao nível cultural - e aceleração tecnológica, onde se evidencia uma capacidade crescente de manipulação genética e digital, importa reflectir sobre qual o papel que as artes performativas desempenham e podem vir a desempenhar para as pessoas e comunidades, num mundo em que a própria percepção da realidade parece estar a ser alterada.

É de assinalar que particularmente nestes últimos anos, os fazedores das artes performativas – artes vivas - têm tentado adaptar-se e reinventar-se num mundo globalizado onde as fronteiras e os conceitos se têm liquefeito, como assinalou o sociólogo e filósofo polaco Zygmunt Bauman, nomeadamente em *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, lembrando que:

---

<sup>15</sup> As propriedades formativas da arte manifestam-se dentro de uma “analytical approach to arts practice as an empirical mastery over the elements of, and the techniques for controlling, natural and manufactured mediums and materials” (Rolling, 2013: 11); As propriedades informativas são as que se reconhecem “within a synthetic approach to arts practice as self-expression, along with the invention, communication and reinterpretation of symbolic languages, cultural motifs and archetipal iconographies” (Rolling, 2013: 12); As propriedades transformativas são aquelas que se inserem “within a critical-activist approach to arts practice as a persistente iconoclasm, the will to stir up controversy and disrupt the accepted social order so as to redirect public attention and change things as they are” (Rolling, 2013: 12).

En lugar de las formas en proceso de disolución, y por lo tanto no permanentes, vienen otras que no son menos – si es que no son más – susceptibles a la disolución y por ende igualmente desprovistas de permanencia (Bauman, 2013: 17).

Esta impermanência e dissolução contemporânea das várias formas referidas por Bauman, sejam elas de carácter político, cultural, social e individual, ou mesmo ao nível das relações amorosas e familiares, foram sendo anunciadas ao longo das últimas décadas do século XX em diversas obras apocalípticas. Podemos referir *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties* de Daniel Bell, publicado em 1960, em que o autor reflecte sobre o esgotamento das ideias políticas nos anos cinquenta, tendo-se posteriormente desembocado num pragmatismo do possível em face de uma determinada realidade (Bell, 1960). Também *O Fim da História e o Último Homem* de Francis Fukuyama, publicado pela primeira vez em 1992, mas editado em Portugal somente em 1999, defende que a evolução ideológica chegou ao fim e que a forma final de governação será a universalização da democracia liberal ocidental (Fukuyama, 1999). Merece ainda referência *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* de Arthur C. Danto, em 1997, onde o autor declara que as noções tradicionais de estética já não são aplicáveis à arte contemporânea, uma vez que ao nível artístico tudo é possível:

In our narrative, at first only mimesis [imitation] was art, then several things were art but each tried to extinguish its competitors, and then, finally, it became apparent that there were no stylistic or philosophical constraints. There is no special way works of art have to be. And that is the present and, I should say, the final moment in the master narrative. It is the end of the story (Danto, 1997: 47).

Efectivamente, a ambiguidade no interior das diversas concepções tem vindo a instalar-se, reforçada por uma supremacia do poder financeiro e tecnológico, que em termos de pensamento e de execução parece corroer, subjugar e relativizar outras áreas, em particular a política, a cultura, a ciência e a arte. É neste sentido que se pode entender o pensamento de Bauman quando afirma que a captação da atenção de potenciais clientes parece ser o único desígnio da sociedade global de consumo, o que propiciou o surgimento de uma “cualidad omnívora” (Bauman, 2013: 19) nos meios culturais que perturba a criação artística, pois tudo parece igual a tudo:

si los artistas ya no tienen a su cargo tareas grandiosas y transcendentales, si sus creaciones no sirven a outro propósito que brindar fama y fortuna a unos pocos elegidos, además de entretener y complacer personalmente a sus receptores, ¿cómo

han de ser juzgados si no es por el bombo publicitario que acaso reciben en un momento dado? (Bauman, 2013: 20).

A propósito será pertinente referir a obra *La estetización del mundo* de Lipovetsky & Serroy (2015) onde estes autores reflectem acerca de uma série de preocupações nucleares do campo sociológico, nomeadamente sobre o que se tornou hoje a Arte e a Cultura. Acerca da nossa contemporaneidade, complexa, controversa e agitada, Lipovetsky e Serroy oferecem-nos uma chave de leitura e interpretação sobre o que designam como sendo a “estetização capitalista”, ou seja, explicam como o capitalismo absorveu a estética no sentido de produzir massivamente conceitos culturais indefinidos, e objectos artísticos híbridos, destinados exclusivamente a maximizar uma voragem individualista, hedonista e consumista.

Esta situação “selvagem” segundo a perspectiva da coreógrafa Karine Saporta, acabou por corresponder, para muitos artistas e tradições culturais, a viver sob o signo da “éthique de la précarité” (Saporta, 2002: 171). Segundo esta proeminente figura da dança francesa, muitos artistas têm demonstrado uma enorme dificuldade em sobreviver e em encontrar um lugar para fazer ver e ouvir a diversidade das suas vozes, perante a massificação e uniformização da cultura. Por isso, para a ensaísta e coreógrafa, urge “criar instâncias de consciencialização e resistência” para enfrentar com inteligência e em conjunto esses “bulldozers de la rentabilité et les distributeurs de l’hégémonie comportementale” (Saporta, 2002: 172), que estão a empobrecer a diversidade artística e cultural do mundo, bem como a memória e o imaginário colectivo da humanidade.

Por outro lado, seguindo ainda os pressupostos de *La estetización del mundo* (Lipovetsky & Serroy, 2015), obra atrás referida, pode-se constatar como o fluir do tempo tem-se tornado vertiginoso. Veja-se o caso da acelerada evolução das tecnologias de informação e de comunicação - os primeiros computadores pessoais surgiram apenas nos anos oitenta do século passado, os telemóveis nos noventa, e a ampla utilização da internet com o início do século XXI - e as suas consequências no modo de vida e de relacionamento das pessoas.

Acresce que com estes desenvolvimentos tecnológicos e os imperativos comerciais da compra e venda de tudo e de todos, que se foram sub-repticiamente impondo a nível global, o quotidiano das pessoas acelerou-se, consumido pela vertigem e voragem do tempo que Lipovetsky e Serroy designam como sendo uma consequência desta “era transestética” (Lipovetsky & Serroy, 2015: 20).

Em contra corrente, as artes performativas, realizadas ao vivo, para além de criarem outras relações com a temporalidade – seja interior e pessoal ou comum e partilhada - podem oferecer resistência e uma outra consciência capaz de contribuir para a criação e fruição de um tempo que seja possível saborear, bem como de espaços que propiciem o encontro e o diálogo entre as pessoas, à escala humana, ou seja:

A la estética de la aceleración hay que oponer una estética de la tranquilidad, un arte de la lentitud que sea preámbulo de los goces del mundo y permita sacar el mejor partido de la propia vida (Lipovetsky & Serroy, 2015: 28).

Em consonância com esta perspectiva que contempla a ideia de querer abrandar o tempo, os gestos de criação, participação e contemplação de uma obra artística permitem valorizar a densidade do momento presente e cultivar o florescimento humano, privilegiando a construção de sentido e significado na vida de cada pessoa. Pelo contrário, a mera captura da atenção, promovida pelos *media* e pelas redes sociais digitais, na sua generalidade seduzem apenas para a vacuidade do instante fugaz, e o auto-comprazimento de consumir múltiplas sensações e experiências que invariavelmente conduzem a uma permanente insatisfação.

Veja-se como no estudo intitulado *Being In The Moment: Art and Mindfulness (Urban Abstractions)*, Marcus O'Donnell inscreve o pensamento da pintora australiana, nascida na Finlândia, Arja Välimäki: “I have discovered the reason for my passion for art – when I am making art I am present, I am in the moment” (O'Donnell, 2013: 15). No mesmo estudo, que reúne os contributos de diferentes artistas e investigadores, é igualmente citado John Loxton, do International College of Management, de Sydney, Austrália, quando refere que “Attention to the moment is also essential to appreciate the artist’s creation” (O'Donnell, 2013: 1).

Chegados a este momento crítico do início do século XXI, onde se perfilam múltiplos reptos locais e globais a variadíssimos níveis - designadamente a disseminação de uma pretensa homogeneização cultural e tecnológica - a nossa época continua a exigir da Arte uma especial atenção a outras vozes, como seja:

D’entendre le chant presque éteinte et le tambour étouffé des peuples qui se souviennent encore un peu d’une existence diferente. D’une autre présence de l’âme, du sexe, de l’esprit, du desir dans le monde (Saporta, 2002: 172).

Esta escuta do pulsar da humanidade através das suas diferentes tradições deve ser acompanhada por uma exigência do aumento da diversidade artística, assim como da valorização e defesa dos bens culturais, já que:

La modernidad ha superado la prueba de la cantidad y la hipermodernidad debe superar la de la calidad en la relación con las cosas, con la cultura, con el tiempo que se vive. La misión es tremenda. Pero no es imposible (Lipovetsky e Serroy, 2015: 354).

É por estas razões, e particularmente pelo exponencial desenvolvimento tecnológico do século XXI, a par da globalização económica liberal e da liquefação das instituições nacionais, que os desafios contemporâneos que se apresentam para as artes performativas, ou artes vivas, parecem exigir uma ampla e profunda reflexão, centrada numa perspectiva renovada sobre a sua função estética, em conformidade com uma dimensão ética de promoção e emancipação da pessoa humana.

Em consonância com este desiderato, um dos aspectos que se evidencia nomeadamente no caso português, e que deve ser destacado pelos constrangimentos profissionais que provoca, prende-se com algumas disrupções existentes no sistema que integra as artes performativas. Ao contrário de outras áreas científicas onde a formação de nível superior é garantia de conhecimentos e competências inerentes, sendo reconhecida socialmente e em particular pelos organismos do Estado, no campo das artes performativas esse reconhecimento não acontece. De facto, a prática artística nem sempre se articula com uma formação sólida ou com uma reflexão consistente, e por isso uma visão sistémica e especificamente transdisciplinar, analisando a relação entre os vários subsistemas das artes performativas - o da formação, o da informação/investigação e o da transformação/criação - pode contribuir para averiguar e clarificar discontinuidades ou potencialidades existentes.

Primeiramente, uma das possíveis razões de não haver um verdadeiro reconhecimento, inclusive entre pares, nesta área, poderá ter a ver com o facto de qualquer pessoa, independentemente do tipo de formação ou experiência que possui, poder ser considerado ou fazer-se identificar como actor<sup>16</sup>. Inclusivamente na formação formal, por desconhecimento e iliteracia cultural do público e da sociedade, chegam a confundir-se e/ou ignorar-se as diferenças entre um *workshop* ocasional (se for então no

---

<sup>16</sup> Lembremos como em Portugal, a propósito desta indefinição, ao longo dos anos não tem sido possível resolver uma série de questões fulcrais, nomeadamente quanto ao estatuto, segurança social e certificação profissional dos actores.

estrangeiro é especialmente valorizado), um curso profissional, uma licenciatura, um mestrado ou mesmo um doutoramento, no domínio das artes ditas performativas.

Um outro aspecto importante sobre o qual urge reflectir radica num certo grau de afastamento que frequentemente tem existido entre quem ensina, quem investiga e quem cria. Muitos professores destas áreas, nos vários níveis de ensino, parecem desconhecer, ou não se interessar, pela importância da transmissão da diversidade estética de propostas de criação teatral, que ao longo dos tempos e em diversas culturas existiram na prática artística profissional. Paralelamente, muitos criadores – actores, encenadores e outros - parecem não se reconhecer naquilo que é ensinado nas escolas de teatro ou de artes performativas, ou têm a ideia de que não é necessário qualquer tipo de aprendizagem e de reflexão crítica, acomodando-se quase exclusivamente na repetição das formas que aprenderam a fazer ou na superficialidade inconsequente e pretensamente irreverente de reproduzir algumas modas transitórias.

Concomitantemente, a investigação que é realizada a nível académico e em particular os estudos que resultam em teses de mestrado e de doutoramento não chegam frequentemente a ser conhecidos por aqueles que mais poderiam vir a beneficiar deles, ou seja, os professores, estudantes e criadores, ou eventualmente outros públicos interessados nestas matérias. Acontece também, por vezes, que alguns investigadores não têm qualquer experiência consistente de ensino ou de actividade criativa, pelo que, não raras vezes, conceptualizam sobre temáticas cuja aplicabilidade ou integração na prática artística ou pedagógica se revela pouco frutuosa.

Outro aspecto de não somenos importância, já que as consequências são perniciosas para a cultura em geral e para as artes em particular, é perceber como os decisores políticos, seja a nível nacional ou autárquico, parecem maioritariamente desconhecer e/ou desconsiderar qualquer uma destas realidades - seja do ensino, da investigação ou da criação - que em conjunto e integradas poderiam e deveriam sustentar devidamente as políticas culturais e artísticas, nomeadamente em prol de “imaginários diferenciados” (Ribeiro, 2009: 23) e da produção teatral em língua portuguesa. As artes performativas, pela sua própria natureza, e sendo garantida a sua diversidade cultural, podem proporcionar, para além da fruição estética, uma consciência individual e comunitária que potencie e emancipe uma cidadania capaz de assumir uma co-responsabilidade na partilha do mundo, bem como uma permanente clarificação e defesa do que é o bem comum e do que é ser-se humano e estar vivo.

### 3. Metodologia

A II Parte deste estudo é dedicada à explicitação das metodologias utilizadas, nomeadamente quanto à aplicação de uma visão transdisciplinar num estudo de caso, no âmbito das artes performativas, particularmente do teatro e da dança. Deste modo, enquadra-se numa investigação qualitativa que assume o investigador como sujeito e objeto de investigação. Simultaneamente foi possível conceber as diferentes fases do processo de pesquisa de um modo recorrente, já que na investigação transdisciplinar as fases de identificação e estruturação do problema, análise do problema e obtenção e fruição de resultados - que normalmente são sequenciais – podem ser repetidas e ter outra ordem em função do tipo de problema e do estado do conhecimento (Hadorn et al, 2008: 35). Nesse sentido, cada uma das partes deste trabalho mantém uma permanente interacção com as outras, numa tentativa de expandir o conhecimento eventualmente produzido. Será certo, porém, que chegando ao final se estaria melhor preparado para recomençar todo o processo, sobretudo para um melhor entendimento, numa perspectiva transdisciplinar, daquilo que está entre, através, aquém ou além das diversas partes deste estudo.

É também uma característica singular a complementaridade entre a investigação transdisciplinar e a denominada PNS – “post-normal science”, no que concerne a um novo entendimento da ciência. Esta proposta foi desenvolvida na década de 90 do século XX pelos investigadores Silvio Funtowicz e Jerome R. Ravetz, sendo considerada fundacional a sua obra *Uncertainty and quality in science for policy* (1990) no sentido da PNS se concentrar especialmente em questões do tipo “e que tal...?” (“what about?”), “e se...?” (“what if?”) face a determinadas situações em que “facts are uncertain, values in dispute, stakes high and decisions urgent”. Em situações deste tipo, torna-se necessário para a sua resolução uma “extended peer community” o que pressupõe uma participação alargada (“participatory research”), inclusive de grupos sociais (Hirsch Hadorn et al, 2008: 361-365). Este entendimento da PNS – “post-normal science”, que permite validar um pensamento especulativo e criativo, pode configurar-se também como um contributo enriquecedor e projectivo para os estudos das artes performativas, particularmente para um centro de estudos e de investigação transdisciplinar destas áreas que queira arriscar novas abordagens na criação de conhecimento, integrando a participação formal ou informal de investigadores ou grupos de diferentes campos da ciência e da cultura, o que de algum modo tem sido

implementado através do GECAPA<sup>17</sup> nomeadamente nalgumas das suas actividades que serão explicitadas na II Parte deste estudo.

Poder-se-á dizer que os projectos transdisciplinares são uma mistura de estruturas de conhecimento nomotéticas (enquanto criadoras das suas próprias leis) e idiossincráticas (capazes de respeitar os comportamentos peculiares individuais), cujas estratégias combinam as fases de pesquisa, desenvolvimento e implementação (Hadorn et al, 2008: 369).

Uma outra contribuição importante para este conceito foi também o alinhamento das cinco dimensões que fundamentam a transdisciplinaridade aplicada:

1. Inquiry-based rather than discipline-driven
2. Trans-paradigmatic rather than Intra-paradigmatic
3. Complex thinking rather than Reductive-Disjunctive thinking
4. Integration of the inquirer rather than ‘objective’ elimination of inquirer
5. Creative inquiry rather than reproductive inquiry

(Montuori citado por Martin, 2017: 20).

Este trabalho pretende justamente a clarificação de conceitos através de perguntas explícitas ou subentendidas que se revelam na opção do próprio percurso de esclarecimento. Entende-se também como um estudo “trans-paradigmático” pois transita na sua problematização entre e para além de paradigmas diferentes como o caso do “paradigma performativo” e o “paradigma transdisciplinar”. Apela para um pensamento complexo, pois esta investigação pretende sustentar uma consonância entre as suas várias dimensões e referências. Assume a integração do investigador no objecto investigado – neste caso o seu percurso artístico - e almeja contribuir para o processo de construção de uma área de conhecimento inovadora e criativa.

Note-se que tem sido possível constatar como ao longo do tempo e de acordo com diferentes autores, o conceito de *transdisciplinaridade* tem ganho uma pluralidade de definições e tem sido descrito mediante diversas metáforas. Por exemplo, o termo “rizoma” tem sido uma das metáforas usada para descrever precisamente a “natureza rizomática da transdisciplinaridade” (Gibbs 2015; Maguire 2015), de acordo com o conceito de “rizoma” e “pensamento rizomático” postulado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mille Plateaux* (1980). Nessa obra, sugere-se que o entendimento da multiplicidade de interconexões não hierárquicas que se podem

---

<sup>17</sup> Ver II Parte – 4. GECAPA – Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais.

estabelecer entre todos os aspectos do conhecimento e da sociedade é crucial para uma melhor compreensão de qualquer tipo de fenómeno (Martin, 2017: 7).

É de referir ainda que segundo a investigadora Kate Maguire “Transdisciplinarity is not a single form of knowledge but a dialogue of forms” (Maguire citado por Martin, 2017: 17), sendo genericamente consensual que se trata de um tipo de investigação com uma abordagem reflexiva e colaborativa, almejando capacitar processos de aprendizagem mútua entre a ciência e a sociedade, sendo a integração o principal desafio cognitivo do processo de investigação (Jahn, Bergmann, and Keil citado por Martin, 2017: 6).

Muitos dos contributos anteriormente mencionados foram úteis para a clarificação do conceito de transdisciplinaridade e para o enriquecimento deste meu trabalho de investigação, sendo que a perspectiva enunciada por Kate Maguire acerca do diálogo entre as várias concepções parece ser a mais frutuosa e eficaz na sua operatividade. E naturalmente que a metáfora do rizoma se adequa perfeitamente à natureza da Transdisciplinaridade, bem como à própria natureza das Artes Performativas. De algum modo, gostaria de conseguir que este estudo de caso, de carácter auto-etnográfico, e que assenta numa visão transdisciplinar, se aproximasse na sua organicidade de uma natureza rizomática, onde as várias partes se relacionam livremente entre si.

Foi seguida nesta investigação uma metodologia de *Arts-Based Research*, consubstanciada num modelo de auto-etnografia próximo de uma “a/r/tography”, com a intenção de conseguir criar conhecimento baseado num percurso artístico e pessoal, onde permanentemente tenho inter cruzado as minhas práticas como artista, investigador e professor: “artist/researcher/teacher” (Leavy, 2009: 3). É de referir que foi em 2004 que Alex de Cosson e Rita Irwin editaram o primeiro livro dedicado à *a/r/tography*, e que um ano antes, Cosson tinha completado o primeiro doutoramento usando a *a/r/tography* como metodologia para a sua tese. Desde esse momento até hoje inúmeras obras, artigos, capítulos de livros e mesmo performances, exposições, eventos e encontros se têm realizado em todo o mundo em torno deste modo de investigar, que de alguma forma já existia antes mesmo de ter sido nomeado, teorizado e credibilizado academicamente (Barton & Baguley 2017).

É um facto que desde há muito que artistas e educadores procuravam “A credible form of academic research that recognized how their artistic practices could be understood as research” (Barton & Baguley, 2017: 476), e que esta metodologia tem

vindo a adaptar-se e recriar-se no sentido de ir ao encontro de diferentes contextos, questões, práticas artísticas ou intervenções pedagógicas. Mas, sobretudo, como afirma Rita Irwin, é um tipo de pesquisa que se diferencia daquela que normalmente coloca hipotéticas questões para frequentemente vir a descobrir aquilo que já existe, uma vez que a *a/r/tography* “continually asks questions in an effort to engage with ongoing practices in art and education in order to create knowledge rather than discover it” (Barton & Baguley, 2017: 476).

Esta mudança de paradigma, ao veicular a criação de conhecimento em vez de tentar descobri-lo, possibilita – como no meu caso - clarificar e compreender a dinâmica e retrospectivamente os percursos paralelos de formação, criação e de investigação, à medida que novos entendimentos são compartilhados entre a reflexão e a prática artística e pedagógica. Desta maneira, assumindo e analisando as minhas identidades complementares enquanto artista, investigador e professor foi-me possível entender de modo mais profundo a complexidade do meu percurso pessoal, a natureza do meu trabalho artístico e a relação que fui estabelecendo com a sociedade e o mundo onde tenho vivido.

Para a fundamentação teórica deste trabalho recorreu-se também naturalmente à bibliografia da especialidade e particularmente à análise e interpretação das Mensagens de Teatro e de Dança do IIT – Instituto Internacional do Teatro - Organização Mundial das Artes Performativas. Para o autor deste estudo, este *corpus* revela-se como sendo de natureza verdadeiramente singular, pelo seu carácter global e manifestamente expressivo de uma possível poética baseada na prática artística, cujas principais linhas de força poderão incidir sobre aquilo que é específico da forma dramática e da dança, como sejam: a natureza singular do actor e do bailarino; a diversidade de formas e tradições culturais no teatro e na dança; a relação intrínseca entre estas artes e a sociedade; a importância do teatro e da dança na educação e na preservação da memória.

Procedeu-se também à recolha e organização de material gráfico, produzido pelos grupos aqui analisados, ao longo da sua actividade até ao presente, tais como: programas de espectáculos, folhetos, cartazes, e também vídeos e fotografias, que se constituem como documentos da maior importância na investigação, pois recordam, confirmam e aclaram a realidade descrita pelas palavras. Deste modo foi possível reunir toda esta documentação, assim como elencar e organizar os textos dos espectáculos produzidos. Os testemunhos pessoais caracterizam-se por serem escritos na primeira

pessoa, e são constituídos por diários de bordo, memórias e anotações de diferente natureza, produzida e preservada ao longo de mais de três décadas e meia de actividade, e resultantes de uma vivência etnográfica que permitiram reconstituir as histórias dos grupos para uma melhor compreensão da sua actividade e percurso.

#### 4. Estrutura

Este trabalho está estruturado em três partes que operam e se relacionam como três estádios de certo modo simultâneos e interdependentes. Na primeira parte pretende-se clarificar e aprofundar conceitos fulcrais e exemplificativos, nomeadamente relacionados com o teatro. Na segunda parte são apresentadas as metodologias aplicadas neste estudo, sendo igualmente referidos dois exemplos da sua implementação, quer num núcleo de investigação<sup>18</sup>, quer numa licenciatura em artes performativas<sup>19</sup>. Na terceira parte foi possível descrever e comentar um caso pessoal sustentado num percurso artístico de trinta e cinco anos. No final são apresentadas as conclusões.

Assim, na **I PARTE** deste estudo, procura-se uma clarificação da natureza e definição das artes performativas, bem como se procede a uma tentativa de acompanhamento da evolução do conceito - em particular ao longo do século XX - enquanto um campo vasto de práticas artísticas, onde o teatro e a dança se inserem. É dada uma especial atenção à emergência do designado “paradigma performativo”. Também se oferece nesta **I PARTE** a análise de um conjunto de textos, constituídos pelas Mensagens do Dia Mundial do Teatro (1962-2017) e do Dia Internacional da Dança (1982-2017), promovidas pelo IIT – INSTITUTO INTERNACIONAL DO TEATRO – Organização Mundial das Artes Performativas<sup>20</sup>. Neste estudo, as Mensagens *per si*, e como um todo, constituem-se por opção como um *corpus* específico – pois reunidas formam um conjunto de natureza singular – dando a ver quais as percepções que diferentes autores, oriundos de diversos continentes e culturas, e ao longo dos últimos cinquenta anos, têm tido acerca do seu trabalho artístico, assim como da sua relação com a sociedade e o seu tempo. Este painel multifacetado de vozes representativas do teatro e da dança, das mais diversas zonas do mundo, permite amplificar a reflexão

---

<sup>18</sup> Ver II Parte - 4. GECAPA - Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais

<sup>19</sup> Ver II Parte – 5. ESTAL

<sup>20</sup> <https://www.iti-worldwide.org/index70.html>

sobre a natureza e função destas artes numa perspectiva global e não meramente com um olhar ocidental.

Na **II PARTE** deste estudo é apresentada a *Transdisciplinaridade*, desde a sua génese até à sua conceptualização actual, como sendo uma possível epistemologia para as Artes Performativas, e a *Arts-Based Research* como um conjunto de metodologias de produção de conhecimento. Considerei ambas perspectivas como as mais adequadas para este estudo e trabalho de investigação qualitativa em artes. Será referida a criação sob a minha iniciativa do Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais (GECAPA) no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). E também a reformulação, implementação e coordenação de um novo plano de estudos da Licenciatura em Artes Performativas da Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL). No desenvolvimento das actividades em ambos os casos foi posta em prática uma visão transdisciplinar, tendo sido igualmente aplicadas metodologias de investigação baseada em arte.

Na **III PARTE** e após breves considerações sobre algumas circunstâncias pessoais, em particular sobre a procura de uma outra formação para o actor, apresenta-se uma análise reflexiva, com enfoque auto-etnográfico, sustentada na trajectória profissional, pedagógica e artística do autor desta investigação, no seio dos seguintes grupos: TUT - Teatro Académico da ULisboa; Jorge Listopad; Teatro Espaço e Águeda Sena; NADA - Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais; Teatro Zéphyro; Teatro Maizum e Silvina Pereira. Em suma, será considerado um percurso artístico de trinta e cinco anos, assente numa premissa e experiência pessoal que tem valorizado e integrado a prática artística como um processo permanente e dinâmico entre a formação, a investigação e a criação no Teatro e nas Artes Performativas.

Nas **Conclusões** apresentadas, são expostas as considerações e reflexões finais, correspondendo a uma visão pessoal, transversal e transdisciplinar das artes performativas, e aplicando uma particular atenção à inter-relação existente entre as diversas dimensões (formação, informação e transformação).

Apesar de ter sido dominante a articulação defendida, importa exercer uma reflexão crítica sobre o percurso artístico e profissional apresentado. Se, por um lado, se podem considerar condicionantes políticos e sociais que regularam numa determinada orientação a cultura e a educação, afunilando e uniformizando a actividade artística e não reconhecendo nem enquadrando devidamente a formação académica, por outro

lado, o trabalho realizado e a perseverança não foram suficientes para ultrapassar as dificuldades, e permitirem que o crescimento dessas propostas artísticas - e das experiências e conhecimentos que veiculavam e que partilhavam com o público – fossem devidamente enquadradas em moldes institucionais e políticos, e conseguissem reunir apoios consistentes e contínuos a nível autárquico, estatal ou europeu. A nível pessoal, e apesar da preferência pelo espectáculo ao vivo, a prolongada ausência ou presença ocasional nos meios audiovisuais revelou-se em termos de carreira como uma opção de certo modo limitadora e mesmo condicionadora de outras oportunidades artísticas, inclusivamente no teatro ao vivo.

Pretendeu-se com este estudo, à semelhança do que será a prática nuclear na investigação científica, que estejam contemplados os critérios de avaliação definidos pela coexistência de três condições: acessibilidade, transparência e transferibilidade (Hernández & Fendler, 2013: x). A sua acessibilidade será garantida pela possibilidade de consulta pública no repositório; a sua transparência, na explicitação da estrutura da investigação, logo na Introdução, bem como na clarificação e enunciação dos processos e resultados desenvolvidos nas diversas Partes deste trabalho; e a sua transferibilidade, porque esta investigação não se encerra em si mesma, antes abre caminhos que poderão estimular e incrementar outros estudos desta natureza.

No final apresentam-se as **Referências Bibliográficas** que serviram como base de consulta e fundamentação deste trabalho. A referência a textos, críticas de teatro, vídeos e outros elementos de consulta digital permitem expandir, para além deste estudo, o acesso a outras fontes de informação conexa relativas a estas artes.

## I PARTE

### As Artes Performativas: o Teatro e a Dança

#### 1. Natureza e definição das Artes Performativas

As Artes Performativas são consideradas formas de arte realizadas pela presença e acção humana, ao vivo, diante de um público, e passíveis de serem repetidas - no sentido que podem ser apresentadas mais do que uma vez (Davies, 2011: 25) - tais como o teatro, a música ou a dança. A sua própria designação pode ser enriquecida por outras comumente consideradas como similares, tais como, Artes Cénicas, Artes do Espectáculo ou Artes Vivas. Nestas designações também se podem incluir a ópera, o teatro musical, a mímica ou a pantomima, o teatro físico, o teatro de formas animadas, a dança-teatro, a arte da performance, e mesmo as artes circenses, a magia ou o ilusionismo. Por isso, estando nós perante um conceito polissémico, quando falamos em Artes Performativas podemos estar a referir-nos singularmente a uma destas linguagens ou a um tipo de espectáculo onde se podem encontrar uma pluralidade destas formas de expressão artística, que se inter-relacionam, combinam ou misturam, podendo mesmo vir a criar uma forma nova.

As Artes Performativas designam, contudo, um conceito de ressonância anglo-saxónica – *Performing Arts* – que acentua particularmente a proficiência do desempenho artístico. Do mesmo modo, o termo “performer” não designa nas artes performativas apenas aquele artista que apresenta uma “performance art”<sup>21</sup>, mas todos aqueles que executam uma expressão artística diante de um público, que requer a presença física de “trained or skilled human beings whose demonstration of their skill is the performance” (Carlson, 2004 (1996): 3) tais como os actores, bailarinos, músicos e outros.

No teatro, existe, porém, uma diferença entre o “performer” que apresenta uma “performance art” e o actor, que representa ou interpreta uma personagem servindo a intenção do autor. Nalguns meios profissionais, como no caso do teatro musical, esta

---

<sup>21</sup> Para Marina Abramović a diferença entre Teatro e *Performance Art* reside na perspectiva de que “performance is real”. Conforme <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/v/moma-abramovic-what-is-performance-art> Acedido a 09/01/2018. De acordo com a definição apresentada no site do MoMA – The Museum Of Modern Art, de Nova York, “In performance art, the artist’s **medium** is the body, and the live actions he or she performs are the work of art.” Conforme [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art) Acedido a 09/01/2018.

distinção é inclusivamente identitária: “This transition from one who needs the attention of the audience to one who seeks to serve the dramatic moment is a hallmark of great actors. And this is the difference between being a performer and being an actor” (Deer & Dal Vera, 2008: 9).

Muitas vezes usada como sinónimo de Artes Performativas, a designação de Artes Cénicas, apesar de abranger as mesmas áreas artísticas e se caracterizar da mesma forma, transporta uma influência latina (*scaena*) e grega (σκηνή - *skēnē*) que acentua o espaço cénico, ou seja, uma separação mais ou menos nítida entre os artistas e o público, que tanto pode acontecer num teatro, num espaço não convencional ou na rua.

Outra designação similar é a de Artes do Espectáculo. Do latim *spectaculum*, que significa diversão pública, no termo espectáculo é acentuado sobretudo o carácter de entretenimento. Pelo contrário, o termo teatro deriva de *theátron*, ou seja, lugar para contemplar, que se relaciona naturalmente com a sua inerente actividade de *theáomai*, que significa olhar simultaneamente com os olhos e a mente de onde nasce a teoria. Nesse sentido, no âmbito do espectáculo, podem também ser de certo modo incluídas outras áreas como o Desporto ou a Moda.

Tem vindo também a ser usada com alguma frequência a designação de Artes Vivas, no mundo hispânico e francófono<sup>22</sup>, querendo-se sublinhar sobretudo a presença viva, a apresentação da obra ao vivo, quer seja particularmente do teatro ou da dança, bem como da confluência ou miscigenação contemporânea das supracitadas expressões artísticas com outras.

Se quisermos adicionar um conjunto de pensamentos e de práticas artísticas que são o resultado de hibridações entre a performance e as artes plásticas e visuais, o cinema, o vídeo, ou mesmo a arquitectura, a literatura, a filosofia e a antropologia entre outras, tem-se afirmado, nomeadamente em Espanha, a designação de *Arte de Acción*<sup>23</sup>, que enfatiza o acto criador do artista, na acção e na relação com a audiência.

Com a presença simultânea e ao vivo – no mesmo aqui e agora – de actores, bailarinos ou performers (enquanto actantes de várias áreas) juntamente com os espectadores, as artes performativas decorrem no tempo, patenteando a sua transitoriedade e efemeridade. Querendo vivenciar esse mesmo acontecimento

---

<sup>22</sup> Veja-se por exemplo: Festival Internacional de Artes Vivas de Loja, no Equador, conforme <https://www.festivaldeloja.com/informacion-general/que-son-las-artes-vivas/> Acedido a 09/01/2018; Festival des Arts Vivants, em Nyon, na Suíça, conforme <http://festival-far.ch/> Acedido a 09/01/2018.

<sup>23</sup> Veja-se a plataforma independente Acción!MAD que apoia a criação, difusão e promoção da Arte da Acção e da Performance: <http://accionmad.org/accion/> Acedido a 09/01/2018.

performativo, noutra altura, ou mais uma vez, ou em sucessivas vezes, nunca nada poderá ser repetido exactamente como foi, em virtude da sua própria natureza e circunstância. Como refere Maria José Fazenda “a natureza destas actividades é a transitoriedade e a sua existência é intangível, na medida em que o objeto só existe no momento em que se vai concretizando” (Fazenda, 2012 (2007): 23).

Por outro lado, cada actor, bailarino ou *performer* – qualquer que seja a sua área - emana e irradia a sua especial mestria pessoal no desempenho do seu trabalho artístico, realizado na presença dos espectadores. Por isso, uma mesma peça, quer seja teatral, coreográfica ou musical, ou inclusive a recriação de uma *performance*, quando realizada por pessoas diferentes será sempre distinta e particular, independentemente da maior ou menor cumplicidade que o público possa ter com ela.

As artes performativas também criam um tempo, que exige, pela sua contínua evolução e dinamismo, uma especial e elevada atenção ao momento presente. Ou seja, a experiência artística ao vivo, para além da fruição e conhecimento de uma determinada linguagem performativa, permite aprofundar uma reflexão acerca da complexidade do fenómeno ou mistério humano. Desenvolve simultaneamente uma maior capacidade de concentração, estimulando uma sensibilidade passível de captar subtilezas da realidade, assim como incrementar um nível de percepção mais apurado relativamente ao “outro” (o que quer que seja diferente daquilo que somos e pensamos) e ao mundo em que vivemos. Segundo Patricia Leavy, durante um espectáculo existe a possibilidade de se abrir um espaço de encontro onde as múltiplas diferenças entre os espectadores se transcendem, e quando isso acontece é possível emergir um entendimento comum, que viabilize o diálogo, a troca de ideias e uma multiplicidade de vozes, conducentes a novas compreensões, resistências e transformações (Leavy, 2009: 114).

De facto, o centro de gravidade das artes performativas sempre pareceu estar menos na vertente teórica do que na *praxis* da experiência partilhada, conforme nos lembra Laurence Louppe, na sua obra *Poética da Dança Contemporânea* quando cita Henri Meschonnic “só existe teoria na e pela prática” (Louppe, 2012: 31), na obra *Les états de la poétique* de 1985. A essencialidade destas artes vivas revelou-se sempre no vivenciar presencial e comunitário, através de uma linguagem própria, de segmentos vivos da realidade (imitada, imaginada, recriada, transfigurada, condensada, ficcionada, deformada, aumentada...) no mesmo aqui e agora. Como nos diz Patrice Pavis: “Le spectateur est un peu fatigué de la théorie, ou bien intimidé par la déconstruction” (Pavis, 2010: 297), sentindo-se invariavelmente:

Désamparé, atomisé, déjoué, le public a bien du mal à juger ses oeuvres complexes et ouvertes, ne disposant plus de critères de jugement. Ce sujet libre, mais dispersé et disséminé, a l’embarras du choix (Pavis, 2010: 298).

E nesta consonância, a realidade da vida, na sua riqueza e complexidade, veiculada artisticamente, só pode ser plenamente compreendida através da mediação e facilitação de chaves de leitura, que propiciem um encontro de múltiplas visões e disciplinas da ampla constelação das Artes, e nomeadamente das Performativas, permitindo proporcionar um olhar caleidoscópico, capaz de contribuir para a indagação e construção de um possível sentido e significado da condição humana num mundo em transformação.

## 2. Artes Performativas: evolução do conceito

Já os chimpanzés, nos seus “carnavais”, tinham pré-descoberto, o ritmo e a dança, e é provável que o canto, a música e a dança encontrem no *sapiens* não a sua origem, mas verdadeiramente o seu desabrochamento e o seu completamento (Morin: 1973:102).

Na sua obra *O Paradigma Perdido: a natureza humana*, Edgar Morin reposiciona o homem no seio de um diálogo aberto entre a natureza e a cultura, fazendo-nos recuar no tempo ao encontro do primordial florescimento humano.

No caso das artes performativas, e de acordo com o pensamento de Edgar Morin, talvez estas artes tenham sido desde o início formas especiais, complementares e concomitantes de expressão da natureza humana, manifestando através da dança, do canto e da palavra o ritmo da vida.

Na verdade, se atendermos à história do teatro, da música ou da dança, podemos ver como estas formas artísticas se têm combinado. Exemplo desta interligação encontra-se plasmada num dos primeiros tratados sobre o que hoje designamos por artes performativas o *Natya Shastra* (Lochtefeld, 2002: 626), que evoca o nascimento na ancestral Índia de uma forma de manifestação artística que integrava a música, a dança e o teatro. Susan L. Schwartz lembra em *Rasa: Performing the Divine in India* que neste antigo tratado os pressupostos vão no sentido de afirmar que o principal objectivo destas artes não é o de entreter, mas sim o de conduzir cada um dos indivíduos e o público em geral para uma realidade paralela onde seja possível experienciar o âmago da consciência de cada um, e reflectir sobre a espiritualidade e a conduta a ter no mundo (Schwartz, 2004: 12-15).

Também ao longo da história da cultura ocidental, dramaturgos, encenadores, coreógrafos e outros criadores têm vindo a ser interpelados pelas mesmas inquietações de auto-conhecimento e de reflexão sobre a vida e o seu sentido, procurando formas de expressão mais abrangentes. A este propósito assinalo o comentário da coreógrafa Karine Saporta numa reportagem para o Jornal das 9 da RTP 2 no dia 4 de Setembro de 1990 aquando da estreia do seu espectáculo LA POUDDRE DES ANGES nos Encontros ACARTE de 1990:

Creio que o mais importante para mim é pensar que faço arte antes de criar a dança. O que há de especial na dança é, evidentemente importante, senão não teria escolhido o lado físico. Mas o mais importante para mim é falar da pessoa, das contradições, dos sonhos da humanidade tal como acontece na arte em geral. Penso que é frequente na dança esquecermo-nos de uma série de preocupações humanas e fantasmagóricas (Saporta, 1990).

Deste modo iremos mencionar alguns momentos conhecidos, em que diferentes artes performativas se cruzaram procurando expandir as possibilidades de expressão de sentimentos e pensamentos ou simplesmente foram conduzidas pelo desejo de proporcionar um entretenimento mais alargado. Não se pretende com este percurso fazer uma história exaustiva dos momentos em que o teatro e a dança se encontraram, mas apenas evidenciar alguns exemplos relevantes que têm incrementado esta relação.

Sabemos que na antiga Grécia, Eurípides foi o primeiro a incluir a dança nas suas tragédias (Marshall, 2014: 131). Mas foi durante o Renascimento e nomeadamente no século XVI, que se desenvolveram formas artísticas de integração do teatro, da música e da dança. Por exemplo, na Península Ibérica, Gil Vicente e Juan del Encina entrelaçavam a música e a dança nos seus autos como elementos importantes de mudança e caracterização das cenas (Stathatos, 1997: 79). Também paralelamente às festas de carnaval em Veneza, foi-se desenvolvendo por outras cidades da Itália a *commedia dell'arte*, uma forma de teatro físico, com máscaras, improvisos, música e dança (Martin, 1992: 223). Igualmente no século XVII o teatro barroco espanhol levou os seus autos sacramentais para as ruas das cidades, como foi o caso do dramaturgo Calderón de la Barca, incorporando a música e a dança<sup>24</sup>.

Mas foi mais tarde, com Richard Wagner no seu ensaio *Obra de Arte do Futuro* publicado em 1849 que se preconizou a fusão performativa das várias disciplinas artísticas, dizendo ele que: “só quando cessarem de ser artes individualizadas, só então se tornarão capazes de, em conjunto, criar a obra de arte perfeita. A cessação delas, neste sentido, é afinal por si mesma já essa obra de arte, a morte delas é imediatamente a vida da obra de arte perfeita” (Wagner, 2003 (1849): 132).

---

<sup>24</sup> Segundo entrevista ao jornal *El Mundo*, a 24/07/2014, feita pela jornalista Cristina Marinero, e com o título de “Los bailes del siglo de oro” aquando do Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, em 2014, a investigadora, professora, bailarina e coreógrafa María José Ruiz Mayordomo lembra que “se denomina danza a la coreografía ordenada con normas estrictas, donde predomina el trabajo de pies, mientras que en el baile prima la coreografía más libre donde los brazos, el torso y, en algunos casos, las castañuelas, toman el protagonismo”. Estes bailes do século XVII que se encontram em Lope de Vega e em Calderón de La Barca “son los antecedentes directos de los bailes boleros del siglo XVIII y, por tanto, de la danza española actual”.

Conforme <http://www.elmundo.es/cultura/2014/07/24/53d0d540268e3e12168b457b.html> Acedido em 12/01/2018.

A este propósito, Eugénia Vasques no artigo “O papel do Poema *Correspondances* no Teatro de Vanguarda dos séculos XIX e XX”<sup>25</sup>, lembra o ideal, perseguido por vários artistas desde o século XIX, de ser concebido um espectáculo onde fosse possível efectuar uma aliança das artes, tendo como ponto de partida a crítica de arte do poeta Charles Baudelaire intitulada “Richard Wagner e *Tannhauser* em Paris” publicado em 1861, em que advoga o pensamento de Wagner quanto à “obra artística por excelência” (Vasques, 2007: 5) e o seu ideal de *Gesamtkunstwerk*. Nesta crítica, Baudelaire oferece a sua visão integradora das artes, introduzindo “o que virá a ser entendido, posteriormente, como a “doutrina das correspondências”. Esta teoria funda-se na sinestesia como veículo de correspondência entre os sentidos” (Vasques, 2007: 7)<sup>26</sup>. Deste modo, a sinestesia tornava-se “uma autêntica epistemologia” onde os elementos de cada sistema artístico se corresponderiam a outros de sistemas análogos dando origem a uma nova “teoria geral das artes” (Vasques, 2007: 7).

De algum modo, a partir deste momento, as diferentes expressões artísticas, quer fossem populares ou vanguardistas, irão dar início a uma interpenetração que se irá progressiva e simultaneamente intensificar e diversificar. Em 1865, o antigo palhaço de circo e cantor cómico Tony Pastor “The Father of Vaudeville” abre o primeiro teatro de variedades em Nova Iorque, “Tony Pastor's Opera House” incorporando elementos do *vaudeville* americano e do *music-hall* do Reino Unido. Apresentava uma sucessão de números sem qualquer relação entre eles, mas onde era possível assistir na mesma noite a diversas expressões artísticas, como: música, dançarinas, animais treinados, mágicos, acrobatas, cantores e pequenas peças teatrais, entre outros<sup>27</sup>.

Em 1881 é inaugurado em Paris, por Rodolphe Salis, o primeiro cabaret moderno *Le Chat Noir* onde a polícia autoriza pela primeira vez um piano em cena, dando origem a um género misto que combina música, humor, dança e teatro<sup>28</sup>.

Mais tarde, em 1895, Adolphe Appia publica em Paris a *Encenação do drama Wagneriano* onde inspirado pelas concepções de Richard Wagner inscreve a figura do

---

<sup>25</sup> Ensaio produzido no âmbito do Colóquio Internacional BAUDELAIRE (1821-867) E AS POSTERIDADES DO MODERNO, organizado por Jorge Fazenda Lourenço, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, 2007. Conforme <http://hdl.handle.net/10400.21/3265> Acedido a 12/01/2018.

<sup>26</sup> Na citação referida, E. Vasques reporta-se à obra de Frantisek Deak, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993.

<sup>27</sup> Tony Pastor: An Inventory of His Collection at the Harry Ransom Center. Conforme <http://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=00106> Acedido a 12/01/2018.

<sup>28</sup> Lembra a propósito Jean-Pierre Thiollet que «Quand de nos jours encore, les pianistes interviennent dans de nombreux cabarets, un peu partout dans le monde, c'est à Rodolphe Salis qu'ils le doivent» (Thiollet: 2015, 146-147).

encenador como o garante da unidade de todos os elementos que constituem o espectáculo teatral, como a música, a luz e o espaço cénico. Em 1906, Appia conhece Emile Jacques-Dalcroze, o criador da Eurytmia – método assente em movimentos rítmicos-corporais – iniciando com ele, três anos mais tarde, o projecto de criação de uma escola e de um festival em Hellerau, na Alemanha, onde “singers, dancers, musicians, designers would work in creative harmony” (Banham, 1992: 33).

Entretanto, um pouco antes, no espectáculo FLORODORA apresentado no *Casino Theatre on Broadway* (1900), tinha surgido o “Florodora sextet”, predecessor do *Chorus line*, onde as bailarinas também podiam cantar (Bunyan, 1999: 168). Mais tarde, Florenz Ziegfeld seguindo a sugestão da cantora Anna Held, criou em Nova Iorque um espectáculo de revista ao estilo parisiense, chamado *Follies of 1907*, que consistia numa combinação de música, dança e pequenos sketches, que se foi apurando e enriquecendo ao longo dos anos em termos de cenários e figurinos, até que em 1913 o título do espectáculo passou a ser *The Ziegfeld Follies*.

Porventura um dos acontecimentos com mais impacto no início do século XX para a história das artes performativas foi a estreia em 1909, em Paris, dos BALLETS RUSSES de Serge Diaghilev, coreografados por Mikhail Fokine, que irão dar início à era do ballet moderno, esteticamente sustentado pelo contributo de artistas de várias áreas – compositores, pintores, cenógrafos, figurinistas – influenciando-se mutuamente graças a um trabalho de criação colaborativo.

Aproximadamente entre 1908 e 1913, em São Petersburgo, Vselovod Meyerhold, sob o pseudónimo de Dr. Dapertutto “uma personagem criada por um dos seus autores favoritos E.T.A. Hoffmann” (Pitches, 2003: 23), frequentava espectáculos marginais e populares, onde se misturavam os géneros, realizados em cabarets, caves e outros espaços improvisados - transformados em pequenas salas de teatro – assim como grupos de teatro itinerante, artistas ambulantes, mimos, acrobatas e artistas de circo, à procura de novos modelos de formação e criação, que o irão inspirar e dar origem ao seu sistema de *Biomecânica* (Ruiz, 2008: 113-114). Meyerhold foi também influenciado pelas tradições da *commedia dell'arte*, pelo *kabuki* japonês assim como pelas contribuições de Edward Gordon Craig relativamente à supremacia da visão do encenador sobre o espectáculo.

Ainda em 1909, ano da estreia em Paris dos BALLETS RUSSES, como já acima foi referido, e no seguimento do *Manifesto Futurista* de Filippo Tommaso Marinetti inicia-se uma ampla e diversificada mobilização de artistas de várias áreas, que chegou até aos

nossos dias. Mediante manifestos vários, com visões alternativas do mundo e de percepção da realidade, foram-se criando novas formas de artes visuais e de poesia - “Os primeiros a lerem o Manifesto e a aderirem ao movimento foram os poetas” (Bergman, 2017 (1962): 72). Paralelamente foram sendo criados cabarets vanguardistas, teatro e *performances* de inspiração sucessiva ou concomitantemente futurista, construtivista, expressionista, dadaísta ou surrealista, procurando de modo experimental as mais variadas formas de intercâmbio ou miscigenação das artes, como modo de “articular e responder à mudança” (Goldberg, 2012 (2007): 316).

Na Alemanha, na cidade de Dessau, a escola de arte *Bauhaus* abre as suas portas em Abril de 1919. Através do seu currículo interdisciplinar procurou criar um novo “Teatro da Totalidade”. Mas, se para Adolphe Appia o ser humano era uma figura central na cena, na *Bauhaus* perde a primazia ficando equiparado a outros elementos teatrais como a luz, o som, o movimento, a forma e a cor. Segundo Dean Wilcox, a centralidade do THE THEATER OF THE BAUHAUS emerge sobretudo do trabalho do pintor alemão Oskar Schlemmer – criador do Ballet Triádico - que chega a afirmar num dos seus ensaios que a história do teatro é a história da transformação da forma humana. Em 1925, de acordo com Wilcox, o pintor e fotógrafo húngaro Moholy-Nagy - também professor da *Bauhaus* - no seu ensaio “Theatre, Circus, Variety” desenvolve o pensamento de Schlemmer demonstrando uma certa deferência em relação aos movimentos de vanguarda, como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, mas criticando-lhes o facto de a figura humana ter sido dominante nas suas *performances*. Tal como Schlemmer, para criar um “new theatre of totality”, Moholy-Nagy defende que o ser humano não deve ser o componente central do espectáculo, devendo sobretudo disponibilizar todas as suas capacidades físicas e espirituais, e submetê-las por sua própria iniciativa “to the over-all action process” (Wilcox, 1998: 2).

Em 1926, Martha Graham, a pioneira americana da dança moderna, começa em Nova Iorque a ensinar um grupo de bailarinas, dando origem ao MARTHA GRAHAM STUDIO, instituição que continuará a dirigir ao longo de sessenta e seis anos. Colaborou criativamente em diferentes áreas artísticas, como as artes plásticas, a música e a moda, influenciando diferentes gerações de bailarinos e coreógrafos, como Merce Cunningham, e ensinando actores, como Bette Davis, Kirk Douglas ou mesmo Madonna, a usar os seus corpos de forma vigorosa e expressiva.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Conforme <http://www.marthagraham.org/history/> Acedido em 12/01/2018.

No ano seguinte, em 1927, com a obra de Jerome Kern (música) e Oscar Hammerstein (letras e argumento), *Show Boat* (baseado na novela de Edna Ferber), surge um novo género, o teatro musical, integrando harmoniosamente a representação, a dança e a música, sendo as canções um elemento primordial no desenrolar da acção dramática (Lubbock, 1962: 753-756).

No mesmo ano, do outro lado do Oceano Atlântico, o dramaturgo Bertolt Brecht e o compositor Kurt Weill, davam início à sua primeira colaboração, criando a opereta MAHAGONNY SONGSPIEL que consistiu em musicar os poemas de Brecht e encená-los num ringue de boxe, como afirmação de um teatro radical. A recepção favorável a esta proposta artística, encorajou-os a conceber uma ópera completa, a ASCENSÃO E QUEDA DA CIDADE DE MAHAGONNY que esteve para estrear em 1928, mas que foi ultrapassada pelo projecto da ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, baseada na ÓPERA DE BALADA *THE BEGGAR'S OPERA* escrita por John Gay em 1728, e considerada como uma das primeiras “anti-operas” satíricas. A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, que inclui a célebre canção *Mack the Knife*, estreou em 1928 e veio contribuir para a consolidação do novo género designado como teatro musical<sup>30</sup>.

No início da década de trinta, o futuro pioneiro da música contemporânea, o americano John Cage viajou por vários países europeus, como a França, Alemanha e Espanha, designadamente pela ilha de Mallorca, onde começa a compor (Nicholls, 2002: 22). Do mesmo modo, o seu interesse pelo teatro ter-se-á talvez iniciado durante um passeio pelas ruas de Sevilha onde teve a possibilidade de testemunhar a vivência de um espectáculo total, provavelmente durante a Semana Santa da Páscoa ou nas Festas de Sevilha onde pôde constatar "the multiplicity of simultaneous visual and audible events all going together in one's experience and producing enjoyment" (Perloff & Junkerman, 1994: 81).

No ano de 1933, alguns docentes e estudantes da *Bauhaus* viajam para os Estados Unidos da América e dão origem ao BLACK MOUNTAIN COLLEGE<sup>31</sup>, que será reconhecido como um “refúgio educacional interdisciplinar” onde se incrementava “um método educacional que visava o intercâmbio entre as artes e as ciências e que usava o teatro como laboratório, um espaço de acção e experimentação” (Goldberg, 2012 (2007): 151-152).

---

<sup>30</sup> Conforme <http://www.telegraph.co.uk/theatre/national-theatre-live/when-bertolt-brecht-met-kurt-weill/> Acedido em 12/01/2018.

<sup>31</sup> Conforme <http://www.blackmountaincollege.org/history/> Acedido em 12/01/2018.

Nos finais da década de quarenta e inícios da década de cinquenta, o compositor John Cage e o bailarino Merce Cunningham são convidados a participar nos cursos de verão da BLACK MOUNTAIN COLLEGE, onde têm a possibilidade de experimentar e desafiar o modo como a relação entre a música e a dança era feita até então, ao criarem aleatória e separadamente estes dois elementos, que eram posteriormente apresentados juntos somente no momento da *performance*. Nomeadamente em 1952, Cage, Cunningham e o pintor Rauschenberg apresentaram uma obra sem título, mas muitas vezes referida como THEATER PIECE que é hoje considerada como “the most importante forerunner of those “art world” performances that just a few years later would be labeled “happenings”” (Copeland, 2004: 23). Em 1953, o coreógrafo criou a MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY pautando o seu trabalho por uma constante inovação e colaboração com artistas das artes visuais e performativas, tendo sido um dos iniciadores da aplicação das novas tecnologias à dança<sup>32</sup>.

No início da década de sessenta a cidade de Nova Iorque torna-se no centro de actividades muito diversas em torno da *performance*, como as desenvolvidas pelo grupo FLUXUS que assumiu o mesmo nome de uma revista sobre músicos e artistas que se reconheciam na obra do compositor John Cage<sup>33</sup>. De acordo com o fundador do grupo em 1960, o artista Lituano/Americano George Maciunas, pretendia-se promover a arte ao vivo e a anti-arte - o que sugere curiosas ressonâncias com o movimento DADA – sendo que os trabalhos do grupo e dos seus elementos vieram a influenciar daí em diante a natureza da produção artística, a colaboração entre artistas, o cruzamento inter-artes, assim como a relação com o espectador.

Em 1962, na NEW YORK'S JUDSON MEMORIAL CHURCH, é apresentado o primeiro concerto do JUDSON DANCE THEATER<sup>34</sup> dando início ao que se veio a chamar *Judson Movement* e a dança pós-moderna. Partindo das experiências de Merce Cunningham, o núcleo de coreógrafos e bailarinos que integravam o grupo exploraram movimentos corporais quotidianos, como simplesmente andar, correr, fazer ginástica, criando deste modo obras que vieram a influenciar o futuro da dança, assim como o minimalismo na arte e na música, bem como na relação entre a dança e a palavra (Burt, 2006).

---

<sup>32</sup> Conforme <https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/> Acedido em 12/01/2018.

<sup>33</sup> Conforme informação recolhida no site da Tate <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus> Acedido em 12/01/2018.

<sup>34</sup> Conforme <http://www.nytimes.com/1982/01/31/arts/how-the-judson-theater-changed-american-dance.html?pagewanted=all> Acedido em 12/01/2018.

Outro grupo que marcou os anos sessenta pela integração de diversas formas de arte foi o THE BREAD AND PUPPET THEATER<sup>35</sup> fundado em 1963 por Peter Schumann em Nova Iorque, que produziu espectáculos de marionetas e formas animadas, onde a escultura, a música, a dança e a palavra, tinham o mesmo nível de importância.

Em meados dos anos sessenta THE LIVING THEATRE<sup>36</sup> - grupo fundado em 1947, em Nova Iorque, por Judith Malina, antiga estudante de Erwin Piscator, e pelo pintor Julian Beck - iniciou uma série de tournées pelo mundo, o que deu a possibilidade, nomeadamente na Europa, de conhecer melhor o seu trabalho, inspirado nessa altura em formas não ficcionais, e num compromisso político e físico de transformação social.

Paralelamente, após uma primeira aparição *off-Broadway* em 1967, estreia na Broadway, em 1968, o espectáculo *HAIR*, escrito por Gerome Ragni, James Rado e Galt MacDermot, definindo um novo género “o rock musical” (Wollman, 2009) e que veio a influenciar sobremaneira o teatro musical americano<sup>37</sup>.

Em 1971 é inaugurado em Washington THE JOHN F. KENNEDY CENTER FOR THE PERFORMING ARTS<sup>38</sup> (com nove salas dedicadas a diversos tipos de espectáculo, como ópera, teatro, dança e música) - tornando-se um dos primeiros espaços culturais a ter este tipo de designação – com a estreia na sua *Opera House* de *MASS: A THEATRE PIECE FOR SINGERS, PLAYERS AND DANCERS* de Leonard Bernstein. Participaram mais de 200 *performers*, orquestra, dois coros, mais um coro de jovens rapazes, formando um grande elenco ao estilo da Broadway, incluindo uma companhia de dança, uma banda de música e uma banda rock.

Ao longo desta sintética digressão cronológica foi possível revisitar o caminho percorrido pelas Artes Performativas e constatar como através do tempo, diversas formas artísticas eruditas, populares ou vanguardistas, resultaram do intercruzamento ou mistura de diferentes linguagens artísticas não sendo por isso um fenómeno novo ou exclusivo do final do século XX. Ou seja, a tendência de fundir diferentes práticas artísticas é recorrente, aproximando-se da matriz inscrita no célebre tratado indiano *Natya Shastra* onde o canto, a dança e a palavra se constituem como um todo poderoso e único. Constatámos ainda que, coincidindo com a emergência do “paradigma performativo” nos anos setenta, de que se falará no ponto seguinte, a expressão “Artes

---

<sup>35</sup> Conforme <http://breadandpuppet.org/> Acedido em 12/01/2018.

<sup>36</sup> Conforme <http://www.livingtheatre.org/history> Acedido em 12/01/2018.

<sup>37</sup> Conforme <https://www.britannica.com/topic/rock-and-theatre-1369752> Acedido em 12/01/2018.

<sup>38</sup> Conforme <https://www.kennedy-center.org/pages/about/history> Acedido em 12/01/2018.

Performativas” foi-se progressivamente alastrando e impondo, mediante a crescente influência da cultura norte-americana, englobando essa designação o teatro, a dança e a música, assim como todas as outras linguagens artísticas que se expressam ao vivo.

### 3. O “paradigma performativo”

O termo *performative* foi pela primeira vez utilizado por John L. Austin, em 1955, numa série de doze palestras proferidas na Universidade de Harvard sob a designação *How to do things with words*, no quadro das Conferências William James.

I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short, “a performative”. The term “performative” will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term “imperative” is (Austin, 1962: 6-7).

O autor elucida ainda em nota de pé de página as razões formais pelas quais optou pelo termo “performative” em detrimento de “performatory” justificando que a primeira “is to be preferred as shorter, less ugly, more tractable, and more traditional in formation”, acrescentando ainda que,

The name is derived, of course, from “perform”, the usual verb with the noun “action”: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something (Austin, 1962: 6-7).

Lembremos que Austin era um filósofo da linguagem que estudou o poder transformador do discurso, nomeadamente quando uma acção é realizada mediante um enunciado performativo, ou seja, quando aquilo que estamos a dizer, de forma oral ou escrita, concretiza em si mesmo uma acção.

Segundo a investigadora Patricia Leavy, o sociólogo Erving Goffman, com a publicação do seu livro *The Presentation of Self in Everyday Life*, em 1959, advoga na análise sobre o ser humano em sociedade, o pressuposto shakespeariano de que “all the world is a stage” e, debaixo dessa premissa, irá impulsionar a investigação qualitativa realizada pelas ciências sociais e as humanidades, considerando que qualquer acção humana em qualquer momento ou lugar pode revelar-se como sendo uma apresentação pública da pessoa, ou seja uma *performance*. Deste modo, Goffman enquanto sociólogo, integrou e trabalhou o termo “performative” inscrito por Austin, uns anos antes, tendo ainda desenvolvido o conceito de *dramaturgy* para evidenciar como as formas de vida social podem ser vistas como *performances* permanentes, com os respectivos comportamentos adequados a estar sob as luzes da ribalta, ou nos bastidores, assim

como noutras situações em que as pessoas agem como “actores” no palco da vida (Leavy, 2009: 7).

Foi em 1967 que Richard Schechner, na altura crítico e encenador, formou em Nova Iorque *The Performance Group*<sup>39</sup> rompendo as normas convencionais do texto dramático e da cena teatral, onde se podem detectar influências de Grotowsky e da investigação de rituais de outras culturas oferecidas pelos estudos de Antropologia Cultural, no sentido de desenvolver uma nova arte performativa (Schechner, 1994). Schechner interessava-se pela perspectiva da relação teatral, à luz da Antropologia, propondo um retorno às origens pulsionais do facto teatral, entendido como um acontecimento partilhado, uma espécie de cerimónia, que envolve uma série de transações e onde o texto:

is a map with many possible routes; it is also a map that can be redrawn. You push, pull, explore, exploit. You decide where you want to go. Workshops and rehearsals may take you elsewhere. Almost surely you will not go where the playwright intended. (Schechner, 1994 (1973): xlv).

A relação com os espectadores, bem como as novas abordagens metodológicas das humanidades e das ciências sociais, que visavam compreender melhor o comportamento humano e as suas práticas relacionando-as com os seus contextos específicos, conduziu, de acordo com Patricia Leavy, à emergência do “paradigma performativo” assim designado pelo antropólogo Victor Turner em 1974 em *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Leavy, 2009).

Patricia Leavy retoma esse conceito dizendo:

“performance paradigma,” is linked to developments in embodiment research and the mind-body connection (...), postmodern theoretical advancements (...), the larger academic move to interdisciplinary and multidisciplinary scholarship, as well as the cumulative impact of researchers expanding and refining the qualitative paradigm in accord with new theoretical, epistemological, and methodological innovations (in particular, researchers looking for ways to access subjugated voices (Leavy, 2009: 137).

Este novo paradigma teve repercussões em várias disciplinas das ciências sociais e humanas, como a Antropologia e a Linguística, estendendo-se posteriormente a outros campos do saber, e vindo a influenciar a emergência dos “Estudos de Performance”.

---

<sup>39</sup> Note-se que o grupo de Schechner actuava no *Performing Garage* na Wooster Street de Nova Iorque, e quando ele saiu em 1980, o grupo foi renomeado de WOOSTER GROUP e continuou a sua actividade sob a liderança de Elizabeth LeCompte (Banham, 1992 (1988): 759).

Estes foram iniciados pelo encenador e antropólogo Richard Schechner atrás referido, e desenvolvidos teoricamente numa série de ensaios entre 1966 e 1976, alguns publicados em 1977 sob o título de *Essays on Performance Theory 1970-1976*, e onde Schechner refere que:

I was instrumental in bringing into existence first the concept of “performance studies” and later, at the end of the 1970s, the world first university Department of Performance Studies, at New York University (Schechner, 2003 (1988): xi).

Nesta perspectiva para Schechner, “Performances are actions” (Schechner, 2013 (2002): 1), sendo por isso um termo muito inclusivo:

Theatre is only one node on a continuum that reaches ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theatre, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude (Schechner, 2003 (1988): xvii).

Schechner desloca o campo artístico para a Antropologia fazendo, contudo, a distinção de acordo com a sua natureza, entre as *performances* culturais e as *performances* artísticas. Em *Performance Studies: An introduction*, Schechner assinala que, em primeiro lugar, o objecto em particular destes estudos é o comportamento humano; em segundo, que o projecto de estudo é a prática artística; em terceiro, que o trabalho de campo deve privilegiar como técnica de investigação a observação participante - mesmo que o “outro” possa ser eu próprio - com a devida distância crítica; por último e conseqüentemente os estudos de *performance* estão activamente envolvidos na defesa e no apoio de determinadas práticas de promoção e transformação social. Neste sentido, para Richard Schechner, nada é visto como um objecto ou uma coisa, antes é estudado como uma prática, um evento ou um comportamento: “This quality of “liveness” even when dealing with media or archival materials – is at the heart of performance studies” (Schechner, 2013 (2002): 1-2).

É justamente esta ideia de “prática artística” assim como a qualidade de “estar vivo”, que definem o conceito das artes performativas, designadamente do Teatro e da Dança, que irei desenvolver no próximo capítulo.

#### 4. Mensagens do ITI – WORLD ORGANIZATION FOR THE PERFORMING ARTS: um *corpus* a descobrir

By giving people self-respect and a worthwhile goal in life, the arts and especially the performing arts are not only an attraction, but they also help us to understand ourselves and others better. While they can be entertaining, the arts are also able to inspire and raise awareness of our surroundings

Tobias Biancone<sup>40</sup>

Sobre o teatro e a dança existe uma extensa bibliografia especializada, estudada e divulgada nos meios académicos e artísticos. Contudo, para uma indagação dinâmica e comparatista do que são as artes performativas, nomeadamente em relação à sua natureza fluída, efémera e mesmo à sua função social, em particular do teatro e da dança, parece-nos profícuo e estimulante revisitar um conjunto específico e homogéneo de depoimentos sobre estas artes, as Mensagens do DIA MUNDIAL DO TEATRO (1962-2017) e do DIA INTERNACIONAL DA DANÇA (1982-2017). Estas mensagens foram escritas por diversas personalidades de várias áreas sociais e artísticas, e de diferentes nacionalidades, culturas e regiões do globo, desde a segunda metade do século XX até à actualidade, a convite do ITI – INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE - WORLD ORGANIZATION FOR THE PERFORMING ARTS<sup>41</sup>.

Pretendeu-se deste modo reunir, estudar e operacionalizar um conjunto de textos que se constituem como materiais de estudo no âmbito das artes performativas, tratado aqui como um *corpus* singular, de certo modo *sui generis*, e que projecta uma visão dialogante das artes performativas a nível global, pelos pressupostos intrínsecos preconizados e pela sua ampla divulgação e ressonância, sustentada a partir de uma *praxis* vivencial dos seus autores e do seu percurso particular e circunstancial.

Estas declarações que propomos revisitar e considerar enquanto *corpus* foram pensadas e escritas ao longo de mais de cinquenta anos, permitindo com toda a propriedade serem passíveis de interpelação e de profícuo análise. Tendo sido efectuadas pelos próprios criadores, aproximam-se daquilo a que o encenador romeno

---

<sup>40</sup> Actual Director Geral do Instituto Internacional de Teatro, conforme folheto do ITI, pág. 11. Conforme [http://www.accademiamutamenti.it/mutamenti/wp\\_content/uploads/2012/11/ITI\\_brochure.pdf](http://www.accademiamutamenti.it/mutamenti/wp_content/uploads/2012/11/ITI_brochure.pdf) Acedido em Outubro de 2018.

<sup>41</sup> Desde 1962 no caso do Teatro e desde 1982 no caso da Dança, estas mensagens são difundidas pelo INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE – WORLD ORGANIZATION FOR THE PERFORMING ARTS - organismo pertencente à UNESCO – e celebram respectivamente, o Dia Mundial do Teatro a 27 de Março, e o Dia Internacional da Dança a 29 de Abril, de cada ano e em todo o mundo.

Andrei Serban designou como sendo uma “memória quente”, permitindo manifestar uma experiência concreta de um saber vivo (Serban, 1991: 373).

A partir do *corpus* referido, e deliberadamente apresentado de forma cronológica poder-se-ão encontrar as linhas de força e de continuidade dessas contribuições, extraíndo o que há de mais fundamental e pertinente nas artes performativas, e entender de que modo se foram relacionando com a sociedade contemporânea e com o mundo em que vivemos, explicitando a permanente actualidade e a particular natureza destas artes.

O ITI – INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO foi criado oficialmente em Praga em 1948<sup>42</sup> por iniciativa da UNESCO, por um grupo de especialistas internacionais do teatro e da dança, constituindo-se desde essa época como a maior organização de protecção e promoção das artes performativas do mundo:

ITI advances UNESCO’s goals of mutual understanding and peace and advocates the protection and promotion of cultural expression, regardless of age, gender, creed, or ethnicity. It works to these ends internationally and nationally in the areas of performing arts education, international exchange and collaboration, and youth training.<sup>43</sup>

Lembremos que foi em Helsínquia, e depois em Viena no 9.º CONGRESSO MUNDIAL DO ITI, em Junho de 1961, que o escritor Arvi Kivimaa propôs, em nome do CENTRO FINLANDÊS DO INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO, que o DIA MUNDIAL DO TEATRO devia ser instituído. A proposta, apoiada pelos centros escandinavos, foi aprovada com aclamação. E assim, desde 1962, que todos os teatros, instituições teatrais e governamentais, ministérios da cultura, fazedores e amantes de teatro são convidados a celebrar o DIA MUNDIAL DO TEATRO, no dia 27 de Março, data do início, nesse ano, da temporada do “Teatro das Nações” em Paris<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Celebrando em 2018 o seu 70º Aniversário. Conforme <https://www.iti-worldwide.org/index70.html>

<sup>43</sup> Conforme <https://www.iti-worldwide.org/goals.html> (acedido em Outubro de 2018).

<sup>44</sup> “As a result of the work of the International Theatre Institute and those associated with it, the first season of the Theatre of Nations festival was held in Paris in 1957 (10 nations were represented by 16 companies) in partnership with the French authorities. The Theatre of Nations was to remain in Paris, based first at the Sarah Bernhardt Theatre and later at the Odeon Theatre up until 1972. When it began, and during its fifteen-year sojourn in Paris, it was the major show-case for international theatre in the world, the goals pursued being those of quality, plurality and diversity in contemporary theatre. The Theatre of Nations in Paris was where Peking Opera, Berliner Ensemble, Kabuki, Moscow Art Theatre were first seen in the West after the war”. Conforme: <https://www.iti-worldwide.org/theatreofnations.html>

O artista francês Jean Cocteau foi convidado em 1962, a inaugurar esta efeméride, dando, desse modo, início à produção de um extenso rol de MENSAGENS DO DIA MUNDIAL DO TEATRO que tiveram desde a sua génese uma projecção global.

É um elenco que tem crescido ao longo dos anos e que contava em 2017 com um total de cerca de cinquenta depoimentos, realizados por encenadores, actores, dramaturgos, cenógrafos, outros artistas e figuras públicas. Todos os anos, no DIA MUNDIAL DO TEATRO, comemorado a 27 de Março, a mensagem é lida nas respectivas línguas de todos os palcos do mundo, expressando o pensamento e a acção destas personalidades convidadas, homens e mulheres, que têm a oportunidade de partilhar nesta ocasião, a sua visão particular ao nível estético e ético, do que é para si o Teatro.

Ao ler cada uma destas mensagens, reconhece-se o esforço que constituiu para cada um dos autores chegar a uma síntese, ou à essência da sua prática bem como do seu compromisso com o teatro e a sua relação com a sociedade. E é justamente o resultado desse processo analítico, de revisitação e depuração, que se constituiu aqui, nesta dissertação, como um *corpus* que importa estudar.

Em 1982, a Comissão da Dança do ITI decidiu fundar o DIA INTERNACIONAL DA DANÇA e comemorá-lo todos os anos a 29 de Abril, data do aniversário de Jean-Georges Noverre (1727-1810), o criador do ballet moderno. A intenção deste dia é o de celebrar a Dança, revelando a universalidade desta forma de arte, que consegue congrega pessoas de diferentes culturas e etnias, mediante a sua linguagem comum.

Os autores da Mensagem do DIA INTERNACIONAL DA DANÇA, desde 1982, têm sido coreógrafos e bailarinos de diversos pontos do globo, que através das suas reflexões consubstanciam um *corpus sui generis* pelo desafio que implicou usar a palavra para falarem da dança, do corpo, do movimento e da sua linguagem universal.

Numa primeira abordagem panorâmica destas mensagens, escritas ao longo destes últimos cinquenta anos, tão relativamente próximos de nós, podemos constatar a forma como elas inscrevem o teatro e a dança, como testemunhas e fazedores poéticos da História e do pulsar da humanidade.

A relação profunda das artes performativas com a sociedade é desde o início assinalada, como se pode comprovar pela mensagem fundadora do DIA INTERNACIONAL DA DANÇA em 1982, pelo bailarino e coreógrafo esloveno Henrik Neubaer, que afirma “L’art de la dance n’est pas isolé de la réalité ni de la vie quotidienne des gens” (Neubaer, 1982), ou também, relativamente ao teatro, a proferida pelo dramaturgo Václav Havel em 1994, ao tempo Presidente da República Checa, onde

assinala que o teatro é mais que a representação de histórias ou lendas, é o lugar do encontro, um espaço para a autêntica existência humana “above all the kind of existence that transcends itself in order to give an account of the world and of itself” (Havel, 1994).

Não é difícil também estabelecer similitudes relativas à natureza da dança e do teatro, e que denotam a existência de factores comuns entre si. Podemos destacar dois exemplos, como o de Anne Teresa De Keersmaeker e de John Malkovich, sendo possível vislumbrar nas respectivas Mensagens as aproximações entre a dança e o teatro. Em ambas, apesar das suas naturais especificidades, relativamente aos processos de indagação por via artística - implicando diversamente a mente e o corpo na sua amplitude e densidade – tanto o teatro como a dança são descritos como apresentando em cena e ao vivo a singularidade e a complexidade da condição humana, com a cumplicidade de um público, assim como partilham o impulso de celebrar colectivamente o encontro e a vida.

#### 4. 1. Mensagens do Dia Mundial do Teatro: 1962 - 2017<sup>45</sup>

Theatre has the power to move, inspire, transform and educate in ways that no other art form can. Theatre reflects both the extraordinary diversity of cultures and our shared human condition, in all its vulnerability and strength.  
Irina Bokova<sup>46</sup>

Entrecruzando o teor das mensagens com a singularidade de cada autor e as particularidades de cada época torna-se possível vislumbrar um mosaico do mundo e das pessoas do teatro, dos últimos cinquenta e cinco anos, onde se podem reconhecer como comuns determinadas ideias-chave ou linhas de sentido, que serão sublinhadas no final deste capítulo.

Em 1962, o artista francês **Jean Cocteau**, assinala na sua mensagem fundadora a importância do diálogo e da partilha humana e da capacidade de chegar à aceitação das ideias de um outro. Segundo Cocteau, o teatro é “the best exemple of OSMOSIS – that natural process of vital absorption?” que permite colocar frente a frente posições antagónicas. É nesse sentido que através da sua Mensagem a todas as nações do mundo, formula o desejo de que “thanks to the World Theatre Days, will at last become aware of each other’s treasures and will work together in the high enterprise of peace” (Cocteau, 1962). Dá como exemplo o seu próprio país, a França, que apesar do individualismo que caracteriza o seu povo, tem sabido acolher no seu THÉÂTRE DES NATIONS em Paris, desde 1957, espectáculos de todo o mundo e em todas as línguas. Para Cocteau, a celebração do Dia Mundial do Teatro é uma oportunidade para cruzar “the singular and the plural, the objective and the subjective, the conscious and the

---

<sup>45</sup> As mensagens de teatro tiveram a língua inglesa como referência.

Entre 1962 e 2017 foram convidados a escrever a Mensagem do Dia Mundial do Teatro, pelo ITI – INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE – WORLD ORGANIZATION FOR THE PERFORMING ARTS: Jean Cocteau (1962), Arthur Miller (1963), Laurence Olivier e Jean-Louis Barrault (1964), René Maheu (1966), Helene Weigel (1967), Miguel Ángel Asturias (1968), Peter Brook (1969), Dmitry Shostakovich (1970), Pablo Neruda (1971), Maurice Béjart (1972), Luchino Visconti (1973), Richard Burton (1974), Ellen Stewart (1975), Eugène Ionesco (1976), Radu Beligan (1977), Janusz Warminski (1980), Lars Af Malmberg (1982), Amadou Mahtar M’Bow (1983), Mikhail Tsarev (1984), Wole Soyinka (1986), Antonio Gala (1987), Peter Brook (1988), Martin Esslin (1989), Kirill Lavrov (1990), Federico Mayor (1991), Jorge Lavelli e Arturo Uslar Pietri (1992), Edward Albee (1993), Václav Havel (1994), Humberto Orsini (1995), Saadalla Wannous (1996), Jeong Ok Kim (1997), Vigdís Finnbogadóttir (1999), Michel Tremblay (2000), Iakovos Kampanelis (2001), Girish Karnad (2002), Tankred Dorst (2003), Fathia El Assal (2004), Ariane Mnouchkine (2005), Victor Hugo Rascón-Banda (2006), H.H. Sheikh Dr. Sultan Bin Mohammed Al Qasimi (2007), Robert Lepage (2008), Augusto Boal (2009), Judi Dench (2010), Jessica A. Kaahwa (2011), John Malkovich (2012), Dario Fo (2013), Brett Bailey (2014), Krzysztof Warlikowski (2015), Anatoli Vassiliev (2016), Isabelle Huppert (2017).

<sup>46</sup> Directora Geral da UNESCO entre 15 de Outubro de 2009 e 10 de Novembro de 2017. Conforme [https://en.wikipedia.org/wiki/Irina\\_Bokova](https://en.wikipedia.org/wiki/Irina_Bokova) Acedido em 07/01/2018. Conforme <http://www.iti-worldwide.org/> Acedido em 2016.

unconscious” e ver que espantosas criaturas poderão surgir dessa interação (Cocteau, 1962). E termina, pondo de manifesto a sua crença de que o teatro, apesar dos avanços tecnológicos e dos prenúncios de morte, continuará sempre a existir: “If the Theatre is dead, Long Live the Theatre”

O dramaturgo americano **Arthur Miller** sublinhou na sua mensagem em 1963, como é precisamente nos momentos mais difíceis da História que o delicado quanto profundo alcance das artes, permite sustentar o esforço de manter junta a comunidade humana<sup>47</sup>. É no contexto deste reconhecimento que A. Miller recorda a razão pela qual deve existir o teatro. Para si, o teatro coloca o homem no centro do mundo, responsabilizando-o pelos seus actos, colocando-lhe o desafio do livre-arbítrio, pelo que Miller evoca Shakespeare nomeadamente a peça *Júlio César* (Acto I – 2.ª cena), quando a personagem Cássio dialoga com Brutus, referindo-se ao erro humano, dizendo-lhe que a culpa não está nas estrelas, mas em nós mesmos. Segundo Arthur Miller, o “living stage” é singularmente o lugar mais adequado e seguro, pois permite que o homem seja actor e espectador de um mundo em mudança, participando na construção do seu próprio destino. Para o dramaturgo, basta um homem e uma vela para fazer uma peça, enquanto o cinema e a televisão<sup>48</sup> têm de se esforçar para conseguir atingir a nudez e a simplicidade que são naturais desde as origens à forma dramática:

For like all machines, like science itself, the version these media give of a man amplifies his material nature, his environment, the very pores of his skin, and as they magnify his most perishable elements they move away from his essence which is unseeable. Indeed, it is precisely the gradual revelation of the unseen and unseeable that is the hidden matrix of dramatic form itself. A play is fine not for what it shows but for its underlying revelation, and the race has always honored exactly those plays which reveal the universal in man, those elements in his nature which in fact are international (Miller, 1963).

Podemos ver como para A. Miller é clara a diferença entre a natureza do teatro e as imagens em movimento, que como o dramaturgo clarifica, apesar de amplificarem os elementos, não conseguem revelar a inefabilidade humana universal, apenas vislumbrada mediante a acrisolada forma dramática. Arthur Miller pugna também por

---

<sup>47</sup> Em 1963 vivia-se o recente rescaldo da crise dos mísseis de Cuba, um dos momentos de maior tensão da Guerra Fria entre a União Soviética e os Estados Unidos da América.

<sup>48</sup> Lembremos que a televisão em Portugal tinha começado as emissões regulares em 1957. O fenómeno era relativamente novo em todo o mundo, mas a televisão nos EUA tinha-se amplamente divulgado a seguir à Segunda Guerra Mundial.

uma visão do teatro que poderemos designar de “pró-dramático”<sup>49</sup>, onde é o diálogo que faz mover a acção. Para o dramaturgo, o homem no palco deve agir, e tendo como pano de fundo os valores humanos, pois “In our time, when futility has overwhelmed the spirit, when a deathly inaction threatens the heart, it is good that we possess a form whose very existence demands action” (Arthur Miller, 1963). A defesa da forma dramática por parte de Miller pode entender-se como uma reacção às formas teatrais surgidas após a II Guerra Mundial, que tendo como referência obras como *O Mito de Sísifo* de Albert Camus e um generalizado sentimento europeu de deriva e perplexidade, tinham sido designadas no ano anterior a esta mensagem, em 1962, pelo crítico de origem húngara Martin Esslin, como Teatro do Absurdo<sup>50</sup>. Para A. Miller, este novo tipo de teatro, de algum modo visionado por Antonin Artaud e já previamente referido em *o Rei Ubu* de Alfred Jarry, não contradizia o fundamental da forma dramática, funcionando antes como um paradoxo. Mas, quanto ao dramaturgo americano, o drama que evita intencionalmente a acção reflecte um certo sentimento geral vivido à época, de se estar num beco sem saída, ou seja, num “cul-de-sac”, numa descrença no poder do homem em mudar a sua própria situação, e na rejeição de todo e qualquer sentido para além da ironia. Segundo A. Miller, o Teatro do Absurdo olha para a humanidade desde a borda da sepultura, “tip of the grave”, e deste modo a única perspectiva que almeja é inevitavelmente a auto-derrota, reflectindo, desse modo, a existência de um ser humano desorientado e enlouquecido pela explosão do seu sistema de valores. E acrescenta “These plays are most convincing if performed the day before the world ends. Better still, the day after” (Arthur Miller, 1963). Esta apreciação de Arthur Miller que ironiza com este suposto sentimento, transmitido pelo Teatro do Absurdo, de poder fruir prazerosamente com a ideia de que “nothing we know is really very true”, indicia de algum modo, quanto a nós, a passagem de um carácter e pensamento cada vez mais envelhecido do continente europeu, para uma atitude mais empreendedora, e com a capacidade de iniciativa em termos criativos e políticos, da novel potencia em ascensão que era os Estados Unidos da América, terra de oportunidades e construtora do futuro.

---

<sup>49</sup> Proponho esta designação tendo presente o conceito de “teatro pós-dramático” formulado pelo teórico alemão H. Lehmann em *Posdramatic Theatre*, uma obra de 1999.

<sup>50</sup> Os principais autores que definiam este tipo de teatro, segundo M. Esslin, eram Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Adamov e Harold Pinter, apesar de que alguns deles preferissem definir as suas obras como sendo Anti-Teatro ou Novo Teatro. Note-se que Martin Esslin virá a escrever a mensagem do Dia Mundial do Teatro de 1989.

A mensagem do DIA MUNDIAL DO TEATRO de 1964 constou de um diálogo entre o actor inglês **Laurence Olivier**<sup>51</sup> e o encenador francês **Jean-Louis Barrault**. O seu encontro sublinhou particulares sintonias quanto ao pensamento e à experiência teatral, afirmando que a arte comungada por ambos era, segundo Barrault, um “magnetic phenomenon”. Partilhavam a perspectiva que no teatro são atingidos não apenas os olhos e os ouvidos, mas também os outros sentidos, pois se no teatro são os olhos que olham, é o coração que vê e recebe, e só depois é que o cérebro compreende (Barrault, 1964). Jean-Louis Barrault, antigo estudante de teatro de Charles Dullin e de pantomima de Étienne Decroux, assinala que por detrás das palavras “the carnal power” do teatro impõe-se no coração dos homens. Nesse sentido, o teatro é poético porque é sempre carnal. Segundo Barrault, o poder mágico e encantatório da palavra “this intelligible mouthful” atravessa as diferentes culturas e entra em ressonância com toda a humanidade. L. Olivier e J.L. Barrault partilhavam também a ideia que o verdadeiro homem de teatro é uma testemunha do seu tempo, como foi o caso de Shakespeare. Segundo Barrault o objectivo último do teatro é a justiça e a consciência do espectador face ao drama humano posto em cena:

On stage, assassins, victims, attack and defense fight with the excessiveness of their passions. Each spectator is a jury, and it is Life, strong and balanced, that presides over this vast settlement of scores and brings out intelligence, understanding and health (Barrault, 1964).

Como se pode constatar ao longo desta mensagem, para Barrault “The essential power of theatre” reside em saber discernir os antagonismos e diferenças que separam os homens e em evidenciar tudo aquilo que comungam entre si “in short everything related to the realm of heart” (Barrault, 1964).

Em 1966, **René Maheu**, antigo professor de filosofia - amigo próximo de Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir - e que foi Director Geral da UNESCO entre 1962 e 1974, sublinhou em particular a natureza intrínseca e comunitária do teatro, em que o espectador está sempre envolvido “The theatre is not a performance to be witnessed: it is experience shared, or is nothing” (René Maheu, 1966).

Em 1967, são publicados *A Arte de Viver para as Novas Gerações* de Raul Vaneigem, onde os pilares da sociedade são postos em questão, e *A Sociedade do*

---

<sup>51</sup> O actor inglês foi durante os anos quarenta do século XX Co-Director do prestigiado OLD VIC. Em 1957 trabalhou com a ENGLISH STAGE COMPANY, um grupo de teatro *avant garde*. Em 1963, Laurence Olivier foi o director fundador do NATIONAL THEATRE.

*Espectáculo* de Guy Debord, activista da denominada INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Estas duas obras, que foram premonitórias do Maio de 68, reverberam com a ideia de uma arte que seja transformadora, directamente experienciada, fazendo parte do real, em detrimento de um produto comercial espectacular, vivenciado através de intermediários.

Neste pano de fundo, parece sintonizar-se a reflexão da actriz alemã **Helene Weigel**<sup>52</sup>, autora da mensagem de 1967, quando refere que “The theatre and its sister arts cannot aim high enough in their responsibility towards society” (Weigel, 1967), chamando, deste modo, a atenção para o compromisso que deve existir entre o teatro e a sociedade, na medida em que este combate a ignorância e promove o conhecimento.

No ano seguinte, em 1968, comemorou-se o vigéssimo aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que foi adoptada pela ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS a 10 de Dezembro de 1948. A mensagem desse ano foi do escritor, e nessa altura embaixador da Guatemala em França, **Miguel Ángel Asturias**, que falando em nome das civilizações que reemergem e que possuem antigas tradições teatrais, como a cultura Maia da Guatemala, enalteceu “the miracle of drama” e os seus fazedores e cúmplices que através das palavras e da linguagem teatral constroem pontes e compreensão mútua, mediante o meio de comunicação, segundo o autor, mais humano, directo, efectivo e fértil.

O encenador inglês **Peter Brook** foi convidado a escrever a mensagem em 1969, um ano após publicar *O Espaço Vazio*, um estudo resultante de quatro conferências ministradas nas Universidades de Manchester, Keele, Hull e Sheffield, e onde examina quatro modos de fazer teatro: o “Teatro do Aborrecimento Mortal”, o “Teatro Sagrado”, o “Teatro Bruto” e, finalmente, o “Teatro Imediato”.<sup>53</sup> Na sua mensagem sublinha a necessidade de repensar e reelaborar o que se faz no teatro. Seja qual for a perspectiva com que possamos olhar para o “problem of theatre”, tendo em conta a sua relação com a sociedade e o seu tempo, acabamos sempre por voltar ao mesmo ponto, e sendo assim, a função do artista é “re-examine, re-examine deeply, fundamentally, destructively, and we hope creatively, all the formes by which we live” (Brook, 1969).

---

<sup>52</sup> Helene Weigel, ao tempo, directora do Berliner Ensemble, foi uma das maiores actrizes da sua geração. Esposa de Bertold Brecht, obteve grande sucesso com a sua interpretação de “Mãe Coragem” e após a morte do dramaturgo e encenador, organizou os seus arquivos e publicou as suas obras completas. Conforme [http://www.world-theatre-day.org/helene\\_weigel.html](http://www.world-theatre-day.org/helene_weigel.html) acedido em 07/01/2018

<sup>53</sup> No ano seguinte, e após ter realizado a longamente planeada viagem ao Afeganistão, P. Brook fundaria o INTERNATIONAL CENTRE FOR THEATRE RESEARCH.

Em 1970, **Shostakovich**, célebre pianista e compositor, autor de pungentes sinfonias, relembra na sua mensagem aos artistas do seu tempo a relevância dos princípios humanistas que devem estar presentes na essência das suas obras. Somente desta forma, poderão corresponder ao anseio de um maior conhecimento e à aspiração da beleza, pois “The meaning of life and the mission of an artist is precisely to give joy, to enrich people spiritually and to awaken higher sentiments in them” (Shostakovich, 1970). Conclui esta sua reflexão falando do amor que se deve dedicar à arte, bem como a responsabilidade individual e social para com o futuro do mundo.

O poeta chileno **Pablo Neruda** declarava em 1971 que os tempos que se viviam oscilavam entre uma verdade que não satisfazia ninguém e uma esperança que ainda não tinha conseguido ganhar a sua forma. Simultaneamente, quanto a si, podia-se constatar por todo o mundo, um enorme tédio e cansaço tanto em relação a propostas teatrais próximas do absurdo como em relação ao realismo, quer quanto a uma veemência inventada como a uma violência teatral. E por isso, de acordo com a sua opinião, em qualquer canto do globo o que todos querem é que no teatro seja possível sobretudo “see ourselves as we were and as we shall be”. Assumindo-se essencialmente como poeta, Neruda ousa, no entanto, acreditar que as pessoas de teatro concordarão com ele, quando diz de que todos gostariam de contribuir para que o teatro possa ser “simple without being simplistic, critical but not inhuman, advancing like a river of the Andes whose only limits are those in itself imposes” (Neruda, 1971).

Na Mensagem de 1972, para o bailarino e coreógrafo francês **Maurice Béjart**, teatro é sinónimo de união. Nesse sentido, evoca a memória de Sergei Diaghilev, no centenário do seu nascimento, e a ideia deste de criar espectáculos que reuniam num esforço comum, pintores, escritores, coreógrafos e compositores, almejando produzir o famoso “total theatre”, onde “song is an extension of dance, where sculpture rivals the kinematics arts, where the whole spectrum of existing technical means is summoned for one great presentation” (Béjart, 1972), o que poderá a nossos olhos, inscrever o famoso empresário russo como um dos precursores da noção abrangente das artes performativas. Béjart afirma que reunir as artes é necessariamente criar uma unidade entre elas, e uma vez que considera que “the essence of the theatre is the actor” incita-o a ser mais do que uma “talking machine”, já que enquanto artista pode juntar o canto com a dança, e ser “the sculptor of his body, the painter of his emotions, the priest at his sacrifice”, esquecendo o “Fazer” em favor do “Ser”.

O cineasta italiano **Luchino Visconti** na sua mensagem, em 1973, lembra que

para além das teorias, das poéticas, dos desenvolvimentos tecnológicos e do ataque massivo dos meios de comunicação, o teatro ao longo do século XX e em todo o mundo, questionou a sua realidade e verdade, acabando por se reencontrar “It emerged from its eclipse to rediscover its real identity which is to be the place where human values and relationships confront each other” (Visconti, 1973). Para o realizador de *O LEOPARDO* e *SENSO*, a fragilidade, a irreversibilidade, a natureza da representação que nunca é igual, ao contrário da realidade imutável do cinema, acabam por confirmar como o teatro - sublinhando neste ponto uma afinidade singular com Albert Camus -, é um meio humano por excelência. Se por um lado, o teatro regista e exprime as mudanças na vida e no comportamento do ser humano, ao mesmo tempo estimula a aspiração a ultrapassar-se a si próprio, mediante o que designa como “a mysterious transcendances”. Visconti parece subscrever a ideia de que o teatro se tornou numa catacumba, onde “man descends to the meeting with himself and with own destiny by putting his beliefs and this emotions to the test in a game, which has the double power of reality and imagination”. Segundo Visconti, o teatro, que parecia ter sido relegado para um segundo plano, retornou para o centro da experiência colectiva, e é por isso que entrar num teatro “signifies a choice, pre-supposes the rational expectation of clarity and Absolute. And his return to the collective source of emotions and truth constitutes an act of humility and of love” (Visconti, 1973).

A mensagem do actor **Richard Burton** em Março de 1974 começa e termina com o título de uma peça americana, *Hello, out there* de Willian Saroyan. É com esta simples frase, de abertura e de fechamento, que R. Burton explica o porquê da existência do teatro, pela vivência de momentos de comunhão onde “Kings and workers, colonels and shopkeepers” (Burton, 1974) podem partilhar uma mesma história, que no fundo fala de todos eles<sup>54</sup>.

No ano seguinte, em 1975, o convite para escrever a mensagem foi endereçado à encenadora e produtora **Ellen Stewart**<sup>55</sup>. Na sua reflexão sublinhou como no teatro, apesar dos diferentes lugares e das muitas línguas, os artistas sempre se acolheram uns aos outros nos seus espaços, enriquecendo-se mutuamente “beyond measure” mental e

---

<sup>54</sup> Curiosamente um mês depois, em Portugal, acontecia o 25 de Abril, um movimento liderado por capitães que impulsionou uma abertura do país para o mundo e que proporcionou momentos de convivência como os referidos por Richard Burton na Mensagem deste ano do Dia Mundial de Teatro.

<sup>55</sup> Fundadora do LA MAMA, E.T.C. (EXPERIMENTAL THEATRE CLUB) em 1961. Foi ela que convidou Jerzy Grotowski a ir aos Estados Unidos em 1967, tendo ainda durante anos sustentado e liderado a comunidade OFF-OFF-BROADWAY em Nova Iorque. Conforme [http://www.world-theatre-day.org/ellen\\_stewart.html](http://www.world-theatre-day.org/ellen_stewart.html) acedido em 07/01/2018

espiritualmente, pois “Theatre can generate love, and love is the energy of survival” (Stewart, 1975).

Em 1976, **Eugène Ionesco**, na mensagem que nos legou, parece ter-se dado a oportunidade de responder a Arthur Miller e à crítica que este encetara ao TEATRO DO ABSURDO uns anos antes, na mensagem de 1963. Ionesco, que reconhecia ter afinidades com o dramaturgo Alfred Jarry e que admirava os Dadaístas e os Surrealistas, afirma na sua mensagem que ele e outros escritores “have condemned realism for the simple reason that reality is not realistic and because realism is just one school, style and convention among others”. Da mesma forma, continua dizendo, condenaram o teatro ideológico que, segundo ele, “is itself a constraint, a prison, and the prisoner of ideas, doctrines and assumptions towards which the playwright is not allowed to adopt a critical attitude” (Ionesco, 1976) <sup>56</sup>. Provavelmente inspirado por André Breton, refere que “Truth is to be found in the imagination. The theatre of the imagination is a theatre of genuine truth and is genuinely documentary” (Ionesco, 1976). Nesse sentido, o teatro é a construção de uma imaginação sem restrições, como um sonho em que somos “simultaneously author, actor and spectator”. Ionesco considera que a arte, e neste caso, o teatro não deve ter fronteiras, devendo pelo contrário transcender divergências. Nesse sentido, o teatro deveria ser um país universal, “the meeting place of all men who share the same anguish and the same hopes revealed by the imagination, and should be neither arbitrary nor realistic but an expression of our identity, our continuity and our oneness” (Ionesco, 1976).

No ano seguinte, em 1977, o actor **Radu Beligan**, director do Teatro Nacional de Bucareste sublinhou o privilégio que o teatro tem, juntamente com outras áreas artísticas, de serem “languages of intuition” (Beligan, 1977), capazes de articularem e possibilitarem a abertura das pessoas umas às outras e de partilharem os mesmos sonhos e as mesmas perguntas.

Em 1980 o encenador polaco **Janusz Warminski** deu um dos primeiros sinais de alerta acerca do desinvestimento, verificável à época, na cultura e nas artes, apenas trinta e cinco anos depois do fim da II Guerra Mundial. E, no entanto, segundo ele, é na cultura e nas artes, assim como nos artistas, que se encontra o potencial que nos defende da “degeneration of humankind”, mediante a denúncia dos excessos de poder e da

---

<sup>56</sup> A título de curiosidade lembremos que a primeira obra que o encenador polaco - e criador do conceito de TEATRO POBRE - Jerzy Grotowski dirigiu foi justamente *As Cadeiras* de Ionesco, que estreou na cidade de Cracóvia a 29 de Junho de 1957.

Conforme <http://www.grotowski.net/en/toolkit/timelines/jerzy-grotowski/1957> acessado em 07/01/2018

violência.

Right from Aeschyles - through Shakespeare, Molière, Ibsen, Chekhov, Brecht and Beckett - up until contemporary writers, dramatic art has tried to penetrate the mystery of human existence, seeking the key to the conscience and the soul in order to protect the life and dignity of human beings (Warminski, 1980).

Para Warminsky, “Art is the conscience of the individual and the society”, e o teatro propicia a fruição de um sentimento comum de solidariedade intelectual e espiritual.

O professor e maestro sueco **Lars Af Malmberg**, em 1982, refere a herança espiritual da humanidade expressa através da arte, sublinhando, nomeadamente, que a cultura teatral para se desenvolver plenamente e florescer, necessita de uma “fertilizing exchange of knowledge and practice”, razão de ser do INSTITUTO INTERNACIONAL DO TEATRO. Sublinha ainda a investigação desenvolvida em torno do teatro indígena e das suas tradições, assim como o de minorias étnicas, em prol da liberdade de expressão dos artistas de teatro<sup>57</sup>. Malmberg destaca ainda iniciativas importantes promovidas pelo ITI, relacionadas com “experimentation in the field of music theatre; publication of a 20th century theatre encyclopedia; contemporary trends in the art of dancing in the seventies; furthering theatre development in developing countries” (Malmberg, 1982).

No ano seguinte, em 1983, o texto celebrativo foi escrito pelo senegalês **Amadou Mahtar M’Bow**, Director Geral da UNESCO, e o primeiro africano a estar à frente de uma agência da ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Na sua mensagem, alerta para a competição de diferentes formas de entretenimento, como o cinema e a televisão, referindo-se à fragilidade do teatro e ao facto de este ser uma arte da presença humana, do contacto e da comunicação directa, proporcionando uma ligação íntima e harmoniosa entre os dramaturgos, os intérpretes e os espectadores, “In the same way as a plant that takes root in the soil, theatre only lives in the public and for its public” (M’Bow, 1983).

Em 1984, o actor e encenador russo **Mikhail Tsarev**<sup>58</sup> celebra o humanismo,

---

<sup>57</sup> Quero assinalar a coincidência que neste mesmo ano, em que na Mensagem do Dia Mundial do Teatro se referiam os trabalhos de investigação acerca de tradições teatrais e culturais minoritárias, o professor e encenador português José Valentim Lemos editava em Paris, com a chancela do CENTRO CULTURAL PORTUGUÊS da FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN a obra *Réflexions sur le costume dans quelques manifestations de théâtre traditionnel religieux au Portugal*, que aborda as tradições do teatro popular religioso em Portugal: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5572300>

<sup>58</sup> M. Tsarev trabalhou entre 1933 e 1937 com Vsevolod Meyerhold, e, por certo, experienciou com esse singular encenador as suas novas propostas de trabalho, nomeadamente as técnicas de biomecânica. Conforme <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Mikhail+Tsarev> acedido em 07/01/2018

enquanto traço distintivo que caracteriza o teatro. Para Tsarev, o teatro é antes de mais a arte da comunicação “An expression of beauty, and truly on the scale of man” (Tsarev, 1984).

Em 1985, quarenta anos após o final da II Guerra Mundial, o francês **André-Louis Perinetti**<sup>59</sup>, antigo professor e director da Universidade do Teatro das Nações, em Paris, e à época membro DO MANAGING BOARD OF THE RESEARCH LABORATORY ON PERFORMING ARTS OF THE CNRS<sup>60</sup>, relembra na sua mensagem como o teatro “has become the symbol of resistance to all types of oppression”, e se identifica com a própria vida e com a sua capacidade de criação e renascimento. Celebrar este dia em todo o mundo, diz Perinetti, proporciona a oportunidade de nos ligarmos uns aos outros, de poder olhar o outro e até as outras culturas que estão do outro lado do mundo. Segundo o autor, os artistas de teatro, irmanados na poesia, “often anticipate the reality of tomorrow and have a foreboding of the destiny of humanity, they also represent its memory!” (Perinetti, 1985).

No mesmo ano em que ganhou o Prémio Nobel da Literatura, tornando-se o primeiro africano a ser laureado com a prestigiada distinção, o nigeriano **Wole Soyinka** foi convidado a escrever a mensagem relativa a 1986. Como dramaturgo, a obra deste autor está intimamente ligada à tradição popular do teatro africano, que combina a dança com a música e a acção. Embora reconhecendo as limitações da arte na sua capacidade de mudar o mundo e as sociedades humanas, Soyinka reafirma, contudo, o poder do teatro em evidenciar “highlighting the world's many dilemmas, in re-directing the consciousness of societies and mobilizing the responses of peoples towards eventual change” (Soyinka, 1986). Para si, a vida em sociedade tem uma expressão real e uma dimensão política concreta. Por isso, tendo em conta a realidade política da África do Sul, propôs que o ano de 1986 celebrasse o do Dia Mundial do Teatro contra o Apartheid. Em consequência desta sua proposta expressa no final da sua mensagem, almejando a necessidade de garantir a realização criativa em liberdade de homens e mulheres, Soyinka veio a ser designado pela UNESCO, em 1994, Embaixador da Boa Vontade para a promoção da cultura africana, direitos humanos, liberdade de expressão, media e comunicação.

O poeta, escritor e dramaturgo espanhol **Antonio Gala**, em 1987, assinala a dívida que temos para com o teatro, que através da história tem ajudado a humanidade,

---

<sup>59</sup> Conforme: <http://www.world-theatre-day.org/perinetti.html> acedido em 07/01/2017.

<sup>60</sup> Centre National de la Recherche Scientifique: <http://www.cnrs.fr/fr/organisme/presentation.htm>

seja enquanto arma de arremesso, seja como um escudo protector. Para Gala, o teatro tem sido e continua a ser “a carnival that unmasks and a disguise that reveals”, capaz de fustigar os poderosos e dar esperança aos humildes. Ainda a propósito do teatro diz o autor na sua mensagem ser esta a melhor forma de Arte que conhece para assimilar e testemunhar a história. Do mesmo modo seria quase impossível encontrar uma arte mais colectiva e participativa do que o Teatro em todas as suas facetas. Nesse sentido, Gala afirma também na sua mensagem que é justamente da diversidade do teatro que nasce a riqueza da cidadania, bem como das suas diferenças a fraternidade humana. Para este autor, “theatre has been, is and will always be like a homeland, a religion, a common culture which unites all peoples of the world”.

Dezanove anos após ter escrito uma mensagem para o DIA MUNDIAL DO TEATRO, **Peter Brook** voltou a ser convidado, oferecendo-nos um segundo testemunho em 1988. Foi também nesse ano que publicou *The Shifting Point: Forty years of theatrical exploration, 1946-87*<sup>61</sup>. O autor de *The Empty Space*, mais do que dar respostas, faz perguntas. E uma das interrogações que coloca na sua mensagem desse ano é justamente “Should one disappear into another culture, or disappear into one's own?” Relativamente a esta questão, o encenador inglês acredita que há um outro caminho para encontrar a verdade que todos procuram “The valid truth is the truth of the moment. When many influences interact through their converging rays, through their friction a new view can emerge, fresh, surprising” (Brook, 1988). De certo modo, a ideia de transdisciplinaridade, de trânsito e entrecruzamento entre diversas visões da realidade, está subjacente nesta ideia expressa na mensagem de Brook. Note-se que no ano anterior, havia sido fundado em Paris o CIRET – CENTRE INTERNATIONAL DE RECHERCHES ET ÉTUDES TRANSDISCIPLINAIRES, a que o encenador inglês aderiu. Pode-se dizer que a sua prática e reflexão artística confluíram com esta nova forma de fazer investigação mediante outra abordagem científica e cultural que possibilite e estimule o fluxo de informações entre várias áreas do conhecimento. É deste modo, de acordo com as palavras de Brook, que as verdades universais poderão emergir através destas múltiplas combinações e interações entre as culturas do mundo.

A poucos meses da queda do Muro de Berlim, **Martin Esslin**, o autor da obra

---

<sup>61</sup> Nesta obra, Brook reflecte sobre o seu percurso teatral desde Stratford e o West End nos anos sessenta até ao recente sucesso alcançado com o espectáculo THE MAHABHARATA.

*The Theatre of the Absurd*<sup>62</sup>, escreveu a mensagem relativa a 1989. Este estudioso e crítico de teatro, de origem húngara, convida-nos a reflectir sobre a imagem que o teatro de cada país e de cada tempo oferece acerca da sociedade, do indivíduo e do mundo. Para ele o Teatro do Absurdo atacava as certezas confortáveis da ortodoxia política e religiosa. Assinala nesta sua mensagem que o teatro vivo continua a ser o guardião da riqueza e da diversidade cultural, perante a “avalanche of homogenized triviality” (Esslin, 1989) de produtos comerciais feitos para a televisão. Para Esslin, isto só poderá ser conseguido através de uma intercomunicação regular entre países, assim como pela tradução e representação de peças de outras culturas. E sobretudo, pela livre circulação de companhias e produções que possibilitem um mútuo conhecimento e uma “cross-fertilization” artística.

Em pleno ambiente de “perestroika” (reestruturação) e de “glasnost” (abertura e transparência) o actor e encenador russo **Kirill Lavrov**, à época presidente do centro soviético do INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO, foi convidado a escrever a mensagem relativa a 1990. Lavrov partilha a sua emoção face às rápidas mudanças em curso, em particular no domínio da liberdade e do valor dos indivíduos. Diz ele, que “The whole world is rediscovering dialogue, a word, which is in fact, a theatre term” (Lavrov, 1990). Salienta também a importância do intercâmbio teatral, entre povos e culturas, porque se por um lado o teatro é capaz de exprimir as características particulares de um povo, simultaneamente só conseguirá sobreviver se estabelecer uma permanente relação com as outras tradições teatrais do mundo. Congratulando-se com a ideia de construção de uma WORLD THEATRE HOUSE, Lavrov apela a todos os “theatre people” para se manterem fiéis ao ideal humanista.

No ano seguinte, em 1991, o mundo assistiu à dissolução da União Soviética, ao abandono por parte do Estado da Índia das políticas socialistas, ao início da chamada Guerra do Golfo e também ao da Guerra na Jugoslávia. Nesse ano, de profundas transformações, o espanhol **Federico Mayor**, na altura Director Geral da UNESCO, refere que face aos complexos desafios que a humanidade enfrenta, num mundo que deixou de ser o que era, devemos escolher “the path of co-operation, understanding and unity”, através da cultura e da diversidade criativa, factores que são distintivos da condição humana. E, nesse sentido, Federico Mayor afirma que de todas as artes, o teatro talvez seja a única que não pode, nem deve, distanciar-se das questões, receios e

---

<sup>62</sup> Em 1961, Martin Esslin atribuiu esta designação às peças de teatro que dramatizavam o absurdo no cerne da condição humana.

desafios do seu tempo, porque para além de se dirigir a todas as pessoas e povos, necessita do contributo de todos para preservar a sua vitalidade, incluindo os das regiões mais pobres e desfavorecidas, que podendo partilhar as suas experiências enriquecem “the universal heritage of knowledge” (Mayor, 1991), e contribuem para a construção de um mundo mais criativo e fraterno.

No ano de 1992 foram convidadas duas personalidades oriundas da América Latina a redigir cada uma delas a sua mensagem. Foram elas, o encenador argentino **Jorge Lavelli**, e o político e intelectual venezuelano **Arturo Uslar Pietri**. Para Lavelli, criador de um estilo próprio de teatro musical e considerado como um dos encenadores que renovou o teatro francês, juntamente com Jean-Louis Barrault e Peter Brook, o teatro é um espelho que reflecte aquilo que somos, que nos questiona e nos interpela. Para este encenador, o teatro deve também agir “as a precursor, illuminating people’s self-awareness and their conscience” (Lavelli, 1992) e contribuindo para a dignidade humana. Em sintonia com este pensamento, A. Pietri sustenta que o teatro faz parte da forma de vida do homem, sendo que opera como “his other way of being and fulfillment, of looking at himself and of continuously stating his conflicts” (Pietri, 1992). E conclui a sua mensagem dizendo que uma das grandezas do teatro, “its peerless gift”, é que apesar da frivolidade do mundo, consegue sobreviver e fazer verdadeiros “miracles” ao metamorfosear, dando-lhes vida, a palavras e cenas que ecoam na consciência de todos nós, presentes nesse momento inesquecível que partilhamos juntos.

O dramaturgo americano **Edward Albee** refere na sua mensagem de 1993 que inventámos a Arte para sermos capazes de “explain ourselves to ourselves, to bring order and clarity and perhaps even direction to our consciousness”. Para o autor de *Quem tem medo de Virginia Wolf* ou de *Zoo Story*, a Arte “to earn the name, must be useful and not merely decorative”, de modo que apesar de não ter a capacidade de resolver os dilemas humanos no imediato, consiga pela sua natureza reflexiva contribuir para uma mudança das percepções e das mentalidades. Para Albee, o teatro é o único lugar onde é possível fazer tudo acontecer no aqui e agora. Ao contrário do cinema, onde tudo já aconteceu, no teatro o campo das possibilidades está em aberto, numa tensão permanente e imprevisível com o momento presente. Albee, que nas suas obras examina a moderna condição humana, termina recordando-nos que os limites do teatro são meramente os limites que nós lhe colocamos “the limits we put on ourselves” (Albee, 1993).

O último presidente da Checoslováquia e primeiro presidente da República Checa, o dramaturgo, filósofo e político **Václav Havel** escreveu a mensagem de 1994. A análise lúcida e abrangente que ele faz sobre o momento histórico que a humanidade estava a viver exigiria por si só um estudo aprofundado. Mas colocando o foco exclusivamente no teatro, para Havel, este é o meio mais adequado para revelar, de forma desafiante “the dark forces that are dragging the world down”, e simultaneamente tudo aquilo que existe de brilhante, luminoso e cheio de esperança. Diz ele na sua mensagem que “In today's dehumanizing technological civilization theatre is one of the important islands of human authenticity” (Havel, 1994), um valor que deve ser protegido e cultivado, porque é justamente a insubstituível subjectividade humana e a sua concreta personalidade e consciência que se tornam fundamentais, perante um mundo de “mega machinery and anonymous mega bureaucracies” (Havel, 1994). Para o dramaturgo checo a esperança do mundo está na reabilitação do ser humano, e é por isso que o teatro, sendo feito ao vivo, é mais do que apenas a performance de contar uma história, é um lugar que possibilita os encontros entre as pessoas, um espaço que permite construir e fruir uma autêntica existência humana, incluindo tudo aquilo que a transcende, afim de poder dar sentido e significado do mundo, do seu tempo e de si mesmo. Nesse sentido, para Vaclav Havel “Theatre is a point at which the intellectual and spiritual life of the human community crystallizes”. Lembremos que esta sua mensagem foi escrita no momento em que a cidade de Sarajevo estava cercada, assinalando o dramaturgo que uma outra guerra paralela estava a acontecer, explicitando que:

It is an unarmed conflict between those who hate and kill others only because they are different, and people of the theatre who bring the uniqueness of human beings alive and make dialogue possible. In this war the people of theatre must win. They are the ones who point towards the future as a peaceful conversation between all human beings and societies about the mysteries of the world and Being (Havel, 1994).

Conclui dizendo que por todas estas razões, e em especial pela defesa da paz, o teatro continua a fazer todo o sentido. E de facto, o teatro apresenta e faz apelo ao homem inteiro, enquanto ser com razão e coração.

Em 1995, o dramaturgo e encenador venezuelano **Humberto Orsini** diz na sua mensagem que a humanidade descobriu que através deste “apparently distorted mirror that is the theatre, could be seen the clear image of man”. Para Orsini o teatro tem a

virtude de vislumbrar o ser humano na sua universalidade através da vida do mais comum dos seres mortais. No entanto, para o encenador, apenas certas obras dramáticas conseguiram interpretar e captar o espírito do seu tempo e a essência do pulsar humano, tendo conseguido atravessar as barreiras do tempo e do pensamento e chegar até ao presente. Orsini conclui, exortando a todos, para que o teatro nos transporte sempre, nem que seja apenas durante algumas horas, para esse outro mundo desconhecido que habita no interior de cada um, para que seja possível desse modo “discover new languages through theatre, which will make possible a more effective dialogue between human beings.” (Orsini, 1995).

A mensagem de 1996 podia ter tido como título “The Thirst for Dialogue” segundo o dramaturgo sírio **Saadalla Wannous**, o primeiro escritor árabe a ser convidado a partilhar neste dia a sua prática e o seu pensamento, com todo o mundo do teatro. Para este dramaturgo, de cada vez que sente a sede pelo diálogo, imagina que tudo começa num teatro, sendo este o fórum ideal que possibilita ao espectador sair da sua concha e contemplar a condição humana, e aperceber-se em comunidade do valor ilimitado do diálogo e da pluralidade de níveis que nele existem, tais como o diálogo da própria acção, o que se estabelece com o espectador, o diálogo entre o próprio público, e o que se estabelece posteriormente com a própria cidade<sup>63</sup>. Para Wannous, o teatro não é apenas uma manifestação da sociedade, mas um requisito para o seu crescimento e desenvolvimento enquanto comunidade. Na sua mensagem reflecte sobre a natureza do fenómeno da globalização, que começava a tomar forma, e que parecia já estar a alargar um fosso maior entre “the obscenely rich and the destitute poor” ao mesmo tempo que sem qualquer tipo de misericórdia (“mercilessly”) estava a destruir todas as formas de coesão social, fragmentando e isolando os indivíduos. Segundo Wannous, para o ser humano recuperar a sua humanidade, perante este “egocentric inhuman process of globalization”, terá que ser ajudado pela cultura e o pensamento crítico, dado que fornecem ideias e ideais que ampliam a liberdade humana, a consciência e a beleza. Finaliza o seu testemunho afirmando que “theatre must stay alive because without it the world would grow lonelier, uglier and poorer” (Wannous, 1996).

Em 1997, realizou-se pela primeira vez na Coreia, na cidade de Seul, o CONGRESSO MUNDIAL DO INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO. A mensagem desse

---

<sup>63</sup> Note-se que Wannous, nos finais dos anos sessenta organizou um dos primeiros Festivais Árabes de Artes Teatrais, que se realizou em Damasco, e no final dos anos setenta ajudou a fundar THE HIGH INSTITUTE FOR THEATRE ARTS na mesma cidade, assim como uma revista sobre teatro. Conforme [http://www.world-theatre-day.org/saadalla\\_wannous.html](http://www.world-theatre-day.org/saadalla_wannous.html) acessado em 07/01/2018

ano foi escrita pelo professor e encenador **Jeong Ok Kim**, que havia assumido a presidência do INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO em 1995. Após uma reflexão inicial sobre o estado do mundo, diz-nos que o teatro pode ser uma das formas de cura da doença do dogmatismo e intolerância. A organização do encontro numa das mais remotas e quase inacessíveis regiões do mundo é para Ok Kim um sinal da vontade de construir um mundo sem divisões “in which the division of South and North, East and West no longer exists”, e onde o centro possa ser encontrado em cada cidade ou nação. Para Ok Kim, apenas com um espírito de mente aberta e mútua compreensão será possível salvaguardar a singularidade de cada indivíduo, sem a qual não há lugar para a diversidade criativa.

É de forma provocatória que **Vigdís Finnbogadóttir** - atriz, directora de teatros e primeira mulher do mundo a ser eleita Presidente num país, neste caso a Islândia, tendo sido reeleita por três vezes, como Chefe do Estado do seu país entre 1980 e 1996 - começa a sua mensagem de 1999,

Why are we struggling to have a living theatre in days when you in a technological age can have everything at home?  
Or / is it necessary to run a living theatre in days of television, videos and CDs?”. (Finnbogadóttir, 1999)

Vigdís, que foi membro do primeiro grupo de teatro experimental na Islândia, afirma que o “state of crisis”, com que o teatro é permanentemente relacionado, parece ser de facto a sua segunda natureza, o seu duplo. E, pergunta ela, se sempre foi assim, porque é que esta forma de arte nunca foi abandonada: “Could it be that we human beings have an instinctive urge to act out roles and watch them being acted out by others?”. Segundo Finnbogadóttir, o teatro proporciona “a million visions of life” com as quais nos podemos relacionar a uma distância íntima usufruindo uma forma de arte que, como poucas outras, nos permite a um nível profundo “this mixture of the subjective and the objective, the intellectual and the emotional”. Vigdís lembra que também os artistas, quer sejam dramaturgos, encenadores ou outros, nomeadamente os actores, acrescentam com a sua energia extraordinária e a sua coragem o desafio de se tornarem, em cena, um outro que não eles próprios. Revelando um assinalável espírito optimista, para Finnbogadóttir, o teatro, enquanto microcosmos da sociedade, umas vezes é o reflexo dela e outras vezes reinventa-a, ajudando-nos a aprender alguma coisa acerca da estrada da sobrevivência. Oferece-nos também uma singular definição dos

gêneros, dizendo que “in comedy we learn compromise, and in tragedy we learn what happens when there is no room for compromise.” (Finnbogadóttir, 1999). Um outro aspecto que vale a pena destacar desta mensagem prende-se com a reflexão que empreende quanto ao facto de o teatro ter que competir com outros meios de comunicação. Para Finnbogadóttir, a consciência do binómio tecnologia *versus* teatro ao vivo mostra-nos como a arte dramática é uma prática comum em todo o mundo. Quanto a ela, o cinema é “larger than life”, assim como a televisão e os computadores são frequentemente “smaller than life”, no entanto, o teatro é “exactly the same size of life, neither larger nor smaller” possibilitando deste modo uma relação de maior intimidade e humanidade. Conclui a sua reflexão partilhando um desejo: “So let us wish the living theatre a long and prosperous life and be grateful whenever the curtain rises for a new or a renewed theatre performance wherever in the world it takes place” (Finnbogadóttir, 1999).

Chegados ao ano 2000, o escritor e dramaturgo canadiano **Michel Tremblay** assinala na sua mensagem que o teatro deve manter a sua função de acusação, denúncia, provocação e perturbação, face a uma globalização dominada por “two or three powerful cultural monsters” que uniformizam, submetem, e regem uma sociedade cada vez mais estéril, onde “The insatiable desire to make everything on earth alike will result in everything becoming like nothing on earth” (Tremblay, 2000). Tremblay convida-nos a escutar outras vozes vindas da Escócia, Irlanda, África do Sul, Quebec, Noruega ou da Nova Zelândia, diálogos genuínos que mantendo-se fiéis às raízes do teatro, conseguem extrair “the essence of the human being, distilling and transposing it in order to share it with the whole world.” Para si, estas vozes falam para todos porque são dirigidas para alguém em particular, e por isso todo o mundo – desde que esteja preparado para ser autocrítico e ver-se a si próprio tal como é - as saberá reconhecer, através do “miracle of theatre”, pela sinceridade na forma como conseguem “to describe and sing the human soul”, pela relevância das suas afirmações, e pela beleza da sua estrutura. E conclui recordando que “The universality of Chekhov does not lie in his being Russian but in the genius that enabled him to describe the Russian soul with which all human beings can identify” (Tremblay, 2000).

A 27 de Março de 2001 - seis meses antes do fatídico 11 de Setembro em Nova Iorque - por todo o mundo e na língua própria de cada povo, mais uma vez, foi lida a mensagem do DIA MUNDIAL DO TEATRO. Nesse ano, o convite foi endereçado ao dramaturgo grego **Iakovos Kampanelis**, que começa por afirmar que o teatro sendo

uma arte antiga é também uma “Art of the Future” porque nasce de uma “person’s psychical need” que nunca poderá ser desarraigada da essência humana. Kampanelis lembra os primórdios do teatro, cujo início se situa quando o primeiro ser humano começou a memorizar as suas experiências, a planificar as suas acções, e a representá-las na sua imaginação, “The first theatre company and the first theatrical performances took shape in the minds of men and women” (Kampanelis, 2001). É de referir que I. Kampanelis fez parte da resistência durante a II Guerra Mundial, tendo sido preso e deportado para o campo de concentração de Mauthausen, onde esteve até ao dia 5 de Maio de 1945, data em que o campo foi libertado pelas Forças Aliadas. Aquando do seu regresso a Atenas, o teatro florescia na cidade, e Kampanelis ficou muito impressionado ao experimentar o forte impacto que uma representação teatral tinha sobre si, um homem que, neste caso, tinha durante anos, visto mulheres e crianças a morrer em condições atrozes. Esse poder do teatro levá-lo-ia à decisão de ser dramaturgo. Iakovos sublinha na sua mensagem que o teatro se recriará, renascerá e nunca deixará de existir, porque os homens e as mulheres nunca conseguirão viver sem a “agony of self-knowledge” e sem “the existential need to become spectators of their actions” pelo menos enquanto continuarem a ser “the natural fruit of love”.

Em 2002 foi dada a voz ao dramaturgo e cineasta indiano **Girish Karnad**. Na sua mensagem, ele começa por introduzir-nos na ancestral tradição do teatro na Índia, referindo-se ao *Natya shastra*, um dos tratados de teatro mais antigos do mundo com cerca de 2300 anos. Girish Karnad começa por citar o primeiro capítulo do tratado onde é contado o “Nascimento do Drama”, e em que se lê:

It was a time when the world was sunk in moral turpitude. People had become slaves to irrational passions. A new means had to be found (“pleasing to the eyes and ears as well as edifying”) which could uplift humanity. So Brahma, the Creator, combined elements from the four Vedas (sacred texts) to form a fifth text, the Veda of Performance. But since the gods are not capable of the discipline of drama, the new Veda was passed on to Bharata, a human being. And Bharata, with the help of his hundred sons, and some celestial dancers sent by Brahma, staged the first play. The gods enthusiastically contributed to the enhancement of the expressive possibilities of the new art (Karnad, 2002).

Este é um nascimento marcado desde o primeiro instante pelo conflito entre os deuses e os demónios. Nesta célebre narrativa, a audiência, humana e divina, gozava-se pela vitória dos deuses, mas os demónios interromperam a representação, recorrendo não à violência física, mas aos seus poderes sobrenaturais, e deste modo

paralizaram “the speech, movements and memory of the actors”. Na opinião de Karnad, a investida a estes aspectos particulares da representação ao vivo visa sublinhar o carácter incerto e o risco permanente de fracasso que corre a representação, uma situação em que um ser humano representa alguém, um outro que não ele próprio, perante um outro ser humano que o está a ver. Para Karnad, “The Myth of the First Performance” instaura a natureza do teatro e evidencia o “*continuum*” formado entre o autor da peça, os actores e os espectadores, uma relação que será sempre “unstable and therefore potentially explosive”, ao contrário da rádio, do cinema, da televisão e do vídeo, que apesar de oferecerem doses maciças de “drama”, não possibilitam ao ouvinte ou ao espectador alterar ou intervir no evento artístico a que está a assistir. É nesta combinação de fragilidade e força anímica, que reside a essência da arte dramática, pelo que “theatre is signing its own death warrant when it tries to play to safe” (Karnad, 2002), e, é por isso, que embora o seu futuro esteja permanentemente em risco, o teatro ao vivo continuará a existir e a interpelar.

Esta profunda crença na razão de ser do teatro encontra-se reforçada na declaração do ano seguinte, escrita por **Tankred Dorst**. Este dramaturgo alemão inicia a sua mensagem de 2003 com a pergunta: “Is the theatre still relevant to the times?”. Respondendo aos que afirmam que na pós-modernidade<sup>64</sup> não é possível contar histórias, que se está para além da utilização dos instrumentos tradicionais do teatro, num mundo onde não há diálogos, não há drama, mas apenas outro tipo de textos, sobretudo declarações, Dorst lembra - sem nunca mencionar o chamado teatro pós-dramático<sup>65</sup> - que talvez isso possa ser verdade para um novo tipo de seres humanos, sem falhas, que possam vir a ser “cloned and genetically manipulated according whim and plan”, incapazes de compreender, como os meros mortais, os conflitos e as tensões que atravessam uma peça de teatro, como as fraquezas humanas, os erros fatais, a luta contra todas as probabilidades e circunstâncias, os enganar e as ingenuidades, a felicidade na ignorância e o sentimento de ser “sickened by God”. Mas como não conhecemos esse “uncertain future our wicked”, Dorst exorta os seus contemporâneos a empenharem-se com os seus talentos e energias, recebidos “by whom we do not know”,

---

<sup>64</sup> O termo pós-modernismo entrou pela primeira vez no léxico filosófico em 1979 com a publicação de “A Condição Pós-Moderna” de Jean-François Lyotard.

Conforme <https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/> acessado em 07/01/2018

<sup>65</sup> O teatro pós-dramático refere-se a novas formas teatrais que se começaram a desenvolver nos finais dos anos 1960 e que não têm como foco o texto dramático, segundo o estudo do investigador alemão Hans-Thies Lehmann (Lehmann: 2007).

em dialogar sobre o nosso “beautiful and imperfect presente, our irrational dreams and fruitless exertions” (Dorts, 2003). Segundo Tankred Dorst “Theatre is an impure art and therein lies its vital power”. O Teatro tem meios ao seu dispor bastante consideráveis, e é igualmente dotado de capacidades camaleónicas, usando sem escrúpulos tudo aquilo que se atravessa no seu caminho, inclusivé ferramentas de outros “media”, podendo inclusivamente trair os seus próprios princípios, pois também ele não está imune às modas do seu tempo. Termina, afirmando a sua confiança em que o teatro saberá sempre “fill itself with life” enquanto os seres humanos necessitarem de partilhar uns com os outros o que são, o que não são, e o que gostariam de ser, e, por isso, proclama: “Long live the theatre!

A dramaturga egípcia **Fathia El Assal** inicia a sua mensagem de 2004, afirmando que “Theatre is the father of all arts” e deve almejar por “human justice, maturity of expression, and authenticity.” (Assal, 2004). A sua obra dramática aborda temas relacionados com a vida social, política e religiosa em geral e o universo feminino em particular. Nesse sentido, Assal tem conduzido o seu percurso artístico e de cidadania, dando sobretudo visibilidade à vida das mulheres e partilhando com elas a sua voz, na crença de que “theatre is the light that illuminates the path of mankind”. Uma luz, conclui Assal, que assegura uma ligação orgânica e calorosa entre o autor, o actor e o espectador.

Em 2005, no ano em que o THÉÂTRE DU SOLEIL celebrou o seu quadragésimo aniversário, a sua fundadora, a encenadora francesa **Ariane Mnouchkine**, endereçou a sua mensagem aos amantes de teatro de todo o mundo. Segundo a apresentação efectuada pelo crítico, historiador e na altura Presidente da Sociedade de História do Teatro, Paul-Louis Mignon, a encenadora procurou sempre que a sua companhia fosse motivada por duas ambições: “inventing theatre forms and creating a poetic art specific to the stage which would impose the human, social and political reality of the performance” (Mignon, 2005)<sup>66</sup>. Ariane Mnouchkine, que estudou na L’École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, sempre pugnou por seguir a sua inspiração com uma imensa liberdade, tendo correspondido ao convite de escrever uma mensagem para esse ano, com um poema, uma prece ou um grito de ajuda, que pela sua veemência e dramatismo nos impele a inseri-lo aqui na sua totalidade:

---

<sup>66</sup> Conforme [http://www.world-theatre-day.org/ariane\\_mnouchkine.html](http://www.world-theatre-day.org/ariane_mnouchkine.html) acedido em 07/01/2018

Help !  
 Theatre, come to my rescue !  
 I am asleep. Wake me  
 I am lost in the dark, guide me, at least towards a candle  
 I am lazy, shame me  
 I am tired, raise me up  
 I am indifferent, strike me  
 I remain indifferent, beat me up  
 I am afraid, encourage me  
 I am ignorant, teach me  
 I am monstrous, make me human  
 I am pretentious, make me die of laughter  
 I am cynical, take me down a peg  
 I am foolish, transform me  
 I am wicked, punish me.  
 I am dominating and cruel, fight against me  
 I am pedantic, make fun of me  
 I am vulgar, elevate me  
 I am mute, untie my tongue  
 I no longer dream, call me a coward or a fool  
 I have forgotten, throw Memory in my face  
 I feel old and stale, make the Child in me leap up  
 I am heavy, give me Music  
 I am sad, bring me Joy  
 I am deaf, make Pain shriek like a storm  
 I am agitated, let Wisdom rise within me  
 I am weak, kindle Friendship  
 I am blind, summon all the Lights  
 I am dominated by Ugliness, bring in conquering Beauty  
 I have been recruited by Hatred, unleash all the forces of Love.  
 (Mnouchkine, 2005)

O dramaturgo mexicano **Víctor Hugo Rascón-Banda**, em 2006, nomeou a sua apologia ao teatro e à sua longevidade, com o título “A Ray of Hope”. Assinalando as novas ameaças que se colocam à sua existência, como os media digitais, que invadindo e inundando os palcos de tecnologia, aniquilaram “the human dimension”, acabando por criar “a plastic theatre”, uma espécie de pintura em movimento, sem diálogos, sem luzes e até sem actores, onde não ecoa a palavra falada. Para si, a visão do palco esvaziado por uma tecnologia, um fogo de artifício que substitui o actor e a palavra, não é fatal, pois o teatro não se esquece da sua natureza intrínseca e inerente, que é colocar “two beings facing each other, communicating feelings, emotions, dreams and hopes”. Por isso, quanto a si, assiste-se hoje ao retorno da discussão de ideias, já que o teatro “is the first art to confront emptiness, shadows and silence”, criando em seu lugar, “words, movement, lights and life” diante de um público. O teatro, como a Fénix, renasce das

cinzas, deixa ver a dor humana, dá e recebe, transforma, compreende o mundo que está à sua volta, e ao mesmo tempo, permite vislumbrar um raio de esperança no meio da dor e do sofrimento. O dramaturgo mexicano sinaliza ainda os adversários do teatro: a ausência de educação artística das crianças, a pobreza que afasta as audiências, e a negligência das instituições governamentais que deveriam promovê-lo, pois o teatro “is a demonstration of faith in human beings who are responsible for their destiny” (Rascón-Banda, 2006).

Em 2007, a Mensagem foi escrita pelo **H. H. Sheikh Dr. Sultan Bin Mohammed Al Qasimi**, dos Emiratos Árabes Unidos, que reconhece que os vários “worlds of the theatre” possibilitam alcançar as profundidades escondidas da alma humana e libertar os seus “hidden treasures” assim como abrir novos canais de comunicação e diálogo genuíno entre os seres humanos, apesar das suas diferenças. Segundo Al Qasimi, o teatro para além de ser uma das artes que mais fielmente captura a beleza, é também aquela que mais manifesta e tem enraizada a crença no diálogo.

Na Mensagem de 2008, o multifacetado criador canadiano **Robert Lepage** fundador de uma companhia multidisciplinar a EX MACHINA, em 1994, começa por contar uma fábula sobre a origem do teatro, em que à volta de uma fogueira um grupo de indivíduos contam histórias, mas “All of a sudden, one of them had the idea to stand up and use his shadow to illustrate his tale. Using the light from the flames he made characters appear, larger than life, on the walls of the quarry” (Lepage, 2008). Com este pequeno conto, Lepage parece querer relembrar, com todo o respeito por “certain puristes”, como desde os primórdios do teatro se verificou o uso da tecnologia, e por isso mesmo, esta não deve ser entendida como uma ameaça, mas antes como um “uniting element”. Para R. Lepage, “The survival of the art of theatre” depende justamente da sua capacidade em se reinventar através da fusão e integração de “new tools and new languages”.

Cerca de um mês antes de falecer, o encenador brasileiro **Augusto Boal**, criador do conceito do TEATRO DO OPRIMIDO<sup>67</sup>, desenvolvido aquando do seu exílio em Portugal e França nos anos setenta do século XX, refere na sua mensagem em 2009 o colapso do Banco de Investimentos norte-americano LEHMAN BROTHERS, a 15 de Setembro de 2008, que deu início à crise que abalou o mundo. Para Boal, esse crime e

---

<sup>67</sup> O Teatro do Oprimido é um método de pesquisa e criatividade que usa o teatro como um instrumento de transformação social mediante uma tomada de consciência individual e comunitária, ao nível político, ético e estético (Boal, 2005 (1973)).

desastre financeiro é a parte visível de uma sociedade “spectacular” que produz “spectacles”, onde tudo é teatro e todos somos artistas. Nesse “unfair and cruel world”, quando olhamos para além das aparências, há mentiras, verdades escondidas, há opressores e oprimidos, há actores e espectadores, e por isso, quanto a si, ninguém deveria ser vítima das decisões de outros e permanecer como um simples espectador da última fila. Pelo contrário, e dentro da perspectiva de um teatro de intervenção política pelo qual sempre pugnou, fazer teatro torna-se uma forma de emancipação social, a possibilidade de cada um ser actor do seu destino, tomando-o nas suas próprias mãos. Nesse sentido, “Theatre is not just an event; it is a way of life”. Mais, segundo Boal, somos todos actores e agentes de mudança porque “being a *citizen* is not living in society, it is changing it” (Boal, 2009).

Em 2010, a actriz inglesa **Judi Dench**, formada pela CENTRAL SCHOOL OF SPEECH AND DRAMA, em Londres, começa a sua Mensagem por regozijar-se que o dia 27 de Março possibilite a celebração do Teatro, por todo o mundo, e em todas as suas múltiplas formas. O Teatro tem a capacidade de fazer rir e chorar, mas também oferece oportunidades únicas de “educate and inform”. Para Dench, há dois grandes propósitos na arte dramática que tradicionalmente têm atravessado os tempos, que são o de entreter e o de cultivar, provocando o pensamento e a reflexão. A actriz inglesa refere pela primeira vez, nesta sua mensagem, o papel significativo dos técnicos de várias áreas especializadas, que apesar de serem um conjunto de pessoas que normalmente não são vistas, possibilitam através de um verdadeiro trabalho de equipa, que o espectáculo seja possível, e assim sendo, também eles têm todo o direito em partilhar os louros atribuídos aos actores e aos espectadores.

A dramaturga, actriz, encenadora e académica **Jessica A. Kaahwa**, do Uganda, na sua Mensagem de 2011, intitulada “A Case for Theatre in Service of Humanity”, chama a atenção, com exemplos concretos, do imenso potencial do teatro para mobilizar comunidades e construir pontes entre povos e culturas. Tendo organizado e participado em várias iniciativas nacionais e internacionais pela promoção da paz, resolução de conflitos e igualdade de géneros, pôde comprovar como o Teatro é uma força construtiva, que penetra subtilmente na alma humana, quantas vezes prisioneira do medo e da suspeita, alterando a imagem de si própria e abrindo-se, deste modo, para um mundo de possibilidades e alternativas individuais e colectivas. Pela sua capacidade comprovada em contribuir para a construção de uma consciência comunitária, Kaahwa termina a sua mensagem, lançando um apelo às instâncias internacionais, para que o

Teatro esteja na linha da frente como “universal tool for dialogue, social transformation and reform” (Kaahwa, 2011), enquanto meio poderoso e alternativo para a promoção da paz.

A mensagem de 2012, escrita pelo actor norte americano **John Malkovich**, no ano em que se comemoraram os 50 anos do DIA MUNDIAL DO TEATRO, é exemplar pela essencialidade que exprime em relação ao trabalho do actor e pela reflexão quanto à natureza e função do Teatro. Na mensagem, dirige-se directamente aos seus companheiros de teatro, que, segundo o actor, com humildade e curiosidade fazem deste trabalho a sua vida, encorajando-os a “overcome adversity, censorship, poverty and nihilism”. Na sua exortação, pede que cada actor no seu trabalho seja abençoado com talento e rigor para que desse modo possa ensinar a toda agente “about the beating of the human heart in all its complexity” (Malkovich, 2012). Nesta espécie de prece ao actor, pede-lhe que “with heart, sincerity, candor and grace”, conduza e alimente a sua reflexão com o melhor que cada um tem, ajudando a perceber o que significa realmente ser-se humano. Um ideário, passível de responder à indagação elementar, que se prende com a questão: “how do we live?”.

Em 2013, o dramaturgo e encenador italiano **Dario Fo**, Prémio Nobel da Literatura em 1997, foi o convidado a celebrar o DIA MUNDIAL DO TEATRO. No seu testemunho, este profundo conhecedor da *commedia dell'arte* lembra como no passado o espírito da intolerância e a Contra-reforma, no século XVII, expulsaram um género de teatro italiano, que primava pelo seu carácter crítico, carregado de “irony and sarcasm”, erradicando essa “evil weed” nas palavras do Cardeal Carlo Borromeu. Para Dario Fo, os governantes de hoje não precisam de se preocupar com as questões da liberdade de expressão, pois a “crisis” actual em que se vive, por si só, se encarrega de dificultar que as companhias de teatro encontrem palcos e outros espaços públicos para a sua actividade. A censura de ontem, enquanto mecanismo de controle das mentalidades, é substituída, pela crise de hoje que limita e restringe a actividade e consequentemente a liberdade de expressão. Por isso, o célebre comediógrafo, com ironia e sarcasmo, fazendo jus ao género dramático que pratica, sugere que talvez a solução para a “crisis” pudesse ser resolvida com a expulsão dos jovens que querem aprender a arte do teatro, pois esta “new diaspora of *Commedianti*, of theatre makers”, poderia, quiçá, provocar “unimaginable benefits for the sake of a new representation” (Fo, 2013).

Segundo o dramaturgo e encenador sul-africano **Brett Bailey**, conhecido internacionalmente pelos seus dramas iconoclastas, “Wherever there is a human society,

the irrepressible *Spirit of Performance* manifests”. Na sua mensagem para o ano de 2014, Bailey lembra que os seres humanos reúnem-se no teatro, para criar, aprender, afirmar, lembrar, chorar, imaginar e celebrar, a complexidade, diversidade e vulnerabilidade da natureza humana, em corpos vivos, que respiram e que falam. Mas num mundo, onde neste momento, milhões de pessoas são vítimas de guerras várias assim como de um “predatory capitalism”, em que florestas por todo o mundo estão a ser aniquiladas, milhares de espécies exterminadas e os oceanos envenenados, o dramaturgo lança algumas perguntas nucleares: “what do we feel compelled to reveal?”; devem os artistas corresponder apenas em conformidade às exigências do Mercado, ou, pelo contrário, conscientes da sua capacidade de influenciar “clear a space in the hearts and minds of society” e reunir pessoas “to inspire, enchant and inform, and to create a world of hope and open-hearted collaboration?” (Bailey, 2014).

Para o encenador polaco **Krzysztof Warlikowski**, autor da Mensagem de 2015, nós somos aqueles que já vivemos depois do mundo ter acabado. Diante de um mundo em ruínas, em que os seres humanos se sentem desamparados, horrorizados e encurralados, ninguém consegue sequer ter força para tentar ver “what lies beyond the gate, behind the wall”. Mas, segundo Warlikowski, “that’s exactly why theater should exist and where it should seek its strength”, ou seja, na vontade de querer ver aquilo que está proibido ao olhar. Para si, é na descrição feita por Kafka sobre a transformação de PROMETEU<sup>68</sup> que a arte dramática se deve inspirar, pugnando por isso por um teatro que esteja “grounded in truth and which finds its end in the inexplicable” (Warlikowski, 2015).

Na Mensagem de 2016, o encenador e professor russo **Anatoli Vassiliev** formula uma série de perguntas que são precisamente as que me levaram a querer indagar da natureza e função das artes performativas, e particularmente do teatro, na nossa contemporaneidade. Vassiliev coloca as seguintes questões: “Do we need theatre?”; “What do we need it for?”; “What is it to us?”; “What is it able to tell us?”. Concluindo este conjunto de interpelações com uma resposta sintética: “Everything!”. Para este professor russo, que se tem dedicado especialmente à investigação teatral, o teatro pode dizer-nos absolutamente tudo, dá-nos tudo, sendo a única arte que oferece, sem intermediários, “a word from mouth to mouth, a glance from eye to eye, a gesture from hand to hand, and from body to body” (Vassiliev, 2016). Para Vassiliev, o teatro é

---

<sup>68</sup> Warlikowski transcreve na sua Mensagem essa descrição de Kafka: “The legend seeks to explain what cannot be explained. Because it is grounded in truth, it must end in the inexplicable”.

a essência da própria luz, e por isso precisamos dele de maneiras sempre diferentes, assim como precisamos de todos os diversos tipos de teatro na nossa vida.

Em 2017, a atriz francesa **Isabelle Huppert** relembra na sua mensagem como o teatro tem a capacidade de desafiar o espaço e o tempo, pois apesar de podermos estar em Paris, ao experienciar um espetáculo de *TEATRO NO* ou *BUNRAKU* somos imeditamente transportados para o Japão, do mesmo modo que podemos sentir outras expressões e pensamentos tão diversos como os que nos podem chegar da Ópera de Pequim ou do Kathakali do sul da Índia. Segundo Huppert, o palco/a cena permite-nos permanecer entre a Grécia e a Escandinávia, deixando-nos envolver por Ésquilo e Ibsen, Sófocles e Strindberg. Do mesmo modo “it allows us to flit between Britain and Italy as we reverberate between Sarah Kane and Pirandello” (Huppert, 2017) ou levar-nos da França à Rússia, de Racine e Molière a Tchekov, ou até atrair algum jovem estudante de um *Campus* da Califórnia para que possa vir a reinventar o teatro, pois segundo Huppert, as peças contemporâneas são nutridas pelas realizações dos séculos passados, assim como o mais clássico repertório se torna contemporâneo e vivificante de cada vez que é de novo representado. A atriz francesa, internacionalmente reconhecida pelo seu trabalho no teatro e no cinema, recorda que o cânone global do teatro – a convenção teatral<sup>69</sup> - sempre renasceu das cinzas, permanecendo vivo pela capacidade de renovação das suas diversas formas. Isabelle Huppert, sublinha de modo especial as personagens que interpretou, que a continuam a acompanhar e que criaram “an underground life within me”, como “Phaedra, Araminte, Orlando, Hedda Gabbler, Medea, Merteuil, Blanche DuBois”. E é por isso que ela diz que se sente uma verdadeira cidadã do mundo “I am Greek, African, Syrian, Venetian, Russian, Brazilian, Persian, Roman, Japanese, a New Yorker, a Marseillais, Filipino, Argentinian, Norwegian, Korean, German, Austrian, English”. E é por este *ensemble* de personagens e de culturas, que interpretou ou que presenciou como espectadora, que Huppert afirma

---

<sup>69</sup> Veja-se a propósito a explicação de Guinsburg na obra *Diálogos sobre Teatro* sobre a famosa ideia de “convenção teatral”: “Em termos dinâmicos, podemos dizer que no momento em que o ser interfere no espaço-tempo, criando a cena, esta passa a se revestir de *significação*. Isso do ponto de vista do ator e do espectador. Na medida em que uma ação se desenrola, ela passa a depender do código vigente. A apreensão desse código ou, em outras palavras, a leitura dessa cena vai depender do aparato do observador e de sua crença. Tomando novamente *Hamlet* como exemplo, o ator estaria no contexto da representação teatral, submetido, portanto aos postulados da convenção teatral. Do ponto de vista do público, a cena remete ao imaginário, havendo a presença concomitante de um nível de realidade e um nível de simbolização. Como realidade concreta, o público vê os atores, ouve falas, sons, etc. Como realidade simbólica, isto tudo remete a um tempo-espaço ficcional suportado nas convenções teatrais (personagem, fábula, jogo de luzes, ilusões cênicas etc.). Na cena do duelo entre Laertes e Hamlet, o público sabe que quem morre é a personagem e não o ator (este só simula a ação). Para participar deste jogo teatral, o espectador deve acreditar nesta ilusão cênica” (Silva 2002: 253).

que é no palco e no teatro “that we find true globalization”. O Dia Mundial do Teatro comemorou em 2017 cinquenta e cinco anos de existência, após a inauguração efectuada por Jean Cocteau em 1962. Isabelle Huppert não deixa de lamentar um aspecto negativo: a preponderância masculina nesta celebração, já que contando consigo, apenas oito mulheres durante este meio século foram convidadas a escrever a mensagem para este dia. A actriz termina evocando a mensagem de Dario Fo em 2013 quando este se referia aos “unimaginable benefits” que o teatro nos concede. Para Isabelle Huppert, o teatro representa o diálogo com o outro, e por isso acredita na comunidade, na amizade e na união entre todos aqueles que o teatro junta, sejam actores, espectadores, tradutores, professores, cenógrafos, técnicos, académicos e todos os outros que constituem o “peoples theatre”. Concluindo Huppert afirma “Theatre protects us; it shelters us... I believe that theatre loves us... as much as we love it...” e finaliza recordando o grito de um velho encenador seu companheiro de trabalho, que antes do abrir das cortinas proclamava: “Make way for theatre!”.

#### **4.1.1. Considerações sobre as mensagens do Teatro**

Desde que comecei a minha carreira com actor que fui ouvindo a cada 27 de Março uma mensagem que chegava de um outro lugar do mundo recordando que existia um “peoples theatre” (Huppert, 2017) em todos os países e em todas as línguas. Ao reunir estas mensagens reconheço, rememoro e reencontro as razões que me levaram a querer ser actor e a perseverar neste caminho. Paralelamente, ao ler estas mensagens<sup>70</sup>, ao longo de cinquenta e cinco anos, como um todo, e relacionando o respectivo conteúdo com as circunstâncias do seu autor foi possível encontrar algumas linhas de força permanentes e identitárias do teatro. Para além de outros é possível salientar cinco aspectos: o que é específico da forma dramática; a natureza do actor; a diversidade de formas e de tradições culturais no teatro; a relação entre o teatro e a sociedade; e a importância do teatro na educação e na preservação da memória, assim como a sua relação com a televisão e o cinema.

---

<sup>70</sup> Como referido no início deste capítulo reflectindo sobre estas mensagens é possível contemplar um mosaico da diversidade teatral da humanidade. As mensagens reúnem autores dos quatro cantos do mundo, seja: da América do Norte - Estados Unidos da América, Canadá, México; da América Central e do Sul – Guatemala, Chile, Argentina, Venezuela, Brasil; de África e do Médio Oriente - Senegal, Nigéria, Egipto, Emiratos Árabes Unidos, Síria, Uganda, África do Sul; da Ásia - Coreia do Sul, Índia; e da Europa - França, Reino Unido, Alemanha, Rússia, Itália, Roménia, Polónia, Suécia, Espanha, República Checa, Islândia e Grécia.

**Quanto ao que é específico da forma dramática**, muitos dos autores sublinharam nas suas mensagens a importância da existência de uma forma artística que privilegia o diálogo e a dimensão humana: ajudando a discernir os antagonismos e diferenças que separam os homens e pondo em evidência tudo aquilo que comungam entre si (Barrault, 1964); proporcionando uma ligação íntima e harmoniosa entre os dramaturgos, os intérpretes e os espectadores, ao ser uma arte da presença humana, do contacto e da comunicação directa (M’Bow, 1983); assumindo-se o teatro como um meio humano por excelência, onde se podem confrontar as relações e os valores (Visconti, 1973); ao contrário do cinema, onde tudo já aconteceu, no teatro o campo das possibilidades está em aberto, numa tensão permanente e imprevisível com o momento presente (Albee, 1993); enquanto o cinema é “maior que a vida”, assim como a televisão e os computadores são frequentemente “menores que a vida”, o teatro tem “exactamente o mesmo tamanho da vida, nem maior nem menor” possibilitando deste modo uma relação de maior intimidade e humanidade (Finnbogadóttir, 1999).

**A natureza singular do actor** e a sua relação directa com o público também foi referenciada por uma série de autores nas suas mensagens: salientando “o poder carnal” associado a “this intelligible mouthful” que enuncia a palavra (Barrault, 1964); referindo que “a essência do teatro é o actor” e incitando-o deste modo a ser mais do que uma “talking machine”, já que enquanto artista pode juntar o canto com a dança, e ser o escultor do seu corpo, o pintor das suas emoções, “the priest at his sacrifice” (Béjart, 1972); caracterizando que “esta mistura do subjectivo com o objectivo, do intelectual com o emocional” é intrínseca dos actores, a que acrescentam a sua energia extraordinária e a sua coragem, no desafio de se tornarem, em cena, um outro que não eles próprios (Finnbogadóttir, 1999); destacando que os aspectos particulares da representação ao vivo sublinham o carácter incerto e o risco permanente de fracasso, numa situação em que um ser humano representa alguém, um outro que não ele próprio, perante um outro ser humano que o está a ver (Karnad, 2002); assinalando que é a única arte que oferece, sem intermediários, “a word from mouth to mouth, a glance from eye to eye, a gesture from hand to hand, and from body to body” (Vassiliev, 2016).

**A diversidade de formas e de tradições culturais no teatro** foi salientada por alguns autores nas suas mensagens, evidenciando: a investigação desenvolvida pelo ITI em torno do teatro indígena e das suas tradições, assim como o de minorias étnicas, em prol da liberdade de expressão dos artistas de teatro (Malmborg, 1982); a tradição

popular do teatro africano, que combina a dança com a música e a acção (Soyinka, 1986); o teatro vivo como guardião da riqueza e da diversidade cultural, que deveria ser incrementada através de uma intercomunicação regular entre países, livre circulação de companhias e produções, assim como pela tradução e representação de peças de outras culturas possibilitando um mútuo conhecimento e uma “cross-fertilization” artística, perante a “avalanche of homogenized triviality” de produtos comerciais feitos para a televisão (Esslin, 1989); a importância do intercâmbio teatral, entre povos e culturas, porque se por um lado o teatro é capaz de exprimir as características particulares de um povo, simultaneamente só conseguirá sobreviver se estabelecer uma permanente relação com as outras tradições teatrais do mundo (Lavrov, 1990); o convite a escutar outras vozes vindas da Escócia, Irlanda, África do Sul, Quebec, Noruega ou da Nova Zelândia, diálogos genuínos que mantendo-se fiéis às raízes do teatro conseguem extrair a essência do ser humano “distilling and transposing it in order to share it with the whole world” (Tremblay, 2000).

**A relação entre o teatro e a sociedade** está bem patente em muitas das mensagens podendo-se, entre outras, destacar que: o teatro, que parecia ter sido relegado para um segundo plano, retornou para o centro da experiência colectiva, tornando-se uma catacumba, onde “o homem desce ao encontro consigo mesmo e do seu próprio destino colocando as suas crenças e as suas emoções à prova, num jogo que tem o duplo poder da realidade e da imaginação” (Visconti, 1973); na actual civilização tecnológica desumanizada “o teatro é uma das ilhas importantes da autenticidade humana” (Havel, 1994); respondendo aos que afirmam que na pós-modernidade não é possível contar histórias, que se está para além da utilização dos instrumentos tradicionais do teatro, num mundo onde não há diálogos, não há drama, mas apenas outro tipo de textos, sobretudo declarações, Tankred Dorst reafirma a sua confiança em que o teatro saberá sempre “fill itself with life” enquanto os seres humanos necessitarem de partilhar uns com os outros o que são, o que não são, e o que gostariam de ser (Dorst, 2003); segundo Augusto Boal “o teatro não é apenas um evento; é um modo de vida” pois somos todos actores e de mudança porque “ser um cidadão não é apenas viver em sociedade, mas transformá-la” (Boal, 2009); de acordo com Brett Bailey, num mundo onde neste momento milhões de pessoas são vítimas de guerras várias assim como de um “predatory capitalism”, em que florestas por todo o mundo estão a ser aniquiladas, milhares de espécies exterminadas e os oceanos envenenados “what do we feel compelled to reveal?” pergunta este dramaturgo e encenador, questionando-se de

seguida, se não deveriam os artistas contribuir na criação de um espaço “nos corações e nas mentes da sociedade” e reunir pessoas “para inspirar, encantar e informar, e para criar um mundo de esperança e de colaboração franca e aberta” (Bailey, 2014).

Nalgumas mensagens também é salientada **a importância do teatro na educação e na preservação da memória**: os artistas de teatro, irmanados na poesia, “frequentemente antecipam a realidade do amanhã e têm um pressentimento do destino da humanidade, representando também a sua memória!” (Perinetti, 1985); de todas as artes, o teatro talvez seja a única que não pode, nem deve, distanciar-se das questões, receios e desafios do seu tempo enriquecendo “a herança universal do conhecimento” (Mayor, 1991); o teatro, sendo feito ao vivo, é um lugar que possibilita os encontros entre as pessoas, um espaço que permite construir e fruir uma autêntica existência humana pois “o teatro é um ponto em que a vida intelectual e espiritual da humanidade se cristaliza” (Havel, 1994); os adversários do teatro são a ausência de educação artística das crianças, a pobreza que afasta as audiências, e a negligência das instituições governamentais que deveriam promovê-lo, pois o teatro “é uma demonstração de fé nos seres humanos que são responsáveis pelo seu destino” (Rascón-Banda, 2006); o teatro tem a capacidade de fazer rir e chorar, mas também oferece oportunidades únicas de “educar e informar” (Dench, 2010).

Mediante a escuta destas vozes, provenientes de todo o mundo e de diferentes culturas, é possível reencontrar a natureza específica do teatro, das suas formas dramáticas ou outras, bem como a singularidade da arte do actor. Proporcionam no seu conjunto um retorno às fontes teatrais, naquilo que é essencial, livre de contaminações mediáticas ou de fenómenos de moda. Simultaneamente promovem a educação, a memória, bem como a dignificação da arte e da cultura, e o respeito pelo ser humano.

## 4. 2. Mensagens do Dia Internacional da Dança: 1982 – 2017<sup>71</sup>

Dansa

Tem S a palavra, pois certas curvaturas do mundo exigem alterações de grafia.

O traço imprevisto obriga a parar no meio;

E à paragem insólita chamarás insólito movimento.

E ficarás contente.

Gonçalo M. Tavares, *I*,

(Tavares, 2011: 111)

Interligando estas mensagens com o tempo e as circunstâncias particulares de cada criador é possível entrever uma panorâmica dos últimos trinta e cinco anos da dança, onde se sublinha – entre outras linhas de força que serão referidas no final deste capítulo - a sua capacidade em exprimir a arte de ser humano mediante uma linguagem universal.

Na sua mensagem inaugural do DIA INTERNACIONAL DA DANÇA, o bailarino, coreógrafo, director artístico, médico e formador esloveno **Henrik Neubauer** começa por lembrar a figura de referência para a dança, o renovador do ballet, Jean-Georges Noverre, nascido no século XVII e o seu papel na emancipação desta área artística e da conquista de um estatuto artístico ao libertá-la do papel de mero divertimento. Para Neubauer, a dança é um meio capaz de ser entendido sem o esforço da tradução. Desempenha a tomada de consciência de si próprio e do mundo à sua volta. Por isso «l'art de la danse devrait articuler l'effort de collaboration fourni en vue d'humaniser les individus» A ligação da Dança à vida e à sociedade é comprovável, pois «L'art de la danse n'est pas isolé de la réalité ni de la vie quotidienne des gens.» Segundo H. Neubauer o trabalho da dança é esgotante, esforçado desde o início, e sendo uma carreira curta que pode ser interrompida inesperadamente, é apesar de tudo a mais bela de todas, interpelando-nos com a pergunta:

---

<sup>71</sup> As mensagens da dança tiveram como referência primordial a língua francesa.

Entre 1982 e 2017 foram convidados a escrever a Mensagem do Dia Internacional da Dança, pelo ITI – INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE – WORLD ORGANIZATION FOR THE PERFORMING ARTS: Henrik Neubauer (1982), Yuri Grigorovitch (1984), Robert Joffrey (1985), Chetna Jalan (1986), Comité de Danse International (1987), Robin Howard (1988), Doris Laine (1989), Merce Cunningham (1990), Han Van Manen (1991), Germaine Acogny (1992), Maguy Marin (1993), Dai Ailian (1994), Murray Louis (1995), Maja Plisetskaya (1996), Maurice Béjart (1997), Kazuo Ohno (1998), Mahmoud Reda (1999), Alicia Alonso, Jirí Kylián, Cyrielle Lesueur (2000), William Forsythe (2001), Katherine Dunham (2002), Mats Ek (2003), Stephen Page (2004), Miyako Yoshida (2005), Norodom Sihamoni (2006), Sasha Waltz (2007), Gladys Agulhas (2008), Akhram Khan (2009), Julio Bocca (2010), Anne Teresa De Keersmaeker (2011), Sidi Larbi Cherkaoui (2012), Lin Hwai-min (2013), Mourad Merzouki (2014), Israel Galván de los Reyes (2015), Lemi Ponifasio (2016), Trisha Brown (2017).

Qu'y a-t-il en effet de plus beau que de montrer les émotions humaines à travers son corps, d'utiliser son corps comme un instrument, de transmettre son art au public par la force des muscles, la souplesse des articulations, l'expression d'un instrument dont nous disposons tous? (Neubauer, 1982).

O coreógrafo finaliza a sua mensagem lembrando que enquanto área artística a dança é ainda muito jovem, pelo que o objectivo principal que todos devem partilhar será o de participar na educação dos futuros públicos e formar artistas para a dança.

Em 1984, o bailarino e coreógrafo russo **Yuri Grigorovitch** refere na sua mensagem que a dança é uma arte antiga sempre jovem, que deve ser o meio de exprimir « les idées avancées et les sentiments profonds de l'homme d'aujourd'hui ». A dança é compreendida por todos, constituindo-se as diferentes culturas coreográficas como um mosaico colorido que exerce «un effet exceptionnel sur le spectateur». Munida desta visão abrangente, a dança para Grigorovitch pode potenciar a comunicação e a alegria entre os povos, através da partilha deste rico património que faz parte do nosso bem comum.

Para **Robert Joffrey**, a dança é «La plus expressive des formes artistiques» cumprindo uma função primordial na vida humana. O coreógrafo americano, autor da mensagem de 1985, sublinha esta capacidade profunda da dança, de conseguir exprimir o inexprimível mediante o corpo e o movimento, tornando-a “maître de la magie et du sens”. A dança compõe um mosaico colorido e rico que integra as mais variadas formas, sejam elas antigas, tradicionais, novas ou experimentais, diluindo fronteiras geográficas e temporais, sejam “L'Ecosse de Hautes Plaines et le Maori, le danseur rituel Balinois et la ballerine ou le danseur moderne, tous se comprennent et communiquent librement à travers leur art» (Joffrey, 1985). Através da dança, segundo Joffrey, conseguimos compreender as percepções que partilhamos, apesar das nossas acarinhadas diferenças, celebrando o encontro e o diálogo entre os seres humanos.

Para a bailarina e actriz indiana **Chetna Jalan**, a dança ultrapassa todas as fronteiras, sejam elas nacionais, culturais ou linguísticas, sendo a expressão por natureza da comunicação e também da celebração da vida. Para Jalan, a dança convoca uma ordenação da vida, imbuída da sua dinâmica própria, em oposição ao caos e a tudo aquilo que é estático. Segundo a bailarina indiana, a dança «communique au niveau humain», e desta maneira, “La jolie fille dansant dans le décor sauvage des forêts et des vallées baignant au soleil, la tribu aborigène se balançant au rythme des tambours, chacun ventile ses émotions les plus profondes” (Jalan, 1986). Esta capacidade de

expressar as emoções e o meio ambiente vai ao ponto, de acordo com Jalan, de ser possível emanar da tradição indiana associações entre a dança cósmica do Senhor Shiva e a figuração da matéria subatômica “La métaphore de la danse cosmique unifie ainsi la mythologie antique, l’art religieux et la physique moderne”, tornando-se assim universal.

Na véspera do seu 15.º aniversário, o COMITÉ INTERNACIONAL PARA A DANÇA reafirmou o propósito de continuar a estender as suas actividades por todo o mundo, já que a dança ao não ter a barreira da língua permite um contacto real e próximo, assim como a partilha de um “idéalisme pratique” ao nível do entendimento e da cooperação.

O fundador e mecenas do THE PLACE<sup>72</sup> em Londres, estando a participar num encontro do IIT na Índia, partilha na sua mensagem o desejo de que por todo o mundo, se alargue o diálogo e a cooperação, e que todos reconheçam a necessidade de trabalharem para conseguirem uma mais cuidada preparação física e concentração mental, de molde a um melhor controlo interior e exterior, do espírito e do corpo. Assim sendo “notre danse pourra s’améliora et le caractère holistique de la danse agira encore une fois comme un facteur d’apaisement dans notre société» (Howard, 1988). A este propósito, recorde-se o convite endereçado por **Robin Howard** ao bailarino Cohan Bob da MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY para ser o primeiro director artístico do THE PLACE, exprimindo o desejo de que a sua actividade e trabalho fosse baseado nos valores do amor.

Para **Doris Laine** a cultura da dança deve ser preservada em todos os países para poder ser transmitida para as futuras gerações. O corpo para esta bailarina e coreógrafa finlandesa é o intermediário de uma comunicação que se pretende a mais autêntica e directa possível, dado que “Notre langage est universel».

Fiel a uma expressão minimalista que intensifica gestos e emoções, **Merce Cunningham** celebra na sua mensagem a multiplicidade da dança nas suas diversas formas e expressões a nível mundial, bem como a sua intemporalidade, o que faz dela algo vital que ultrapassa a vontade dos seres humanos, já que “comme la mer immense, elle continuera» (Cunningham, 1990). Lembremos que o coreógrafo americano iniciou a sua carreira profissional como bailarino na MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY em 1939, tendo formado em 1953 a MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY<sup>73</sup>. Juntamente com John Gage, ambos propuseram uma série de ideias que revolucionaram o modo de

---

<sup>72</sup> Fundado em 1969 (<https://www.theplace.org.uk/history-place>)

<sup>73</sup> Conforme: [http://wikidanca.net/wiki/index.php/Merce\\_Cunningham](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Merce_Cunningham) acedido em 07/01/2018

entender a arte contemporânea e o espectáculo ao vivo, nomeadamente a relação entre a dança e a música, que poderiam ser apresentadas ao mesmo tempo e no mesmo espaço, embora tendo sido criadas de maneira independente.

O coreógrafo holandês **Han Van Manen** em 1991 começa por chamar a nossa atenção para a contradição intrínseca de ter que exprimir, através de uma mensagem verbal, aquilo que os bailarinos e coreógrafos de todas as culturas do mundo fazem com o seu próprio corpo e movimento, não necessitando para isso de palavras. Segundo Manen, a dança é em si mesma uma linguagem universal, exortando a todos a prosseguirem incansavelmente no seu desenvolvimento.

Conhecida como a “Mãe da dança moderna Africana”<sup>74</sup> **Germaine Acogny**, nascida no Benim, criou o seu primeiro estúdio de dança em Dakar, no Senegal, em 1968. Entre 1977 e 1982 dirigiu a escola de dança MUDRA AFRIQUE, criada por Maurice Béjart e com o apoio, na altura, do presidente do Senegal Léopold Sédar Senghor. Dele, inclui na sua mensagem o seguinte excerto de um poema: «Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur.» Deste modo, o desejo que esta bailarina e coreógrafa formula é que todos os coreógrafos e bailarinos do mundo venham a conhecer as danças africanas que - apesar de terem uma técnica específica e elaborada - mantêm o contacto com a natureza e o cosmos e a relação com as emoções e os sentimentos humanos, e desta forma se possam combinar elementos novos ou até esquecidos que permitam “l’émergence d’une danse contemporaine universelle” (Acogny, 1992).

Estudou dança clássica, frequentou a escola de dança MUDRA<sup>75</sup> em Bruxelas, e integrou um grupo de pesquisa teatral. Trabalhou com Maurice Béjart e começou a interessar-se pela criação coreográfica. **Maguy Marin** é uma das coreógrafas mais destacadas da NOUVELLE DANSE FRANÇAISE, com um estilo próximo ao de Pina Bausch e ao seu TANZTHEATER. Na sua mensagem, Marin denuncia o esquecimento da “magie de la danse” nos países industrializados e em crise: “La danse est devenu un art que l’on ne voit plus que dans des cercles fermés, des théâtres, un art d’initiés quand sa place est aussi auprès des gens, dans leur maison, dans la rue ou dans les champs» (Marin, 1993). Talvez por estas razões, assim como pelo desejo de “rapprocher les corps et les coeurs” e os laços de comunicação entre as pessoas de todo o mundo, ela tenha vindo a

---

<sup>74</sup> Conforme: <http://www.scmp.com/native/lifestyle/topics/spotlight-africa/article/2110112/mother-modern-african-dance-germaine-acogny> acedido em 07/01/2018

<sup>75</sup> Fundada por Maurice Béjart, em Bruxelas, em 1970. Conforme [http://www.bejart-rudra.ch/pfr\\_bbl\\_02.php](http://www.bejart-rudra.ch/pfr_bbl_02.php) acedido em 07/01/2018

desenvolver desde 2012 um trabalho no âmbito da “non-dance”<sup>76</sup> integrando outras artes performativas de uma forma transdisciplinar.

Conhecida na China, como “Mère de la danse chinoise”<sup>77</sup> **Dai Ailian** estudou as tradições da dança ocidental, tanto a clássica como a moderna, percebendo como em todo o mundo e em todas as épocas a dança consegue reunir as pessoas. Em Londres estudou com Anton Dolin, antiga estrela dos *Ballets Russes* de Diaghilev, e na Alemanha, com Rudolf von Laban – entre outros – com quem aprendeu o sistema de notação da dança conhecido por Labanotation, que veio a introduzir na China<sup>78</sup>. Posteriormente interessou-se sobretudo por conhecer as raízes da sua cultura milenar: “L’histoire de la danse en Chine remonte à 5000 ans et nous ferons de notre mieux pour préserver cette merveilleuse tradition» (Ailian, 1994). Foi fundadora da Academia de Dança de Beijing, ajudando enquanto professora a criar no seu país uma geração de bailarinos, educadores e coreógrafos, conscientes de que o conhecimento e a compreensão através da dança «ont nourri notre appréciation et notre respect des traditions d’autrui» (Ailian, 1994).

Estudou dança e arte dramática, mas é o seu encontro com o coreógrafo Alwin Nikolais que vai tornar possível o desenvolvimento de uma nova filosofia e método da dança moderna, conhecido como THE NICOLAIS/LOUIS DANCE TECHNIQUE. Para **Murray Louis**, a dança define a condição humana, que se exprime através desta linguagem em plenitude corporal e espiritual. A dança, para este pedagogo e coreógrafo, interpela todas as culturas, seja através do profano, do sagrado, do literal ou do abstrato, já que “Quand le corps dansant devient Art, cela touche au divin» (Louis, 1995). A sua série de filmes DANCE AS AN ART FORM têm feito parte dos programas educativos artísticos nos Estados Unidos da América.

Pelo seu domínio técnico e presença dramática, **Maja Plisetskaya** é considerada como uma das melhores solistas de ballet do século XX. Depois dos anos oitenta, viveu muito tempo fora da Rússia, tendo sido directora artística do BALLET NACIONAL DE ESPAÑA, em Madrid, de 1987 a 1989. Na sua mensagem ela saúda todos os amantes da dança, todos aqueles que encontram a alegria e a felicidade no

---

<sup>76</sup> Movimento criado a meados dos anos 1990, por um conjunto de coreógrafos franceses, que pugnaram por criações transdisciplinares que integrassem outras artes e onde os bailarinos não fossem necessariamente indispensáveis à execução da obra. Conforme <https://fr.wikipedia.org/wiki/Non-danse> acedido em 07/01/2018

<sup>77</sup> Conforme <https://www.international-dance-day.org/daiailian.html> acedido em 07/01/2018

<sup>78</sup> Conforme <http://www.nytimes.com/2006/02/20/arts/dance/dai-ailian-vital-figure-in-building-ballet-in-china-dies-at-89.html> acedido em 07/01/2018

movimento: “A ceux dont les corps désirent écouter la musique, dont les muscles sont emportés par le rythme». No ano anterior, com 70 anos de idade, estreou uma coreografia que Maurice Béjart, com quem já tinha trabalhado, fez propositamente para ela, intitulada AVE MAYA. No seu texto celebrativo do DIA INTERNACIONAL DA DANÇA, escreve: “Au début il n’y avait pas le verbe, il y avait le mouvement, il y avait la danse. J’en suis convaincue !» (Plissetskaya, 1996).

Autor da mensagem do DIA MUNDIAL DO TEATRO de 1972, **Maurice Béjart**<sup>79</sup> é agora convidado a celebrar a dança, começando por confirmar a intuição que anunciava nos anos cinquenta, de que o século XX seria « le siècle de la danse ». E nesse sentido, evoca a liberdade de Isadora Duncan, a revolução que representou LES BALLETS RUSSES DE SERGE DIAGHILEV com a colaboração de artistas de diferentes áreas e o desenvolvimento de diferentes estilos e tendências coreográficas, terminando por desejar para o novo século, e milénio, a continuação de uma longa vida para a dança, para os bailarinos e para « tous ceux qui recherchent leur ÊTRE à travers leur corps » (Béjart, 1997).

Após ter visto um espectáculo com a bailarina espanhola Antonia Mercé, conhecida por *La Argentina*, o japonês **Kazuo Ohno** decidiu dedicar a sua vida à dança. E foi justamente nela que se inspirou para o seu primeiro solo de BUTO, dirigido por Tatsumi Hijikata, intitulado *La Argentina Sho*. Na sua mensagem, o co-fundador do BUTO sublinha poeticamente que é no seio da natureza, na vida e na morte, que ele encontra as raízes da dança : “Ici je souhaite danser, danser, danser, danser, la vie de l’herbe folle. Je vois l’herbe folle, je suis l’herbe folle, je deviens un avec l’univers. Cette métamorphose est la cosmologie et la recherche de l’âme» (Ohno, 1998). E conclui dizendo que é precisamente esta dança que deseja dançar até ao fim dos seus dias.

Bailarino, coreógrafo e encenador, **Mahmoud Reda** é um dos pioneiros do teatro-dança no Egipto e um dos impulsionadores da chamada dança oriental (em árabe “raqs sharqi”). Na sua mensagem Reda não encontra melhor forma de exprimir aquilo que não pode ser expresso pelas palavras, senão declarando: “Peut-être que la meilleure façon d’exprimer nos sentiments serait... de danser» (Reda, 1999).

No início do milénio, a mensagem da dança foi promovida pela bailarina e coreógrafa cubana **Alicia Alonso**, galardoada pela UNESCO em 1999 com a medalha

---

<sup>79</sup> Fundador da escola de dança MUDRA, em Bruxelas, em 1970. Conforme [http://www.bejart-rudra.ch/pfr\\_bbl\\_02.php](http://www.bejart-rudra.ch/pfr_bbl_02.php) acedido em 07/01/2018

Pablo Picasso, pela sua contribuição excepcional às artes e à cultura, e pelo coreógrafo checo **Jirí Kylián**, tendo incidido num poema escrito por **Cyrielle Lesueur**, de 8 anos, aluna integrante do projecto artístico e pedagógico DANCE À L'ÉCOLE desenvolvido na região francesa de LE HAVRE, e que reflecte um pensamento singular sobre a dança, razão pela qual opto por a transcrever na sua totalidade:

« Ce que veulent dire les gestes,  
Ils ne le savent pas eux-mêmes,  
Ils s'assemblent, se rassemblent,  
S'enrichissent, s'unissent,  
Se suivent, se dessinent,  
Se développent et s'envolent,  
Certains se répètent pour survivre,  
Ils restent, se promènent,  
Et, en s'unissant, ils dessinent une danse. »  
(Lesueur, 2000)

Quando foi convidado a escrever a mensagem de 2001, **William Forsythe** era director do BALLET DE FRANKFURT, uma companhia dirigida por si entre 1984 e 2004. Na sua visão coreográfica e pedagógica, integra o ballet com as artes visuais, procurando configurar uma forma de arte contemporânea ajustada à dinâmica do século XXI. As duas frases que oferece nesta jornada celebrativa da dança mais se aproximam da paisagem de um filme, ou uma instalação, ou até mesmo ao início de um projecto de investigação. Diz-nos ele que «C'est comme si nous commençons à marcher. C'est comme si nous allions aussi loin que la Terre nous le permet» (Forsythe, 2001).

Para **Katherine Dunham** a convicção mais contundente que nos oferece é a de que aconteça o que acontecer “N'ARRETEZ JAMAIS DE DANSER!!”. Em 1935 fez uma viagem de investigação às Caraíbas, tendo assistido a danças rituais sagradas no Haiti e na Jamaica. Em 1940 criou a KATHERINE DUNHAM DANCE COMPANY, que se tornou o primeiro centro de formação para bailarinos. Em 2002, com 93 anos de idade, esta bailarina, coreógrafa e antropóloga norte-americana veicula na sua mensagem uma visão holística da dança e dos bailarinos, onde “corps, esprit et âme” se encontrem reunidos. Conhecida como “Matriarche de la danse noire”<sup>80</sup> ela introduziu e apresentou a estética e a dança africana ao público internacional como uma verdadeira forma de arte, combinando dinâmica e teatralmente as danças das Caraíbas, o ballet clássico, e os rituais africanos e afro-americanos.

---

<sup>80</sup> Conforme <https://www.international-dance-day.org/katherinedunham.html> acedido em 07/01/2018

Bailarino, encenador e coreógrafo, a mensagem de **Mats Ek** interpela-nos dizendo que “La Danse est le pouvoir de penser avec le corps”. Para Mats Ek, mais do que o valor estético, destaca-se o movimento como um meio de expressão individual, pois é necessário pensar com o corpo “pas pour survivre, mais pour vivre” porque há muitos pensamentos que “seul le corps peut penser”. O coreógrafo sueco define a dança como uma escrita permanentemente renovada e acerca da sua importância social evoca a anarquista Emma Goldman quando diz que «Une révolution qui ne me permet pas de danser ne vaut pas la peine de combattre pour elle» (Ek, 2003).

A mensagem de 2004 veio da Austrália, do primeiro coreógrafo de origem aborígine a ter reconhecimento no seu país e internacionalmente. Nas suas obras ele pretende integrar e transmitir as sementes tradicionais da dança do seu povo na contemporaneidade. Na cultura aborígine, a dança faz parte integral da vida e possibilita estabelecer relações intensas com as dimensões emocionais e espirituais da existência humana e da própria natureza, já que para si «Si l’on ne se donne pas à la danse on ne peut chasser tranquillement». Segundo **Stephen Page**, a dança é a forma de expressão mais antiga e universal da humanidade «Elle représente l’identité humaine et une célébration de l’esprit humain. La danse est le cœur artistique de la filiation» (Page, 2004).

Tendo começado a sua formação em Tóquio, este bailarino japonês tem feito toda a sua carreira na Europa. **Miyako Yoshida** afirma que a dança é para todos, e se todas as crianças tivessem a possibilidade de dançar, a paz reinaria no mundo, porque esta «enrichit l’âme et relève l’esprit». Quanto a este bailarino nipónico, a dança tem um vocabulário infinito e não conhece fronteiras de nenhuma espécie, nem é exclusiva de ninguém, fazendo vibrar através do movimento as emoções de todos aqueles que dançam, bem como dos espectadores.

Estudou desde criança, dança clássica e música na cidade de Praga. Posteriormente, o então príncipe, e mais tarde Rei do Camboja tornou-se conhecido pelo seu trabalho como embaixador cultural do seu país na Europa e simultaneamente como professor de dança. Na sua mensagem, **Norodom Sihamoni**, Rei do povo Khmer, sublinha que nenhuma liberdade iguala aquela que «donne la maîtrise de l’esprit sur le corps» como faz a dança, contribuindo deste modo para a elevação e o progresso do mundo.

De acordo com **Sasha Waltz**, podemos dançar em todas as ocasiões, em todos os lugares e através dela exprimir todas as emoções. Para esta bailarina e coreógrafa

alemã, que estudou em Amesterdão e Nova York, a dança ensina a ter uma maior sensibilidade, consciência e atenção ao momento presente. Segundo S. Waltz “La danse est transformation” possibilitando inúmeras formas de sentir o corpo: “La danse est le lieu de notre âme, la danse donne au corps une dimension spirituelle” (Waltz, 2007).

Transformar as ideias em movimentos artísticos que tenham a capacidade de unir os seres humanos e fazer desabrochar a beleza e a força que habitam dentro de cada pessoa são desejos expressos na mensagem desta bailarina e coreógrafa sul-africana. Para **Gladys Agulhas**, a dança é uma possibilidade de cura e de liberdade acessível a todos, já que “Vous êtes mes yeux, et je suis vos pieds». Segundo ela, os movimentos revelam a própria história do corpo e da humanidade, bem como as lembranças da alma, fazendo da dança um «espelho que revela o impossível tornado possível» (Agulhas, 2008).

O bailarino e coreógrafo **Akhram Khan** nasceu em Londres no seio de uma família originária do Bangladesh. Estudou KATHAKALI com Sri Pratap Pawar, professor de referência neste gênero de dança, e estreou-se com 14 anos na célebre produção de Peter Brook, MAHABHARATA. A. Khan estudou também dança contemporânea e trabalhou no X GROUP com Anne Teresa De Keersmaeker. Na sua mensagem, sublinha a necessidade de manter uma relação entre o passado, o presente e o futuro, através da dança, que é uma linguagem universal « inhérent à nos corps et à nos âmes ».

Fundador do BALLETT ARGENTINO, companhia de dança considerada como um verdadeiro tesouro nacional, **Julio Bocca** considera que a dança «est discipline, travail, enseignement, communication» sendo possível, mediante esta linguagem universal, exprimir pensamentos e sentimentos que talvez não fossem compreendidos com palavras. Como coreógrafo combinou nas suas obras o ballet com a dança contemporânea, assim como o *jazz* e outros gêneros modernos ou mesmo danças de salão, nomeadamente o tango. Para este bailarino, nascido na região de Buenos Aires, a dança é «un art sublime» que para além de proporcionar um imenso prazer, possibilita também a liberdade de quase voar «nous rapprochant du ciel, du sacré, de l’infini» (Bocca, 2010).

Para **Anne Teresa De Keersmaeker**<sup>81</sup> a dança é a celebração daquilo que nos torna humanos. Para a coreógrafa belga desde o momento em que dançamos, utilizamos

---

<sup>81</sup> Estudou na escola de dança MUDRA, fundada por Maurice Béjart. Em 1983 paralelamente à criação de Rosas danst Rosas funda a sua própria companhia Rosas. Em 1995 funda a escola de dança P.A.R.T.S.

de forma natural os mecanismos do nosso corpo e todos os sentidos, para exprimir a alegria, a tristeza e tudo o que nos vai no coração. Segundo ela, as pessoas sempre dançaram para festejar os momentos cruciais das suas vidas e os nossos corpos carregam os pesos das recordações de todas as experiências humanas possíveis:

Nous pouvons danser seuls et nous pouvons danser ensemble. Nous pouvons partager ce qui nous rend semblables, ce qui nous rend différents de l'autre. Pour moi, danser est une façon de penser. A travers la danse nous pouvons incarner les idées les plus abstraites et ainsi révéler ce que nous ne pouvons voir, ce que nous ne pouvons nommer.

La danse est un lien entre les gens, un pont entre ciel et terre. Nous portons le monde dans notre corps.

En fin de compte, je pense que chaque instant de danse fait partie d'un ensemble plus vaste, d'une danse qui n'aurait ni début, ni fin.

(Keersmaecker, 2011)

Na sua mensagem, podemos ver como a coreógrafa valoriza e sublinha na dança, a celebração do que é singular e constitutivo da humanidade, nas suas similitudes e nas suas diferenças, assim como realça a relevância do corpo e do movimento como uma forma de pensar, mesmo em ideias abstratas, e como a dança é um lugar de encontro, de cada um consigo próprio, com os outros, e com tudo aquilo que nos rodeia.

Um ano após o início da crise financeira que afectou sobretudo alguns países da Europa, assim como a eclosão de manifestações em vários países árabes, a mensagem de 2012 foi escrita pelo bailarino e coreógrafo **Sidi Larbi Cherkaoui**, filho de pai marroquino e mãe belga. Em 2011, Cherkaoui havia sido proclamado “jeune artiste pour le dialogue interculturel entre les mondes arabe et occidental”<sup>82</sup> pela UNESCO. Para este artista, a arte perdura através dos séculos, pois é capaz de atravessar fronteiras e misturar-se com outros géneros, porque tudo se relaciona com tudo, num movimento de permanente mudança. Cherkaoui valoriza na dança sobretudo a sua natural expressão de honestidade, passível de ser sentida em qualquer lugar onde se possa dançar: “En bougeant comme les autres, en bougeant avec les autres et en les regardant, nous pouvons mieux ressentir leur émotions, lire leurs pensées et nous connecter à leur énergie” (Cherkaoui, 2012). Este modo de conhecer e compreender melhor os outros é também para Cherkaoui uma forma de celebrar em conjunto a partilha do mesmo espaço e do mesmo tempo, através de uma expressão colectiva de coexistência.

---

Conforme <https://www.international-dance-day.org/anneteresadekeersmaecker.html> acedido em 07/01/2018

<sup>82</sup> Conforme <https://www.international-dance-day.org/sidilarbicherkaoui.html> acedido em 07/01/2018

Em Julho do mesmo ano, **Lin Hwai-min**, um coreógrafo de Taiwan, recebeu o prémio SAMUEL H. SCRIPPS/AMERICAN DANCE FESTIVAL, tendo sido o primeiro artista asiático galardoado, após Martha Graham, Merce Cunningham e Pina Bausch. Lin Hwai-min fundou em 1973 a companhia de Dança Teatro CLOUD GATE, homenageando o nome da dança mais antiga conhecida na China. A sua importância no panorama da dança asiática e na sua evolução é comparada ao impacto que o BALLET FORSYTHE DE FRANKFURT teve no ballet clássico europeu. Na sua mensagem em forma de poema, Lin Hwai-min insere no início uma citação do prefácio do *The Book of Songs*, uma antologia de poemas chineses, datados entre os séculos X e VII a. C. e que aqui se transcreve pela exortação que faz à dança:

The emotions are stirred and take form in words.  
If words are not enough, we speak in sighs.  
If sighs are not enough, we sing them.  
If singing is not enough, then unconsciously  
Our hands dance them and our feet tap them<sup>83</sup>  
(Hwai-min, 2013)

Segundo Lin Hwai-min, a dança exprime o intangível e consegue juntar as pessoas para celebrarem lado a lado a fugacidade da existência, lembrando que apesar de vivermos num mundo fascinante polvilhado de imagens, estas não respiram, sendo apenas através dos nossos próprios corpos que podemos sentir os impulsos e as pulsações da vida.

A mensagem de **Mourad Merzouki**, proveniente da dança hip-hop, termina com uma citação do poeta francês René Char : «Impose ta chance, serre ton bonheur et va vers ton risque. A te regarder, ils s’habitueront. ». A escolha desta frase é reveladora da tenacidade de alguém que não quis ficar refém de uma imagem estereotipada devido à sua proveniência e condição social. Para este coreógrafo, a dança foi a sua oportunidade de conhecer a beleza e construir-se como cidadão. A sua mensagem é dirigida especialmente aos jovens que se encontram em situações similares, fazendo-lhes ver que muito mais que os discursos, a cultura tem verdadeiramente a capacidade de reunir as pessoas e as vontades, conseguindo transformar «l’énergie négative en force positive» como é o caso do hip-hop. Através da dança e da sua poesia própria, Merzouki afirma que descobre cada dia o mundo de uma forma plena de energia e generosidade,

---

<sup>83</sup> Segue-se o critério de citação a partir da tradução inglesa, pois neste caso não foi disponibilizada a mensagem em língua francesa.

porque ela lhe é «Intime à moi-même comme rien d'autre» e desse modo o inspira e encoraja.

Tendo revolucionado a concepção dos espectáculos de flamenco, sem esquecer as suas raízes, o bailarino e coreógrafo espanhol **Israel Galván de los Reyes** enaltece a energia da dança, que até pode curar, e que se mistura com tudo e com todos. Deste modo, ele concebe a sua mensagem como se de uma coreografia se tratasse, onde todos são convidados a dançar ao som do “Bolero” de Ravel, e nomeadamente são convocadas algumas personalidades da dança, e não só, que marcaram ou influenciaram o seu percurso pessoal e artístico, como: Carmen Amaya, Valeska Gert, Suzushi Hanayagi, Michael Jackson, Pina Bausch, Raimund Hoghe, Vicente Escudero, Bruce Lee, Didi-Huberman, Juan Belmonte, Isadora Duncan, Jeff Cohen, Pedro G. Romero, Nijinsky, Mikhail Baryshnikov, Kazuo Ono, Maria Muñoz, Vonrad Veidt, Akram Khan e Maurice Béjart.

O coreógrafo e encenador **Lemi Ponifasio**, natural de Samoa, fundou em 1995, em Auckland na Nova Zelândia, uma companhia chamada MAU, que quer dizer “verdadeiro”, com o intuito de criar e desenvolver acções transformadoras com as comunidades e artistas. A sua mensagem é uma oração (KARAKIA):

Toucher le cosmos.  
Source de notre divinité  
Qui illumine le visage des ancêtres  
Pour que nous puissions voir nos enfants

Tissés au dessus, à côté, en-dessous  
Tout unir dans  
Notre chair, nos os  
Et notre mémoire

La terre tourne  
Les hommes migrent em masse  
Les tortues se rassemblent em une silencieuse préparation  
Le couer est blessé

Faisons une danse  
Um mouvement d'amour  
Um mouvement de justice  
La lumière de la vérité”

O poema de Ponifasio, sob a forma de prece, evidencia o sentimento holístico de plenitude e pertença que pretende ser experienciado através da dança.

A bailarina, coreógrafa e directora artística da TRISHA BROWN COMPANY faleceu a 18 de Março de 2017, pelo que esta mensagem em seu nome foi redigida pela sua colaboradora próxima Susan Rosenberg, a partir de trabalhos escritos e depoimentos feitos pela coreógrafa, pretendendo sobretudo ser uma homenagem à sua memória. Logo que em 1961 chegou a Nova Iorque, a coreógrafa integrou-se no que viria a ser o “the post-modern phenomena of Judson Dance Theatre”<sup>84</sup> onde apurou as suas investigações sobre movimento e encontrou a expressão do extraordinário nos gestos mais simples do dia-a-dia, mudando, com essa percepção, a dança para sempre. Em 1970, Trisha Brown formou a sua própria companhia com a ideia de que “Nos corps sont un outil d’expression et non un moyen de représentation. Cette notion libère notre créativité, qui est la leçon essentielle et le don de l’art” (Brown, 2017). Para Brown, os seus trabalhos de dança “sont un exercice spirituel sous une forme physique” que são feitos por pessoas e ideias, podendo o público aplicar esse élan criativo na sua própria vida quotidiana.

#### 4.2.1 Considerações sobre as mensagens da Dança

O facto de poder vislumbrar em conjunto uma amostra cultural tão diversa permitiu reconhecer as seguintes linhas de força permanentes e identitárias da dança (semelhantes às do teatro). Para além de outros foi possível salientar nas mensagens<sup>85</sup> cinco aspectos: o que é específico da dança; a natureza do bailarino; a diversidade de formas e de tradições culturais na dança; a relação entre a dança e a sociedade; a importância da dança na educação e na preservação da memória.

Talvez que a **especificidade da dança** esteja na sua natureza indizível: na sua mensagem, Reda não encontra melhor forma de exprimir aquilo que não pode ser expresso pelas palavras, senão declarando “talvez a melhor maneira de expressar os nossos sentimentos seja... a dançar” (Reda, 1999); para Mats Ek “La Danse est le pouvoir de penser avec le corps”, sustentando que há muitos pensamentos que “apenas

---

<sup>84</sup> Segundo Biografia (apenas em inglês) de Trisha Brown no site do Dia Internacional do Teatro: <https://www.international-dance-day.org/> Acedido a 12/01/2018

<sup>85</sup> Como aludido no início deste capítulo as mensagens no seu conjunto oferecem uma visão panorâmica do mundo da dança nos últimos trinta e cinco anos. As mensagens reúnem autores dos cinco continentes, seja: da América do Norte - Estados Unidos da América; da América Latina – Cuba e Argentina; de África e do Médio Oriente – Benim, Egipto, África do Sul; da Ásia - Índia, China, Japão, Camboja, Taiwan; da Oceania – Austrália e Samoa; e da Europa - Eslováquia, Rússia, Reino Unido, Finlândia, Holanda, França, República Checa, Suécia, Alemanha, Bélgica e Espanha.

o corpo pode pensar” (Ek, 2003); a extrema liberdade da dança revela-se também mediante um vocabulário infinito que não conhece fronteiras de nenhuma espécie, nem é exclusiva de ninguém, fazendo vibrar através do movimento as emoções de todos aqueles que dançam, bem como dos espectadores (Yoshida, 2005); assim sendo, a dança sublinha a relevância do corpo e do movimento como uma forma de pensar, mesmo em ideias abstratas, instaurando-a como um lugar de encontro, de cada um consigo próprio, com os outros, e com tudo aquilo que nos rodeia (Keersmaeker, 2011); segundo Lin Hwai-min, a dança exprime o intangível e consegue juntar as pessoas para celebrarem lado a lado a fugacidade da existência (Hwai-min, 2013).

**A natureza de quem dança** como vocação tornando-se bailarino ou bailarina, pode reconhecer-se: em «todos aqueles que procuram o seu SER através do seu corpo» (Béjart, 1997); nas palavras do mestre da dança Butô “Aqui eu desejo dançar, dançar, dançar, dançar, a vida da erva louca. Eu vejo a erva louca, eu sou a erva louca, eu me torno um com o universo. Essa metamorfose é a cosmologia e a procura da alma” (Ohno, 1998); no exercício da dança «donne la maîtrise de l’esprit sur le corps» (Sihamoni, 2006); na dança que ensina a ter uma maior sensibilidade, consciência e atenção ao momento presente, sendo que simultaneamente “a dança é transformação” possibilitando inúmeras formas de sentir o corpo, pois “a dança é o lugar da nossa alma, a dança dá ao corpo uma dimensão espiritual” (Waltz, 2007); para Brown, os seus trabalhos de dança “são um exercício espiritual em forma física” pois para esta coreógrafa “os nossos corpos são uma ferramenta de expressão e não um meio de representação. Esta noção liberta a nossa criatividade, que é a lição essencial e o dom da arte” (Brown, 2017).

**A diversidade de formas e de tradições culturais na dança** é bem conhecida e patente, devendo ser estimulada a sua difusão bem como outro tipo de associações, uma vez que: a dança compõe um mosaico colorido e rico que integra as mais variadas formas, sejam elas antigas, tradicionais, novas ou experimentais, diluindo fronteiras geográficas e temporais, sejam “L’Ecosais de Hautes Plaines et le Maori, le danseur rituel Balinois et la ballerine ou le danseur moderne» todos se compreendem e comunicam livremente através da sua arte (Joffrey, 1985); esta capacidade de exprimir as emoções e o meio ambiente vai ao ponto de ser possível emanar da tradição indiana, associações entre a dança cósmica do Senhor Shiva e a figuração da matéria subatômica “A metáfora da dança cósmica unifica assim a mitologia antiga, a arte religiosa e a física moderna”, tornando-se deste modo universal (Jalan, 1986); Merce Cunningham

celebra na sua mensagem a multiplicidade da dança nas suas diversas formas e expressões a nível mundial, bem como a sua intemporalidade, o que faz dela algo vital que ultrapassa a vontade dos seres humanos (Cunningham, 1990); nesse sentido Germaine Acogny, formula o desejo de que todos os coreógrafos e bailarinos do mundo venham a conhecer as danças africanas que - apesar de terem uma técnica específica e elaborada - mantêm o contacto com a natureza e o cosmos e a relação com as emoções e os sentimentos humanos, e desta forma se possam combinar elementos novos ou até esquecidos que permitam “o surgimento de uma dança contemporânea universal” (Acogny, 1992); a dança interpela todas as culturas, seja através do profano, do sagrado, do literal ou do abstrato, já que “Quand le corps dansant devient Art, cela touche au divin» (Louis, 1995).

**A relação entre a dança e a sociedade** é também sublinhada por vários dos autores desde a primeira mensagem do Dia Internacional da Dança: para o coreógrafo esloveno Henrik Neubaer «l’art de la danse devrait articuler l’effort de collaboration fourni en vue d’humaniser les individus» sendo que a ligação da Dança à vida e à sociedade é comprovável, pois «A arte da dança não está isolada da realidade nem da vida quotidiana das pessoas» (Neubauer, 1982); no entanto a coreógrafa Maguy Marin fazia notar nos anos noventa que nos países industrializados e em crise “A dança tornou-se uma arte que apenas é possível ver em círculos fechados, em teatros, uma arte de iniciados quando o seu lugar é também junto das pessoas, em suas casas, na rua ou nos campos” (Marin, 1993); já no novo milénio, Mats Ek realça a importância social da dança evocando a anarquista Emma Goldman quando diz que «Uma revolução que não me permite dançar não vale a pena combater por ela» (Ek, 2003); também para Cherkaoui a dança é um modo de conhecer e compreender melhor os outros, bem como uma forma de celebrar em conjunto a partilha do mesmo espaço e do mesmo tempo, através de uma expressão colectiva de coexistência “Movendo-nos como os outros, movendo-nos com os outros e observando-os, podemos sentir melhor as suas emoções, ler os seus pensamentos e conectarmo-nos com a sua energia” (Cherkaoui, 2012); nas palavras do coreógrafo francês Mourad Merzouki, a cultura, e nomeadamente as suas formas artísticas como a dança, tem verdadeiramente a capacidade de reunir as pessoas e as vontades, conseguindo transformar «a energia negativa em força positiva» como é o caso do hip-hop (Merzouki, 2014).

Um dos aspectos também realçados tem a ver com **a importância da dança na educação e na preservação da memória**: de acordo com Doris Laine a cultura da

dança deve ser preservada em todos os países para poder ser transmitida para as futuras gerações (Laine, 1989); para a fundadora da Academia de Dança de Beijing “A história da dança na China remonta a 5000 anos e nós faremos o nosso melhor para preservar esta maravilhosa tradição” (Ailian, 1994); Miyako Yoshida afirma que a dança é para todos, e se todas as crianças tivessem a possibilidade de dançar, a paz reinaria no mundo, porque esta «enriquece a alma e eleva o espírito» (Yoshida, 2005); nesse sentido será necessário manter uma relação entre o passado, o presente e o futuro, através da dança, que é uma linguagem universal «inerente aos nossos corpos e às nossas almas» (Khan, 2009); segundo Merzouki, a dança foi a sua oportunidade para educar-se como pessoa valorizando o seu percurso pessoal, assim como para conhecer a beleza e construir-se como cidadão (Merzouki, 2014).

Reconheço-me na generalidade dos anseios e inquietações manifestados nas mensagens da dança e é por isso que creio que juntamente com o teatro perfazem as duas faces da mesma medalha. Cada uma delas individualmente ou em diálogo fazem-nos lembrar e celebrar a nossa humanidade, convidando-nos a exercer a arte de ser humano.

Apesar de não ter recebido formalmente uma aprendizagem de dança - fosse clássica, contemporânea ou mesmo tradicional/regional - senão a partir dos vinte e poucos anos, sempre dancei desde criança com imenso prazer. Dançar era a possibilidade de fruir uma experiência de liberdade, de conexão íntima comigo e com o que me rodeava, bem como um modo de exprimir o indizível.

### 4.3. À procura de uma poética das artes performativas

O silêncio mais profundo é uma palavra, assim como a verdadeira imobilidade é o movimento.

(Novarina, 1999: 28)

Evocámos através deste *corpus* apresentado, um mosaico textual constituído pelas mensagens de teatro e de dança do INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE - ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DAS ARTES PERFORMATIVAS que traduzem a reflexão e a prática de dezenas de criadores de várias áreas artísticas e de diferentes países, ao longo de cerca de cinquenta e cinco anos, no caso do teatro, e de trinta e cinco anos, relativamente à dança. São vozes de todo o mundo, originariamente falando em línguas diferentes, exprimindo uma multiplicidade de pontos de vista, uma pluralidade de pensamentos, elegendo por vezes uma *bandeira* particular, mas cujo denominador comum é a grande paixão pelo teatro e pela dança, de todas as culturas do mundo, como sublinhou Peter Brook na sua mensagem de 1988<sup>86</sup>:

The International Theatre Institute and I have the same theatrical age. We both began after our world had almost been destroyed by the attempt to impose a single master-culture. The work of linking and informing theatre people of one another's existence has the same logic of UNESCO and the United Nations itself. Perhaps the abiding value of the International Theatre Institute is that its truth also emerges from the infinite combinations and interactions that it makes possible among the cultures of our world.

(Brook, 1988)

Este conjunto de textos, este *corpus* específico, é um espelho reflector de diferentes âmbitos, sejam estéticos, existenciais, filosóficos, culturais ou espirituais, e revelaram-nos algumas das perguntas e respostas mais interpeladoras sobre a natureza, sentido e função das Artes Performativas, particularmente do teatro e da dança, num âmbito universal. As mensagens destas artes milenares, quer individualmente, quer no seu conjunto, e apesar do seu carácter sintético e aparentemente efêmero, constituem-se como valiosas contribuições para o estudo, a memória e a evolução do teatro e da dança, e sobretudo dos seus fazedores, nos últimos cinquenta anos.

O enaltecimento da imaginação, da liberdade, da originalidade, assim como a evocação da beleza, da espiritualidade e da multiculturalidade fazem convergir de modo íntimo estas duas expressões artísticas que se fundamentam na presença do corpo e do

---

<sup>86</sup> Lembremos que Peter Brook escreveu duas mensagens para o DIA MUNDIAL DO TEATRO, a primeira em 1969 e a segunda no ano de 1988.

pensamento humano em cena, pelo que frequentemente ao ler uma mensagem de dança dir-se-ia que se poderia estar a falar de teatro e vice-versa. Algo que extravasa este *corpus* e que se sente igualmente sobre o que se tem escrito ao nível teórico sobre estas artes performativas:

le théâtre lui aussi est mondialisé, “globalisé”, il n’est plus lié à un territoire, ni même à une culture: il voyage dans l’espace et dans les pratiques. À nous de suivre le mouvement, au lieu de chercher à le contrôler (Pavis, 2010: 10).

Na citação acima, onde o investigador Patrice Pavis refere o teatro, poderia perfeitamente estar a dança. Deste modo, enquadrados no campo teórico, ambos apresentam conceitos integradores da experiência em *continuum* do teatro e da dança, reportando-se inclusivamente ao futuro, antevendo os novos rumos que as artes performativas poderão vir a trilhar. Alicerçados na prática artística, o teatro e a dança sustentam experiencial e vivencialmente que são «o lugar do corpo» (Silva, 1998) e também do seu pensamento, trabalho e inefabilidade, convocando inclusivamente a nível comunitário, o olhar do outro, o face a face, e o corpo a corpo. Simultaneamente, celebram a indagação da consciência da condição humana, a justiça, a tolerância, a responsabilidade individual e social. E desta maneira, incentivam o diálogo, o encontro, a humanidade e o amor, de uma forma presencial, no aqui e agora, num momento único, ao vivo, mas passível de ser recriado apesar da sua irrepetibilidade.

Segundo Laurence Louppe, uma poética “não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz” (Louppe, 2012: 27). E de facto, no conjunto das mensagens do teatro e da dança, encontro e reconheço as razões e os pressupostos que têm norteadado o meu próprio caminho enquanto actor e encenador.

Como diz o coreógrafo Lin Hwai-min, na sua mensagem de 2013 “as imagens não respiram”. Nesse sentido, as artes performativas, o teatro e a dança, sendo absolutamente enraizadas na respiração dos corpos, são respectivamente as artes do sopro e do vento que permitem que os seres humanos não esqueçam a sua humanidade.

Deste modo, mediante a análise destas mensagens e das outras partes deste estudo, que se configura como um encontro e diálogo transdisciplinar entre a formação, a investigação e a transformação/criação artística, poderão ser aportados alguns contributos para o que poderemos vir a designar como uma Poética das Artes Performativas.

## II PARTE

### Artes Performativas – Transdisciplinaridade e Arts Based Research

It is important, however, that as a research community we embrace these different approaches so that we expand the possible topics and questions we can address, not limit them. (Leavy, 2011: 15)

#### 1. Preâmbulo

Ao querer clarificar alguns conceitos relacionados com as artes performativas, bem como reflectir sobre qual a sua natureza na sociedade contemporânea, em diálogo com percursos específicos, quer individuais – como o meu caso - ou de grupo, constatei que a melhor forma de o fazer era criando uma comunidade de investigadores que quisessem partilhar e aprofundar os seus conhecimentos e experiências ao nível da formação, da informação e da transformação (criação artística) nestas áreas. Foi deste modo que, logo no início do doutoramento, estabeleci contactos no sentido de viabilizar uma equipa de investigação que veio a dar origem ao GECAPA – Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais, no seio do CLEPUL. O GECAPA permitiu-me - particularmente através da organização do I Colóquio Internacional sobre “A Inter e a Transdisciplinaridade nas Artes Performativas e Audiovisuais” - consolidar a ideia de que uma visão transdisciplinar poderia ser uma das abordagens mais luminosas para o conhecimento destas artes. De facto, esta perspectiva epistemológica e as suas consequentes inovações em termos de investigação científica configuram uma mudança de paradigma. Ou seja, esta nova abordagem científica que realiza a passagem de uma visão exclusivamente disciplinar para uma outra que abarca e relaciona as partes com o todo adequa-se sobremaneira ao estudo do artístico. Por outro lado, a organização – também pelo GECAPA – das I Jornadas de Investigação Artística Transdisciplinar e *Arts-Based Research*, possibilitou o reconhecimento de que a validação por parte da Universidade de que é possível fazer investigação baseada em arte, permitiu a emergência de novos enquadramentos conceptuais, a aplicação de diversas metodologias, bem como a abertura a novas ideias que produzam um conhecimento transversal e integral.

Nesta II Parte irei justamente desenvolver dois conceitos nucleares: a transdisciplinaridade entendida como uma epistemologia, e a *Arts-Based Research* enquanto metodologia, considerando estas duas abordagens como as mais adequadas ao

meu estudo sobre a formação, informação e transformação nas artes performativas. Por um lado, aplico uma visão que transita entre uma perspectiva global, como pode ser uma poética das artes performativas (resultante das mensagens do dia mundial do teatro e do dia internacional da dança)<sup>87</sup>, e a perspectiva do meu percurso artístico pessoal<sup>88</sup>. Por outro lado, pretendo com este estudo reflectir não apenas sobre a investigação artística que realizei para a concretização de cada obra/espectáculo, mas sobretudo sobre o conhecimento acrescido que é possível extrair dessas obras e/ou dos projectos, e dos seus respectivos processos de criação, ou inclusivamente do percurso biográfico como um todo. Ainda nesta II Parte serão apresentados dois exemplos concretos, onde respectivamente ao nível da investigação (GECAPA)<sup>89</sup> e da formação (Licenciatura em Artes Performativas da ESTAL)<sup>90</sup> foram implementadas as referidas epistemologia e metodologia.

---

<sup>87</sup> Ver I Parte - 4.3 À procura de uma poética das artes performativas.

<sup>88</sup> Ver III Parte.

<sup>89</sup> Ver II Parte – 4. GECAPA.

<sup>90</sup> Ver II Parte – 5. ESTAL.

## 2. A Transdisciplinaridade

A palavra *transdisciplinaridade* parece ter sido introduzida pela primeira vez em 1970, pelo psicólogo suíço Jean Piaget, no decorrer de um seminário sobre a interdisciplinaridade nas universidades, organizado pela Universidade de Nice, que contou com o apoio da OCDE – Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico, e do Ministério da Educação da França (Bernstein, 2015: 2).

Segundo o investigador norte-americano Jay Hillel Bernstein, Jean Piaget ter-se-ia, num aparte, referido à transdisciplinaridade como sendo um:

higher stage succeeding interdisciplinary relationships ... which would not only cover interactions or reciprocities between specialised research projects, but would place these relationships within a total system without any firm boundaries between disciplines (Piaget<sup>91</sup> citado por Bernstein, 2015: 2)

No mesmo evento, esteve presente o astrofísico austríaco Erich Jantsch que acabou por inscrever o termo *transdisciplinaridade* na sua comunicação sobre Educação:

Transdisciplinarity: The co-ordination of all disciplines and interdisciplines in the education/innovation system on the basis of a generalized axiomatics (introduced from the purposive level) and an emerging epistemological (“synepistemic”) pattern (Jantsch<sup>92</sup> citado por Bernstein, 2015: 2).

A ideia de conceber um sistema global sem fronteiras fechadas e firmemente definidas que superasse a multidisciplinaridade, pluridisciplinaridade ou interdisciplinaridade, foi uma preocupação de muitos cientistas desde o início do século XX. Nesse sentido foi-se desenvolvendo uma perspectiva sistémica bem como a

---

<sup>91</sup> Piaget, J. 1972. The epistemology of interdisciplinary relationships. In Centre for Educational Research and Innovation (CERI), *Interdisciplinarity: Problems of teaching and research in universities* (pp. 127-139). Paris, France: Organisation for Economic Co-operation and Development.

<sup>92</sup> Jantsch, E. 1972a. Towards interdisciplinarity and transdisciplinarity in education and innovation. In: L. Apostel et al. (eds). *Problems of teaching and research in universities*. (pp. 97- 121). Paris: Organisation for Economic Cooperation and Development (OECD) and Center for Educational Research and Innovation (CERI).

cibernética, em contraposição a um pensamento reducionista-mecanicista surgido no século XVII<sup>93</sup>, com Francis Bacon, Descartes e Newton.

## 2. 1. Origem e evolução do conceito de Transdisciplinaridade

Após a segunda guerra mundial e sobretudo ao longo dos anos cinquenta, um conjunto de investigadores, nomeadamente do domínio da física, como Niels Bohr, Werner Heisenberg ou o filósofo Edgar Morin escreveram sobre a premência do diálogo entre os diferentes campos do saber.

Alguns investigadores começaram a opor-se à tendência da análise da ciência que separava tudo em pequenas parcelas, fazendo lembrar que era necessário ter em conta o conjunto ou a totalidade de um fenómeno.

Será de lembrar a este respeito, o pensamento do filósofo espanhol José Ortega y Gasset acerca do *sistema* como unificação dos diversos aspectos que constituem a visão de uma realidade concreta: “un hábito mental que no he logrado dominar me impele a ver todos los asuntos sistemáticamente. Creo que entre las tres o cuatro cosas incommoviblemente ciertas que poseen los hombres, está aquella afirmación hegeliana de que la verdad sólo puede existir bajo la figura de um sistema” (Ortega y Gasset citado por Amoedo, 2002: 212).

De facto, apesar do abandono de Ortega y Gasset da fenomenologia, justamente pela falta de um carácter sistemático, continuou a sentir-se atraído pelo pensamento de Edmund Husserl quanto ao propósito de salvaguardar as *coisas mesmas* sem perder a objectividade pelo que intuiu que “para que sea posible um pensar fenomenológico hay que partir de um fenómeno que sea él por sí sistema” (Ortega y Gasset citado por Amoedo, 2002: 213-214).

Vem a ser justamente o biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) a criar em 1940 a noção de sistema aberto (o que mantêm trocas com o seu meio), bem como a Teoria Geral dos Sistemas em 1945, como explica no seu livro *General System Theory* publicado em 1969, e que Yves Bertrand e Patrick Guillemet citam a partir da edição francesa de 1972. Escreveu Bertalanffy que:

---

<sup>93</sup> Apesar de Jan Amós Comenius (1592-1670) em *Didáctica Magna* de 1631 afirmar “De onde se segue que o ensino das ciências é mal feito quando é fragmentário e quando não começa por um prévio esboço geral de todo o programa, e que ninguém pode ser perfeitamente instruído numa ciência particular, se não tem uma visão geral das outras ciências” (Coménio, 1985: 220).

Uma especialização cada vez mais pormenorizada caracteriza a ciência moderna; tornou-se necessária pela importância numérica dos dados, da complexidade dos técnicos e das estruturas teóricas, isto em todos os domínios. Inumeráveis disciplinas compõem a ciência e engendram permanentemente subdisciplinas novas. Por consequência, o físico, o biólogo, o psicólogo e o investigador em ciências sociais encontram-se por assim dizer encerrados no seu próprio universo; é difícil trocar uma palavra de um casulo para outro (Bertalanffy citado por Bertrand & Guillemet, 1988: 26).

Na sequência destes pressupostos, Bertalanffy vem a criar a SOCIETY FOR GENERAL SYSTEMS RESEARCH, em 1954, para a qual define objectivos muito concretos:

1. Investigar os conceitos, leis e modelos da mesma forma nos diversos domínios e ajudar nas trocas úteis de um domínio para outro;
2. Encorajar o desenvolvimento de modelos teóricos adequados nos sectores onde se observa a sua ausência;
3. Minimizar a multiplicação dos esforços teóricos nos diversos domínios;
4. Promover a unidade da ciência ao melhorar as relações entre os especialistas. (Bertalanffy citado por Bertrand & Guillemet, 1988: 30)

Deste modo, a Teoria Geral dos Sistemas pretendeu instaurar uma nova epistemologia baseada numa visão holística e ecológica do mundo, contrabalançando a tendência predominante para a especialização, e introduzindo novas linguagens conceptuais, novas metodologias e abordagens, não analíticas, que multiplicassem as visões e expandissem a consciência da complexidade (Bertrand & Guillemet, 1988: 35-36).

A este propósito, Edgar Morin no Prefácio da obra *O Paradigma Perdido: a natureza humana* diz ter descoberto em 1968 que a cibernética era uma introdução à complexidade, e que diversas correntes de pensamento convergiam sob a Teoria dos Sistemas Gerais. Nesta sua procura de uma “teoria aberta”, de uma reorganização do saber, construindo um caminho “com erros e incertezas, a partir das matérias que encontro nas disciplinas mais diversas, a partir das ideias mestras que ainda se mantêm nas fronteiras das disciplinas tradicionais (retidas na alfândega, por falta de visto)” (Morin, 1973: 8), o pensador francês almejava que se “pudesse não só efectuar intercâmbio interdisciplinar (...) mas também emitir e desenvolver um pensamento verdadeiramente transdisciplinar” (Morin, 1973: 9).

No entanto, para dar este passo, foi necessário aceitar a experiência da ignorância e da dúvida, aspectos a que os investigadores, nomeadamente os da física quântica, estavam de alguma forma familiarizados, como o Nobel norte-americano

Richard Feynman quando referia que “Nós, cientistas já estamos acostumados a isto, e achamos que é perfeitamente possível viver e *não saber*” (Feynman, 2004: 258).

Esta convivência salutar com o que não se conhece ainda, esta aceitação do mistério, estende-se, como sabemos, desde a física à filosofia e outras disciplinas, e tem em Edgar Morin um paladino da liberdade de pensamento que se aventura a afirmar mediante uma intuição poética que:

As verdades polifônicas da complexidade exaltam, como me compreenderão aqueles que, como eu, asfixiam no pensamento fechado, na ciência fechada, nas verdades limitadas, amputadas, arrogantes. É saudável uma pessoa arrancar-se para sempre à palavra, à mestra que explica tudo, à litania que pretende resolver tudo. Por fim, é saudável considerar o mundo, a vida, o homem, o conhecimento, a ação, como sistemas abertos. A abertura, brecha sobre o insondável e o nada, ferida original do nosso espírito e da nossa vida, também é a boca sequiosa e esfomeada pela qual o nosso espírito e a nossa vida desejam, respiram, se dessedentam, comem, beijam (Morin, 1973: 213).

O desejo e necessidade de rompimento preconizado por Edgar Morin quanto a modelos de abordagem de conhecimento ultrapassados levou-o a abraçar com veemência novos caminhos, num registo apologético, quase artaudiano, ganhando contornos tanto poéticos como dramáticos. É nesse sentido que Morin defende que nas áreas da ciência, onde antes se dividia e fragmentava, se deve pugnar por uma construção do conhecimento onde as partes interagem num todo complexo.

Este novo paradigma do conhecimento foi naturalmente evoluindo, com o contributo de muitos outros investigadores, como Guy Michaud e Erich Jantsch, tendo Edgar Morin escrito em 1977 a este propósito:

Temos de caminhar em direcção ao sistema-problema, não ao sistema-solução. O meu propósito não é de empreender uma leitura sistémica do universo; não é cortar, classificar, hierarquizar os diferentes tipos de sistemas, desde os sistemas físicos até ao sistema *homo*. *O meu propósito é mudar o olhar sobre todas as coisas, da física ao homo*. Não é dissolver o ser, a existência e a vida no sistema, mas compreender o ser, a existência e a vida, com a ajuda também do sistema. Isto é, em primeiro lugar, pôr em todas as coisas o *acento circunflexo!* Foi o que tentei indicar: a complexidade como base, a complexidade como guia (Morin, 1977: 145).

Na sequência destas reflexões, cada vez mais partilhadas por investigadores de todo o mundo e das mais diversas áreas científicas e culturais, a UNESCO organizou em 1986, com a colaboração da Fundação Giorgio Cini, em Veneza, o colóquio A CIÊNCIA DIANTE DAS FRONTEIRAS DO CONHECIMENTO cujo comunicado final, conhecido por

“Declaração de Veneza” pode ser considerado como o primeiro documento da transdisciplinaridade. Aí chama-se a atenção para:

Os desafios de nossa época: o desafio da autodestruição de nossa espécie, o desafio da informática, o desafio da genética, etc., mostram de uma maneira nova a responsabilidade social dos cientistas no que diz respeito à iniciativa e à aplicação da pesquisa. Se os cientistas não podem decidir sobre a aplicação da pesquisa, se não podem decidir sobre a aplicação de suas próprias descobertas, eles não devem assistir passivamente à aplicação cega destas descobertas. Em nossa opinião, a amplitude dos desafios contemporâneos exige, por um lado, a informação rigorosa e permanente da opinião pública e, por outro lado, a criação de organismos de orientação e até de decisão de natureza pluri e transdisciplinar (*in* Declaração de Veneza, 1986)<sup>94</sup>.

Vemos como esta Declaração com trinta anos de existência já levantava questões prementes, que continuam a ser actuais, e se têm mantido sem resposta, como sejam, os grandes desafios que se colocam hoje à humanidade e à preservação do meio ambiente, a responsabilidade ética dos cientistas quanto ao desenvolvimento científico e tecnológico, ou quanto à formação e informação de uma opinião pública esclarecida.



© Michel Random - Les participants au Colloque de Venise (signataires de la Déclaration de Venise). Premier rang (de gauche à droite) : Henry P. Stapp, Basarab Nicolescu, Gilbert Durand, Jean Dausset (Prix Nobel de Physiologie et de Médecine), Nicolo Dallaporta, Santiago Genoves, Susantha Goonatilake. Deuxième rang (de gauche à droite) : Yujiro Nakamura (3e), Rupert Sheldrake (8e), Ubiratan d'Ambrosio (10e), Avishai Margalit (12e).<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Conforme <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000685/068502por.pdf> Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

<sup>95</sup> Conforme [http://ciret-transdisciplinarity.org/photogallery/Galerie\\_Venise.php#fr](http://ciret-transdisciplinarity.org/photogallery/Galerie_Venise.php#fr) Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

Dando continuidade a estes encontros, cinco anos mais tarde, em 1991, organizado igualmente pela UNESCO, realizou-se em Paris o primeiro congresso internacional que inclui no seu título a designação de TRANSDISCIPLINAR – CIÊNCIA E TRADIÇÃO: PERSPECTIVAS TRANSDISCIPLINARES PARA O SÉCULO XXI<sup>96</sup> dando origem também a um comunicado final, que se pode considerar como o segundo documento da transdisciplinaridade, onde se reafirma no ponto 3 a necessidade de uma nova abordagem científica e cultural e se sublinha no ponto 5 que:

Uma especialização sempre crescente levou a uma separação entre a ciência e cultura, separação que é a própria característica do que podemos chamar de "modernidade" e que só fez concretizar a separação sujeito-objeto que se encontra na origem da ciência moderna. Reconhecendo o valor da especialização, a transdisciplinaridade procura ultrapassá-la recompondo a unidade da cultura e encontrando o sentido inerente à vida.<sup>97</sup>

Nesta visão transdisciplinar é naturalmente possível reconhecer o amplo território do teatro e das artes performativas, onde sujeito e objecto, a mente e o corpo, se integram num todo unificador.

## **2. 2. A Transdisciplinaridade e o CIRET - Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires**

Após estes encontros seminais realizou-se em 1994 em Portugal o 1.º CONGRESSO MUNDIAL DA TRANSDISCIPLINARIDADE<sup>98</sup>. Este acontecimento inaugural foi organizado sob inspiração do CIRET - Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires<sup>99</sup> (sediado em Paris), pela Comissão Nacional da UNESCO, o Grupo de Reflexão sobre a Transdisciplinaridade junto da UNESCO e a Universidade Internacional de Lisboa, sob o Alto Patrocínio do Presidente da República Portuguesa, do Secretário Geral do Conselho da Europa e do Presidente da Câmara de Setúbal. O encontro decorreu no Convento da Arrábida, de 2 a 6 de Novembro de 1994, e reuniu personalidades de todo o mundo e das mais variadas áreas do conhecimento.

---

<sup>96</sup> Conforme <https://pt.scribd.com/document/6732198/Ed-e-Transd-II-Unesco> (p. 11). Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

<sup>97</sup> Conforme <https://dancascircularesdaamazonia.files.wordpress.com/2010/05/ciencia-e-tradicao-perspectivas-transdisciplin角度ares-para-o-sec-xxi.pdf> Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

<sup>98</sup> Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires n° 3-4 - Mars 1995.

<http://ciret-transdisciplin角度ary.org/bulletin/b3et4c8.php> - Dernière mise à jour : Samedi, 20 octobre 2012

<sup>99</sup> Conforme <http://ciret-transdisciplin角度ary.org/index.php> Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

A comissão internacional foi constituída por personalidades como Edgar Morin (Membro do Comité Internacional da Organização), o encenador Peter Brook, Abdus Salam (Prémio Nobel da Física – Paquistão) e Basarab Nicolescu (Coordenador do Grupo de Reflexão sobre a Transdisciplinaridade junto da UNESCO e Presidente do CIRET). A comissão nacional foi co-presidida por Helena Vaz da Silva, à época Presidente do Centro Nacional de Cultura e José Lima de Freitas (Co-presidente do Comité Nacional da Organização e criador do logo do CIRET), tendo ainda como membros José Manuel Anes, Duarte Castel-Branco e António Bracinha Vieira.



© Basarab Nicolescu/CIRET - Avant l'ouverture du congrès (IV). De gauche à droite: Lima de Freitas, Mário Soares, Edgar Morin, Basarab Nicolescu

No final das sessões, onde se pode constatar uma expressiva participação portuguesa, foi apresentada a Carta da Transdisciplinaridade,<sup>100</sup> um documento programático onde se encontram os princípios que definem esta nova forma de pensamento e de construção do conhecimento.

Posteriormente em 1997, realizou-se em Locarno, na Suíça, o Congresso Internacional QUE UNIVERSIDADE PARA O AMANHÃ? EM BUSCA DE UMA EVOLUÇÃO TRANSDISCIPLINAR DA UNIVERSIDADE do qual resultou o documento “Projeto CIRET-UNESCO” onde foram definidas a epistemologia e a metodologia transdisciplinares, fazendo-se no ponto III a distinção entre pluridisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, precisando-se quanto ao último conceito que:

<sup>100</sup> Conforme <http://ciret-transdisciplinarity.org/chart.php#pt> Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

A transdisciplinaridade, como o prefixo “trans” o indica, diz respeito ao que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de toda disciplina. Sua finalidade é a compreensão do mundo atual, e um dos imperativos para isso é a unidade do conhecimento<sup>101</sup>.

No ponto V do documento atrás referido, “Projeto CIRET-UNESCO”, são expressos os três pilares do pensamento transdisciplinar: “os níveis de Realidade, a lógica do terceiro termo incluso e a complexidade” que determinam a sua metodologia de investigação e implicam uma mudança de sistema de referência:

1. considerar cada problema não mais a partir de um único nível de Realidade, mas situando-o simultaneamente no campo de vários níveis de Realidade<sup>102</sup>;
2. não mais esperar encontrar a solução de um problema nos termos de "verdadeiro" ou "falso" da lógica binária, mas recorrer a novas lógicas, particularmente à lógica do terceiro termo incluso<sup>103</sup>: a solução de um problema só pode ser encontrada pela conciliação temporária dos contraditórios, ligando-os a um nível de Realidade diferente daquele no qual esses contraditórios se manifestam;
3. reconhecer a complexidade intrínseca do problema, isto é, a impossibilidade de decomposição desse problema em partes simples, fundamentais. Na ausência de fundamentos, ausência que caracteriza o mundo atual, "mudar de sistema de referência" também quer dizer tomar como fundamento precisamente a ausência de fundamentos. Em outras palavras, substituir a noção de "fundamento" pela coerência deste mundo multidimensional e multirreferencial<sup>104</sup>.

---

101 PROJETO CIRET-UNESCO. Evolução transdisciplinar da Universidade. 1997. [síntese do documento]. Conforme <http://ciret-transdisciplinarity.org/locarno/locapor4.php> Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

102 No “Manifesto da Transdisciplinaridade” Basarab Nicolescu esclarece acerca da existência dos “vários níveis de realidade” Diz ele, que a irrupção da *descontinuidade* no domínio da física quântica, dá-se quando Max Planck, e posteriormente outros físicos com sólida cultura filosófica, como “Bohr, Einstein, Pauli, Heisenberg, Dirac, Schrödinger, Born, de Broglie” e outros, se viram confrontados no limiar do século XX com a descoberta de que a energia radiante tem uma estrutura descontínua (entre dois pontos não há nada). Esta constatação iria mudar completamente a nossa visão do mundo, ao indicar “claramente a existência de um novo tipo de causalidade”, uma causalidade não local como a que existe ao nível macrofísico, mas uma causalidade global, concomitante com o novo conceito da *não-separabilidade*, que permite às entidades quânticas continuarem a interagir qualquer que seja a distância entre elas (Nicolescu, 1996:x-xi). Esta revolução quântica veio pôr em causa o dogma filosófico da existência de apenas um nível de Realidade: “Il faut entendre par niveau de Réalité un ensemble de systèmes invariant à l’action d’un nombre de lois générales: par exemple, les entités quantiques soumises aux lois quantiques, lesquelles sont en rupture radicale avec les lois du monde macrophysique. C’est dire que deux niveaux de Réalité sont différents si, en passant de l’un à l’autre, il y a rupture des lois et rupture des concepts fondamentaux (comme, par exemple, la causalité)”. (Nicolescu, 1996:xiii).

103 Ou Terceiro Incluído, sendo a formulação de uma nova lógica, antagônica e complementar à lógica aristotélica do Terceiro Excluído.

104 PROJETO CIRET-UNESCO. Evolução transdisciplinar da Universidade. 1997. [síntese do documento]. Conforme <http://ciret-transdisciplinarity.org/locarno/locapor4.php> Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

No ponto VI do “Projeto CIRET-UNESCO”, que tem como título “Em busca de uma evolução transdisciplinar da Universidade”, o documento apresenta uma série de propostas, designadamente a “Criação de ateliês de pesquisa transdisciplinar (ART) nas universidades” que poderiam assumir o papel de um verdadeiro *terceiro termo* entre professores e estudantes, tornando-se um “lugar criativo da arte de viver e aprender juntos, em todos os níveis”.

Veja-se como este tipo de propostas podem ser profícuas, desenhando uma outra forma de viver a Universidade, criando espaços mais ou menos informais de criação e investigação onde ciência, cultura e arte se podem cruzar. Dois exemplos serão apresentados mais adiante: GECAPA – Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais do CLEPUL, de que sou fundador e coordenador, e na III Parte o TUT – Teatro Académico da ULisboa, de que sou Director Artístico e Encenador, e onde tenho vindo a desenvolver e dinamizar esta perspectiva de pesquisa transdisciplinar.

No final do documento do “Projeto CIRET-UNESCO”, são apresentadas as conclusões que apontam para uma inscrição da transdisciplinaridade na natureza própria da Universidade, a saber:

a transdisciplinaridade não é neutra, pois ela **opta pelo sentido**. Uma educação neutra e objetiva não passa de um fantasma que nos foi legado pela ideologia cientificista. A transdisciplinaridade tem como ambição a unificação, em suas diferenças, do Objeto e do Sujeito: o sujeito-conhecedor faz parte integrante da Natureza e do conhecimento.

A evolução transdisciplinar da Universidade não é nem um luxo, nem um arranjo cosmético de uma instituição ameaçada, nem uma decoração agradável mas supérflua num velho e verdadeiro edifício, e sim uma necessidade. *A vocação transdisciplinar da Universidade está inscrita na sua própria natureza*: o estudo do universal é inseparável da relação entre os campos disciplinares, buscando o que se encontra entre, através e além de todos os campos disciplinares.

Em relação a estas afirmações considero que a experiência do TUT<sup>105</sup> – Teatro Académico da ULisboa, bem como a actividade do GECAPA<sup>106</sup>, podem ser dois exemplos onde justamente se tem tentado inscrever a transdisciplinaridade na vivência universitária. Por outro lado, reconheço-me precisamente neste estudo sobre as Artes Performativas como sujeito-conhecedor, intimamente ligado ao objecto de estudo, procurando indagar e aprofundar, entre outras, as razões e as motivações que me têm conduzido no decorrer do meu percurso nestas artes, e nomeadamente no Teatro.

---

<sup>105</sup> Ver III Parte - 2.3. Reflexão sobre a experiência do TUT.

<sup>106</sup> Ver II Parte - 4. GECAPA.

### 2. 3. A Transdisciplinaridade e a Escola de Zurique

Paralelamente a esta via da transdisciplinaridade que tem vindo a ser implementada e orientada pelo CIRET, nomeadamente pelo físico romeno Basarab Nicolescu que temos vindo a referir, existe uma outra, a chamada ZURICH SCHOOL (Martin, 2017: 19) que emergiu após a Conferência Internacional sobre Transdisciplinaridade, realizada na cidade de Zurique, na Suíça, no ano 2000.

Esta outra escola de pensamento vê a transdisciplinaridade como uma forma de investigação que pretende resolver problemas concretos da vida e do mundo, e é de certo modo herdeira da obra *The New Production of Knowledge* de Michael Gibbons e outros, na qual contrastam o “Mode 1 of knowledge production, the Newtonian model, with a Mode 2, emerging in the field of research and development, which has features such as transdisciplinarity, heterogeneity, reflectivity, social accountability, and context-and user-dependency” (Gibbons et al., citado por Hadorn et al, 2008: 25). A Escola de Zurique pretende deste modo contribuir para o desenvolvimento sustentável da sociedade, e é apoiada pelas Swiss Academies of Arts and Sciences, tendo um site próprio – td-net Network for Transdisciplinary Research<sup>107</sup> - onde é possível acompanhar o desenvolvimento das suas atividades científicas.

Esta “investigação transdisciplinar” conduzida pela td-net está relacionada com três tipos de conhecimento: conhecimento de sistemas (systems knowledge), conhecimento de casos específicos (target knowledge) e conhecimento que transforma (transformation knowledge), ou seja:

Questions concerning the genesis, further development and interpretation of a problem in the life-world are answered by systems knowledge of empirical processes and interactions of factors – including the interpretations given to these in the life-world.

- Questions related to determining and explaining the need for change, desired goals and better practices that call for target knowledge.

- Questions about technical, social, legal, cultural and other possible means of acting that aim to transform existing practices and introduce desired ones, which have to be answered by transformation knowledge

(Hadorn et al, 2008: 30).

Qualquer um destes três tipos de conhecimento pode ser aplicado ao Teatro ou às Artes Performativas como um todo. Assim, para resolver um problema como o exposto por Patrice Pavis referido na I Parte deste estudo quando afirma que “Le

---

<sup>107</sup> Conforme <http://www.transdisciplinarity.ch/en/td-net/Ueber-td-net.html> Acedido em 14 de Fevereiro de 2018.

spectateur est un peu fatigué de la théorie, ou bien intimidé para la déconstruction” (Pavis, 2010: 297), poderão ser aplicados individual, sucessiva ou concomitantemente:

- o conhecimento de sistemas (systems knowledge) – pois trata-se de uma questão de interacção sistémica, como sejam entre o sistema da formação e educação, o sistema da informação, da mediação e da investigação, e o sistema da criação e transformação;
- o conhecimento de um caso específico (target knowledge) – uma vez que se entende que existe uma necessidade de mudança na forma de comunicar com a generalidade dos espectadores;
- o conhecimento que transforma (transformation knowledge) – dado que se pretende agir de molde a transformar as práticas existentes.

Naturalmente que este tipo de investigação transdisciplinar para este caso específico exigiria: estudar o processo e interacção entre a formação dos profissionais das artes performativas em relação com a formação artística que é dada ao nível do sistema de ensino nas escolas, e simultaneamente a formação de públicos esclarecidos; a interacção entre estes planos de formação e as estratégias de informação de comunidades e de um público mais alargado através dos meios de comunicação social ou de uma mediação adequada e acessível da investigação e estudos académicos nestas áreas; bem como a clarificação cultural dos objectivos e intenções dos processos de criação artística contemporânea, resultando numa expressiva interacção entre estes vários sistemas.

Esta metodologia permite conceber as diferentes fases do processo de pesquisa de um modo recorrente, já que na investigação transdisciplinar as fases de identificação e estruturação do problema, análise do problema e obtenção de resultados - que normalmente são sequenciais – podem ser repetidas e ter outra ordem em função do tipo de problema e do estado do conhecimento (Hadorn et al, 2008: 35).

Nesse sentido, a análise do problema e a obtenção dos resultados são concebidos preferencialmente de uma forma integrada e iterativa, procurando (1) uma validação e adaptação recorrente de modelos empíricos em situações concretas, (2) deliberação contínua sobre os objectivos a atingir, e (3) monitoramento recorrente das experiências e resultados para um mais adequado ajustamento das estratégias de concepção e transformação (Hadorn et al, 2008: 36).

No presente caso, as três partes que constituem este estudo, assim como cada uma delas *per se* e com os conteúdos que a constituem, podem ser analisadas de uma forma recorrente, uma vez que as diferentes fases e os seus respectivos pontos poderiam não ter necessariamente esta sequência, mas sim uma outra ordem. De facto, apesar de terem sido assinaladas algumas questões na Introdução deste estudo - como o porquê, para quê e como quis ser actor de teatro? - a sua formulação complexifica-se de uma forma integrada e iterativa, à medida que vai sendo analisada à luz de vários enfoques: de ordem sociológica; da natureza e evolução do conceito de artes performativas; da convocação de outras vozes do teatro e da dança; da transdisciplinaridade e outras metodologias de investigação; bem como na III Parte com a própria biografia artística.

É de assinalar ainda que segundo Hirsch Hadorn e outros, para que os resultados se concretizem, como fazendo parte do processo transdisciplinar, é necessário que o conhecimento obtido seja devidamente sintetizado e transmitido, tendo em conta o contexto próprio dos intervenientes que estão envolvidos na transformação de práticas, promovendo desse modo aquilo que é entendido como sendo um bem comum. Essas transformações podem implicar novos discernimentos e conseqüentemente alterar a percepção, ou a resolução, de um determinado problema, podendo mesmo influenciar na formulação ou implementação de políticas ou soluções específicas e/ou de mudanças de atitude ou comportamentos individuais ou institucionais (Hadorn et al, 2008: 37).

Neste caso espera-se que este estudo de carácter auto-etnográfico possa contribuir, mediante uma visão transdisciplinar, para uma maior clarificação dos seguintes aspectos: o lugar que o teatro e as artes performativas ocupam e podem vir a ocupar na sociedade contemporânea em acelerada mutação; a natureza das artes performativas, e muito em especial do teatro, e em certa medida na sua relação particular com a dança; que a transdisciplinaridade é a epistemologia mais conveniente para o estudo das artes performativas (percepção compreendida no início do processo de doutoramento); que a investigação baseada em arte é a metodologia mais adequada para o estudo do teatro e de outras artes, como se verá no ponto 3 desta II Parte. Por fim, considera-se que é importante e enriquecedor ter uma atitude reflexiva sobre o próprio percurso pessoal realizado, assim como é determinante a inscrição de projectos teatrais e outros no panorama da história das artes performativas, para que não caiam no esquecimento nem na ignorância, e possam ser passíveis de virem a enriquecer a memória colectiva artística e cultural, bem como alentar outras possibilidades de criação.

### 3. A Investigação Artística

Segundo Hernández & Fendler, a investigação baseada em arte surgiu em algumas universidades norte-americanas nos finais dos anos 70, tendo sido introduzida por profissionais da área da saúde que reflectiram sobre a relação das práticas artísticas com a terapia e psicologia, e que trabalhando em instituições públicas ou privadas se aperceberam da necessidade de uma acreditação académica deste seu trabalho. Para além da apresentação de casos clínicos concretos, começaram a ser produzidas narrativas ligadas à investigação, mais próximas das ciências sociais e humanas, iniciando-se concomitantemente um debate sobre a forma de apresentação destes trabalhos científicos. Esta ampla reflexão foi significativa e profícua já que contribuiu para a implementação e adopção nos meios académicos de processos de *peer review* na publicação de artigos (Hernández & Fendler, 2013: viii-ix).

É de referir que, simultaneamente, a denominação “investigação artística” começou a ser usada pela mesma altura quando o ensino artístico começou a ser incorporado nas universidades. Esta mudança veio a obrigar que os professores das diversas áreas artísticas, quer fossem das belas artes, do teatro, da dança, da música ou do cinema, se vissem na contingência de investir na sua formação, nomeadamente nos graus de Mestrado e Doutoramento, concorrer a fundos de investigação e expor os seus trabalhos à crítica dos pares (Hernández & Fendler, 2013: ix).

Esta situação abriu novos horizontes permitindo passar de um pensamento que considerava qualquer prática artística como uma investigação, para o entendimento de que uma investigação artística para poder ser considerada científica a nível académico deve aceitar um determinado conjunto de normas e descrever uma pesquisa passível de “revealing developments and actions related to the creative process or an artistic interpretation” (Hernández & Fendler, 2013: ix).

No âmbito das artes performativas, a articulação interactiva entre o processo criativo e as metodologias de investigação possibilitam a validação das experiências realizadas no espaço de ensaios, entendido como um laboratório que permite testar o que poderá funcionar ou não, desde que o processo de pesquisa seja produtor de conhecimento.

This need has led authors like Sullivan (2004) to propose a model that allows us to theorize (visual) art practice as research, situating it in relation to three recognized research perspectives: interpretative, empirical and critical. Sullivan argues that the explicative and transformative theories of learning can be localized in the experience that takes place in the art studio.

(Hernández & Fendler, 2013: ix)<sup>108</sup>.

Assim, segundo os autores que tenho vindo a citar, em contexto de estúdio (como espaço de ensaios de música, dança ou teatro) o processo de criação artística configura-se como uma forma de experimentação que pode produzir conhecimento, desde que a sua prática seja articulada por adequadas metodologias de investigação. Deste modo, a investigação em artes para poder ser considerada a nível académico uma investigação artística – que difere da avaliação tradicional intersubjetiva do epifenómeno por outros artistas, críticos profissionais ou meros conhecedores - deve estabelecer prioritariamente uma definição comum de investigação com uma abordagem científica que possa ser aplicada a qualquer área artística, como aquela que é adoptada pela “The Arts & Humanities Research Board” (<http://www2.rgu.ac.uk/criad/r2.htm> ) devendo ser caracterizada por três aspectos:

Accessibility: meaning that the research is considered a public act, open to peer review.

Transparency: referring to the clarity of the research structure, processes and results.

Transferability: such that the research contributes beyond the parameters of a specific project (Hernández & Fendler, 2013: ix).

Estas três condições (acessibilidade, transparência e transferibilidade) poderão orientar e potenciar o surgimento de critérios de avaliação a aplicar nos trabalhos artísticos e académicos, assim como, em sentido mais amplo, para as investigações em qualquer das artes (Hernández & Fendler, 2013: x).

O presente estudo pretende contemplar precisamente estas condições, como foi referido logo na Introdução, sendo espectável que os seus contributos para a investigação nas artes performativas possam vir a ser úteis para outros trabalhos neste campo de conhecimento.

---

<sup>108</sup> Os autores referem-se às obras:

Sullivan, G. 2004. *Art Practice as Research Inquiry in the Visual Arts*. New York: Teachers College, Columbia University.

Barone, T., & Eisner, E. 2006. *Arts-based educational research*. In, J.L. Green, G. Camilli, & P.B. Elmore (Eds.), *Handbook of Complementary Methods in Education Research* (pp. 95-109). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

### 3. 1. Conferências internacionais de Investigação Artística na Europa

É importante salientar como esta área de investigação académica das artes é relativamente recente, nomeadamente na Europa, e sobretudo no nosso país. Assim sendo, esta sintética reflexão sobre estas conferências permite acompanhar a evolução do questionamento sobre estas práticas, que tem vindo a ser discutido nos últimos anos. De facto, somente em 2013 se realizou na Universidade de Barcelona, em Espanha, a 1ST ANNUAL CONFERENCE ON ARTS-BASED AND ARTISTIC RESEARCH. Este Primeiro Congresso Anual sobre Investigação baseada em Arte e Investigação Artística teve como subtítulo “Critical reflections on the intersection between art and research”. Na introdução da edição das comunicações apresentadas pode ler-se um breve historial sobre os processos da passagem da prática artística para a investigação académica, similar ao referido anteriormente no ponto 3 desta II Parte. Dando continuidade a estas reflexões, organizou-se a 2.<sup>a</sup> Conferência Anual sobre Investigação baseada em Arte e Investigação Artística, que decorreu na Universidade de Granada, Espanha em 2014. O tema do encontro “Fundamentación, criterios y contextos en Investigación basada en Artes e Investigación Artística”, tratou de três objectivos principais:

- 1) explorar y debatir el desarrollo actual de la Investigación basada en las Artes y de la Investigación Artística en las diferentes especialidades artísticas: artes visuales, música, literatura, performance, teatro, etc.
- 2) profundizar en las intersecciones entre las metodologías cuantitativas, cualitativas y artísticas de investigación en las artes y en las ciencias humanas y sociales.
- 3) identificar tendencias y problemas en el desarrollo de estrategias de investigación características de la Investigación basada en las Artes y de la Investigación Artística, tales como la A/r/tografía, Investigación basada en la Práctica Artística, etc.

(Marín Viadel & Roldán & Medina, 2014: 19)

Neste segundo encontro de artistas e académicos constatou-se amplamente, segundo os coordenadores, a diversidade dos lugares de pesquisa e exploração nas diferentes linguagens artísticas e a variedade de temas como a identidade, os métodos, os sistemas, as representações e as interpretações (Marín Viadel & Roldán & Medina, 2014: 20).

A Universidade do Porto viria a acolher em 2015 a 3.<sup>a</sup> Conferência Anual sobre Investigação baseada em Arte e Investigação Artística, tendo como foco principal alguns exemplos concretos de projectos de doutoramento assentes na prática artística entendida como sendo uma prática de investigação, de molde a clarificar o significado de investigação em artes e poder responder às seguintes perguntas:

What kind of knowledge is being produced and in what ways can it be discussed?  
What may be and what may be not Arts Based Research and Artistic Research?<sup>109</sup>

Apesar desta última questão estar devidamente esclarecida na obra *Arts based research* de Tom Barone e Elliot W. Eisner, editada em 2012, percebe-se que ainda existe nalguns artistas e investigadores uma certa hesitação na distinção entre as duas, e sobretudo no tipo de conhecimento produzido que seja passível de ser questionado.

No ano seguinte, em 2016, a 4.<sup>a</sup> Conferência Anual sobre Investigação baseada em Arte e Investigação Artística foi organizada pela Universidade de Aalto, da Finlândia, tendo como tema principal as investigações artísticas ou baseadas nas artes que incidissem em questões relevantes para as comunidades locais ou globais, tendo sido os conferencistas e participantes convidados a responder à seguinte questão: "What is the relationship between arts-based and artistic research and communities?"<sup>110</sup>

No decurso desta investigação de doutoramento tive a oportunidade de assistir a 14 de Outubro de 2015, a um ciclo internacional de conferências sobre Investigação em Artes, organizado pelo Professor José Quaresma da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, no Museu Arqueológico do Carmo, onde a artista e investigadora Efva Lilja, da Suécia, se referiu de modo informal à relação que se tem vindo a incrementar entre a investigação artística e a intervenção social, explicando como esta questão ganhou centralidade no seu país devido ao facto de ter havido cortes no financiamento público às artes, dando-se justamente preferência nos apoios estatais a projectos artísticos e de investigação artística com objectivos de integração de carácter social e/ou de empoderamento de comunidades específicas. Note-se, a propósito, como também em Portugal nos concursos aos apoios públicos às artes se tem vindo a reconhecer essa tendência, fazendo pensar que estes pressupostos traduzem uma agenda de política cultural europeia.

A 4.<sup>a</sup> Conferência Anual sobre Investigação baseada em Arte e Investigação Artística na Finlândia, atrás referida, possibilitou que a comunidade científica e académica pudesse constatar que as investigações artísticas não devem estar completamente dissociadas das questões comunitárias e sociais. Esta percepção viria a reflectir-se justamente como um princípio estruturante do Programa Doutoral em Investigação Artística, resultante de um projecto conjunto entre a Academia de Teatro

---

<sup>109</sup> Conforme <http://3c.nea.fba.up.pt/> Acedido em 28/01/2018

<sup>110</sup> Conforme <http://taide.aalto.fi/en/research/arts-based-research/> Acedido a 28/01/2018

de Helsínquia, a Academia Finlandesa de Belas Artes, a Academia Sibelius e a Escola de Arte e Design da Universidade de Aalto, da Finlândia. Nos objectivos relacionados com os conteúdos programáticos é referido no ponto 2, que o princípio básico da emancipação na sociedade moderna é que os cidadãos tenham a possibilidade de se transformar de objectos da mudança em sujeitos da mudança, com a capacidade de conseguirem justificar a sua missão particular nas actuais condições históricas e sociais, ou seja:

Art- and artist-based research is necessary not only for political or institutional reasons, but also because of the inherent urge in art and artists to address the question of the relationship between art and society. In the current historical context, experimental art, or the supposedly autonomous evolution of art, is evidently not enough. Artistic research constructs and justifies new or different forms of sensory experience through theory formation and then uses them to create new connections between art and other fields of knowledge, social practices and public discourses.

Clearly, academic artistic research will have a major impact on how art is practiced in future and how it manifests itself in society. Artistic research is expected and hoped to diversify artists public engagement and to develop new forms of involvement <sup>111</sup>.

No presente momento de mutação civilizacional que estamos a viver, com todos os desafios ambientais, políticos, culturais e tecnológicos que urge enfrentar, sintonizome com o pensamento acima expresso acerca da necessidade de criar novas conexões entre as artes, nomeadamente o teatro e as artes performativas, com outras áreas do saber e de construção da cidadania. Espero que a visão transdisciplinar proposta neste estudo possa vir a ser um contributo nesse sentido.

O questionamento sobre as implicações que a investigação artística nas universidades poderá ter quanto às práticas artísticas do futuro e da sua relação com a sociedade teve continuidade com a 5.ª Conferência de reflexão internacional sobre a Investigação baseada em Arte e Investigação Artística<sup>112</sup>, que decorreu em Março de 2018, no Museu TATE de Liverpool, na Grã-Bretanha, tendo como tema principal “Provoking Research and Social Intervention”. Os objetivos preconizados para esta Conferência – que pela primeira vez se realizou num Museu em vez de numa Universidade, como as edições anteriores – pretenderam debater novas perspectivas sobre a Investigação baseada em Arte e a Investigação Artística, tendo sido exploradas

---

<sup>111</sup> Conforme [http://www.artisticresearch.fi/tahto/files/8713/6618/8487/TAhTO\\_Action\\_Plan.pdf](http://www.artisticresearch.fi/tahto/files/8713/6618/8487/TAhTO_Action_Plan.pdf)  
Acedido a 28/01/2018

<sup>112</sup> Conforme <https://www.5abr-ar-conference.org/> Acedido a 28/01/2018

as intercessões entre as metodologias de investigação qualitativa e as de investigação baseada em Arte. Outras temáticas abordadas contemplaram os seguintes *itens*:

- Research Contexts: Bridging the gap between educational, academic and artistic institutions
- A/r/tography and other methodological approaches in Ph.D. programmes
- Arts-Based Research & Artistic Research based on Arts education and teacher's training.
- Social networks in Arts Based Research & Artistic Research<sup>113</sup>.

A minha dissertação também se aproxima destas problemáticas na medida em que no meu próprio percurso – tanto individualmente como actor,<sup>114</sup> ou enquanto coordenador de uma licenciatura em artes performativas<sup>115</sup>, ou coordenador de um gabinete de estudos<sup>116</sup> ou director artístico, professor e encenador de um grupo de teatro<sup>117</sup> - tenho pretendido incrementar uma proximidade e uma dinâmica relacional entre a formação, a investigação e a criação artística. A minha própria biografia artística aproxima-se de uma “A/r/tography”, pois tenho sido simultaneamente artista, investigador e professor, sendo natural que estas dimensões se tenham permanentemente inter cruzado e influenciado no meu modo de criar, de investigar e de ensinar. A formação que tive ao nível de licenciatura em Teatro e Educação, o mestrado em Arte e Educação, e o processo de doutoramento em Artes, onde tive a possibilidade de aprofundar as metodologias relacionadas com a investigação artística, têm vindo a consolidar o entendimento de que é essencial incrementar a relação entre a Arte, a Educação e a Investigação na formação de professores e de artistas. Por último, foi justamente por sentir a necessidade de criar uma rede de carácter transdisciplinar onde artistas e investigadores de diversas áreas pudessem partilhar os seus processos e projectos de investigação e criação artística, que propus a formação de um gabinete de estudos nestas áreas (GECAPA – Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais) que será desenvolvido no ponto 4, desta II Parte.

---

<sup>113</sup> Conforme <https://www.5abr-ar-conference.org/> Acedido a 28/01/2018

<sup>114</sup> Ver III Parte – Biografia artística.

<sup>115</sup> Ver II Parte - 5. ESTAL.

<sup>116</sup> Ver II Parte - 4. GECAPA.

<sup>117</sup> Ver III Parte – 2. TUT – Teatro Académico da ULisboa.

### 3. 2. *Arts Based Research*

A expressão *arts based research* foi usada pela primeira vez por Elliot Eisner num encontro sobre educação na Universidade de Stanford em 1993. O objectivo de Eisner era compreender o modo de configurar uma investigação que fosse guiada por características estéticas (Barone & Eisner, 2012: ix). Esta questão colocava-se à época, dado que o pensamento dominante na academia considerava que uma investigação baseada numa qualquer concepção artística seria equivalente a um “oxímoro”, um paradoxo, ao querer juntar conceitos considerados contrários, ou seja, neste caso, a investigação científica e a criação artística (Barone & Eisner, 2012: x).

A dicotomia entre arte e ciência, que na cultura ocidental se foi estabelecendo sobretudo a partir do século XVIII, teve o seu apogeu no positivismo do século XIX, tendo sido descrita por Charles Percy Snow na obra *The Two Cultures and the Scientific Revolution* em 1959 (Barone & Eisner, 2012: x). A dissolução desta dicotomia foi ganhando consistência sobretudo com o desenvolvimento de estudos na área da sociologia onde eram usados métodos e formas de representação diferentes, nomeadamente ensaios etnográficos ao estilo literário, o que levou o filósofo americano Richard Rorty a constatar a existência de uma continuidade entre a investigação e a literatura (Barone & Eisner, 2012: xi).

Na obra *Arts based research*, Tom Barone e Elliot W. Eisner manifestam a sua convicção e confiança neste “research continuum” e na capacidade da arte em proporcionar uma melhor forma de compreensão do mundo e consequentemente de provocar um “enlargement of mind” (Barone & Eisner, 2012: xi).

Para os autores acima citados, é também irónico que a investigação baseada em arte, que é realizada por pessoas, e que é passível de ser experienciada, possa ser considerada conceptual, teórica ou abstrata, enquanto que os estudos que se baseiam em números para encontrar um sentido – sendo os números dificilmente experienciáveis - sejam considerados empíricos, fazendo notar precisamente que “the word *empirical* is rooted in the Greek word *empirikos*, wich means experience” (Barone & Eisner, 2012:xi).

Ainda segundo a perspectiva de T. Barone e E. Eisner, o conceito de *arts based research* também não é em si mesmo auto-evidente (*self-explanatory*) pois refere-se a uma realidade complexa, sendo sobretudo “an effort to employ the expressive qualities

of form in order to enable a reader of that research to participate in the experience of the author” (Barone & Eisner, 2012: xii).

Neste sentido, torna-se importante clarificar a diferença entre o que é uma investigação baseada em arte (*Arts Based Research*), geradora de conhecimento, e uma obra artística baseada na investigação (*Artistic Research*), intimamente relacionada com a criação: “arts based research uses the arts as a foundation for creating expressive forms that enlighten. Research based art is the use of research in any modality that will serve as a basis for creating a work of art” (Barone & Eisner, 2012: 9).

Esta dissertação de doutoramento no âmbito das artes performativas pretende precisamente enquadrar-se numa investigação baseada em arte (*Arts Based Research*) procurando reflectir, de modo particular na III Parte, como um percurso artístico pessoal e/ou de grupo se pode configurar como sendo produtor de conhecimento.

### **3. 3. A/r/tography**

Como assinala a investigadora americana Patricia Leavy “Arts-based researchers are not «discovering» new research tools, they are carving them” (Leavy, 2009: 1). É uma das metodologias de Arts-Based Research que justamente tem vindo a evoluir no sentido de poder integrar uma reflexão conjunta entre o percurso artístico e o pessoal é a “a/r/tography” sendo “a/r/t” um acrónimo para “artist/researcher/teacher” (Leavy, 2009:3). Esta designação aglutina e conjuga na mesma pessoa – como acontece no meu caso - o saber criar, investigar e ensinar, validando uma prática de investigação baseada em arte onde “theory and praxis co-construct one another in a ongoing cycle of cause resulting in effect, and effect regenerating cause” (Rolling, 2013: 3).

Deste modo, as práticas de *arts-based research* têm permitido a emergência de um novo tipo de investigadores que se caracterizam por serem simultaneamente artistas e cientistas, aportando ao processo de construção do conhecimento vias de investigação holísticas e sobretudo transdisciplinares que mediante o reconhecimento de afinidades possibilitam designadamente a integração da singularidade do “eu” com a experiência de ser concomitantemente artista, investigador e professor (Leavy, 2009: 253). No âmbito da “a/r/tography” é, pois, possível estabelecer uma relação dinâmica e complementar entre as propriedades formativas, informativas e transformativas da arte, que se podem manifestar num *continuum* de possibilidades (Rolling, 2013: 13).

De acordo com o investigador James Rolling, as propriedades formativas da arte manifestam-se dentro de uma “analytical approach to arts practice as an empirical mastery over the elements of, and the techniques for controlling, natural and manufactured mediums and materials” (Rolling, 2013: 11) que se reflectem no ensino e na actividade docente. Por seu lado as propriedades informativas reconhecem-se “within a synthetic approach to arts practice as self-expression, along with the invention, communication and reinterpretation of symbolic languages, cultural motifs and archetipal iconographies” (Rolling, 2013: 12) que se tornam especialmente passíveis e apetecíveis para uma investigação e reflexão transdisciplinar. Quanto às propriedades transformativas que se inserem “within a critical-activist approach to arts practice as a persistente iconoclasm, the will to stir up controversy and disrupt the accepted social order so as to redirect public attention and change things as they are” (Rolling, 2013:12) são inerentes à criação artística.

Os trabalhos resultantes da aplicação desta metodologia (“a/r/tography”) acabam por funcionar como estruturas rizomáticas que privilegiam as dinâmicas que são activadas nos espaços intersticiais quando o sentido reside precisamente na simultaneidade das situações (Rolling, 2013: 19).

Por outro lado, o investigador ao validar-se a si próprio e sendo o principal instrumento de recolha de dados “the self becomes both the site and an instrument of research” (Rolling, 2013: 159), não deixa por isso de reconhecer que todo o tipo de instrumentos metodológicos devem ser valorizados, sublinhando apenas que é o próprio investigador quem está em melhor posição de identificar e ter em consideração, mesmo que somente até certo ponto, as tendências resultantes deste tipo de investigação (Rolling, 2013: 28).

Assim sendo, a identidade individual e social do investigador torna-se central na construção do sentido bem como na construção do conhecimento. Desta forma, o mapeamento de uma cartografia pessoal, ou mesmo a escrita de uma auto-etnografia, deve convocar simultaneamente, para a sua realização, um trabalho de estudo e análise, em conjunto com um pensamento reflexivo, onde: “Reflexivity in research methods takes a full and ongoing account of the self and the effect of the identity and presence of the researcher upon what is being investigated” (Rolling, 2013: 133).

James H. Rolling apresenta nomeadamente o exemplo da investigação produzida por Laura Lee McCartney, à época estudante de doutoramento, da University of North Texas, que propõe expandir a metáfora “a/r/tography” acrescentando-lhe um “c” de

curador ou currículo, dando origem ao acrônimo “c/a/r/tography”<sup>118</sup> (Rolling, 2013: 138-139).

What might it mean to “care for” and “run with” curricula as artist/researcher/teacher? If curriculum is an autobiographical act, where educators bring their histories and values to their teaching, and pass that along to their students, then what might my autobiography mean to art education and curriculum and pedagogy where *curare* and *currere* be voiced? As I unpack my curatorial knowing, I realize I have to look backwards before I can look forwards, I have to deal with the clutter and collecting that shaped my curator beginnings and the ways I select, care for, and discard materials in my teaching (McCartney, citado por Rolling, 2013: 139).

Esta nova designação é significativamente operativa, em especial no caso desta dissertação, dado integrar no mapeamento rizomático da “a/r/tography” para além da vivência como artista, investigador e professor, a experiência de curadoria entendida no duplo sentido de *curare*, ou seja, de cuidar das obras (individualmente ou no seu conjunto), e de *currere*, ou seja, de correr com, de delinear um currículo a construir, um percurso a percorrer:

For my purposes, I define curriculum as the act of selection. I put my focus on curriculum as a verb more than a noun, on the act of selecting more than the selected, on the how more than the what, on the question more than the answer. A (re)search is a self-conscious exploration. A (re)search of curriculum then, is a self-conscious exploration of the act of selection, an attempt to self-consciously select. (Tillet<sup>119</sup>, citado por Rolling, 2013: 135)

Em consonância com este sentido, atribuído pelos autores acima mencionados, a experiência de curadoria pode ser amplificada para a acção reflexiva de simultaneamente cuidar e delinear o modo como se vão fazendo as escolhas, ao longo de um percurso enquanto artista, investigador e professor.

O presente estudo teve início justamente em torno da conjugação na mesma pessoa desta tripla experiência - professor, investigador e criador - na área das artes performativas, mais especificamente do teatro. A possibilidade de uma maior inter-relação entre estas três propriedades da arte foi precisamente a intuição inicial desta dissertação, que partindo da minha própria experiência pessoal gostaria de contribuir para o incremento desta dinâmica (Formação, Informação, Transformação). De facto, ao

---

<sup>118</sup> Conforme *Unpacking self in clutter and cloth: Curator as artist/researcher/teacher* de L. L. McCartney, 2011, [Research brief submission for arts-based research primer]. Unpublished raw data.

<sup>119</sup> Tillet, W. (2011a). Living the questions. Unpublished doctoral dissertation. University of Illinois at Chicago

longo do meu percurso, como tive a oportunidade de referir na Introdução deste estudo, tenho-me apercebido da falta de uma maior proximidade entre aqueles que ensinam, os que investigam e os que criam.

No meu caso foi justamente com particular atenção às necessidades de mais inter-relações que foram sendo concebidos e aplicados os caminhos de arte, de investigação e de educação, tanto nos casos do GECAPA e da Licenciatura em Artes Performativas da ESTAL, de que falarei nos pontos seguintes, 4 e 5 respectivamente, bem como no meu percurso artístico pessoal de que falarei na III Parte.

#### **4. GECAPA – Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais**

Após ter concluído o Mestrado em Arte e Educação na Universidade Aberta em 2012, tomei conhecimento de que finalmente o tão aguardado e desejado Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento iria ter início na Universidade de Lisboa. Efectivamente, em Novembro desse mesmo ano, tiveram início os Seminários do Doutoramento em Artes, cuja frequência me permitiu aprofundar e clarificar algumas questões nucleares quanto às Artes Performativas.

Dentro desse contexto e motivação, em Julho de 2013 apresentei uma proposta de investigação ao Director do CLEPUL<sup>120</sup> - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Professor Doutor José Eduardo Franco, que veio a dar origem ao GECAPA - Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais. Com a criação deste gabinete de estudos pretendia-se contribuir para um melhor conhecimento quanto à Formação, Investigação e Criação nas Artes Performativas e ao estabelecimento de inter-relações com outras áreas do saber, mediante uma perspectiva inter e transdisciplinar.

Esta ideia foi impulsionada pelo próprio processo e projecto de investigação no âmbito do meu doutoramento, no qual me propunha aprofundar um conjunto de questões em torno das Artes Performativas. Paralelamente pretendia reflectir sobre o meu próprio percurso profissional e artístico, bem como potenciar a vários níveis - sustentado na minha experiência enquanto criador (actor e encenador), investigador e professor - o exercício de coordenação de uma licenciatura em Artes Performativas em que estava à época implicado.

##### **4. 1. GECAPA - constituição em 2014**

Desde a sua fundação e início de actividade em 2014, o GECAPA almejou criar equipas de trabalho em torno de temáticas específicas no sentido de desenvolver projectos de pesquisa ligados a determinados objectivos de investigação na área das artes performativas e dos audiovisuais. Deste modo, e podendo desenvolver um trabalho em rede com outros Grupos de Investigação do CLEPUL, este gabinete pretendeu implementar a operacionalização de um conjunto de instrumentos de investigação —

---

<sup>120</sup> Ver <http://www.clepul.eu/Ptg/ViewSection/1>

reflexivos e reflectores — visando dignificar e valorizar ética e cientificamente a herança e a criação artística e cultural. Foram deste modo pensadas três componentes fundamentais e complementares que deveriam constituir o GECAPA. A primeira corresponderia a um “Observatório” da actividade, natureza e função social das artes performativas e audiovisuais, a nível geral mas com especial incidência na realidade portuguesa; a segunda constituir-se-ia como um “Operatório”, visando a criação de momentos de encontro, aprofundamento e diálogo, que possibilitassem analisar a magnitude destes fenómenos artísticos, relacionais e comunicacionais; e a terceira identificar-se-ia como um “Laboratório”, investigando experimentalmente e ajudando a desenvolver projectos específicos, nomeadamente de *Arts-Based Research*.

É de assinalar que o GECAPA tem tido até ao momento como parceiros privilegiados o TUT - Teatro Académico da ULisboa (dando continuidade, após a fusão das universidades, ao anterior Teatro da Universidade Técnica de Lisboa), o InShadow - Lisbon ScreenDance Festival, a Alicia Soto-Hojarasca – Companhia espanhola de dança e criação contemporânea, e até ao ano lectivo de 2016-2017 a Licenciatura em Artes Performativas da ESTAL – Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa.

Um dos primeiros projectos de investigação artística, no âmbito de um Laboratório preambular de *Arts-Based Research* foi o meu apoio à dramaturgia e criação-investigação de “Desconcierto Estudio 1: Nocturno”<sup>121</sup> espectáculo de dança-teatro, de natureza poeticamente biográfica, com música ao vivo, pela coreógrafa e bailarina Alicia Soto, Directora da Companhia de Dança Hojarasca (Espanha) e investigadora do GECAPA, que decorreu ao longo de uma residência artística, realizada no Palácio Burnay, em Lisboa, com o apoio do TUT – Teatro Académico da ULisboa. Este espectáculo que estreou a 9 de Abril de 2014 no Salón de los Espejos del Teatro Calderón, de Valladolid, foi apresentado em várias cidades de Espanha, tendo sido seleccionado para o *Catálogo Artes Escénicas de AECID - Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo* de 2016.

Ao longo do ano de 2014, o GECAPA foi reunindo e alargando a equipa de investigadores, promovendo reuniões regulares para conhecimento mútuo e planificação de actividades, sob a minha coordenação assim como da investigadora Nélia Cruz (Co-coordenadora dos Audiovisuais). De seguida serão apresentadas as realizações mais relevantes, desde o início até ao presente.

---

<sup>121</sup> Conforme [http://www.hojarasca-danza.com/html\\_spa/espectaculo\\_ccea\\_noc/](http://www.hojarasca-danza.com/html_spa/espectaculo_ccea_noc/)

## 4. 2. GECAPA - organização do I COLÓQUIO INTERNACIONAL – A INTER E A TRANSDISCIPLINARIDADE NAS ARTES PERFORMATIVAS E AUDIOVISUAIS

Seguindo a intuição inicial, e que esteve na base da criação do GECAPA, de que a Transdisciplinaridade poderia proporcionar uma visão caleidoscópica e integradora das artes performativas, foi decidido avançar no sentido de aprofundar essa nova abordagem na criação de conhecimento, organizando um colóquio internacional sobre esta temática.

**ORGANIZAÇÃO:**  
GECAPA: Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais

**FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA**

**I COLÓQUIO INTERNACIONAL  
A INTER E A TRANSDISCIPLINARIDADE  
NAS ARTES PERFORMATIVAS E  
AUDIOVISUAIS**

**11 e 12 de Dezembro de 2014**  
Anfiteatro III, FLUL

*Uma educação autêntica não pode privilegiar a abstracção no conhecimento. Deve ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar. A educação transdisciplinar reavalia o papel da intuição, da imaginação, da sensibilidade e do corpo na transmissão dos conhecimentos.*

*Artº 11, Carta da Transdisciplinaridade, Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu, Convento da Arrábida, Portugal, 2-6 novembro, 1994*

<http://ciitapa.wix.com/transdisciplinar>

**Comissão científica**  
Amílcar Martins - UA - Universidade Aberta  
Eugénia Vasquez - ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema  
Jean-Paul Buchieri - ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema  
José Gomes de Abreu - ESCS - Escola Superior de Comunicação Social  
José Eduardo Franco - CLEPUL - FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
José Pedro Serra - FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Juan Carlos Córdoba - UJTL - Universidade Jorge Tadeu Lozano  
Júlio Martín da Fonseca - GECAPA/CLEPUL - FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Manuel Frias Martins - FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Mária do Loreto de Paiva Couceiro - FCSH-UNL - Universidade Nova de Lisboa  
Nélia Cruz - GECAPA/CLEPUL - FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Pedro Moreira - ESM - Escola Superior de Música  
Silvina Pereira - CEC - FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Teresa de Ataíde Malafaia - FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

**Comissão organizadora**  
Coordenadores do GECAPA  
Nélia Cruz  
Júlio Martín da Fonseca

**APOIOS:**  
RÁDIO E TELEVISÃO DE PORTUGAL  
FCT  
ESBOL ESCOLA SUPERIOR DE TECNOLOGIAS E ARTES DE LISBOA  
Comissão Nacional da Unesco-Portugal  
CIRET - International Center for Transdisciplinary Research  
Associação de Língua Portuguesa

Após um *Call for Papers*, a nível internacional, o GECAPA organizou nos dias 11 e 12 de Dezembro de 2014, no Anfiteatro III da FLUL, o I COLÓQUIO INTERNACIONAL – A INTER E A TRANSDISCIPLINARIDADE NAS ARTES PERFORMATIVAS E AUDIOVISUAIS<sup>122</sup>, com o apoio do CLEPUL da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e do Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes. No colóquio estiveram presentes investigadores de várias universidades de Portugal, Brasil, México e França, perante uma vasta audiência interessada e participativa, maioritariamente constituída por estudantes dos vários ciclos de ensino superior –

<sup>122</sup> Conforme <http://ciitapa.wixsite.com/transdisciplinar>

nomeadamente muitos colegas do Doutoramento em Artes - professores, investigadores e artistas das mais diversas áreas. Foram apresentadas vinte e uma comunicações com uma perspectiva inter e transdisciplinar sobre o teatro, a pintura, o cinema, a música, a dança, a performance e a arquitectura, entre outras. Eu próprio apresentei uma comunicação intitulada “Transdisciplinaridade e Arts-Based Research” que se constituiu como um trabalho preliminar e exploratório destas áreas e que veio a contribuir para a formulação dos pontos 1, 2 e 3 desta II Parte da dissertação, onde me refiro a estas metodologias de investigação.

Este Colóquio suscitou muito interesse entre todos os participantes, tendo sido particularmente sublinhada e valorizada a possibilidade de poder assistir num mesmo encontro a comunicações sobre várias linguagens e perspectivas artísticas, bem como da sua inter-relação com outras áreas do saber. No meu caso, esta iniciativa permitiu-me alicerçar a ideia de que a visão transdisciplinar é a epistemologia mais adequada para o estudo das artes performativas. Ficou também patente a vontade expressa de aprofundar os estudos acerca da transdisciplinaridade - tanto no interior de cada uma das áreas artísticas, como na sua relação com outros campos da ciência - dando continuidade regular a este colóquio, o que até agora ainda não foi possível, mas que se deseja que possa vir a acontecer a médio prazo.



Na foto: Domingo Adame (à esquerda) e Júlio Martín (à direita).  
Apresentação da Comunicação do Professor Doutor Domingo Adame, da Universidade Veracruzana, do México, membro do CIRET e convidado a participar no Colóquio pelo GECAPA-CLEPUL.

O Colóquio celebrou simultaneamente o 20.º Aniversário do 1.º CONGRESSO MUNDIAL DE TRANSDISCIPLINARIDADE<sup>123</sup>, realizado no Convento da Arrábida, em Portugal, de 2 a 6 de Novembro de 1994, como tive oportunidade de referir anteriormente no ponto 2. 2.. Esta celebração teve a particular importância de ter sido uma oportunidade para rememorar esta iniciativa por parte daqueles que estiveram presentes neste congresso, bem como para partilhar a importância e o significado deste encontro inaugural, para a maior parte dos participantes do Colóquio, que desconheciam tanto a génese da transdisciplinaridade como a realização deste 1º Congresso em Portugal.

#### **4. 3. Comemoração dos 20 anos do I Congresso sobre a Transdisciplinaridade, CIRET, em Paris**

Na sequência da organização deste Colóquio pelo GECAPA em Lisboa, fui convidado por Basarab Nicolescu, presidente e fundador do CIRET, a estar presente na Jornada Internacional de Estudos Transdisciplinares do CIRET<sup>124</sup>, que decorreu no dia 15 de Dezembro de 2014 no Collège des Bernardins, em Paris, onde tive a oportunidade de representar o nosso país, na comemoração do vigésimo aniversário do 1.º CONGRESSO MUNDIAL DE TRANSDISCIPLINARIDADE realizado em Portugal.



Basarab Nicolescu (à esquerda), Júlio Martín (ao centro) e Domingo Adame (à direita)

<sup>123</sup> Conforme <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b3et4c8.php>

<sup>124</sup> Conforme [http://ciret-transdisciplinarity.org/photogallery/Galerie\\_DomainesDeLaConnaissance.php#fr](http://ciret-transdisciplinarity.org/photogallery/Galerie_DomainesDeLaConnaissance.php#fr)

As Jornadas do CIRET em Paris reuniram cerca de uma centena de investigadores de todo o mundo, das mais diversas áreas da ciência, das artes e da cultura, tendo sido apresentadas uma série de comunicações em torno da aplicabilidade da visão transdisciplinar a diversos domínios do conhecimento, assim como ao aprofundamento das suas metodologias. A minha presença nestas Jornadas do CIRET, bem como as referências positivas em relação ao Colóquio do GECAPA realizado em Lisboa uns dias antes – e que foi devidamente divulgado no site do CIRET - reforçou a memória e a celebração do encontro inaugural realizado no Convento da Arrábida, em 1994. A este propósito foi constatado o caminho que ainda falta percorrer para ultrapassar o desconhecimento e as resistências institucionais e académicas relativamente ao pensamento transdisciplinar.

#### **4. 4. GECAPA Talks**

Em 2015 tiveram início as GECAPA Talks, pretendendo-se com esta iniciativa promover o encontro entre a Universidade e a Sociedade, convidando personalidades de várias áreas artísticas, culturais e científicas, a dialogar com investigadores, estudantes universitários e outros interessados, numa perspectiva transdisciplinar.

Estas sessões públicas realizaram-se na Faculdade de Letras e na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa, tendo algumas delas sido fruto da colaboração com o InShadow - Lisbon ScreenDance Festival, dirigido por Pedro Sena Nunes, investigador do GECAPA e também estudante do Doutoramento em Artes.

Estas conferências informais, que contemplavam no final uma conversa alargada com os participantes, decorreram regularmente ao longo de dois anos até ao final de 2016. Nelas participaram especialistas de várias áreas, desde o Design ao Cinema, passando pela Literatura, Televisão, Magia, História, Teatro ou Programação Cultural. Foram convidados a nível nacional: Miguel Neiva, Manuel Frias Martins, Vicente Alves do Ó, Maria João Rocha, José Eduardo Franco, Miguel Real e António Pinto Ribeiro, entre outros; e em colaboração com o InShadow - Lisbon ScreenDance Festival as GECAPA Talks contaram com a presença de Mitchell Rose, Erika Janunger, Raúl Miranda e Adi Halfin, que muito enriqueceram estas sessões com a sua experiência internacional.



Todas estas sessões foram amplamente divulgadas (via CLEPUL, GECAPA, ESTAL, Festival InShadow, TUT – TEATRO ACADÉMICO DA ULISBOA) tendo sido presenciadas por artistas, estudantes e investigadores, que de um modo informal puderam reflectir sobre aquilo que é comum ou diferente às várias áreas e sobre o que está entre, através ou além dos diversos campos disciplinares,

#### **4. 5. I Jornadas de Investigação Artística Transdisciplinar e *Arts-Based Research***

No sentido de promover uma partilha inter e transdisciplinar sobre metodologias e projectos de investigação, o GECAPA organizou nos dias 18 e 19 de Fevereiro de 2016 as I Jornadas de Investigação Artística Transdisciplinar e Arts-Based Research<sup>125</sup>, que decorreram no Anfiteatro III da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Para integrar o programa foram recebidas propostas de comunicações, debates, lecture-performance, visionamentos, convidados, workshops e outras modalidades que propiciassem o surgimento de zonas de contacto e de encontro entre investigadores de diversas áreas artísticas.

<sup>125</sup> Ver <http://www.letras.ulisboa.pt/pt/component/ohanah/i-jornadas-de-investigacao-artistica-transdisciplinar-e-arts-based-research>

ORGANIZAÇÃO:  
GECAPA/CLEPUL  
Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais



Comissão Organizadora:  
Coordenador do GECAPA  
Investigadores do GECAPA

Júlio Martín da Fonseca  
Ana Nunes  
Laura Girão  
Sezen Tonguz  
Susana Sá

APOIOS:



Esta atividade foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto “UID/ELT/00077/2013”

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

**I Jornadas de Investigação Artística  
Transdisciplinar e Arts-Based Research  
GECAPA/CLEPUL**

18 E 19 DE FEVEREIRO DE 2016

Anfiteatro III, FLUL

*Partilhar e explorar processos de criação e investigação artística, com características reflexivas e reflectoras, que estimulem a visão de novas realidades culturais.*

Nas sessões estiveram reunidos cerca de 40 investigadores e artistas de várias universidades – ULisboa; FMH-ULisboa; FCSH-UNLisboa; ISCE-IPSetúbal; Univ. de Coimbra; UAveiro; UMinho; ESMAE-Porto; Univ. Complutense de Madrid; Univ. de Castilla-La Mancha de Espanha; Univ. Federal do Pará - que estão a realizar, ou terminaram recentemente, os seus doutoramentos em Portugal, Brasil e Espanha.

Para além das sinergias criadas entre os participantes e a partilha de experiências, foram apresentadas dezoito comunicações das mais diversas áreas, relacionadas com: Performance, Dramaturgia, Dança, Cenografia, Criação Artística, Artes de Acção, Teatro, Fotografia e Video-Dança, entre outras. Na ocasião, apresentei uma comunicação intitulada “Apéro Dada - 100 anos de *O Imperador da China* de Georges Ribemont-Dessaignes e do Movimento Dada”, resultante da investigação artística que na altura estava a fazer como preparação do espectáculo e encenação d’ *O Imperador da China* de Georges Ribemont-Dessaignes, que veio a ser apresentado pelo TUT – TEATRO ACADÉMICO DA ULISBOA, em Maio desse ano, e de que falarei na III Parte, no ponto 2.2.



Professor Doutor Ernesto Rodrigues (à esquerda) e Júlio Martín (à direita).

Na sessão de encerramento das Jornadas o Professor Doutor Ernesto Rodrigues, Director do CLEPUL, parabenizou a iniciativa, que veio no seguimento de outras actividades desenvolvidas pelo GECAPA, e que se têm caracterizado pela dinamização de uma comunidade de investigadores, visando potenciar e dar visibilidade a projectos individuais ou de grupo, e que pretendeu especificamente com este encontro, partilhar e explorar processos de criação e investigação artística, que estimulem a visão de novas realidades culturais.

#### **4. 6. Coordenação - Outras actividades**

Enquanto coordenador pedagógico da Licenciatura em Artes Performativas da ESTAL e coordenador do GECAPA estive na génese da assinatura de um Protocolo de Cooperação entre as duas instituições, a 6 de Maio de 2015, com vista ao desenvolvimento de acções de cooperação científica e pedagógica, através da criação de equipas de trabalho em torno de temáticas específicas, constituídas essencialmente por docentes e colaboradores da Licenciatura em Artes Performativas da ESTAL e simultaneamente investigadores do GECAPA, e com o objectivo de promover e apoiar actividades de investigação, nomeadamente de suporte à referida licenciatura e futuras pós-graduações em preparação, bem como na qualificação académica dos professores, particularmente no desenvolvimento dos seus projectos de doutoramento.

Em 2017, entre os meses de Setembro e Dezembro, foi desenvolvido um projecto de investigação artística, no âmbito do Laboratório de Arts-Based Research do GECAPA, mediante a dinamização de Workshops de Criação Transdisciplinar, realizados

em Portugal, Espanha e Marrocos, abertos à livre participação (através de inscrição e selecção de propostas) com a pergunta de partida “E tu? Quem trazes?”<sup>126</sup> em espanhol “Y tú, ¿A quién traes?”<sup>127</sup>. Esta ideia original da minha autoria, com co-criação e co-direcção artística de Alicia Soto, directora e coreógrafa da companhia espanhola Alicia Soto-Hojarasca Danza, e também investigadora do GECAPA, pretendeu potenciar uma experiência de criação e expressão colectiva, celebrando a identidade, a memória, o lugar do corpo e da imaginação, o intercâmbio e a transformação artística, a partir da questão: E Tu? Quem trazes dentro de ti? O texto que escrevi para apresentação da iniciativa reflecte a intenção de procurar uma forma artística transdisciplinar, que transitasse entre, através e/ou para além da performance, da dança e do teatro, e que privilegiasse sobretudo a manifestação livre de uma necessidade pulsional de expressão artística pessoal e colectiva, sem constrangimentos de formas específicas, singulares ou híbridas, já conhecidas ou experimentadas.

Quem trazes dentro de ti que nunca pudeste expressar com confiança e liberdade? Que perguntas, desejos, inquietações, memórias, paisagens, tempos, vozes, dores, imagens, pessoas, sabores, lugares, corpos, prazeres, cheiros, esquecimentos, sentimentos e alegrias trazes dentro de ti? Com quem falas e de que falas quando estás só contigo mesmo? Propomos-te a criação de um tempo em que possamos expandir o que trazemos cá dentro e compartilhá-lo, sem juízos, até que as palavras já não sejam suficientes e tenhamos que as diluir nos nossos corpos, até que o movimento já não seja suficiente e tenhamos de condensá-lo numa palavra. Para além da PERFORMANCE, da DANÇA e do TEATRO, mas com a liberdade de os convocar, o que procuramos é a construção de um lugar e de um momento onde possamos respirar o que somos, o que sentimos, o que pensamos, o que imaginamos, o que sonhamos... e transportá-lo sempre dentro como um jardim interior, como uma nudez, até que possamos de novo abrir as portas e partilhá-lo<sup>128</sup>.

A coreógrafa Alicia Soto e eu estivemos primeiro em regime de Residência Artística e posteriormente o Workshop com os participantes decorreu entre os dias 18, 19 e 20 de Setembro de 2017. Os Espectáculos<sup>129</sup>, foram a 21, 22 e 23 de Setembro, no

---

<sup>126</sup> Ver [http://www.m-almada.pt/xportal/xmain?xpid=cmav2&xpgid=agenda\\_detalle&agenda\\_detalle\\_qry=BOUI=527354055&agenda\\_titulo\\_qry=BOUI=527354055](http://www.m-almada.pt/xportal/xmain?xpid=cmav2&xpgid=agenda_detalle&agenda_detalle_qry=BOUI=527354055&agenda_titulo_qry=BOUI=527354055)

<sup>127</sup> Ver [https://www.accioncultural.es/es/y\\_tu\\_a\\_quien\\_traes](https://www.accioncultural.es/es/y_tu_a_quien_traes)

<sup>128</sup> Conforme texto que escrevi para apresentação do Workshop de Criação Transdisciplinar e para a Folha de Sala do Espectáculo.

<sup>129</sup> Este espectáculo teve o apoio do “Programa de Internalización da Cultura Española (PICE) de Acción Cultural Española (AC/E)” na modalidade de Mobilidade, com a colaboração da Embaixada de Espanha em Portugal, Teatro Extremo, TUT - Teatro Académico da Universidade de Lisboa, Teatro Maizum, e GECAPA – CLEPUL da Universidade de Lisboa. Para além da própria Alicia Soto, participaram sempre nos espectáculos, o bailarino Julián Pábon e a actriz Prado Pinilla. Em Almada, os textos propostos pelos participantes, foram de Carlos Drummond de Andrade, Hermann Hesse, Júlio Cortázar, e Vera Lagoa,

Teatro-Estúdio António Assunção, em Almada<sup>130</sup>. Seguidamente o Workshop e Espectáculos resultantes realizaram-se sob a Direcção de Alicia Soto: de 20 a 24 de Novembro, no Théâtre La F.O.L, Casablanca, Marrocos; em Espanha, de 9 a 14 de Outubro, no Teatro de La Sensación, Ciudad Real; de 13 a 17 de Novembro, no Teatro Arbolé, Zaragoza; de 5 a 9 de Dezembro, no Teatro Calderón, Valladolid; de 11 a 15 de Dezembro, na Sala Inestable, Valência.



Para os Workshops - onde têm participado actores, bailarinos, músicos, performers e pessoas sem qualquer experiência artística - os participantes são convidados a partilhar algo que queiram exprimir e a procurar em conjunto como o fazer mediante um processo de criação de espectáculo. O material que tem vindo a ser reunido, constituído por fotos, textos e vídeos será passível de ser analisado e estudado e posteriormente apresentado sob a forma de conferência ou comunicação académica.

Para além de encontros ocasionais de investigadores, e de apoio ao TUT – TEATRO ACADÉMICO DA ULISBOA a actividade do GECAPA tem tido ao longo de 2018 menos visibilidade pela necessidade de concentração do núcleo mais activo – nomeadamente do meu caso enquanto coordenador – na prossecução e finalização dos respectivos projectos de doutoramento.

Num futuro próximo esperamos reatar com regularidade as actividades e organizar um II Colóquio Internacional sobre a Transdisciplinaridade nas Artes.

---

tendo alguns deles escrito os seus próprios textos como foi o caso de Patrícia Conde, Prado Pinilla, Susana Silvério e Vera Freire. Em Marrocos e Espanha, os textos foram de Jose Manuel Lucía Megías, Jorge Luís Borges, Sófocles, Raymond Devos, e sobretudo houve a elaboração de muitos textos pessoais. Para os espectáculos foi criada música original pelo compositor marroquino Abdellah M Hassak. Em Almada contámos também com a colaboração especial da música ao vivo improvisada por João Lima.

<sup>130</sup> Ver <https://vimeo.com/236706135>

## 5. ESTAL –Reformulação do plano de Estudos da Licenciatura em Artes Performativas

Após alguns anos como professor na ESTAL - Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa, no ano lectivo de 2011/2012 vim a assumir nessa escola a coordenação da Licenciatura em Artes Performativas, encetando um processo de reestruturação do curso, que era manifestamente desejável e necessário, de acordo também com a auscultação que fiz a estudantes, e a professores que viria a convidar para integrarem a nova equipa docente. Esta reestruturação tinha em conta pressupostos e reflexões derivadas da minha própria experiência, enquanto estudante, investigador, actor, encenador e professor desta área artística<sup>131</sup>.

Todo este procedimento coincidiu com o início do processo de avaliação e acreditação da Licenciatura pela A3ES<sup>132</sup>- Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior, a que foi necessário corresponder, assegurando e sustentando simultaneamente, junto dessa instituição a pertinência de uma formação superior nesta área, com um carácter inovador, abrangente e transversal; um corpo docente adequado e qualificado de acordo com as actuais exigências do ensino superior e do Acordo de Bolonha e o reconhecimento das potencialidades ao nível do prosseguimento de estudos académicos assim como das saídas profissionais, inserção no mercado de trabalho e desenvolvimento de projectos.

As alterações ao Plano de Estudos da Licenciatura em Artes Performativas<sup>133</sup> foram ponderadas em função do que era possível fazer - face às condições e circunstâncias institucionais existentes – deslocando o foco da *performance art* para uma formação mais transversal, reflexiva e tendencialmente transdisciplinar, que integrasse as áreas do teatro, da dança, do canto e da performance. Para tornar exequível e sustentada esta minha proposta de reestruturação no sentido da inter e transdisciplinaridade, analisei também os planos de estudos de outros cursos congéneres. E aproximando-me intuitivamente de uma prática de *art/tography* (numa altura anterior ao doutoramento e a ter estudado este tipo de metodologia), baseado nos meus conhecimentos e experiência enquanto artista (actor e encenador), investigador

---

<sup>131</sup> Este processo teve de ser feito num espaço de duas ou três semanas após o final do ano lectivo de 2010-11, por forma a dar tempo de ser aprovado pelo Conselho Técnico-Científico, ser enviado para o Ministério da Educação, e depois de aceite e publicado em Diário da República, fosse possível inaugurar o ano lectivo de 2011-12 já com o novo plano de estudos.

<sup>132</sup> Ver: <http://www.a3es.pt/>

<sup>133</sup> Ver o actual plano de estudos em [http://estal.pt/plano\\_de\\_estudos\\_artes\\_performativas.html](http://estal.pt/plano_de_estudos_artes_performativas.html)

(estava na altura a terminar o Mestrado em Arte e Educação) e professor (no ensino secundário e universitário) reformulei o plano de estudos, redefini o perfil dos candidatos e renovei o corpo docente. Para a planificação do *curriculum* do curso e definição dos seus objectivos também recuperei as aprendizagens adquiridas com o Teatro Espaço, um projecto profissional e pedagógico de que fiz parte, dirigido pela encenadora e coreógrafa Águeda Sena, de que falarei no ponto 4 da III Parte.

Mantendo-se as áreas científicas e os respectivos créditos, procedeu-se a alterações na denominação e nos conteúdos programáticos de algumas das Unidades Curriculares, bem como à substituição e inclusão de outras, no sentido de clarificar, focalizar e maximizar as competências a adquirir. O objectivo principal passava por preparar os estudantes para a realidade dinâmica e plurifacetada da profissão, proporcionando-lhes uma formação de base abrangente e integral de modo a poderem corresponder a um amplo e variado leque de desafios, estímulos, propostas e linguagens que se colocam no universo profissional das artes performativas.

Naturalmente que este processo, de algum modo heurístico, de configuração de uma formação superior nesta área pressupunha, logo que possível, a aquisição de outros conhecimentos assim como de instrumentos de estudo, que possibilitassem uma revisitação das percepções iniciais e conseqüente enriquecimento do plano e objectivos do curso. Simultaneamente impunha-se o incremento de uma dimensão reflexiva que estivesse epistemológica e metodologicamente sustentada, e que fosse capaz de activar uma dinâmica curricular que fosse reflectora de uma profícua relação entre as propriedades formativas, informativas e transformativas da arte<sup>134</sup>. Ou seja, que fossem valorizados e estimulados pelos professores e pelos estudantes os cruzamentos entre a formação que estavam a receber no curso, a investigação e informação relevante relativa às artes performativas, e a criação realizada por companhias e grupos de teatro, dança e performance, entre outros.

## **5. 1. Contributos para a Licenciatura em Artes Performativas a partir do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento**

O Doutoramento em Artes e o conseqüente projecto de investigação delineado proporcionaram-me um estimulante aprofundamento e alargamento das questões específicas, assinaladas no ponto anterior, permitindo a clarificação de como um curso

---

<sup>134</sup> Ver II Parte – 3.3. A/r/tography.

superior desta natureza – com um *curriculum* que integra a formação em várias disciplinas das artes performativas - se diferencia de um curso, exclusivamente, de teatro ou de dança, podendo simultaneamente incorporar algumas das suas características constitutivas em formas híbridas ou miscigenadas.

Neste enquadramento, tornou-se premente a criação de um instrumento de investigação que ajudasse a operacionalizar uma epistemologia e uma metodologia que pudesse abarcar esta proposta de pluralidade e transversalidade artística e cultural. Nesse sentido, logo no início do percurso do doutoramento (no ano lectivo de 2013-14), e como já referi anteriormente, implementei no CLEPUL o GECAPA que integrou professores e colaboradores da Licenciatura em Artes Performativas. Com a organização do Colóquio sobre a Inter e a Transdisciplinaridade nas Artes Performativas e Audiovisuais, em Dezembro de 2014, e decorrente da minha pesquisa e consequente comunicação intitulada “Transdisciplinaridade e Arts-Based Research” ficou patente que estas seriam respectivamente a epistemologia e a metodologia mais adequadas para sustentar e orientar o percurso curricular desta licenciatura, assim como de futuras pós-graduações nesta área.

Deste modo, o novo plano de estudos foi sendo enriquecido com uma visão transdisciplinar – ou seja, para além de cada uma das disciplinas, o que está entre, através ou para além do teatro, da dança, do canto e da performance - e o conceito de *Arts Based Research*, ou seja, de considerar que o processo de criação artística é intrinsecamente um processo de investigação, tanto podendo vir a originar uma obra em si, como mediante a obra e para além dela poder ser produzido um conhecimento mais alargado. Esta metodologia de alguma forma já fundamentava a matriz do curso e das respectivas Unidades Curriculares, pois logo desde o final do 1.º Semestre de 2011-2012, começámos a realizar, no final de cada semestre, durante um ou dois dias, apresentações públicas de trabalhos realizados pelos estudantes dos três anos da licenciatura, no âmbito das várias UC's, dando a ver os respectivos processos de formação e criação. Designei esta mostra de trabalhos como ESTALEIRO um conceito que criei para a ESTAL integrando o nome da Escola com a ideia de lugar e materiais de construção. Paralelamente, os finalistas do 3.º Ano, também em cada semestre, concretizaram uma Criação de Espectáculo, resultante de uma investigação artística orientada, realizada com o apoio das UC's desse ano, numa perspectiva transdisciplinar e com características de produção profissional, incrementando a proximidade com diversos espaços de apresentação, as respectivas equipas técnicas e naturalmente com os

espectadores. Desde 2011-2012 até ao final do ano lectivo de 2016-2017, e sempre sob a minha coordenação, foram realizados 12 Estaleiros e 10 Criações de Espectáculo, com crescente interesse e forte afluência de público.

## **5. 2. ESTALEIRO – Uma experiência transdisciplinar**

O conceito do ESTALEIRO exigiu sempre uma grande dinâmica, capacidade de concentração e trabalho de grupo, dado que os estudantes tinham que apresentar sucessivamente, durante cerca de duas horas, exercícios de diferentes Unidades Curriculares, desde o teatro à dança, passando pelo canto, teatro musical, teatro-dança, teatro físico, exercícios de improvisação, assim como outras performances. Para além de se poderem ver, num mesmo espectáculo, diferentes disciplinas e linguagens das artes performativas, esta apresentação pública também potenciava o encontro dos próprios professores nesse trabalho conjunto, proporcionando um maior conhecimento sobre as áreas de especialização e os processos de criação de cada um. Esta proximidade e partilha possibilitou progressivamente o incremento de colaborações com características transdisciplinares. Uma das convidadas presentes no primeiro ESTALEIRO, na altura doutoranda em Belas Artes na Universidad Complutense de Madrid, foi a artista visual e performer espanhola Mónica Aranegui,<sup>135</sup> que fez uma reportagem fotográfica de todo o evento, tendo produzido um pequeno filme e escrito um testemunho, do qual apresento o seguinte excerto:

El jueves asistimos a una jornada de puertas abiertas por la invitación de Júlio Martín da Fonseca, que dirige Estal, Escola Superior de Tecnologías e Artes de Lisboa. En esta, los alumnos de 1º y 2º año, mostraban sus creaciones performáticas personales. Todo ideado y montado por ellos. Lo primero que sorprende es la versatilidad ya adquirida en tan poco tiempo de enseñanza. Debe ser por aquello que nos habla Alice Miller de que el cuerpo nunca miente, y cuando le hacemos caso, no sólo es agradecido, si no que además nos permite una forma de expresar nuestros sentimientos, emociones y vivencias. Además, estas sesiones permiten al alumno enfrentarse al público, cogiendo tablas para un futuro no tan lejano, en el que nos sigan regalando momentos como los que vivimos el otro día<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> Até há pouco tempo foi Directora da Licenciatura em Belas Artes da Escuela TAI<sup>135</sup> – Transforming Arts Institute (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid), sendo agora professora da Universidad Complutense de Madrid.

<sup>136</sup> Testemunho inédito de Mónica Aranegui, *Lo importante de sentir y expresar*, escrito em Lisboa a 31 de Janeiro de 2012.

Algumas edições foram também evidenciando as intensas relações estabelecidas entre o corpo, a palavra e a imagem, decorrentes duma clara e proficua contaminação das criações de vídeo-dança e sobretudo da parceria estabelecida com o Festival InShadow. Houve inclusivamente o caso de alguns exercícios de teatro-dança, primeiramente apresentados no Estaleiro, que evoluíram e se autonomizaram enquanto espectáculos.



No decorrer dos seis anos e das doze edições, o ESTALEIRO, enquanto espectáculo transdisciplinar, evidenciou uma dinâmica crescente de criação de novos públicos e de formação e informação intergeracional acerca de diversas linguagens das artes performativas.

### 5. 3. Coordenação – Outras atividades

Ao longo de seis anos de Coordenação Pedagógica, Científica e Cultural da Licenciatura em Artes Performativas da ESTAL, assumi cumulativamente outras funções como membro e Presidente do Conselho Pedagógico, assim como membro e Presidente do Conselho Técnico-Científico. Para além do acompanhamento e tutoria dos estudantes no seu percurso académico, houve sempre uma disponibilidade em ouvir e estar atento às inquietações e aspirações dos mesmos quanto ao relacionamento entre eles, com os professores e com a Escola. Paralelamente, no sentido de um melhor conhecimento do meio académico, da Transdisciplinaridade, da criação e investigação artística, e de possíveis perspectivas de carreira profissional, animei também os estudantes a participarem nas actividades e projectos do GECAPA, bem como em iniciativas de outras instituições. Do mesmo modo, mantive sempre uma proximidade com os meus colegas professores, promovendo reuniões com a presença de todos, individualmente ou de áreas comuns, e estimulando a participação no Estaleiro, como momento privilegiado de encontro e criação artística transdisciplinar. Sempre defendi também junto da Direcção da ESTAL, desde o início, a continuidade e estabilidade do corpo docente, assim como a sua qualificação académica, pelo que muitos dos professores que inicialmente tinham cursos de 1.º ou 2.º ciclo de estudos se inscreveram respectivamente em programas de mestrado ou de doutoramento.

Com a criação do GECAPA, surgiu também a oportunidade de grande parte dos professores poderem participar como investigadores nas actividades e dinâmica do Gabinete, aprofundando os seus conhecimentos em transdisciplinaridade e metodologias de investigação artística, chegando alguns a inscrever-se no Doutoramento em Artes da ULisboa. Do mesmo modo incentivei e criei condições para que um conjunto de professores, enquanto não concluísse o doutoramento, pudesse obter o título de Especialista em Artes do Espectáculo.

Para além de propostas extracurriculares dos professores, estimulei também a participação de outros colaboradores, nacionais e estrangeiros, na realização de workshops e pequenos cursos de temáticas específicas e complementares à oferta curricular contemplada no plano de estudos, e abertos a todos os interessados. Um dos primeiros em 2012, foi o Workshop *THE ART OF SLOWING DOWN* com o professor e

treinador americano Edward Yu<sup>137</sup>, criador deste método inspirado em Feldenkrais, e influenciado pelo Bagua e Taichi.



Participantes (estudantes, professores e outros interessados) do Workshop. Entre eles, a contar da esquerda, a actriz e professora Teresa Faria (2.º), o coreógrafo e professor Bernardo Gama (5.º). A contar da direita, Edward Yu (5.º) e eu (6.º).

Entre muitos outros, ao longo de seis anos, o último Workshop em 2017 foi com a pedagoga Elisabeth Toulet, fundadora da Academie Internationale de Theatre pour Enfants<sup>138</sup> (fundada em França em 1986) e com Sophie-Iris Aguetant, actriz, encenadora e directora do Théâtre de l'Arc en Ciel<sup>139</sup>.



João Pires (Licenciado pela ESTAL e mestrando na ESTC), Elisabeth Toulet, Sophie-Iris Aguetant, Ana Sofia Santos (Mestre pela ESTC e Professora de Interpretação da ESTAL) e Júlio Martín.

<sup>137</sup> Ver <http://artofslowingdown.com/>

<sup>138</sup> Ver <http://www.theatre-enfant.org/academie.php>

<sup>139</sup> Ver <https://www.theatrearcenciel.com/>

Como forma de dar uma maior visibilidade da Escola, das suas actividades, e como meio de dar a conhecer a actividade artística e científica dos seus professores e colaboradores, desenvolvi a ideia das ESTALK's – conferências e conversas sobre Artes Performativas e Design - que a direcção da escola assumiu e promoveu regularmente em parceria com a FNAC.

Integrei também a equipa que possibilitou que a ESTAL recebesse em Dezembro de 2014 a Carta ERASMUS + Programme 2015, tendo de imediato iniciado contactos para estabelecer Acordos Bilaterais. Assim, no 1.º semestre de 2015-2016, foram recebidos os primeiros 4 estudantes (income students) de ERASMUS, e no 2.º semestre desse ano, foram para Espanha as três primeiras estudantes da ESTAL (outcome students).



Estudantes da ESTAL na ESAD de Málaga

Este intercâmbio, que se tem mantido desde aí, nomeadamente com a ESAD (Escuela Superior de Arte Dramático) da Galiza, da ESAD de Málaga, a RESAD - Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, e a TAI – Transforming Arts Institute (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid), tem possibilitado que os estudantes envolvidos reconheçam as virtualidades da formação abrangente e transversal deste plano de estudos, que os prepara e propicia a assumir desafios em várias áreas: seja nas diferentes correntes teatrais; movimento e teatro-dança; teatro musical ou teatro de formas animadas; vídeo-dança (Screendance), cinema ou televisão; performances e projectos artísticos inter ou transdisciplinares; assim como no ensino ou na produção de espectáculos.

Como Coordenador Pedagógico da Licenciatura, estabeleci várias parcerias e colaborações com Festivais e outras Instituições. Uma das mais próximas foi com o InShadow – Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias, desde 2012-2013 até 2016-2017, em que Professores e alunos têm participado como júris de diversas categorias de vídeos a concurso, assim como em espectáculos, conferências, workshops e masterclasses, algumas delas realizadas na própria ESTAL e em colaboração com o GECAPA. Desde 2012-2013, estudantes da Licenciatura também têm participado e apresentado criações próprias no Festival SET - Semana de Escolas de Teatro (com estudantes de escolas superiores desta área de todo o país) organizado pela ESMAE do Porto, assim como desde 2014-2015 no Festival END (Encontro de Novas Dramaturgias) realizado em Coimbra. Para um melhor conhecimento e integração na realidade artística e profissional dos estudantes, foram promovidas regularmente visitas a companhias de teatro ou estruturas de produção das artes performativas, ou produtoras de televisão e cinema, dentro e fora de Lisboa, assim como idas a espectáculos e exposições.



**INART**  
COMMUNITY ARTS FESTIVAL

2-11 June 2017  
Teatro São Luiz  
Fundação Portuguesa  
das Comunicações  
LISBON

**THE MAKING OF CARMINA**  
MASTERCLASS  
SEBASTIAN HEINZEL (DE)



**9 JUNHO 16H**  
ESTAL – ESCOLA SUPERIOR DE TECNOLOGIAS E ARTES DE LISBOA

Nesta masterclass, o realizador alemão Sebastian Heinzel explicará o processo de desenvolvimento do seu documentário Carmina - Viva a diferença. Este será exibido, no âmbito do festival InArt, no dia 8 de Junho às 22h30 no Teatro São Luiz.

Este filme documenta o projecto de dança inclusiva Carmina (2013) que reuniu em palco mais de 300 artistas de diferentes partes do mundo para uma performance da famosa ópera Carmina Burana de Carl Orff. Esta masterclass focar-se-á nas dificuldades e desafios encontrados ao unir artistas com e sem deficiência num mesmo projecto.

**Formador** Sebastian Heinzel (DE)  
**Local** ESTAL - Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa  
Lisboa, Portugal

**Horário** 9 de Junho das 16h às 18h  
**Inscrições** Até 8 de Junho  
**Público-Alvo** Todos os interessados  
Entrada livre

voarte  
ESTAL

COM O APOIO DO GOVERNO, DO  
COMISSARIADO REGIONAL DE  
LISBOA E DA FUNDAÇÃO  
PORTUGUESA DAS COMUNICAÇÕES

A relação das artes com a dimensão social e comunitária também foi sublinhada mediante a colaboração com o Festival INART e outras iniciativas.



Estudantes do 1.º Ano da Licenciatura em Artes Performativas, numa acção de Teatro de Rua, coordenada por Júlio Martín, no dia 17 de Outubro de 2016, assinalando o Dia Mundial da Erradicação da Pobreza (a convite da «Impossible - Passionate Happenings» e da Cáritas Diocesana de Lisboa, e com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa).

O carácter singular do plano de estudos da Licenciatura em Artes Performativas foi ao encontro das dinâmicas inter e transdisciplinares emergentes nesta área, assim como da realidade profissional deste sector artístico e cultural, que exige cada vez mais uma formação abrangente e transversal, capaz de corresponder a múltiplos desafios. Este facto foi sendo constatado pelo crescimento do número de estudantes neste curso (em 5 anos cresceu 250%), no reconhecimento para o prosseguimento de estudos (nacional e internacionalmente), na integração ou na constituição de estruturas de produção ou grupos de criação por parte de diplomados desta licenciatura, assim como na atribuição de apoios pela DGARTES, nomeadamente na categoria de Cruzamentos Disciplinares.

A experiência de coordenação deste curso ao longo de seis anos<sup>140</sup> foi sustentada pela inter-relação entre o projecto de doutoramento, as actividades de investigação no seio do GECAPA e no meu percurso formativo e artístico, que irei de seguida enunciar, desenvolvendo na III PARTE algumas das experiências mais relevantes.

---

<sup>140</sup> Antes do início do ano lectivo de 2017-2018 desvinculei-me desta Escola.

### III PARTE

#### Biografia artística: um estudo de caso

SOBE O ESTUDO À ESCUTA.

E a escuta, essa, está  
atenta, sobretudo,  
àquilo que há por trás.  
E o por trás não é aquilo  
que se ouve, mas o escutar  
muito mais alto e agudo  
do que o perto de se dar.

(Echevarría, 2009: 38)

#### 1. Pressupostos

A III PARTE desta dissertação indaga acerca da minha biografia artística no âmbito das artes performativas, nomeadamente do teatro. Mais do que apresentar aqui um elenco cronológico exaustivo, pretende-se com esta tentativa de reconstrução de algumas experiências selecionadas reflectir sobre um conjunto de factos, percepções e interpretações do que foi sendo um percurso aberto, orientado para uma inter e transdisciplinaridade. Foi este justamente um dos propósitos que me fez avançar com este doutoramento, a vontade e a necessidade de reconhecer e analisar metodologicamente as situações de continuidade e descontinuidade que se foram estabelecendo entre o meu próprio percurso artístico, as artes performativas e a sociedade contemporânea, e em que medida se poderão vir a implementar conexões mais significativas.

Ao longo de uma carreira de trinta e cinco anos fui cultivando diferentes áreas, como o teatro, o teatro-dança, a ópera, o canto, a televisão, o cinema, o ensino, a programação e a produção. Enquanto parcela de uma história de vida individual que simultaneamente cruza e é cruzada pela história de vida de outros indivíduos e grupos, este processo de indagação poderá constituir-se também como um contributo para a história recente do teatro e das artes performativas em Portugal, se considerarmos esta como “uma construção em auto-re-organização permanente” (Vieira, 1999: 53). Assim sendo, irei reflectir em torno de seis núcleos onde foi possível desenvolver e concretizar em continuidade um percurso pessoal e profissional de relevância que integrou e inter-relacionou as diversas actividades enquanto artista, investigador e professor, fomentando uma dinâmica iterativa entre os momentos e dimensões formativas,

informativas e transformativas. São eles: o TUT – Teatro Académico da ULisboa (antigo Teatro da Universidade Técnica); o trabalho realizado com Jorge Listopad; o Teatro Espaço com Águeda Sena; o NADA – Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais (Escola Secundária do Restelo); o Teatro Zéphyro; e o Teatro Maizum com Silvina Pereira. Mediante uma visão transdisciplinar, que contempla o trânsito entre o particular e o geral, a concomitância de diferentes níveis de realidade - como o pessoal e o social - bem como a lógica do terceiro incluído, procurar-se-á também vislumbrar o que está entre, através ou para além das diversas experiências artísticas, no decorrer de um percurso em que o sujeito e o objecto, o pesquisador e o pesquisado, se têm mantido indissociáveis.

### **1. 1.Circunstâncias pessoais de formação, informação e transformação (1982-2017)**

Foi no TUT que em 1982, sendo estudante da Faculdade de Farmácia da Universidade de Lisboa, iniciei a minha prática artística como actor e mais tarde formador, com o encenador e professor Jorge Listopad, num processo de trabalho com carácter experimental e de investigação, nomeadamente ao nível da dramaturgia, vindo a assumir posteriormente, em 2008, a direcção artística deste grupo de teatro universitário. Para além da intensa actividade que desenvolvemos<sup>141</sup> foi incentivada uma proximidade com todo o tipo de realizações culturais e artísticas. Esta informação que íamos recolhendo e assimilando complementava a formação que tínhamos no TUT e potenciava a nossa capacidade pessoal e colectiva de transformação de ideias e realidades.

Dos variadíssimos espectáculos que presenciei neste início de percurso enquanto actor recordo particularmente que fui fortemente influenciado pela MOSTRA DE TEATRO ESPANHOL (1984), uma iniciativa que trouxe a Portugal alguns grupos catalães como ELS COMEDIANTS, que com um vigor festivo incomum, como foi o caso do espectáculo ALÉ (ALIENTO) apresentado no Teatro Maria Matos, irrompiam nos palcos portugueses com um teatro acentuadamente gestual e físico, dando a ver propostas renovadoras nas artes performativas. Também em Março de 1985 assisti a um espectáculo limite, hipnótico, O PODER DA LOUCURA TEATRAL de Jan Favre, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, um espectáculo de longa duração, absolutamente

---

<sup>141</sup> Ver III Parte – 2. TUT – Teatro Académico da ULisboa.

impactante e revelador de um novo olhar cénico. Lembro-me que começou com a sala cheia de público e acabou com uma assistência reduzida a uns poucos espectadores, tendo eu sido um deles, e, deste modo, presenciei o debate que se iniciava e que se iria intensificar entre um “teatro de texto vs teatro/dança ou teatro visual” (Vieira, 2016:275).

Quer a experiência como estudante de teatro universitário, quer como espectador de espectáculos que traziam a Portugal novas propostas cénicas não conhecidas e desafiadoras, e que estavam a marcar a comunidade teatral na época, me levaram a abandonar os meus estudos em Ciências Farmacêuticas conduzindo-me, quase inevitavelmente, a um bacharelato em Teatro que vim a concretizar entre 1985 e 1989 na ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema. Lembro que na altura a Escola estava situada no Conservatório Nacional, no Bairro Alto, juntamente com a Escola Superior de Dança e a Escola Superior de Música, e perto da ESBAL, o que possibilitou uma convivência “transdisciplinar” entre os estudantes, e que se chegou a traduzir na organização em conjunto de algumas iniciativas. Talvez por isso, em 1986, aceitei o convite da encenadora, coreógrafa e professora Águeda Sena, para fazer parte de um grupo que iria funcionar como um Teatro-Escola, integrando a formação com a criação e a produção artística. E de facto, o novíssimo TEATRO ESPAÇO<sup>142</sup> proporcionou-me, durante um ano, uma experiência transversal, excepcional e intensa, alicerçada numa proximidade e cruzamento entre a dança e o teatro, que resultou inclusivamente na realização de espectáculos de teatro-dança.

Neste intenso período de descobertas várias foi igualmente marcante e revigorante o Seminário sobre o Expressionismo ministrado por Ricard Salvat, em 1988, e organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian (instituição que promoveu a participação dos estudantes da ESTC em articulação com o curso<sup>143</sup>). De uma forma global foi-nos inculcada uma visão transversal – que eu considero como verdadeiramente transdisciplinar - das artes plásticas, arquitectura, teatro e cinema do início do século XX, integrando nesse seminário o que o encenador e professor catalão designava como uma História do Espectáculo.

---

<sup>142</sup> Ver III Parte – 4. Teatro Espaço.

<sup>143</sup> O que lamentavelmente na maior parte das vezes não acontecia nem veio a acontecer. Essa situação fazia com que muitos dos cursos propostos pela FCG, e dirigidos a jovens actores estudantes, não fossem pensados como sendo complementares à sua formação académica, antes parecendo criar uma espécie de formação alternativa que alimentava situações equívocas em termos da razão de ser e pertinência em frequentar um curso superior de teatro.

Determinante também para a minha formação e visão, alargada e abrangente, das artes performativas foi o convite de António Pinto Ribeiro para integrar, enquanto estudante da ESTC, a equipa de acolhimento e acompanhamento dos primeiros Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa em 1987 e 1988 na FCG. Para além de fazer o acompanhamento de personalidades convidadas e grupos participantes, tive a possibilidade de ver a grande maioria dos espectáculos e ter contacto mais próximo com as Novas Tendências Cénicas, da Europa e do mundo. Destaco, entre outros, a fisicalidade alucinante do espectáculo WHAT THE BODY DOES NOT REMEMBER de Win Vandekeybus, ou o espectáculo ACCIONS do grupo La Fura dels Baus, com o seu teatro violentamente urbano, apresentado no auditório ao ar livre da Fundação Calouste Gulbenkian. Lembro também o workshop que frequentei com o encenador italiano Giorgio Barberio Corsetti, em 1988, onde no decorrer de uma improvisação Corsetti referindo-se ao meu trabalho designou-me como “um desenhador de paisagens cénicas” uma ideia que à época não entendi, e que só viria a perceber quando eu próprio comecei a encenar, ou seja, quando eu próprio comecei a criar uma visão global para a cena.

Ainda a propósito dos Encontros ACARTE, que tão fortemente influenciaram essa época, recordo o que Madalena de Azeredo Perdigão afirmou para o telejornal da RTP 1, em 21 de Setembro de 1989:

Realmente a minha esperança é que por meio da informação que nós damos ao público português ele se sinta à hora da Europa e portanto que depois seja ele capaz de competir com os criadores estrangeiros ao mesmo nível (Perdigão, 1989)<sup>144</sup>.

De facto, há que fazer justiça ao trabalho e visão de Madalena Perdigão e à sua contribuição para a educação artística e as artes em Portugal, quer na reforma do curso de teatro nos anos setenta, através do convite a docentes como Peter Brook e Betina Jonic, como na criação nos anos oitenta do ACARTE na Fundação Calouste Gulbenkian.

Durante este período, a frequência da opção de dramaturgia no 3.º Ano do Curso da ESTC revelou-me com nitidez a dimensão política, social, cultural, informacional e comunicacional do teatro. O espectáculo final que realizámos foi CAMILO EM PROCESSO (1989), uma criação escrita, produzida e interpretada pelo atelier de alunos finalistas do Curso de Teatro nas especialidades de Dramaturgia e Formação de Actores, com

---

<sup>144</sup> Conforme <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/encontros-acarte/#sthash.FZGiXQPb.7sql2C3v.dpbs> Acedido em Março de 2018.

Coordenação do Professor José Valentim Lemos, tendo sido apresentado no Centro de Estudos Judiciários. Este saudoso professor esclarecia os pressupostos inovadores deste trabalho numa publicação do Centro de Documentação e Investigação Teatral da ESTC, onde se editava o texto do espectáculo:

Constitui-se, assim, para este exercício experimental, um grupo misto de alunos actores e dramaturgistas, grupo esse que trabalhou em conjunto desde o início, lendo, recolhendo e discutindo textos, organizando a estrutura das cenas, debatendo problemas de concepção e, finalmente, interpretando as personagens: actores e dramaturgistas estiveram juntos à mesa de trabalho, juntos também se apresentam no espaço de jogo.

Desta forma se procurou contrariar essa falsa linha fronteira que na mentalidade de demasiados agentes teatrais separa aqueles que escrevem e aqueles que concebem e encenam e os que, no palco, dão corpo e voz às figuras que outros pensaram; e contrariar também a terrivelmente errada segregação entre prática e teoria (Lemos, 1989: 9-10).

É visível como esta proposta contempla e se aproxima de uma visão transdisciplinar, sendo de assinalar como o processo de trabalho estabelecido por Valentim Lemos nos proporcionou um expressivo conhecimento do labor dramático.

Paralelamente, enquanto estudantes de Dramaturgia, incrementámos (a Graça Corrêa e eu) a formação da Associação de Estudantes da ESTC, de que fui o primeiro presidente. Deste modo conseguimos organizar e promover uma série de iniciativas que visavam criar uma consciência de grupo, um melhor relacionamento entre os vários anos e os diferentes cursos da ESTC. Esta dinâmica contribuiu para o desenvolvimento de um projecto singular, que acabou por agitar a escola e que, hoje, passados tantos anos, vejo com maior nitidez. A um dado momento começámos a organizar ateliês de dramaturgia, de encenação e de produção, do qual viria a resultar a peça ACUSO. GILLES DE RAIS que envolveu a participação de estudantes de vários anos dos cursos de formação de actores, dramaturgia e realização plástica do espectáculo - o que era de certo modo inédito - juntando ainda alguns elementos do TUT, do TEATRO ESPAÇO e outros colaboradores. O espectáculo foi apresentado em Julho de 1989 no Teatro da Comuna, com sessões esgotadas, tendo suscitado o interesse de alguns encenadores e críticos. Todavia não existia na altura nenhuma particular sensibilidade para o que hoje se convencionou chamar criadores “emergentes”. Assim, esta singular experiência colectiva revelou-se sobretudo como uma aprendizagem pessoal acerca do meio teatral da época, e dos desafios que se colocavam em termos de produção e divulgação de novos projectos. Ao nível profissional, e ao contrário da dança que pôde e soube organizar-se em torno do que veio a designar-se como a Nova Dança Portuguesa, os

recém-formados do teatro ao longo dos anos oitenta foram tendo bastantes dificuldades em afirmar-se e em romper com o sistema de apoios estabelecido, eventualmente por ser uma área muito bem ocupada pelas companhias de teatro instaladas desde os anos setenta. Deste modo, após ter concluído o curso da ESTC e tendo já alguma experiência profissional como actor em teatro, mas também em televisão, decidi não enveredar pelo caminho mais comum na época - como forma de iniciar uma carreira artística e de obter estabilidade económica - que era a de integrar uma companhia de teatro já estabelecida. No meu caso, poderia ter sido aceitar o convite de Carlos Avilez do Teatro Experimental de Cascais, onde tinha trabalhado no *Macbeth* em 1988, com encenação de Jorge Listopad. Contudo, eu não queria fazer parte exclusivamente de nenhuma das companhias existentes, desejando sobretudo encontrar caminhos alternativos, onde fosse possível ter a liberdade de escolha, assim como desenvolver projectos artísticos pessoais. A experiência de continuidade era mantida com o TUT.

Nesse contexto, em finais de 1989, aceitei o convite do Carlos Pessoa – de quem eu tinha sido monitor no TUT – e que era agora estudante na ESTC, para colaborar e participar no que veio a ser o primeiro espectáculo do Teatro da Garagem: PEQUENO AREAL JUNTO À FALÉSIA, COM CRAVOS PARECE-ME um projecto com uma linha estética muito própria. Após esta experiência, e apesar de ter gostado da participação neste espectáculo, da proximidade pessoal com o Carlos e da simpatia pelo projecto, preferi seguir o meu próprio rumo que passava pela não fixação permanente a estas estruturas.

No ano seguinte, em 1990, voltei a trabalhar com a Águeda Sena<sup>145</sup> no *Auto da Índia* de Gil Vicente, espectáculo que naturalmente cruzava o teatro e a dança. Seguidamente trabalhei no TEATRO DA GRAÇA – GRUPO DE TEATRO HOJE, com a peça *Judas* de António Patrício, associada ao espectáculo CENAS DA VIDA DE BENILDE, a partir do texto de José Régio, numa encenação de Jorge Listopad<sup>146</sup>. No mesmo ano viria a ser contactado pelo José Valentim Lemos para integrar como actor convidado o espectáculo de finalistas do Curso de Formação de Actores e Realização Plástica do Espectáculo da ESTC, a peça *Esta noite improvisa-se* de Luigi Pirandello. Esta colaboração pouco usual, pelo menos até à data, entre recém-formados (como era o meu caso), elementos do teatro universitário (TUT) e estudantes que estavam a terminar o seu percurso de formação, parecia ir na linha da experiência do ano anterior com o

---

<sup>145</sup> Ver III Parte - 4.2. Águeda Sena – Outros Projectos.

<sup>146</sup> Ver III Parte – 3. *Fare Mundi* com Jorge Listopad.

espectáculo ACUSO. GILLES DE RAIS, devendo-se, neste caso, a Valentim Lemos, o mérito de ter sido capaz de abraçar e pôr em prática o que lhe parecia ser uma boa ideia.

Apesar da minha maior ligação ao teatro continuava a estar muito atento e interessado pelo universo da dança. O trabalho com a Águeda Sena tinha-me cativado e marcado indelevelmente, pelo que participei num dos primeiros Workshops de *Contact-Improvisation* que o João Fiadeiro realizou após ter aprofundado a sua experiência nestas práticas com Dieter Heitkamp e Howard Sonnenkar em Berlim. E, nesse sentido, mais uma vez senti a força de uma linguagem artística ligada ao movimento, à expressividade corporal e à relação de cumplicidade, entrega e confiança entre os corpos.

Paralelamente, com o progressivo surgimento da informática, senti que “algo” estava a mudar e que devia conhecer esta nova realidade, pelo que concorri e fui admitido num curso de formação de formadores nesta área, e que era subsidiado. Simultaneamente a RTP abriu concurso, e fui selecionado, para frequentar um Curso de Formação em Guionismo, o que me permitiu ampliar os conhecimentos adquiridos na ESTC em Dramaturgia, e desenvolver e treinar as minhas competências em termos de escrita criativa. Ao mesmo tempo desenvolvi um projecto de criação como dramaturgo, assumindo também a realização plástica do espectáculo, a encenação e a produção, com a colaboração de alguns colegas – actores e actrizes – que resultou num espectáculo sob a minha direcção intitulado SALDOCE e que foi apresentado no Teatro da Caixa Económica Operária.

Aqui chegado compreendi que se queria manter a liberdade de escolha e trabalhar com consistência os meus projectos artísticos pessoais, tinha que assegurar uma base estável de rendimentos. E foi com este enquadramento - de procura de uma zona de estabilidade financeira, de contacto com estas novas tecnologias de informação e de comunicação, e na vontade de ter uma experiência pedagógica - que comecei a dar aulas de informática no ensino secundário.

Concomitantemente, e embora não havendo muitas condições para os jovens criadores teatrais, nem por isso se baixou os braços. E foi deste modo que juntamente com o actor João Didelet, a actriz Eva Cabral (colegas mais novos da ESTC) e com o artista plástico Nuno Theias da ESBAL encetámos um caminho de procura de uma expressão artística própria, numa linha de criação nova que nos inspirou e estimulou

levando à formação do TEATRO ZÉPHYRO<sup>147</sup>, grupo de que fui co-fundador em 1992. Esta aventura artística conduziu-nos em grande liberdade a um processo de auto-formação e experimentação de novas linguagens, como o teatro de rua, o teatro físico, animações temáticas, o teatro de formas animadas (fantoques, marionetas, teatro de sombras, luz negra), dirigido para todas as idades, mas com especial atenção para as crianças e jovens.

Ao mesmo tempo, enquanto docente, professor de informática e tecnologias da informação na Escola Secundária do Restelo desenvolvi um projecto artístico e pedagógico com uma colega de Filosofia, a Professora Manuela Martins. O NADA<sup>148</sup> – Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais (que ainda hoje continua a sua actividade com outros professores) permitiu-me experimentar e exercitar as minhas competências como encenador-pedagogo e descobrir a minha forma própria de o fazer, tendo em atenção, neste caso particular, a formação de jovens de várias idades. Neste trabalho descobri o prazer de ensinar e de transmitir conhecimentos adquiridos pela minha experiência, a alunos do 3º ciclo e do ensino secundário, bem como a reflectir sobre a acção concreta e o impacto que a Arte pode ter, e tem, nos jovens desta idade e na própria dinâmica escolar.

No ano seguinte, em 1993, integrei o TEATRO MAIZUM<sup>149</sup>, dirigido por Silvina Pereira, tendo dado início a um percurso estruturante e consistente, um trabalho único ao nível da dramaturgia, aliado a um processo criativo original, verdadeiramente experimental (porque sem referências anteriores), e que tem trazido para a cena, a voz e a presença dos grandes autores da cultura portuguesa. De forma também muito especial tem vindo a ser desenvolvido um trabalho pioneiro, sem antecedentes, com o Teatro Clássico Português, o que tem exigido uma atenção muito particular à formação e à investigação com vista à representação desse repertório.

A nível pessoal poder-se-à dizer que, quer seja nos diversos grupos de teatro, como actor freelancer de televisão ou cinema, ou em projectos em que assumi funções pedagógicas ou de produção e programação (como por exemplo a direcção de produção no Teatro da Trindade - INATEL entre 1997 e 1999) sempre tenho procurado integrar uma atitude transdisciplinar, podendo mesmo afirmar que esse aspecto é um traço distintivo da maneira como tenho realizado o meu caminho enquanto artista,

---

<sup>147</sup> Ver III Parte – 6. Teatro Zéphyro.

<sup>148</sup> Ver III Parte – 5. NADA – Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais.

<sup>149</sup> Ver III Parte – 7. Teatro Maizum e Silvina Pereira.

investigador e professor. Em resumo, ao longo do meu percurso tenho mantido até hoje uma estreita inter-relação entre a formação (bacharelato, vários cursos, licenciatura, mestrado e doutoramento), a informação (no sentido de uma investigação formal e não formal, teórica e prática de carácter abrangente), e a transformação (pela via experimental e de criação) no âmbito das artes performativas.

## 1. 2. À procura de uma outra formação para o actor

Aquando da frequência do primeiro Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação, na ESTC, em 1995, tive a oportunidade de participar num Seminário com o encenador francês Pierre Voltz. Guardo dessas aulas e das conversas informais alguns apontamentos, especialmente algumas referências ao que ele designava como um “corps en jeu”, ou seja, um corpo como lugar de produção artística e de reflexão pedagógica onde se encontra a música, a dança, o teatro e o desporto.



Na fila central, terceiro a contar da esquerda, Pierre Voltz, e quinto, Júlio Martín, entre muitos outros colegas do curso.

Para Pierre Voltz, o que se poderia designar por Artes Performativas ultrapassava a herança tradicional do “teatro falado” e, assim sendo, a formação de jovens profissionais do espectáculo deveria ser feita com o objectivo de aprenderem a

dançar, actuar e cantar, não no sentido do “triple threat performer” do Teatro Musical Americano, onde se procura ser exímio nessas três competências, mas com a intenção de descobrir o que é comum a essas três expressões artísticas na sua aproximação ao “corpo” a partir do movimento, da voz falada ou cantada, ou do jogo do imaginário teatral. Desse modo, segundo Voltz, o processo de formação nas artes performativas poder-se-ia abrir realmente a formas novas, onde o bailarino pudesse dançar de outro modo, o cantor cantar de outra maneira, e o actor representar de outra forma, podendo assim inventar e construir novos espectáculos e caminhos futuros ainda desconhecidos e inesperados.

Relativamente à necessidade de um outro tipo de formação que possa contribuir para a emergência de novas realidades performativas é importante assinalar aqui o que refere a este propósito a investigadora Ana Maria Bigotte Vieira, reportando-se aos Encontros ACARTE nos anos 80, e exemplificando com o trabalho de Giorgio Barberio Corsetti (com quem fiz um workshop que referi no ponto anterior) e à última década do século XX:

quanto o desempenho da jovem e multifacetada equipa portuguesa dirigida por Giorgio Barberio Corsetti, numa proposta “em que as fronteiras entre o teatro, a dança e a música ao vivo vão sendo esbatidas, convergindo numa forma artística que não será nova mas talvez inovadora, na medida em que pede aos seus intervenientes uma capacidade de actuação múltipla, como aliás acontece a nível de outras profissões” (Manuel Cintra, *Semanário*, 3-9-1988) – o que remete para as já referidas alterações ao nível da produção em artes performativas, e o aparecimento daquilo a que Susan Leigh Foster (Foster 1997) chamou o “*hired body*” do performer actual, um corpo disponível, treinado segundo uma série diferente de técnicas e capaz de responder às propostas dos vários encenadores com os quais trabalha em regime de *free lance* (Vieira, 2016: 326)

Esta perspectiva de formação transversal foi algo que sempre procurei e que acabei de algum modo por encontrar no trabalho com a Águeda Sena no Teatro Espaço, entre 1986 e 1987, bem como em diversos projectos que fui desenvolvendo ao longo dos anos (que serão referidos na III Parte) e que acabei por tentar implementar na reformulação do plano de estudos da Licenciatura em Artes Performativas da ESTAL, em 2011, conforme referido anteriormente no ponto 5 da II Parte.

Mais recentemente, no decorrer deste doutoramento, no Seminário “Interpretação – Teatro”, ministrado pelo Professor Jean Paul Bucchieri, na ESTC, ouvimo-lo falar da sua Tese de Doutoramento, intitulada *O Terceiro Corpo na escrita*

*cênica contemporânea: uma proposta de intervenção para a formação do intérprete.* Ao consultá-la, pude constatar ressonâncias com o meu próprio percurso e com a minha reflexão enquanto coordenador de uma licenciatura em artes performativas. Neste seu estudo, Bucchieri designa como “Terceiro Corpo, um corpo que está para além do teatro e da dança e no entanto é teatro e é dança” (Bucchieri, 2011: 64) e que corresponde ao que pretendi alcançar delineando uma formação transversal e integral. Este conceito de “Terceiro Corpo” é perfeitamente enquadrável no princípio da lógica do terceiro incluído da transdisciplinaridade, onde, neste caso, para além da possibilidade de existência de dois termos, a dança e o teatro, é possível a coexistência de um terceiro termo que simultaneamente “é teatro e é dança”. Também no âmbito de uma epistemologia transdisciplinar a afirmação de Bucchieri quando refere que “Este Terceiro Corpo pretende definir-se como lugar de disponibilidade e possibilidade da construção cénica, graças à lucidez com que observa a transversalidade e a contaminação dos géneros” (Bucchieri, 2011: 65), assinala e constata precisamente a existência de uma realidade complexa no âmbito das artes performativas.

Chegados a este ponto, talvez se possa dizer que para uma curadoria de formação a nível superior, se deveria também cuidar – a par dos “tradicionais” - de um percurso curricular artístico transdisciplinar, que possibilitasse e incrementasse o diálogo e encontro entre actores, bailarinos, músicos e cantores (inclusivamente de diversas gerações). Estimulando simultaneamente uma maior informação e investigação destas áreas, bem como alargando os apoios à diversidade e liberdade de criação, quer clássica, contemporânea ou intemporal, talvez fosse possível ultrapassar barreiras de desconhecimento mútuo, e muitas vezes de equívocos e preconceitos, entre modelos mais próximos do teatro dramático, da dança clássica e contemporânea, de outras formas mais miscigenadas.

Importa ressaltar, a nível pessoal, que apesar de acreditar na pertinência deste tipo de modelo de formação artística transdisciplinar, reconheço e defendo também a necessidade de aprofundamento de uma formação mais próxima exclusivamente do teatro dramático ou da dança (ambos no sentido clássico ou contemporâneo). Esta posição está patente na sintonia particular que manifestei com as Mensagens do ITI do Teatro e da Dança (na I Parte), assim como no meu próprio percurso artístico, de que irei seguidamente apresentar alguns núcleos identitários.

## 2. TUT - Teatro Académico da ULisboa (antigo Teatro da Universidade Técnica)

Cada viagem a sério é uma aventura. O teatro de estudantes é isso mesmo, aventura.

Jorge Listopad<sup>150</sup>

O TUT - Teatro Académico da ULisboa (antigo Teatro da Universidade Técnica) foi fundado em Outubro de 1981, pelo Professor Jorge Listopad, a convite do então Reitor da Universidade Técnica de Lisboa (UTL), Professor Doutor Eduardo Arantes e Oliveira. Desde então o TUT tem proporcionado, através do teatro, um espaço de formação e desenvolvimento pessoal, cultural e artístico, complementar ao ensino das ciências e das técnicas, tendo assumido, deste modo, uma importância particular da formação universitária na anterior UTL e agora na actual ULisboa. O grupo tem vindo a ser constituído por estudantes dos vários ciclos de estudo - originários de todo o país e do estrangeiro, do Brasil, de vários países africanos de expressão portuguesa, estudantes Erasmus (de diversas regiões de Espanha, italianos e outros) – investigadores e professores, das várias Faculdades, Escolas e Institutos da Universidade de Lisboa, o que tem proporcionado um pulsar vivencial identitariamente universitário. Nas suas mais de três décadas de existência, o TUT tem criado espectáculos originais a partir de textos poéticos, literários ou jornalísticos, ou de obras teatrais clássicas ou contemporâneas<sup>151</sup>. Também com o TUT têm colaborado, quer a nível da formação quer dos espectáculos, inúmeros profissionais das mais variadas áreas<sup>152</sup>.

Em 2012 defendi a Tese de Mestrado intitulada “Teatro Universitário: A experiência do TUT (Teatro da Universidade Técnica)” na Universidade Aberta, no âmbito do Mestrado em Arte e Educação (Fonseca, 2012). Nesse estudo de caso tive a oportunidade de reflectir acerca do percurso do grupo, desde a sua fundação no ano

---

<sup>150</sup> Conforme programa do espectáculo LEÔNICIO E LENA NA ESTALAGEM DA MIRANDOLINA, produção do TUT em 1984.

<sup>151</sup> Foram representados (em ordem cronológica) autores tão diversos como: Konstantinos Kaváfis, Jorge Luis Borges, Paul Claudel, Alberto Pimenta, Francisco Tenreiro, Georg Büchner, Carlo Goldoni, Ibne Azme, Chaucer, Calderón de la Barca, Ghelderode, Luís de Camões, Almeida Garrett, Jorge de Sena, Gabriel Garcia Marques, Kafka, Liubomir Simovitch, Cesário Verde, Alexandre O’Neill, Ruy Belo, Grabato Dias, Álvaro de Campos, Vasco Graça Moura, António José da Silva, Gil Vicente, Anrique da Mota, Robert Walser, St-Exupéry, George Steiner, Teolinda Gersão, Edel Atemkristall, Ramiro Osório, Eurípides, Almada Negreiros, António Patrício, Dino Buzzatti, Jorge Listopad, Antonin Artaud, Jaime Salazar Sampaio, Karel e Josef Capek, Sófocles, Jean Anouilh, Bertold Brecht, Maria Zambrano, Vladimir Sorokin, Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Giono, Peter Weiss.

<sup>152</sup> Vera Castro e Nuno Carinhas, como Figurinistas; os Telectu - Jorge Lima Barreto e Vítor Rua, e Carlos Zingaro, como Músicos; Bernardo Gama, como Coreógrafo; Luís de Almeida e José Carlos Nascimento, como Desenhadores de Luz; e muitos outros; sendo de destacar o inesquecível e estruturante trabalho de formação ao nível do corpo e da voz, realizado ao longo dos primeiros anos do TUT pela actriz e professora Clara Joana.

académico de 1981-1982 e início de actividade em Janeiro desse ano, até às COMEMORAÇÕES DOS 30 ANOS DO TUT E HOMENAGEM A JORGE LISTOPAD no Teatro da Trindade, e à representação do espectáculo ANTÍGONAS a partir de Sófocles, Jean Anouilh, Bertold Brecht e Maria Zambrano, no ano académico de 2011-2012. Seguidamente irei complementar esse estudo com considerações e memórias de carácter pessoal, muitas delas que fui anotando ao longo dos anos no meu Diário de Bordo, bem como apresentar uma reflexão sobre a continuidade do percurso e os projectos artísticos desenvolvidos até 2017 pelo TUT<sup>153</sup>. Optei por inserir de novo algumas fotos e imagens, no sentido de contextualizar o percurso. Mantive também os textos que escrevi para os programas dos espectáculos realizados até 2012, pois creio que juntamente com aqueles que escrevi até 2017 permitem configurar a procura de uma poética do teatro universitário.

## **2. 1. TUT – 1982 - 2012**

A minha “aventura” no Teatro Universitário começou com um Curso de Teatro, teórico e prático, ministrado nas áreas do corpo, da respiração e da voz pela actriz e professora Clara Joana,<sup>154</sup> sendo o estímulo da imaginação, os exercícios de improvisação, o percurso sensível e intelectual mediante a cultura artística e teatral, bem como a realização de um espectáculo, da responsabilidade do encenador e professor Jorge Listopad<sup>155</sup>. Ao ritmo semanal de segundas e quintas das 18h30 até às 21h - que se tem mantido ao longo dos anos - fomos entrando de forma autêntica e crítica no mundo da arte, através de uma dinâmica gerada pela complementaridade entre o trabalho físico e vocal e a abordagem de uma antropologia poética e uma filosofia imagética. De facto, o trabalho de formação no TUT através da transmissão de conhecimentos da Clara Joana, do Jorge Listopad e de professores convidados de

---

<sup>153</sup> Tendo estado instalado durante os primeiros anos na Reitoria da UTL, no Palácio Centeno, e tendo passado depois por outros espaços, entre os quais o LNEC e o ISA, onde funcionou de 2001 a 2008, o TUT ganhou finalmente uma sede própria em 2008 nas instalações do Palácio Burnay (antigo ISCS onde ficaram a funcionar os Serviços de Acção Social da UTL), na Rua da Junqueira, tendo aí desenvolvido as suas actividades até final de 2016. Desde essa data, o TUT, apesar de manter a sua intensa actividade, deixou de ter espaço próprio, tendo ensaiado até Junho de 2017 no auditório da Cantina Velha e posteriormente em diferentes espaços da Reitoria da ULisboa.

<sup>154</sup> Actriz de Teatro e Cinema. Participou como actriz em “A Ilha dos Amores” de Paulo Rocha, e “Cerro maior” de Luís Filipe Rocha. Fez o curso de teatro do Conservatório Nacional, trabalhou em inúmeros projectos teatrais e foi professora no curso de teatro do CENDREV – Centro Dramático de Évora.

<sup>155</sup> Escritor, crítico, realizador, encenador e professor, e à época Presidente da Comissão Instaladora da ESTC.

diferentes áreas (dança/movimento, figurinos, espaço cénico) foi fundamental e estruturante para o meu futuro percurso como actor, professor e encenador. No TUT foi-me inculcida a noção da importância de uma formação técnica, bem como de uma formação teórica e de autoconhecimento, ensinamentos que guardo até hoje e que constituem uma *praxis* que devolvo permanentemente aos meus alunos. Tudo isto nos enriquecia a nível pessoal e fazia reconhecer que para representar não era suficiente ter "jeitinho" (como por vezes se dizia e ainda se diz), mas sim possuir uma consciência e domínio da técnica de actor. Esta formação específica foi vivida como uma verdadeira auto-descoberta sobre o que o meu corpo/mente podia exprimir. Através dos exercícios de improvisação tomava progressivamente consciência de uma corporalidade que até então desconhecia. Todo o processo psicofísico se revelava libertador e multissensorial, potenciando a partilha de emoções e de histórias.

Note-se que estávamos nos anos 80 do século XX, onde não havia ainda computadores pessoais em Portugal e apenas existiam dois canais de televisão. Ou seja, não havia a oferta cultural e social que existe actualmente, e nesse sentido a vivência do TUT foi igualmente iniciadora de uma convivialidade e inter-relacionamento muito salutar. Pelo facto de sermos estudantes universitários, esta experiência era vivida com grande disponibilidade, de tal forma que as sessões se prolongavam para além do horário estipulado, as 21 horas, pois invariavelmente íamos jantar juntos para o Bairro Alto, local de peregrinação noctívaga de estudantes, jornalistas, profissionais de teatro, entre outros.

Para além do permanente estímulo intelectual proporcionado pelo Listopad através das múltiplas referências oferecidas que passavam pela literatura, o cinema, a pintura ou a política, todo o trabalho era complementado com a organização de saídas de grupo para ver espectáculos teatrais, exposições e ciclos de cinema (Cinemateca e outros), que contribuíram para o desenvolvimento de um olhar mais informado e crítico em relação às propostas culturais. Era uma experiência integral de formação em toda a frente cultural. Esta experiência artística de trabalho no TUT, que se prolongou durante vários anos, foi de tal forma intensa que me levou a repensar o meu futuro, que até aí estava orientado para a ciência. Contudo, as dúvidas face à precariedade de uma carreira como actor levantaram algumas objecções no âmbito familiar fazendo com que não houvesse de imediato uma reorientação profissional, pelo que o Curso em Ciências Farmacêuticas e o teatro universitário no TUT coexistiram durante alguns anos.

O trabalho desenvolvido no TUT deu-me também a confiança para experimentar outras áreas artísticas como a música. Recordo particularmente o tempo em que fui vocalista de uma banda, PONTO FINAL. Bem como a incursão pelos caminhos da rádio, enquadrado no âmbito de um protocolo entre a Universidade Técnica e a Rádio Renascença, dentro do qual era produzido um programa chamado OPÇÃO, e onde colaborei numa rubrica de teatro. Deste modo, foram sendo trilhados caminhos novos, inesperados, fazendo emergir em mim um interesse muito forte pela criação artística e a vontade de procurar um caminho e uma voz própria.

Em 1983 o TUT participou no espectáculo O ANÚNCIO FEITO A MARIA do dramaturgo francês Paul Claudel, com encenação de Jorge Listopad, uma produção do Teatro Nacional apresentada em cena durante um mês no Palácio da Independência, ao Rossio<sup>156</sup>.



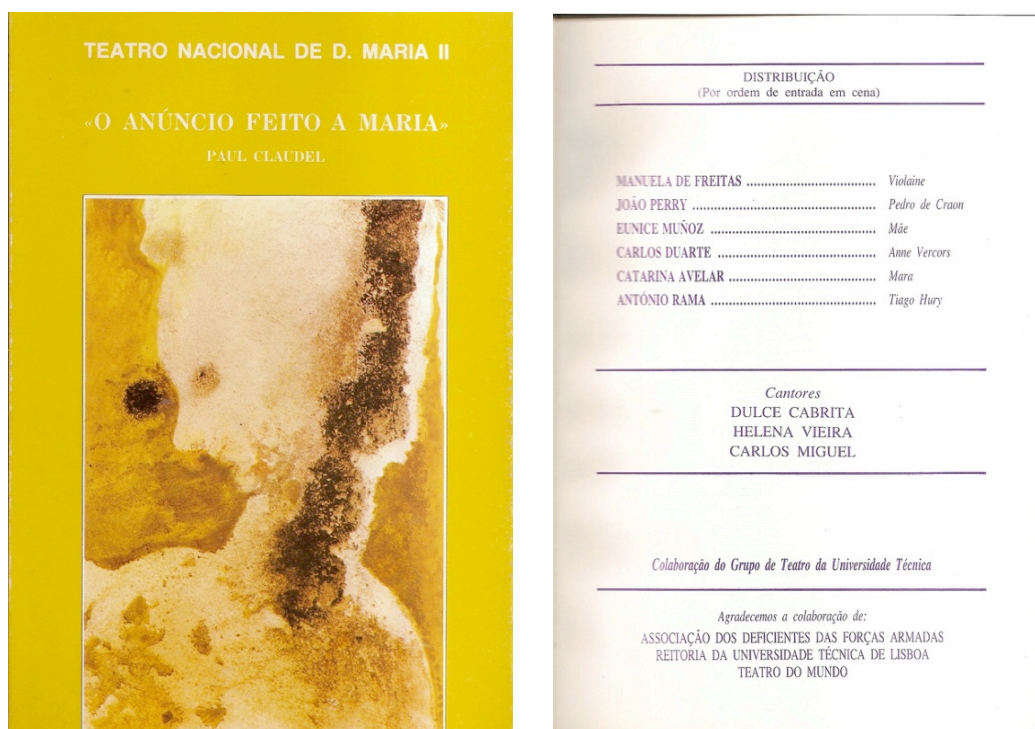
Júlio Martín (com alguns dos elementos do TUT) segundo a contar da esquerda.

Esta experiência inaugural de vivenciar a construção e a carreira de um espectáculo profissional foi marcante e vivida com muita intensidade, quer porque conhecemos o calor do sucesso do público e da crítica, quer porque deu lugar a uma situação a todos os títulos privilegiada como foi a oportunidade de trabalhar com actores como a Eunice Muñoz, o João Perry ou a Manuela de Freitas.

---

<sup>156</sup> Conforme programa do espectáculo O ANÚNCIO FEITO A MARIA, produção do TNDMII, em 1983.

Foi um mês vivido em estado de graça, e quando terminou a carreira do espectáculo instalou-se em mim um enorme vazio. Nas semanas seguintes, sempre que se aproximava a hora em que costumava começar a preparar-me para mais uma representação, sentia a falta de tudo e de todos. Percebi então o que realmente gostaria de vir a fazer como profissão.



A convivência nos ensaios e na cena durante esse mês bem como a cumplicidade e proximidade desenvolvida com actores profissionais que conhecia apenas da televisão foi inesquecível. Conversar com a Eunice Muñoz, por exemplo, durante as viagens de comboio, dado que ambos vivíamos na linha do Estoril, permitiu-me conhecer em primeira mão histórias de actores e do teatro. Sendo uma pessoa de trato muito afável, Eunice ia desfiando memórias e partilhando observações sobre o seu processo de trabalho, histórias do início da sua carreira, relatos que incendiavam a minha imaginação de jovem actor. O João Perry, além de brincalhão, era também muito comunicativo. Ouvi-lo falar de determinadas obras teatrais, fotografia e de leituras várias era excepcionalmente cativante, e sem dúvida senti-me impelido a aprender mais e a querer conhecer melhor esse saber de experiência feito. Com a Manuela de Freitas, actriz muito delicada e sensível, desenvolvi uma especial cumplicidade resultante da situação cénica partilhada por ambos no palco. A um dado momento, a personagem que eu interpretava imitava com um assobio o canto de uma cotovia a que Violaine

(Manuela de Freitas) fazia alusão, daí que durante muitos anos, cada vez que nos encontrávamos, ela dizia carinhosamente: "A minha cotovia!". Como tal, este período foi de grande aprendizagem e de gratas recordações pela sensibilidade, amizade e convívio que esta peça nos proporcionou. Se evoco aqui estes três magníficos actores com quem tanto aprendi é porque, embora cada um deles tivesse uma personalidade e experiência diferente, projectavam todos eles uma intensa e genuína paixão pelo Teatro, assim como um grande profissionalismo. Eram intérpretes extraordinários, munidos de um enorme rigor e competência, sublinhando a toda a hora a importância da formação e a supremacia do saber e da experiência. A Eunice Muñoz havia estudado no Conservatório Nacional, a Manuela de Freitas havia iniciado o seu percurso com Fernando Amado e fora fundadora de A COMUNA – TEATRO DE PESQUISA e o João Perry tinha estudado em Nova Iorque no *La Mamma Experimental Theater Company*. Por isso, todos eles nos estimularam a querer aprender e a querer saber sempre mais. O exemplo recebido por estes três criadores emblemáticos foi sem dúvida um estímulo para prosseguir, aprofundar a minha formação como actor e querer ir mais longe.

Nessa altura sentia que ainda tinha muito a aprender com o Listopad, e simultaneamente não me sentia ainda capaz de tomar a decisão de não prosseguir com o Curso de Ciências Farmacêuticas. Na verdade, para além do dilema de mudar de vida, parecia-me inquestionável ter que investir numa formação técnica e artística estruturada e de qualidade, sendo essa uma condição *sine qua non* para poder abraçar a profissão de actor. Esta ideia de formação enquanto necessidade imperativa viria a subscrevê-la posteriormente a vários níveis, quer como coordenador de uma Licenciatura em Artes Performativas na ESTAL (2011-2017), como referi no capítulo anterior, quer como director artístico do TUT. Note-se que ao tempo as únicas opções de cursos passavam pela Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, ao Bairro Alto, onde Jorge Listopad era professor, e o Curso de Teatro ministrado pelo Centro Dramático de Évora, onde a Clara Joana havia sido professora.

Outro espectáculo marcante no início do meu percurso artístico no TUT foi LEÔNCIO E LENA NA ESTALAGEM DE MIRANDOLINA, concebido a partir de textos de Büchner e Carlo Goldoni, com encenação de Jorge Listopad, em 1984. Apesar de ser um espectáculo produzido e apresentado por uma companhia de teatro universitário foi acolhido pela crítica e pelo público como se fosse o trabalho de uma companhia profissional.

É ainda Goldoni?  
É ainda Büchner?  
É Leôncio e Lena na estalagem de Mirandolina  
Será o teatro o último cozinhado artesanal?<sup>157</sup>.

Todo o processo de pôr em diálogo as cenas das duas obras referidas, de dois dramaturgos histórica e estilisticamente diferentes, saldou-se num exercício de intertextualidade muito desafiador, um trabalho laboratorial que haveria de ganhar adeptos dentro do colectivo.

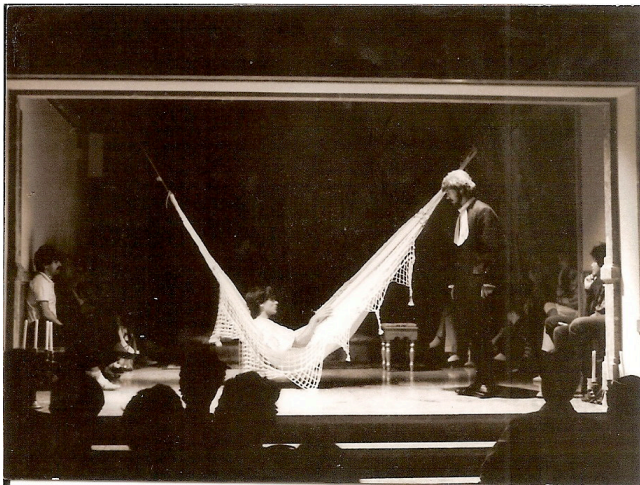


Foto da esquerda *Leôncio e Lena*.

Foto da direita *A estalajadeira* (Júlio Martín, segundo a contar da direita).

A ideia de fazer convergir num trabalho dramático duas peças tão distintas teve como ponto de partida uma situação dramática concreta, a fuga para Itália do par de jovens apaixonados Leôncio e Lena, permitindo cruzar esse momento dramático da peça de Büchner com a peça de Goldoni. Ou seja, a partir dessa viagem, que o público acompanhava ao transitar fisicamente de um espaço interior para um espaço exterior do Palácio Centeno, era possível seguir de modo paralelo as duas peças, que configuravam duas acções dramáticas diferentes. Designado por Listopad como “jornada”, “viagem” e “aventura”, este espectáculo jubiloso foi agraciado pelo público pela sua “alegria esfuziante”<sup>158</sup>, sublinhando-se que “Não há uma personagem mal definida, não há uma única figura que não se recorte, com coerência, ao longo do espectáculo, não há uma

---

<sup>157</sup> Conforme programa do espectáculo LEÔNCIO E LENA NA ESTALAGEM DE MIRANDOLINA. Produção TUT, 1984.

<sup>158</sup> Orlando Neves, *Diário de Notícias*, 5/7/1984.

única situação à qual não se tenha emprestado o rigor da concepção cénica e a inteligência da composição dramática”<sup>159</sup>.

Este primeiro desempenho como um dos protagonistas deste espectáculo feliz, apresentado num local não convencional, foi muito desafiador a vários níveis, pois a estima, o estímulo e o reconhecimento do meio teatral levou-me a pensar seriamente na possibilidade de seguir a carreira de actor. O chamamento para integrar projectos profissionais começou a fazer-se sentir, dado que o espectáculo foi visto por muitos profissionais como o encenador Carlos Avilez, o elenco do Teatro Nacional com quem tínhamos colaborado e muitos outros. Foi por esta altura que a Manuela de Freitas, juntamente com o músico José Mário Branco, que inauguravam o TEATRO DO MUNDO, me convidaram para integrar o grupo. Recordo com uma certa nostalgia a conversa que tive com ambos no local onde ensaiavam, uma antiga fábrica abandonada onde hoje se ergue a Culturgest. É claro que este interesse foi alimentando expectativas de novos rumos, e projectaram um sinal inequívoco de que a nível pessoal uma decisão tinha que ser tomada.

Em relação ao TUT o sucesso teatral obtido levou a que se cultivasse uma certa ambiguidade na tipologia do grupo, pois se por um lado era um grupo estudantil, por outro era reconhecido como um potencial projecto de nova companhia profissional. Eramos na verdade um “Grupo de Alternativa” (Fonseca, 2012: 42). Após o Verão, no recomeço de actividades, iniciámos em Outubro, a par do trabalho técnico de formação, uma série de improvisações e reflexões em torno da liberdade e do duplo constrangimento (ou sim ou não, sem possibilidade aparente de outra alternativa). Este processo de investigação laboratorial conduziu-nos aos *The Canterbury Tales* do escritor inglês Geoffrey Chaucer, e particularmente ao conto *The Wife of Bath's*. Paralelamente, ao longo desse ano académico de 1984/1985 muitas outras solicitações de colaboração foram surgindo, pelo que, para além da minha função de Monitor – ajudando na integração e formação de novos elementos - fiz também parte de um pequeno núcleo de tutianos que criou uma breve peça OS GNOMOS DE NATAL que foi apresentada no Instituto Superior Técnico, para os filhos dos funcionários.

Em 1985 o TUT participou na Animação da Área do Chiado, organizada pela ESBAL, e nos 2<sup>os</sup> Encontros de Poesia em Vila Viçosa, com um espectáculo sobre poesia árabe *O Jardim das Delícias*, uma dramatização de poemas de amor do século XI

---

<sup>159</sup> António Mega Ferreira, *Jornal de Letras*, 10/7/1984.

do poeta andaluz Ibn Hazm. Ainda no mesmo ano, em Julho, participámos nas Jornadas de Letras e Artes dos Países Africanos de Língua Portuguesa, promovidas pelo Serviço ACARTE – Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, da Fundação Calouste Gulbenkian, onde apresentámos o espectáculo ORFEU DIZEM NEGRO, uma dramatização de poesia negra de expressão portuguesa. O espaço cénico foi coberto de areia, um músico tocava vários instrumentos de percussão ao vivo, e eu propus dançar enquanto dizia o poema “Os Flagelados do Vento Leste” do poeta Cabo-Verdiano Manuel Lopes. De um modo intuitivo aproximava-me de uma forma próxima do teatro-dança, mediante uma outra maneira de apresentar o corpo e a palavra em cena<sup>160</sup>.



Júlio Martín em *Orfeu Dizem Negro*

Após as férias de Verão de 1985 retomámos o caminho de Chaucer que percorríamos com leituras, reflexões e muitas improvisações, como por exemplo fazer entrevistas a personalidades fictícias, contraditórias, absurdas, improváveis. À medida que avançávamos o mundo à nossa volta ia-se expandindo, o passado e o presente coabitavam, e essa realidade crescia também dentro de mim, o exterior e o interior religavam-se. Pessoalmente não sabia ainda exprimir plenamente tudo aquilo que sentia, pelo menos somente por palavras, nem exclusivamente pelo movimento e pelo corpo, ou por um instrumento musical. Mas quando através dos ensaios teatrais a mente e o corpo alcançavam sintonizar-se em torno de determinadas palavras e emoções, mediante essa linguagem dramática sentia-me dançar verdadeiramente tornando-me instrumento de mim próprio. Por outro lado, enquanto intérprete, compreendi que me podia libertar

---

<sup>160</sup> Algo que vim mais tarde a desenvolver com a Águeda Sena no Teatro Espaço.

do duplo constrangimento - fazer exclusivamente à maneira de outro ou fazer somente à minha maneira - pela entrega e abandono a uma outra hipótese. Tal como o Cavaleiro, no *Conto da Mulher de Bath*, descobria que através do estabelecimento de uma relação de confiança (neste caso com Listopad) era possível uma terceira possibilidade, inesperada e criativa, construída através do diálogo. Deste modo, e ainda sem o saber, aproximava-me de um modelo de pensamento transdisciplinar que contempla a nova lógica do “terceiro incluído”<sup>161</sup>, bem como da existência de diferentes níveis de realidade (real, teatral, física, emocional, racional) e da intrínseca complexidade das relações que se podem estabelecer entre o todo e as partes de uma obra teatral e do seu processo de criação. Aos poucos o conto de Chaucer ia-se tornando apenas mais um elemento “matéria de teatro, não mais” e Jorge Listopad fazia com que todos fossem mergulhando nessas “paisagens de alma” que progressivamente íamos desenhando até dar origem ao espectáculo DOCE INIMIGO, sempre com a assistência aos actores da Clara Joana.



Helena Simões e Júlio Martín (em primeiro plano)

O espectáculo foi apresentado em Novembro de 1985 no HAILLEY HALL (comemorando a passagem do cometa HAILLEY que foi visível a olho nu em 1986) um espaço de animação cultural criado pelo Centro Nacional de Cultura, presidido à época por Helena Vaz da Silva, aquando da inauguração das Torres das Amoreiras. Para além de ter recebido vários prémios da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, e de termos sido simpaticamente identificados pelo crítico Carlos Porto como OTNI'S - Objectos Teatrais Não Identificados, o espectáculo revelou-se de grande sucesso e esteve sempre esgotado. Percebi então como o Teatro tem a potencialidade de convocar

---

<sup>161</sup> Ver II Parte - 2.2. A Transdisciplinaridade e o CIRET.

outras expressões artísticas, e como isso era desafiador e estimulante ao aportarem outras experiências e visões de uma mesma realidade. Em DOCE INIMIGO tivémos contacto com artistas de várias áreas (lembro por exemplo uma visita da estilista Ana Salazar, que por essa altura estava a abrir a sua loja em Paris e a internacionalizar a sua marca) e no espectáculo colaboraram os Telectu (Jorge Lima Barreto e Vitor Rua) com música original, Natália de Matos, na assistência de Canto, Wanda Ribeiro da Silva, na Coreografia, Luís Figueiredo Tomé (dramaturgo) na assistência de Produção, Tomás Taveira, nos Apontamentos Cénicos, Nuno Carinhas, nos figurinos e o saudoso Luís d’Almeida, no Desenho de Luz. Esta criação de sinergias com outras figuras do panorama cultural provinha de uma especial sensibilidade e inteligência de Listopad, e resultava numa estratégia de produção onde estes laços que se iam estabelecendo ajudavam a fortalecer os projectos e a sua execução. Estar preparado, no sítio certo, no momento certo e em boa companhia era um exercício prático de conhecimento e sabedoria. Lembro de um modo muito particular a dimensão filosófica e antropológica de que se revestia a “aventura teatral” proporcionada por Listopad, onde parecia que era possível fazer teatro de qualquer coisa ou situação.

E era justamente esta experiência integral de autoconhecimento em relação com os outros e o mundo, a par de um chamamento para a criação artística que eu mais valorizava. No entanto é natural que esta experiência de teatro no TUT tenha sido vivida de forma diferente por cada um de nós, conduzindo a pontos de chegada distintos. Para a grande maioria dos seus membros o TUT consistiu numa formação artística, cultural e de cidadania, de largo espectro, complementar à formação académica técnico-científica, pelo que após esta passagem pelo teatro universitário cada um seguiu o seu próprio percurso profissional. Alguns, tendo interrompido ou terminado os seus cursos, acharam que a partir de certo momento já podiam fazer os seus próprios projectos artísticos, ou então ingressaram em companhias de teatro, enquanto a outros interessou-lhes sobretudo a experiência teatral como um modo de incrementar um maior convívio social. No meu caso, todas estas experiências no TUT fizeram com que em 1985 tomasse a decisão de deixar o Curso de Ciências Farmacêuticas e de concorrer à Escola Superior de Teatro e Cinema, abraçando o desafio de um percurso profissional como actor.

Ao mesmo tempo continuava no TUT. As improvisações orientadas por Listopad eram constitutivas do processo de trabalho, tanto para os mais novos (que no início do ano académico ingressavam no grupo) como para os “veteranos” (os que ao longo dos anos optavam por continuar). A palavra de ordem nesse ano foi “P’rá frente Barroco”.

Começávamos a ler *A Vida é Sonho* de Calderón de la Barca. Em paralelo, trabalhávamos com os do primeiro ano a poesia de Cesário Verde, *O Sentimento dum Ocidental*. Os *inputs* poético-filosóficos de Listopad eram sempre desconcertantes e estimulantes. Os temas de reflexão e improvisação sucediam-se em catadupa. Abordava-se tudo, desde as origens do conto popular português aos Gregos, as *Mil e Uma Noites*, os Brâmanes, os mistérios do Haiti, os Indianos, o simbolismo do Ovo, o nascimento do Sol, a *Dama Pé-de-Cabra* de Alexandre Herculano ou a *Antologia do Conto Fantástico Português*. Falava-se também da Reforma, do Renascimento, de literatura, pintura, de dramaturgia, técnica do trabalho de actor, Teatro. Cada uma das sessões de trabalho do TUT era uma experiência única, fascinante e irrepetível. Complementarmente íamos juntos ao cinema, víamos espectáculos de teatro e dança, e exposições. Tornava-se evidente que com uma mudança de olhar nunca nada se repetia.

Destaco também nesse ano a participação do TUT na BUC - Bienal Universitária de Coimbra que integrava a V SITU - Semana Internacional de Teatro Universitário, com a presença de muitos grupos estrangeiros. A possibilidade de permanência conjunta de todos os grupos participantes durante mais de uma semana tornava possível ver a maioria dos espectáculos e criar um verdadeiro ambiente de convivência e intercâmbio.

De regresso, continuávamos o trabalho de pesquisa no nosso laboratório teatral. O processo de trabalho passava por aprender a ver com atenção e a adquirir consciência de que temos potencialidades que não aproveitamos. Cultivar sentidos. Imaginar sentidos. Ver o que os outros não veem. Desenvolver a memória sensorial. Repetir os exercícios, embora nunca da mesma maneira. Assim como os espectáculos que voltávamos a apresentar.

No ano académico seguinte todo o processo recomeçava. E as improvisações eram sempre insufladas por frases que estimulavam a nossa imaginação. Diante dos nossos olhos percebíamos como o teatro não imita a realidade mas cria outra realidade. E apesar das várias interrupções, o trabalho em torno de Calderón de la Barca ia continuando, agora acompanhado pelo dramaturgo belga Michel de Ghelderode, e a sua peça *Cristóvão Colombo*. O encenador-pedagogo Listopad sublinhava que o “Actor se atrofia se não desenvolver todas as potencialidades” e ia propondo diferentes improvisações. Sentia-se nele o prazer do teatro, de surpreender e de ser surpreendido, de observar e aprender com a natureza humana. Com ele, compreendia que o teatro e cada peça faz as suas próprias leis. Que cada espectáculo é um mundo em si, que começa e acaba. À medida que os ensaios avançavam vários artistas e colaboradores

iam assistindo às sessões laboratoriais de pesquisa, como o maestro Francisco d'Orey, a coreógrafa Olga Roriz, o músico Carlos Zíngaro, criador da música para o espectáculo, bem como o Nuno Carinhas e a Vera Castro que conceberam os figurinos.

Finalmente, enquadrado na celebração do Ano Europeu do Barroco, o texto de *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca, foi apresentado na Torre de Belém durante o mês de Abril de 1988 e o espectáculo foi designado na versão dramatúrgica do TUT como SEGISMUNDO NA TORRE DE BELÉM. No espectáculo interpretava o príncipe Segismundo numa versão bilingue, pois enquanto acorrentado e embrutecido representava em espanhol, e quando palaciano e vestido como príncipe falava em português.



Júlio Martín – Segismundo *A Vida é Sonho* na Torre de Belém

A carreira do espectáculo foi acompanhada por um conjunto de conferências e outras iniciativas integradas num Ciclo de Reflexão sobre o Barroco, e coincidiu com o final do Seminário sobre Expressionismo do Professor Ricard Salvat, na Fundação Calouste Gulbenkian, o que veio a enriquecer a reflexão em torno das possíveis relações entre o Neo-Barroco e o Neo-Expressionismo, vindo a resultar numa experiência intelectual e artística muito estimulante. Sobretudo pela minha procura, em diálogo com Listopad, de uma interpretação de Segismundo liberta de formas, roçando o que poderia

ser um pós-barroco, nesta passagem de King-Kong a King, de selvagem acorrentado a príncipe palaciano.

# E a besta se fez homem

● **SEGISMUNDO NA TORRE DE BELÉM a partir de Calderon**

Exponente máximo do imaginário conceptual barroco, documento máximo de um tempo em que o Teatro era plataforma pública de discussão do Saber, *A Vida e Sonho* de Calderon é neste espectáculo, encenado apaixonadamente por Jorge Listopad com o Teatro da Universidade Técnica, subterfúgio esplendoroso para fazer teatro.

Servido por um colectivo de amadores amantísimos, que ao longo dos últimos anos se têm vindo a evidenciar por um progressivo amadurecimento da qualidade interpretativa — o que é provado à saciedade neste espectáculo — o trabalho proposto pelo TUT, na Torre de Belém, revela-se uma séria lição de teatro, explorando as virtualidades plásticas magníficas da Torre — iluminada com saber teatral por Luís de Almeida — e enquadrando-se na exposição museológica, cuja peça maior, de arrepiante teatralidade, é o corpo de Segismundo, como um dramático Cristo barroco, encarcerado numa vitrina antecipando a viagem iniciática do Príncipe da Polónia.

A Palavra, artefacto primordial do discurso engenhoso de Calderon, é aqui burilada na sua expressão plástica, embutida no escripto preciosista da iluminação (Luís de Almeida), no engenho a um tempo delirante e sóbrio dos figurinos de

Vera Castro/Nuno Carinhas, na escolha parcimoniosa dos adereços e materiais nobres jogando com a pedra (a terra negra da prisão) e na música concretista e gregoriana com que Carlos Zíngaro exprime o experimentalismo de tonalidades neo-barrocas.

Vazada numa gestualidade mecânica que desenha no espaço a antítese barroca da ascensão e queda, a realidade e o sonho, a metafísica e a experiência, a interpretação dos jovens actores ganha foros de acontecimento: Júlio Martin, num soberbo Segismundo, desenvolvendo a metamorfose de Besta em Homem (de King Kong a King...) e José Artur Pestana, numa sóbria composição do Rei Basílio (menos famosas as passagens da fala para a melopeia gregoriana), assinam momentos de antologia interpretativa na cena do encontro entre o Rei e o Príncipe. Maria João Mendes (Estrela) e Maria Helena Simões (Rosaura), João Luís Simões (Clotoldo) são outras peças maiores desta belíssima oratória, que o desenho subtil das marcações, a inventiva dramaturgica (Alexandre Leitão e o colectivo) — brilhante a circularidade das cenas iniciais e final, jogando na antítese da situação, brilhante também a criação de uma figura feminina, Cortina, figura velasqueziana responsável pela contra-regra no interior do espectáculo, aliás, recorrência nas encenações recentes de Listopad — transformam numa excelente demonstração de alquimia teatral.

O teatro universitário está, uma vez mais, de parabéns. Contra chuvas e marés altas, um espectáculo a não perder. (Torre de Belém: todos os dias, excepto segundas, às 21h30)

E.V.



20-R EXP

Crítica de Eugénia Vasques no semanário “Expresso”

Quanto a Calderón de la Barca, este foi o meu primeiro contacto com o dramaturgo espanhol. O espectáculo, apesar de ter sido produzido por um grupo de teatro universitário, teve exigências de carácter profissional. A assinalável qualidade atingida, o bom acolhimento pela crítica e pelo público fez inclusivamente com que surgisse a ideia, sobretudo nos elementos mais antigos, de que o TUT se poderia constituir como uma companhia de teatro profissional. Todavia, Listopad considerou que se deveria manter o TUT enquanto teatro universitário, não se mostrando particularmente interessado na criação de uma estrutura profissional. Assim, e de uma

forma geral, foi-se concretizando a partir deste momento o abandono definitivo da maior parte dos elementos mais antigos do TUT. Foi a “Despedida de um perCurso”.

O ano académico de 1989/1990 veio deste modo dar início a um novo ciclo que perdurou até 1999. No meu caso mantive sempre a ligação ao TUT e a proximidade a Jorge Listopad, trabalhando com ele em vários projectos profissionais. Em 1989 conclui o Curso na ESTC e encetei um caminho autónomo, procurando conseguir um equilíbrio entre os convites e propostas de trabalho e os meus próprios projectos ou interesses pessoais. Contudo continuei, sempre que possível, a colaborar com o TUT, quer como Monitor quer dando apoio a várias produções. Em 1991 participei no espectáculo *Marques & Companhia* uma dramatização de textos de Constantine Cavafy, Franz Kafka e Gabriel García Márquez, que apresentámos também em Grenoble, em França, no que foi a primeira deslocação ao estrangeiro do TUT para participar nos “Rencontres de Théâtre et Jeunesse pour l’Europe”. No ano seguinte apresentou-se uma versão adaptada do anterior espectáculo a que se chamou *Marques & Companhia II* em que para além dos textos usados se acrescentaram textos de Jorge Listopad. E mais tarde, em 1993, e entre outras participações do TUT apresentou-se PARA ONDE FORAM OS PEDREIROS NA NOITE EM QUE FICOU PRONTA A MURALHA DA CHINA.

Para além de outras colaborações com diversas instituições e participação em Festivais de Teatro, o TUT manteve uma actividade ininterrupta, da qual fui estando próximo. Em 1996 o grupo teve de deixar o Palácio Centeno tendo sido acolhido primeiramente no LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil, onde um dos elementos do TUT era Investigador, e o Professor Arantes e Oliveira, Reitor Fundador do TUT, tinha sido Presidente. Posteriormente, em 1999, o grupo foi acolhido no Instituto Superior de Agronomia, onde um dos elementos do TUT era professor, tendo sido possível começar a utilizar a Sala da antiga Biblioteca, como local de ensaios.

No ano académico de 1999/2000 iniciou-se uma nova etapa para o TUT que se prolongou até 2007/2008. Foi uma ocasião de verdadeiro renovamento do grupo e de colaboração mais próxima e participativa de alguns dos primeiros “Tutianos”. Partilhando uma linguagem comum adquirida pela experiência do processo criativo de Listopad foi possível alguns veteranos do TUT integrarem em 2001 a *Gata Borracheira* segundo a peça homónima de Robert Walser. O espectáculo foi sucessivamente apresentado no Pequeno Auditório da Culturgest, no âmbito do 70.º aniversário da Universidade Técnica de Lisboa, no Instituto Superior de Agronomia, lugar de ensaios do grupo, e por último no Teatro Cinearte – A Barraca. O TUT esteve também presente

com este espectáculo no Festival *POETRY WITHOUT BORDERS* em Olomouc na República Checa. E Listopad, sempre atento a novas vozes da cultura e das artes, convidou o poeta e escritor Walter Hugo Mãe a acompanhar-nos nesta viagem.

No ano seguinte o TUT fez a estreia de *QUEM FOI O ARQUITECTO DA TORRE DE BABEL?* a partir de textos de Saint-Exupéry, George Steiner e Jorge Listopad, nos *XIV RENCONTRES DE THEATRE ET JEUNESSE POUR L'EUROPE* em Grenoble, na França, tendo depois apresentado o espectáculo no Museu da Electricidade, em Lisboa.



Júlio Martín e Ana Rita Matos



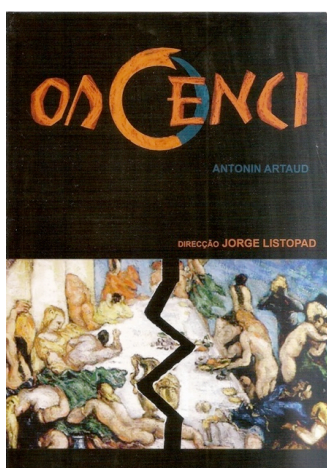
Nos anos seguintes, para além dos trabalhos profissionais desenvolvidos com Listopad, fui mantendo a minha colaboração e dando apoio ao TUT.

No ano académico de 2007 – 2008 o Jorge Listopad convidou-me a participar na peça *Os Cenci* de Antonin Artaud, para desempenhar a personagem principal. As condições de trabalho do grupo tinham-se tornado, entretanto, muito penosas. Não podendo o grupo usar a biblioteca do ISA para trabalhar, estávamos reduzidos à precariedade de ensaiar nas salas de aula, o que implicava um trabalho acrescido de permanente deambulação e adaptação a novos espaços. Para além de todo este processo ser muito desgastante, também se tornava muito pouco dignificante para o próprio Listopad. Nesse sentido, o Manuel Vieira (membro do TUT há mais de quinze anos), o Nuno Cortez e eu próprio (membros fundadores do TUT) decidimos tomar a iniciativa e fazer compreender a Reitoria que era urgente e necessário encontrar uma solução. Felizmente um dos vice-reitores na altura era também professor do ISA e conhecia o percurso do TUT, tendo providenciado para que pudessemos começar a ensaiar no

Palácio Burnay (antigo ISCSP) onde funcionavam os Serviços Sociais da Universidade Técnica de Lisboa<sup>162</sup>.

Apesar de as condições de trabalho para o grupo terem melhorado significativamente, o estado de saúde de Jorge Listopad, mercê de uma idade avançada, começou a exigir que se desenhassem alternativas para a devida prossecução do projecto. Assim, e após devida ponderação sugeri a Listopad que eu não deveria entrar na peça de Artaud como actor, mas poderia assumir a assistência de encenação e dessa forma estar mais liberto e concentrado para o apoiar e estar presente nos ensaios mesmo quando ele não pudesse. Na verdade, já trabalhávamos juntos, tanto a nível do teatro universitário como no teatro profissional há mais de 25 anos. Esta solução resultou numa encenação a dois. A direcção do espectáculo, a escolha da equipa artística (Cenografia de João Vieira; Guarda-Roupa de Ana Silva e Sousa e Canções de Manuel João Vieira) foi da responsabilidade de Listopad, mas como o seu estado de saúde foi impossibilitando a sua presença continuada nos ensaios, o espectáculo foi ganhando uma forma própria - sempre comunicada e dialogada com Listopad - através também da minha visão pessoal, da relação e direcção de actores e da resolução de questões dramáticas e de encenação. Deste modo, o último espectáculo do TUT dirigido por Jorge Listopad, OS CENCI de Antonin Artaud, foi estreado no antigo cabaret *Maxime*, à Praça da Alegria.

Como se justifica programar Artaud? Fazendo.  
Por minha conta pessoal, cada espectáculo é o último<sup>163</sup>.



<sup>162</sup> Com as anteriores mudanças e falta de espaço próprio, uma parte substancial do espólio do TUT já se tinha infelizmente perdido. No Palácio Burnay foi possível pela primeira vez, ao fim de quase 30 anos de actividade ininterrupta, o TUT ter um espaço próprio, podendo ter uma pequena sala onde foi possível reunir o arquivo e o espólio do grupo que se encontrava disperso, e uma outra sala para ensaiar.

<sup>163</sup> Conforme texto de Jorge Listopad no Programa do espectáculo OS CENCI, produção do TUT em 2008.

Apesar de Listopad continuar intelectualmente activo, atento e estimulante, a debilidade física impedia-o de estar presente, pelo que que acordámos que tinha chegado o momento de fazer a passagem de testemunho no TUT.



Jorge Listopad, Júlio Martín da Fonseca, Nuno Cortez, Manuel Vieira

Ficou então decidido constituir-se uma direcção a três, designada por Listopad como uma troika, constituída por Nuno Cortez, Manuel Vieira e Júlio Martín da Fonseca, e transformar o TUT numa Associação (algo desejado e acalentado desde há muitos anos). Nesse sentido, começámos a tratar das diversas formalidades para a constituição de uma associação, nomeadamente dos aspectos que dependiam da aprovação da Reitoria da UTL e dos respectivos serviços jurídicos<sup>164</sup>.

Ao assumir a Direcção Artística do TUT no ano académico de 2008 – 2009 tive consciência do enorme desafio que tinha por diante, pois apesar da colaboração estreita do Vieira e do Nuno, havia uma grande habituação ao Listopad enquanto figura tutelar e, por isso, tive de dar provas em como estava à altura da função. O lugar de encenador era da maior responsabilidade, mas também de grande realização como criador.

Como o espectáculo OS CENCI tinha resultado muito bem retomei esse mesmo projecto, num contexto já diferente, sendo agora a responsabilidade da encenação

---

<sup>164</sup> Todo este processo encontra-se devidamente relatado na minha Tese de Mestrado (Fonseca, 2012).

exclusivamente minha. Entretanto o Palácio Burnay, onde ensaiávamos, tinha um pequeno teatro que se encontrava abandonado, pelo que decidimos reabilitar esse espaço emblemático e apresentar aí o espectáculo, com uma renovada encenação e elenco. Como era normal em cada ano, alguns estudantes tinham terminado o seu percurso académico e deixavam o grupo, enquanto outros novos chegavam e eram naturalmente integrados na dinâmica de formação e ensaios. Deste modo, em Maio de 2009, foi apresentado OS CENCI II segundo a peça homónima de Antonin Artaud, sendo anexado ao Programa – o mesmo do ano anterior – uma folha de sala, com o novo elenco, colaboradores, e com o seguinte texto:

#### Passagem

Receber o testemunho de alguém, com quem se começou a descobrir o teatro e se fez um percurso em conjunto ao longo de 27 anos, tem um duplo sabor de fraterna solenidade e de serena inquietação. **Jorge Listopad** é um homem em completa sintonia com o momento presente. Para ele, o teatro em geral e o teatro universitário em particular, cumpre uma função cultural e de cidadania, com obrigações sociais e existenciais, enriquecendo a vida com modos diferentes de ver e de ser, através da criação de metáforas plenas de poesia. Alguém consciente da impermanência das coisas, mas capaz de construir ordem numa situação caótica, ou gerar algum caos criativo numa ordenação esclerosada, e com uma permanente atenção à singular complexidade das inúmeras e múltiplas possibilidades. Um criador, comprometido pedagogicamente com o desenvolvimento pessoal dos elementos do grupo, e valorizando sobretudo essa dinâmica interna, a qualquer espectacularidade para consumo exterior. E portador de uma voz própria, feita de experiência e saber, partilhada com companheiros de jornada e comprometida com o colectivo, com os jovens e com uma “alma” para a sociedade.

É neste testemunho que todos nós *Tutianos*, e em particular o Nuno Cortez, o Manuel Vieira e eu nos reconhecemos, e que nos impele a seguir caminho, vislumbrando outras experiências inaugurais, iluminadas por uma pedagogia de abertura permanente à descoberta e ao encontro de outras, novas ou seminais, realidades científicas e culturais.

E oficiando a Passagem: Antonin Artaud. É ele justamente quem, em meados do conturbado séc. XX, proclama uma renovada atenção ao corpo e às forças vitais do ser humano, no que será secundado por nomes como Jerzy Grotowski, no teatro, e Merce Cunningham, na dança. O corpo e a voz como instrumentos privilegiados de encarnação, comunicação e manifestação artística. Lugares por excelência onde habita o Teatro Universitário <sup>165</sup>.

No ano lectivo de 2009/2010, verificou-se uma enorme afluência de novos elementos. Paralelamente foram sendo realizadas outras actividades que contaram com a colaboração de antigos tutianos. E a 12 de Fevereiro de 2010, na Reitoria da UTL, no

---

<sup>165</sup> Conforme texto de Júlio Martín da Fonseca no Programa do espectáculo OS CENCI II, produção do TUT em 2009.

Palácio Centeno, precisamente onde o TUT havia começado, o grupo constituiu-se formalmente como uma Associação.



Manuel Vieira, Nuno Cortez, Júlio Martín da Fonseca, Reitor Ramôa Ribeiro, Jorge Listopad<sup>166</sup>

Nesse ano foi apresentado o espectáculo VENENOS INDISPENSÁVEIS, uma dramaturgia que concebi a partir de um conjunto de peças curtas de Jaime Salazar Sampaio. O elevado número de estudantes que desejavam participar como actores conduziu a esta escolha, e o processo de trabalho permitiu ir ensaiando várias peças em paralelo. O espectáculo estreou em Maio no Teatro da Malaposta e posteriormente seguiu carreira no Teatrinho do Palácio Burnay, tendo sido também apresentado no Teatro Florbela Espanca, em Vila Viçosa.

---

<sup>166</sup> Entretanto, e após uma demorada elaboração dos estatutos, em consonância com o Gabinete Jurídico da Reitoria, e tendo-se formalizado os passos necessários para o efeito, o TUT constituiu-se finalmente como Associação “de carácter cultural, pedagógico, e científico que tem por objecto a promoção de acções de desenvolvimento do Ensino e da Arte, na área do Teatro e Expressão Dramática e no âmbito da Produção Artística”, tendo sido feita a Escritura, na Reitoria da UTL com a presença e apoio do então Reitor, o Professor Doutor Ramôa Ribeiro, no dia 12 de Fevereiro de 2010. Como sócios fundadores constavam Jorge Listopad, Júlio Martín da Fonseca, Nuno Cortez e Manuel Vieira, conforme fotografia acima apresentada.



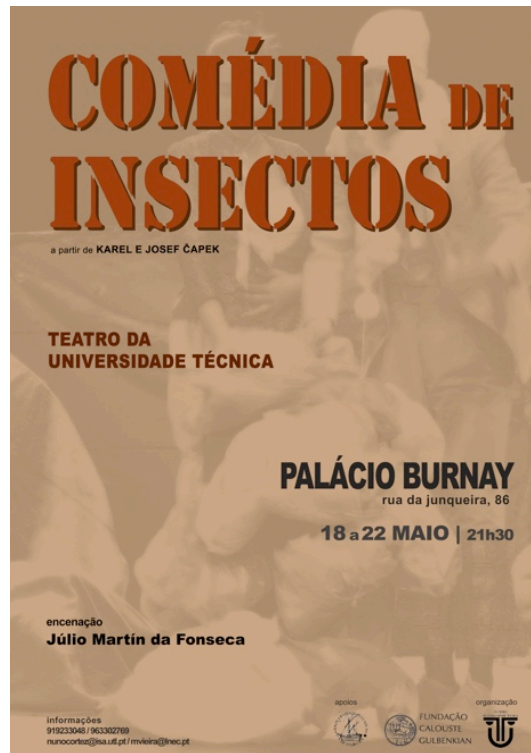
Sobre o espectáculo escrevi no Programa a seguinte reflexão:

Conheci o Jaime Salazar Sampaio, num Seminário de Interpretação, dirigido pela Glicínia Quartin, a partir de textos dele, na Escola Superior de Teatro e Cinema, ainda no Bairro Alto. O espanto pela sua escrita poética foi-me acompanhando, até que em 2009, num Ciclo de Leituras Encenadas de Autores Portugueses Contemporâneos, apresentado na Livraria Bulhosa, pelo Teatro Maizum e dirigido por Silvina Pereira, mais precisamente a 21 de Abril, dia dedicado à leitura das suas peças *curtas, curtinhas e encurtadas*, reunidas no seu livro *Lanterna Mágica*, que fiquei absurdamente cativado e, partilhei com o Nuno e o Vieira, sobre o interesse que estas obras teatrais teriam para o teatro universitário. Por outro lado, parecia ser também a sequência mais adequada após as duas versões de “Os Cenci” de Antonin Artaud. Porque, se para Artaud, o palco não era suficiente para nele caber toda a tragédia da crueldade da vida, para o absurdo, a vida por si só não bastava para alcançar o espanto da sua plenitude, apenas conseguida no palco. Mas, qual é o lugar do teatro do absurdo hoje? Corresponderá ele ainda ao sentimento de uma abandonada e estonteante condição humana? E se o substrato do Teatro do Absurdo foi o Simbolismo, o Absurdismo poderá vir a ser o substrato do quê? Num mundo global que como alguém disse nos torna a todos vizinhos mas não irmãos, procuramos através de *Venenos Indispensáveis*, e mantendo entre nós as palavras de Jaime Salazar Sampaio, agarrar os instantes, descascar as palavras, curar as acções e encarnar numa vida mais intensa à procura e ao encontro de formas inaugurais de nos relacionarmos<sup>167</sup>.

No ano académico seguinte para além das actividades normais iniciámos a criação de um grupo de trabalho que começasse a preparar as comemorações dos 30

<sup>167</sup> Conforme programa do espectáculo VENENOS INDISPENSÁVEIS, produção do TUT em 2010.

Anos do TUT e uma homenagem a Jorge Listopad. Esta foi uma oportunidade de contactar e reatar laços com antigos “Tutianos”, assim como recolher e organizar informação, memórias e documentos que estavam esquecidos e dispersos, bem como de preparar a edição de um Boletim comemorativo que reunisse testemunhos de todos aqueles que ao longo de três décadas vivenciaram ou colaboraram com o TUT.



Em Maio, estreámos a peça *Comédia de Insectos* a partir do texto “Ze života hmyzu” de Josef e Karel Čapek no Teatro da Malaposta, a que se seguiu a apresentação de uma série de espetáculos no Teatrinho do Palácio Burnay.



Fotos de *Comédia de Insectos*

Sobre o espectáculo, escrevi o seguinte texto:

Para a celebração dos 30 anos do TUT, procurávamos “algo” diferente, pouco conhecido, que abrisse uma janela intemporal, por onde se pudesse contemplar e transfigurar a nossa condição humana, e por um casual e feliz encontro com o João Soares Santos - investigador independente e autor do livro “Estudos sobre Artes Cénicas Asiáticas” - soube desta peça, curiosamente originária do país e da cultura do nosso fundador.

Karel e Josef Capek escreveram a *Comédia de Insectos*, também conhecida como *O Mundo em que vivemos*, e publicaram-na em Checo em 1921. A peça foi representada pela primeira vez no Teatro Nacional de Brno, na Checoslováquia, e teve a sua estreia a 8 de Março de 1922, tendo sido representada no mesmo ano na América e no ano seguinte em Londres.

A *Comédia de Insectos* através da combinação de várias formas, como a fábula, a revista e a sátira, apresenta-nos uma profunda reflexão sobre a humanidade e a efemeridade do tempo. A maior parte das personagens são insectos antropomorfizados ou humanos insectomorfizados, que espelham as nossas mais íntimas pulsões de vida e de morte. Visão sensível e acurada da sociedade e do mundo em que vivemos, os irmãos Capek oferecem-nos com esta obra, a possibilidade de estarmos conscientemente presentes e acompanharmos luminosamente o ciclo da existência e tudo o que dela imana e transcende<sup>168</sup>.

O início do ano académico de 2011/2012 foi marcado pela intensidade dos preparativos para as Comemorações dos 30 anos do TUT. Tendo-se garantido o apoio do Teatro da Trindade<sup>169</sup> - INATEL para esta iniciativa, foi-se desenvolvendo com uma ampla equipa de antigos e actuais tutianos, todo um trabalho de produção e promoção do evento, assim como dos ensaios dos espectáculos a apresentar, e a edição do 1.º Boletim do TUT. Deste modo, a 30 de Novembro de 2011, poucos dias depois de Jorge Listopad ter completado 90 anos, iniciaram-se no Teatro da Trindade, completamente cheio, e com a presença da Embaixatriz da República Checa, as COMEMORAÇÕES DOS 30 ANOS DO TUT E HOMENAGEM A JORGE LISTOPAD. O Programa incluiu uma Exposição, distribuída por vários espaços do Teatro da Trindade, a dramatização do poema de Konstantínos Kaváfis *À Espera dos Bárbaros*, poema com que o TUT se apresentou pela primeira vez ao público, trinta anos antes, no mesmíssimo Teatro da Trindade – e a apresentação da peça *Comédia de Insectos* de Josef e Karel Čapek. A sessão culminou com uma projecção de vídeo, sobre a vida e obra de Jorge Listopad, uma Homenagem Pública no palco e a dramatização por toda a sala do poema de Paul Éluard *Liberdade* como símbolo do teatro universitário.

---

<sup>168</sup> Conforme programa do espectáculo *Comédia de Insectos*, produção do TUT em 2011.

<sup>169</sup> O facto de ir encenar *Barioná - o filho do trovão*, um texto nunca representado e quase desconhecido do filósofo francês Jean-Paul Sartre, numa produção do TEO – Teatro do Ourives, permitiu que um dia antes a sala principal do Teatro da Trindade pudesse ser o palco da cerimónia de comemoração dos 30 anos do TUT e da justa e devida homenagem a Jorge Listopad.



Jorge Listopad, Júlio Martín e membros do TUT

Na Cerimónia, agradeceu-se também o apoio dado pelos Reitores da UTL ao TUT, ao longo dos anos, particularmente ao seu Fundador, Professor Doutor Arantes e Oliveira. Procedeu-se também publicamente à assinatura do Protocolo entre a UTL e o TUT, o que iria permitir ao grupo receber o apoio necessário para o seu normal funcionamento.

Após estas comemorações o grupo foi prosseguindo a sua actividade, e em Maio de 2012 estreámos no Teatro da Malaposta ANTÍGONAS uma dramaturgia realizada a partir de Sófocles, Jean Anouilh, Bertold Brecht e Maria Zambrano. O TUT fez seguidamente uma curta carreira deste espectáculo no Teatro do Bairro e depois no foyer do Palácio Burnay, num exercício de exploração e adaptação a espaços não convencionais.

## **2. 2. TUT e o Doutoramento em Artes (2012 até 2017)**

No ano académico de 2012/2013 ao mesmo tempo que o TUT reiniciava as suas actividades, candidatei-me ao Doutoramento em Artes, tendo os respectivos Seminários começado em Janeiro de 2013. A frequência do Doutoramento foi progressivamente fundamentando a passagem de uma investigação artística a uma investigação baseada em arte, conforme os pressupostos apresentados na II Parte desta dissertação, permitindo-me ir aprofundando e clarificando algumas questões relacionadas com a criação artística teatral.

Devido ao bom acolhimento do público e à vontade do grupo em continuar com o espectáculo do ano anterior, decidimos com um renovado grupo de estudantes voltar a apresentar ANTÍGONAS, agora também no âmbito do FATAL – Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa, no Teatro da Politécnica e de novo no Palácio Burnay. Esta revisitação possibilitou-me uma atenta reflexão sobre o trabalho feito e a fazer.

Para um melhor conhecimento da natureza do fenómeno teatral senti a necessidade de um “regresso às fontes”, às origens do teatro na cultura ocidental.

Há quase dois mil e quinhentos anos, escreviam-se na Grécia belos poemas. Já só são lidos por pessoas que se especializam nesse estudo, e é pena que assim seja. Porque esses velhos poemas são tão humanos que estão ainda muito próximos de nós e podem interessar toda a gente. Seriam até bem mais comoventes para o comum dos homens, os que sabem o que é lutar e sofrer, do que para as pessoas que passaram a vida entre as quatro paredes de uma biblioteca.

(...)

*Antígona* é o título de um desses dramas. O tema do drama é a história de um ser humano que, sozinho, sem nenhum apoio, se opõe ao seu próprio país, às leis do seu país, ao chefe do Estado, e que naturalmente é morto de seguida. (Weil, 2006: 57)

Foi desta forma que foi surgindo, mediante leituras partilhadas em voz alta durante as sessões no TUT, o sentimento de que todos podemos ser como a personagem Antígona, e através dela explorar o mistério da existência humana, a fonte matricial da justiça e a descoberta das relações que podemos construir como seres sociais. Escreve o seguinte a filósofa espanhola Maria Zambrano:

O que o destino propôs a Antígona foi cumprir uma acção muito simples, resgatar o cadáver do seu irmão, morto numa guerra civil, para lhe render honras fúnebres. Mas para a realizar tinha não só que cruzar um dintel, mas também que passar por cima de uma lei da cidade, quer dizer, do recinto dos vivos. Como uma lançadeira de tear, foi lançada para entretecer a vida e a morte. Movia-a o amor, não a orexis (Zambrano, 2006: 118).

No desenrolar do processo criativo, apercebemo-nos que seria enriquecedor juntar ao texto de Sófocles outras ressonâncias, mais próximas do nosso tempo. Surgiram assim as versões da Antígona trabalhadas por Jean Anouilh e Bertold Brecht e impôs-se pela sua beleza penetrante, a única peça de teatro da filósofa espanhola Maria Zambrano *A tumba de Antígona*, que se veio a tornar o fio condutor da nossa viagem teatral. Seguidamente, privilegiando o processo de desenvolvimento pessoal, mas com

um sentido de grupo, cada um dos participantes foi convidado a escolher a personagem e/ou a função que gostaria de desempenhar. O grande número de elementos do grupo, cerca de trinta, permitiu distribuir e desdobrar cada uma das personagens da peça por diferentes actores e actrizes, possibilitando diversas interpretações que se tornaram reveladoras da densidade e da complexidade das personagens em questão. A planificação dos ensaios incidiu prioritariamente no trabalho dramaturgico que ia sendo testado em cena, e posteriormente focalizou-se, em paralelo, no trabalho de actor e na plasticidade do movimento colectivo, indutor e criador de paisagens corporais e de sentido. Escrevi para o programa do espectáculo um texto de reflexão onde dizia:

O Teatro é uma das primeiras fontes e últimos redutos de uma leitura globalizante da realidade humana. Irmã da Democracia - no Ocidente - porque operada também por múltiplas vontades convergentes, é atenta vigilante das visões reducionistas. Nele, habita o mistério profundo que impulsiona o emergir de cada gesto e de cada palavra, ainda sem língua própria. Palavra que se faz carne, e se faz alma, como Antígona.

Antígona, dádiva grega, acompanha-nos há mais de dois mil e quinhentos anos, como um testamento feito testemunho, ao longo da viagem da nossa civilização ocidental. A sua voz adquire múltiplos timbres, as suas palavras fazem-se ouvir em diferentes línguas, os seus olhos mudam de cor, a sua presença reveste-se dos lugares onde é convocada, mas o grito em sangue que nos faz sentir, abre a carne do nosso nome à imanência do real, ao mistério da existência humana e à fonte matricial da justiça.

Antígona, tem o perfume de uma santidade laica, que reacende em nós a consciência da condição humana, que se pode elevar corajosamente, acima da sua efémera fragilidade. Como o Teatro, e nomeadamente o Teatro Universitário.

Com Antígona, o TUT cumpre um ciclo de 30 anos, que se iniciou com “À espera dos Bárbaros” de Constantin Cavafy. Gregos e Bárbaros. Fim de um ciclo, início de outro.

Agora, Antígonas, de vários autores – Sófocles, Jean Anouilh, Bertold Brecht, Maria Zambrano - e situadas em épocas distintas, irão coexistir, dialogar, e conduzir livremente todos aqueles que quiserem mergulhar na nudez do eterno presente, e acender com elas uma frágil chama “Amor, Terra Prometida”.<sup>170</sup>

A dramaturgia do espectáculo teve como eixo de reconhecimento a frase de Maria Zambrano “Amor, Terra Prometida”, tendo como indutor inicial a *Antígona* de Sófocles e a estimulante contaminação de George Steiner quando fala sobre a ideia da hermenêutica de Walter Benjamin “há num texto antigo qualquer coisa que espera a nossa descoberta, e segundo a qual os textos decisivos cumprem uma peregrinação milenar rumo a reconhecimentos e interrogações ainda por vir” (Steiner, 1995: 340).

---

<sup>170</sup> Conforme texto de Júlio Martín da Fonseca para o programa do espectáculo ANTÍGONAS, produção do TUT em 2012.

Na verdade, esses “reconhecimentos e interrogações” foram enriquecidos pela procura e convocação de outros textos, para além do original, o que nos permitiu construir outros espaços históricos no nosso imaginário.



Foto de *Antígonas*

A visão orientadora viabilizada por um estado de consciência dramatúrgica foi a da criação de um “Espaço polifônico”, segundo a formulação de Jean-Pierre Sarrazac, onde o texto é somente mais um dos elementos, possibilitando um encontro proveitoso de reflexões emancipadoras de uma liberdade eticamente responsável, adotando um processo “of integration that privileges association over assimilation” (Bailes, 2011:147).

Tratou-se, como diria Heiner Muller, de realizar experimentações cénicas, assumindo a possibilidade de falhar, mas conscientes de que “A nossa tarefa não é descobrir numa obra de arte o máximo de conteúdo, e ainda menos espremer mais conteúdo de uma obra do que aquele que já lá está. A nossa tarefa é reduzir o conteúdo de modo a podermos ver realmente o que lá está” (Sontag, 2004: 14).

Esta procura sinfónica de equivalências e ressonâncias entre os diferentes materiais e o imaginário pessoal de cada um dos espectadores, através do desnudamento ontológico do texto inicial, poderá ter possibilitado a imanência do indizível “Porque aqui desmontar é montar no teatro o «inexplicável»” (Sarrazac, 2011: 71).

Este “théâtre-expérimentation” (Bene; Deleuze, 1979: 89) foi um trabalho de criação e encenação, realizado na cena e mediante uma dinâmica implementada em

conjunto com toda a equipa artística. A opção foi a de recusar encenar “à mesa” e, em vez disso, criar a possibilidade de pesquisar no espaço, conforme o preconizado por Jacques Rancière quando diz que o espectáculo é “uma coisa autónoma, entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador” (Rancière, 2008: 20), considerando desta maneira os próprios actores como os primeiros espectadores da obra em curso.



Foto de *Antígonas*

De certo modo, como nos trabalhos do Wooster Group estudados por David Savran, podemos dizer que este projecto, por ter sido apresentado em diferentes contextos e com diversos elencos “celebrates the multiplicity of perspectives and only one certainty: that the phenomenon will be diferente for each member of the audience” (Savran, 1988). Sabemos que o teatro tem em si o seu próprio modelo experimental, e que é o melhor de que dispomos para atingir a essência do nosso ser, porque acontece enquanto está a acontecer. Os diferentes espaços, interiores e exteriores, convencionais e não convencionais, nacionais e estrangeiros, em que o espectáculo foi apresentado, e as sucessivas alterações de elenco, já referidas, permitiram evitar uma cristalização do objecto artístico, e demonstraram uma constituição genética capaz de uma surpreendente capacidade orgânica de adaptação a distintas composições e locais, tais como: Teatro da Malaposta, Teatro do Bairro, Teatro-Auditório de Ourense, Praça de Ourense, Jardim Botânico da Ajuda, Aula Magna da Reitoria, Teatro da Politécnica e Palácio Burnay.

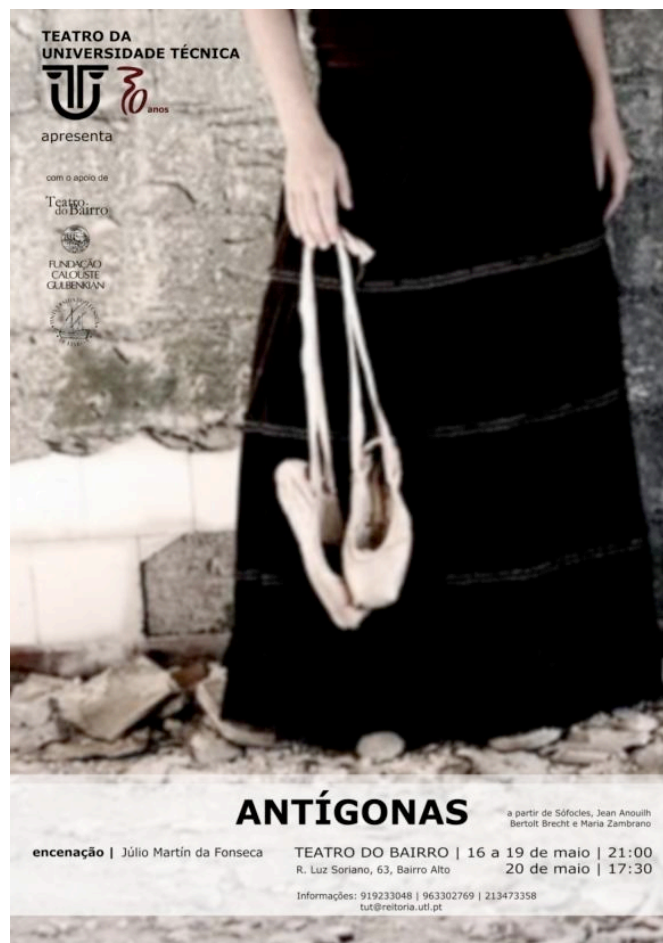
Relativamente a este trabalho de dramaturgia que cruzou o texto de vários autores considerei que seria importante clarificar se o resultado final se poderia ainda designar como uma peça de teatro.

Há na instituição teatral uma continuidade, uma longa tradição, que tem as suas origens na religião grega e noutras instituições da Grécia antiga. Tal tradição enfraqueceu em determinadas alturas, e talvez tenha mesmo desaparecido por completo em certos períodos, apenas para renascer da sua própria memória e da necessidade artística. As instituições associadas ao teatro têm variado ao longo do tempo: no início eram a religião e o Estado gregos; nos tempos medievais, a Igreja; mais recentemente, a iniciativa privada e o Estado (para o teatro nacional). O que se manteve constante e com uma identidade própria através da sua história foi o teatro em si, como forma estabelecida de fazer e agir. Esta acção institucionalizada tem lugar de ambos os lados dos “projectores”: actores e público colaboram na manutenção da instituição teatral. Os papéis de uns e outros foram definidos pelas tradições do teatro. Aquilo que o autor, a produção e os actores apresentam é arte, e é arte porque é apresentado no quadro do mundo do teatro. As peças são escritas para ter um lugar no sistema teatral e existem como peças, isto é, como arte, dentro desse sistema (Dickie, 2007: 102).

Sabendo que o Teatro, de acordo com a *teoria institucional da arte* formulada por George Dickie, é um dos sistemas dentro do mundo da arte, importa saber e reconhecer primeiramente quais são os critérios internos a esse sistema, que permitem aferir se uma peça, neste caso *Antígonas* é, ou não, uma obra de arte teatral. Para confirmar essa condição, ela foi submetida ao “crisol” do Teatro, da leitura em voz alta, da análise dramática do texto e da sua representação. Adoptei deste modo a perspectiva do teatrólogo Józef Kelera no seu elucidativo estudo “La lecture du drame” quando lembra que existem mil maneiras de ler um texto dramático e nenhuma delas é melhor que a outra. Józef Kelera falando da “la vision scénique” sublinha ainda que “le texte du drame est intentionnellement dirigé vers une fréquentation collective d’une action mise en présence” (Kelera, 1986: 23).

Embora se esteja perante um trabalho dramaturgicamente de cruzamento e montagem de diversas versões da *Antígona* de Sófocles, Jean Anouilh, Bertold Brecht e Maria Zambrano seguiu aqui o preceito formal para a dramaturgia que realizei e que denominei ANTÍGONAS, no sentido de corresponder a um texto dramático e à sua intrínseca teatralidade, onde se verifica a divisão formal em cenas, espaço, tempo, acção, enunciação e distribuição das falas pelas diferentes personagens.

Quanto à divulgação, o espectáculo ANTÍGONAS que tinha sido apresentado primeiramente em 2012, continuou com um elenco renovado em 2013 a convite do FATAL e do MITEU - Mostra Internacional de Teatro Universitário de Ourense, tendo participado também no Dia de Cultura em Liberdade no Jardim Botânico, em Lisboa. Foi divulgado pela mailing list, blog<sup>171</sup> e página do Facebook<sup>172</sup> do TUT, por algumas notícias na imprensa e jornais digitais, pelo site, blog e Revista do FATAL, pela Agenda Cultural da CML, e pelo tradicional sistema do “boca a boca”. Em Ourense houve uma ampla divulgação pela imprensa local e a Televisão da Galiza fez-me uma entrevista enquanto encenador do grupo. Também se imprimiram e afixaram cartazes, e fez-se a distribuição de pequenos folhetos do tamanho de postais. Antes do espectáculo, nos diferentes locais, era possível adquirir o respectivo Programa.



No *Jornal de Letras* de 30 de Maio a 12 de Junho de 2012, saiu a crítica do espectáculo por Helena Simões.

<sup>171</sup> Conforme - <http://blogdotut.blogspot.pt/>

<sup>172</sup> Conforme - <https://www.facebook.com/TUTteatroAcademicoULisboa/>

TEATRO  
Helena Simões

## Antígona e nós

Antígona. Neste caso, *Antígona*, pois falamos do espetáculo do TUT – Teatro da Universidade Técnica de Lisboa – que, nas comemorações dos trinta anos da sua existência, convocou para a sua dramaturgia várias Antígonas. Talvez as escritas mais importantes da tragédia *Antígona* de Sófocles, o texto que acabou por fundar um novo grau de civilização clássica grega, e que em palavras simples se constitui como uma obra-prima para sempre.

*Antígona*, essa luta entre direito subjetivo, verdade e amor contra a razão de Estado, dignos contra a lei da razoabilidade, que podemos seguir na análise detalhada de George Steiner em *Antígonas* onde, magistralmente apresenta as diferenças entre as mais importantes *Antígonas* da literatura mundial. Talvez faltem algumas, nessa obra de enorme envolvimento, como sejam as das línguas e culturas ditas menores. Porém, o eixo à volta do qual giram essas duas figuras do conflito: *Antígona* com algo do futuro culto proto-Mariano e Creonte como a autoridade-lúcida e fria, atravessa toda a História do pensamento político em sentido lato.

Peça puramente política, a tal ponto que por exemplo inspirou Jean Anouilh a escrever uma *Antígona* durante a ocupação nazí de Paris, em que fica subentendida que *Antígona* representa a voz livre do General De Gaulle, exilado em Inglaterra e Creonte o Marechal Pétain, colaborador do poder instalado pelo regime nazí. Jean Anouilh soube ele próprio desenhar esse diálogo entre os dois antagonistas de uma forma tão teatral que, uma vez libertada a França e De Gaulle chegando vitorioso, o autor teve algumas dificuldades com o movimento libertador.

Até que ponto o encenador do TUT – o já clássico entre os teatros universitários – se inspirou de facto pelas *Antígonas*, olvidando que a tragédia ou o drama trágico podia exigir uma unidade absoluta. No entanto, o eventual deteio é também uma vantagem. Estamos em vias de comparar em várias formas, modos e estilos e até em vários sentidos essa luta de vida e de morte entre o subjetivo e o objetivo, entre o direito individual e as leis da pólis.

Neste generoso espetáculo, que presidiram a essas opções



Antígonas um espetáculo de variações semânticas



o encenador e dramaturgo Júlio Martin da Fonseca (com Manuel Vieira), não se facilitou o trabalho: convocou os textos de várias *Antígonas*, mais igualmente múltiplos os intérpretes dos protagonistas (*Antígona*, Creonte e Hémón), o que podia não facilitar a leitura para os menos familiarizados com a tragédia da heroína de Tebas. Mas as razões

foram sobretudo pedagógicas: quis dar a todos os trinta participantes a possibilidade de representarem. Daí estarmos a testemunhar um espetáculo de variações semânticas, apaixonante e exigente que assumiu o risco de pouca clareza narrativa, mas que gerou cenas muito belas, sobretudo individuais.

Justamente, falamos dos atores apenas para dizer que

surprenderam por algumas criações talentosas e inspiradas e também com achados estéticos que deram prazer em seguir nessa hora e meia de luta entre duas concepções de vida. De realçar que alguns presentes no palco foram aí a sua primeira aprendizagem.

Quem ainda ajudou o espetáculo, que se vai repetir na sede do TUT no Palácio Burnay

é, humilhação, foram os que pensaram na sua componente plástica, como o guarda-roupa inventivo e colorido de Rui Mesquita e a caracterização e penteados de Sara Corrêa, um excelente trabalho a contribuir para a necessária unidade estilística.

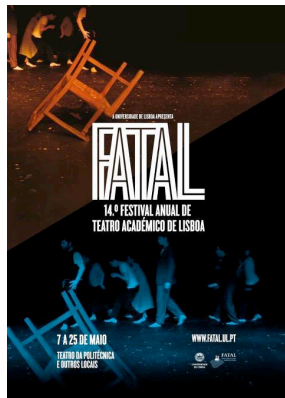
É importante proteger o teatro universitário, o TUT e os outros grupos, da situação periclitante em

que a política cultural relativa ao teatro em geral os coloca.

### ANTÍGONAS

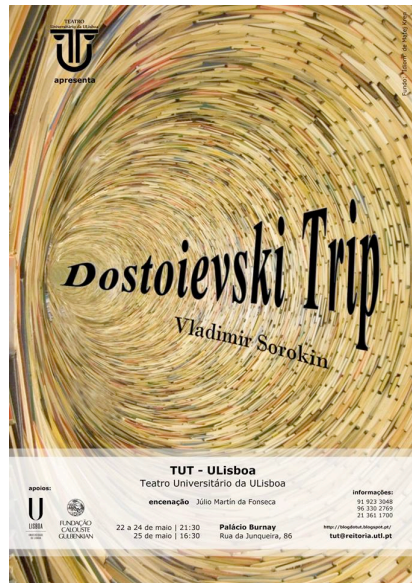
A partir de Sófocles, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Maria Zambreno. Encenação Júlio Martin da Fonseca. Tradução e Dramaturgia Júlio Martin da Fonseca e Manuel Vieira. Guarda-Roupa Luís Mesquita. Cabeleleira Sara Isabel Correia. TUT – Teatro da Universidade Técnica de Lisboa. Direção Júlio Martin da Fonseca, Manuel Vieira, Nuno Cortez.

O TUT recebeu por este espetáculo a Menção Honrosa FATAL 2013 na 14.ª Edição do FATAL.



Paralelamente, na sequência do meu projecto de doutoramento, e com a criação e o início de actividades em 2014 do GECAPA – Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais, no seio do CLEPUL, o TUT foi imediatamente integrado como sendo um espaço de laboratório e nesse sentido um parceiro privilegiado no âmbito da pesquisa e experimentação. E de facto, desde o princípio e em número crescente, uma série de elementos do TUT viriam a ser consultores e investigadores do GECAPA. Entretanto com o processo de fusão da Universidade Técnica de Lisboa com a Universidade de Lisboa, o TUT teve que deixar a designação de Teatro da Universidade

Técnica. Querendo, no entanto, manter a sigla TUT o grupo passou transitoriamente a designar-se TUT – ULisboa.



Paralelamente à frequência dos Seminários de Doutoramento fui participando em vários conferências e colóquios na ESTC, na ESBAL e nomeadamente na FLUL, onde apresentei uma comunicação no Colóquio Internacional “Teatro: Estética e Poder” (*Barioná: Quando o Teatro é Liberdade* sobre a primeira peça de teatro de Jean-Paul Sartre). Foi justamente nesta ocasião que tive a oportunidade de assistir no Anfiteatro 1, no dia 22 de Novembro de 2013, à conferência de Arlete Cavaliere que mencionou o dramaturgo russo Vladimir Sorokin, e a sua peça *Dostoievsky Trip*.



Fotos de *Dostoievsky Trip*

Na verdade, estava à procura de uma peça de teatro desconhecida, pouco conhecida, mal-amada ou esquecida, para fazermos no TUT, pelo que esta descoberta ou encontro foi um acaso feliz. Era um autor de quem nunca ouvira falar, mas pelo qual fiquei particularmente interessado e sobretudo por esta obra sua que convocava o mundo da literatura para o mundo do teatro de forma tão surpreendente.

Para o aprofundamento do processo criativo foi particularmente útil a reflexão feita ao longo das várias conferências de Teorias da Arte, na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, nomeadamente acerca da *Mimesis* enquanto conceito central na actividade artística. Porém, como sabemos a interpretação deste conceito foi recebendo diferentes definições de acordo com as épocas, pelo que nesta peça de teatro entendemos a *Mimesis* como uma forma de conhecimento, numa tentativa não de copiar a realidade, mas de a recriar<sup>173</sup> (ou distorcer no caso de *Dostoievski Trip*), como uma via possível de encontrar a beleza intemporal escondida.

A síntese deste percurso de investigação e criação, e sobretudo as principais questões sobre as quais fui reflectindo ficaram registadas no texto que escrevi para o programa do espectáculo:

Após um período de formação e integração de novos elementos, vindos de diferentes Escolas e Faculdades da ULisboa, dos diversos ciclos de estudos e incluindo estudantes Erasmus e de mobilidade nacional, começámos em Janeiro de 2014 a levar a cabo um trabalho de tradução, leitura e dramaturgia de um texto de um autor russo contemporâneo; “Dostoyevsky trip”, de Vladimir Sorokin. Um grupo de dependentes, espera ansiosamente pela chegada de um novo produto, que os “transporte” para um outro lugar. Na peça, a dose desejada dá precisamente para sete pessoas, mas nós somos mais de trinta, pelo que tivemos de desdobrar as personagens. Ao longo do processo laboratorial de investigação e construção, coexistiu o caos, a ordem e a criatividade. Na novela de Dostoyevsky “O Idiota” (1869), uma das personagens diz as conhecidas palavras que se tornaram célebres: “A beleza salvará o mundo”. Em relação a esta “profecia”, um outro escritor russo, Alexandre Soljenitsyne, disse que durante muito tempo não compreendeu a frase, até ao momento em que a interpretou neste sentido, de que o mundo há-de ficar convencido pela arte, de que a Beleza, a Verdade e o Bem, estão unidos como se fossem uma árvore de três ramos, e por isso cortar um deles é como matar a árvore. E Czeslaw Milosz, poeta, romancista e ensaísta polaco, nascido na Lituânia, e que recebeu o Prémio Nobel da Literatura em 1980, no seu poema “Mais um dia”, escreve: “[...] e quando as pessoas deixarem de crer que existe bem e mal, somente a beleza as atrairá e as salvará [...]”. Nestes dias que vivemos, não de crise mas de

---

<sup>173</sup> Uma passagem em que o classicista americano “Gerald Else chama a transição de Platão a Aristóteles de transição da cópia à criação” (Carlson, 1997: 15).

mutação civilizacional, convivendo com um exponencial e acelerado desenvolvimento tecnológico, uma globalização económica e liberal avassaladora e assistindo a uma liquefação das instituições nacionais, apercebemo-nos de como estas situações se apresentam como um desafio contemporâneo para as artes, as ciências e a cultura, e nomeadamente para o Teatro Universitário, pois exigem a emergência de uma renovada e ampla perspectiva da sua função social em defesa e promoção da liberdade e dignidade da pessoa humana. Talvez mesmo, a redescoberta da beleza que salva! Mas onde está ela? Na obra teatral "Dostoyevsky Trip" do autor contemporâneo russo Vladimir Sorokin, esta procura é feita pela via negativa, catafática, como se, para ele, somente através do feio e da profanação seja possível encontrar o belo. Nesta hodiernidade estetizante, onde tudo o que é possível ser visto, é passível de ser vendido, talvez, na verdade, para poder sobreviver e resistir, a verdadeira beleza tenha de se esconder!<sup>174</sup>

É possível vislumbrar neste texto a necessidade que senti de clarificação e entendimento das mudanças a nível tecnológico, político, cultural e económico que estamos a viver na época contemporânea. Foi justamente esta situação que, de certo modo, me conduziu a desenvolver estas questões no ponto 1 da I Parte desta dissertação. E conseqüentemente querer indagar qual o lugar que a arte e a criação artística ocupam ou podem vir a ocupar na sociedade contemporânea em rápida transformação e na vida de cada pessoa.

Foi referido na II Parte desta dissertação o I COLÓQUIO INTERNACIONAL – A INTER E A TRANSDISCIPLINARIDADE NAS ARTES PERFORMATIVAS E AUDIOVISUAIS, organizado pelo GECAPA-CLEPUL que permitiu começar a aprofundar o que de início tinha sido uma intuição transdisciplinar para uma progressiva transdisciplinaridade que se ia tornando operativa. Nesse sentido, encenei em 2015 com o TUT *A boa pessoa* de Bertold Brecht. É surpreendente reconhecer a complexidade da grande questão colocada na peça, os seus vários níveis de realidade, assim como a procura de uma solução que parece só pode ser encontrada, paradoxalmente, pela conciliação de contraditórios. A personagem Chen-Té (uma mulher) só pode exercer a sua bondade se for protegida pela dureza de Chui-Tá (um homem). No final, dá-se a revelação, com a possibilidade de emergência do terceiro incluído:

Sim, sou eu, Chui-Tá e Chen-Té. Sou ambos.  
Vossa ordem de outrora:  
Ser boa e viver apesar disso  
partiu-me em duas metades como um raio.

---

<sup>174</sup> Texto de Júlio Martín da Fonseca para o Programa do espectáculo DOSTOYEVSKY TRIP, produção TUT em 2014.

Sei lá como isso aconteceu: não conseguia  
Ser boa para os outros e ao mesmo tempo para mim.  
Ajudar os outros e ajudar-me  
Era duro de mais.  
Ah! Que complicado é o vosso mundo! <sup>175</sup>



Fotos de *A boa pessoa*

Ao longo do processo criativo foi também possível estar atento ao conceito brechtiano do *V-Effekt*, do alemão *Verfremdungseffekt*, que em português se designa como efeito de distanciamento ou estranhamento. Este transitar entre ser actor e/ou narrador diante do público, entre interpretar e/ou comentar a cena ou a situação, entre estar dentro e/ou estar fora, entre reflectir e/ou agir, possibilitou aos fazedores de teatro universitário uma experiência metodológica artística que lhes poderá vir a ser útil nos seus respectivos percursos profissionais.

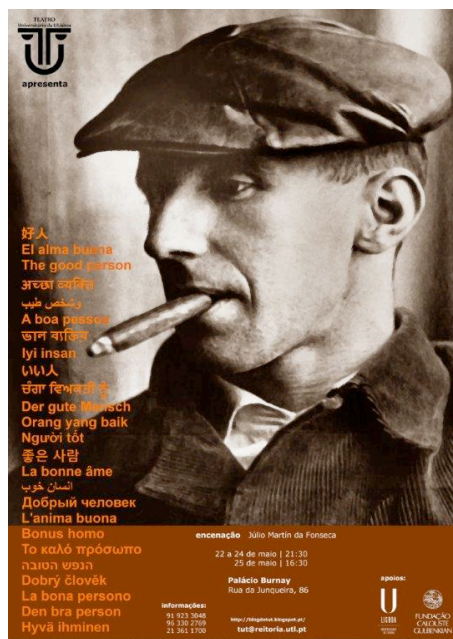
A este respeito e segundo Dieleman, o pedagogo Donald Schön introduziu a distinção entre “reflection-on-action” e “reflection-in-action”. A primeira diz respeito a ter um momento de avaliação após a conclusão de um trabalho. A segunda é de natureza diferente e implica estar atento, ao mesmo tempo que agimos, às nossas experiências,

---

<sup>175</sup> Excerto da versão cénica realizada pelo TUT em 2015.

mantendo-nos conectados com os nossos sentimentos e de acordo com as nossas competências. É nesta situação que o saber ou a inteligência não pode estar separado da acção porque saber e fazer são os dois lados da mesma moeda numa sequência constante de acção – reflexão – acção. O investigador Hans Dieleman refere em *From Transdisciplinarity Theory to Transdisciplinarity Practice: Artful Doing in Spaces of Imagination and Experimentation* (Dieleman, 2013) que Schön introduziu o termo “artful doing” como alternativa a acção reflexiva porque envolve uma sequência de actos comparáveis à de um artista. O exemplo de Schön foi o de um pintor, mas poderia ser de um actor, bailarino ou performer: “The practitioner allows himself to experience surprise, puzzlement, or confusion in a situation which he finds uncertain or unique. He reflects on the phenomenon before him, and on the prior understandings which have been implicit in his behaviour. He carries out an experiment which serves to generate both a new understanding of the phenomenon and a change in the situation” (Dieleman, 2013: 74). Tanto a acção reflexiva como o “artful doing” revelam-se como verdadeiras práticas transdisciplinares, de acordo com Dieleman, pois têm um importante potencial transformativo ao interligar emoções, corpo e pensamento analítico, possibilitando a criação de novas ideias, conceitos, sistemas ou tomada de decisões, bem como de um maior conhecimento de si próprio e do mundo em geral. (Dieleman, 2013: 75)

Foram precisamente estes pressupostos que se pretenderam também atingir e incrementar nos elementos participantes do TUT ao longo do processo criativo desta peça de Brecht.



Para o programa do TUT (já com a nova designação de Teatro Académico da ULisboa) escrevi o seguinte texto:

As teorias e a prática de Brecht representaram uma mudança radical na forma de pensar o teatro e naquilo que este pode alcançar. A dramatização da dialéctica, o focus na diferença e nas contradições humanas, o novo vocabulário que ele desenvolveu e aplicou, oferecem um terreno fértil para a prática teatral, nomeadamente universitária, estimulando a imersão e a observação da realidade, integrando as dimensões técnica, estética e ética no processo criativo e de análise crítica, e explicitando a função e as responsabilidades sociais da arte.

Liberto com o tempo de visões reducionistas e exclusivamente partidárias, Brecht revela-se como um autor escandalosamente contemporâneo, cuja obra deve ser revisitada e redimida, para melhor compreendermos a história, o nosso presente, e podermos legar um futuro verdadeiramente sustentável em todas as dimensões “aos que vierem depois de nós”<sup>176</sup>.

Interessou-me particularmente no trabalho com esta peça de Brecht reflectir sobre a íntima e indissociável relação existente entre a teoria e a prática. De facto, a obra em si aproxima-se de uma abordagem de *Arts Based Research* pois a investigação que a sustenta não se limita à criação artística, uma vez que a transcende na produção de conhecimento acerca dos mecanismos de interacção social e ao estudo da natureza humana. Por outro lado, através da obra de Brecht é possível evidenciar como para uma nova estética teatral é fundamental a aprendizagem de uma nova técnica de representação, sendo ambas resultantes de uma nova ética ou forma de estar e ver o mundo.

Na I JORNADA DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA TRANSDISCIPLINAR E ARTS-BASED RESEARCH organizada no GECAPA – CLEPUL, em Fevereiro de 2016, apresentei a comunicação “Apéro Dada - 100 anos de *O Imperador da China* de Georges Ribemont-Dessaignes e do Movimento Dada”, na sequência da investigação desenvolvida para a preparação do espectáculo. Anteriormente, no seio do TUT, tinha proposto avançarmos para a realização da primeira peça de Teatro Dada. Esta aventura permitiu incentivar nos estudantes alguns estudos em torno das vanguardas artísticas do início do século XX, como o futurismo, o expressionismo e naturalmente o dadaísmo, que a maior parte dos elementos desconhecia.

---

<sup>176</sup> No início do texto de Júlio Martín da Fonseca para o programa do espectáculo A BOA PESSOA, produção do TUT em 2015, figura um excerto do poema “Aos que vierem depois de nós” de Bertold Brecht, traduzido pelo poeta brasileiro Manuel Bandeira.

A peça de Ribemont-Dessaignes está dividida em três actos bem distintos que se ligam subterraneamente por diferentes aspectos. E apesar de ter sido escrita para o teatro, a peça já não pertence absolutamente à categoria do dramático, situando-se mais precisamente nos seus limites. Uma outra perspectiva do conceito de *mimese*, as transgressões das vanguardas<sup>177</sup> e a ruptura criada pela Abstração<sup>178</sup>, contribuíram ou acompanharam o surgimento de um tipo diferente de textos. Constituem-se estes como a demarcação de “a new theatre continent” (Lehmann, 2007: 23), que foi sendo desbravado ao longo do século XX mediante diversos criadores como Gordon Craig e Antonin Artaud, através dos quais o teatro se foi libertando da “literatura dramática” (Sarrazac, 2011: 33). Quando o teatrólogo alemão Hans-Thies Lehmann declara que “the mode of perception is shifting: a simultaneous and multi-perspectival form of perceiving is replacing the linear-successive” (Lehmann, 2007: 16) é possível constatar, em particular com *O imperador da China*, como essa nova percepção inscrita no que ele veio a designar por um teatro pós-dramático, já se insinuava nas vanguardas artísticas europeias do início do século XX.

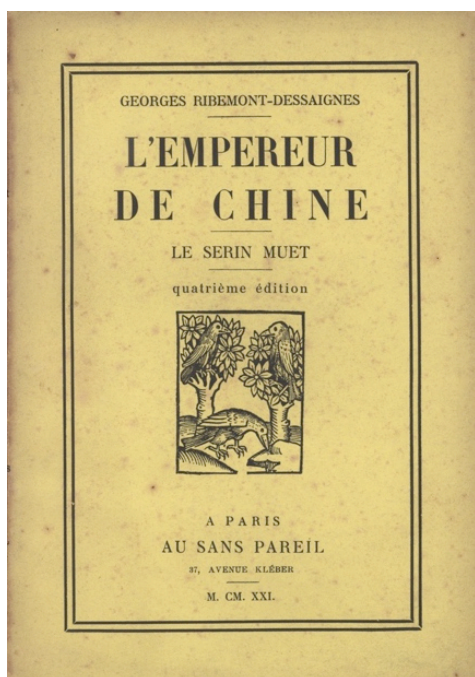


Foto de Georges Ribemont-Dessaignes

<sup>177</sup> Dizia Marinetti que “Entre todas as formas literárias, aquela que tem um maior potencial futurista é certamente a obra teatral” (Aslan, 1963: 269).

<sup>178</sup> A Abstração chegou também ao Teatro, via Oskar Schlemmer. Ele visionou criações abstratas, a partir do Circo “A acrobacia permite ultrapassar os entraves corporais através de uma geometria aérea do trapézio”, e pressentiu “Uma tendência de libertar o homem e potenciar a liberdade de movimento para além do que seria natural e colocar em seu lugar um organismo de silhueta artificial: autómato ou marioneta” (Aslan, 1963: 567).

Sobre a peça encontrei alguma correspondência entre o autor e o casal Autant-Lara que dirigiam o *Laboratoire de théâtre Art et Action* e que foram os únicos a encenar *O imperador da China* em 1925<sup>179</sup>. Vejamos um excerto da carta de Ribemont-Dessaignes:

Estou ciente de que a tarefa dos intérpretes será difícil. Não tenho dúvidas de que, sob a direção compreensiva de Madame LARA e da sua, Caro Senhor, eles serão maravilhosos. Eu acredito que, nestas circunstâncias, é preferível não fazer explicações filosóficas a priori. As confusões? Pouco importa, porque não as podemos evitar; e é melhor que nos enganemos do que enganar desde o princípio expondo ideias que ganham rapidamente uma aparência dogmática. E acrescento: prejudicar-me-ei, a mim mesmo interiormente por uma reação inevitável, uma fixação de ideias que já estão distantes de mim. Porque em matéria de impossibilidade do conhecimento ... Eu fiz progressos! No mesmo sentido. Não quero mais ocupar o seu tempo, Caro Senhor. *O Imperador da China*, será o público que o fará. Que interpretando os actores pensem na acção. O pouco que sabem do resto será suficiente. E agradeço-lhe, como lhe agradei de início. Acredite em mim, Caro Senhor, muito sinceramente vosso<sup>180</sup>.

A ideia que Ribemont-Dessaignes transmite ao casal de que deve ser o espectador a interpretar a peça prenuncia também o conceito atrás referido de “espectador emancipado” de Jacques Rancière. De acordo com Rancière, a emancipação do espectador consiste no poder, ou poderíamos dizer na liberdade, de criar as suas próprias associações ou dissociações, com aquilo que vê ou participa, sem a imposição de distâncias ou interdições, sem uma predefinição de papéis ou comportamentos estabelecidos, e sem barreiras reais ou conceptuais entre territórios distintos. Também quando Ribemont-Dessaignes afirma “Que interpretando os actores pensem na acção” parece sugerir a preferência por uma fisicalidade na actuação liberta ou emancipada<sup>181</sup> de condicionalismos psicológicos ou doutrinários.

---

<sup>179</sup> Do que foi possível averiguar a peça não deve ter sido muito mais vezes representada, até ao momento de o TUT a produzir em 2016.

<sup>180</sup> Georges Ribemont-Dessaignes, Lettre aux époux Autant-Lara. Les Houveaux 31/10/1925. Conforme <http://www.leteatredelorient.fr/en/archives/documents/25277/lettre-aux-epoux-autant-lara-georges-ribemont-dessaignes-lempereur-chine.ht>

Tradução minha. Acedido em Janeiro de 2016 (não estando já disponível).

<sup>181</sup> A propósito de uma actuação emancipada, em 1994, no nº 117 de Maio-Junho de Théâtre/Public, publicado em Montreal, Josette Feral, directora da École Supérieure de Théâtre de l'Université du Québec, escreveu um artigo intitulado “L'acteur émancipé”.

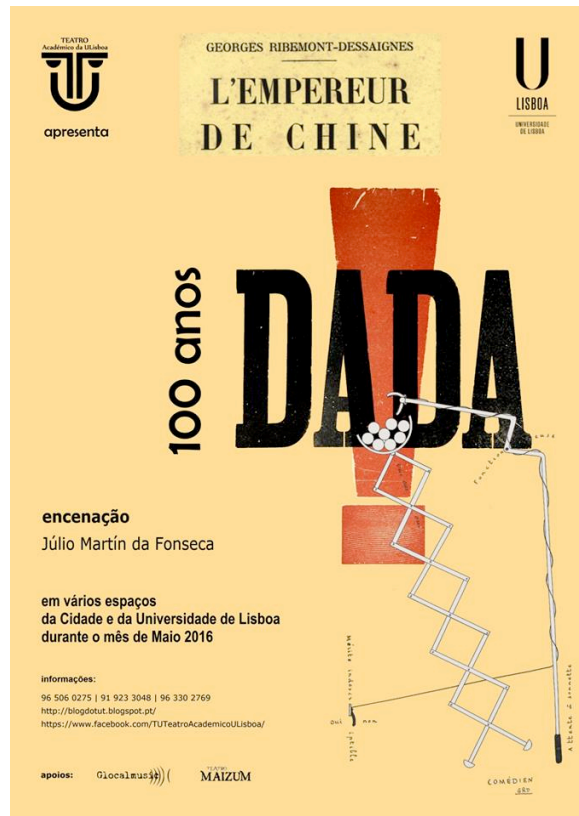
Na mesma carta dirigida ao casal é possível constatar como o autor da peça está consciente das suas perambulações e da coexistência de diversos planos de realidade na obra, o que se apresenta como um desafio para a sua encenação:

J'ai réfléchi à votre proposition d'explication du sens philosophique de L'Empereur de Chine. Je vous remercie de cette proposition mais – il y a un mais, le voici: il y a plusieurs plans dans cette pièce, bien entendu. C'est-à-dire au moins un plan dramatique, un plan sentimental, un plan philosophique... (Il y en aurait peut-être bien plus mais tout ceci n'est que du point de vue critique, et en écrivant, je pensais à moins de choses, du moins je ne détaillais pas. L'inconscient se débrouillait pour le conscient, si vous voulez). Or, comme il s'agit de théâtre, je pense qu'il faut donner le pas au plan dramatique, avec une lutte du lyrisme et de l'ironie. Le reste ne doit être que suggéré! (Corvin, 1976: 131-132).

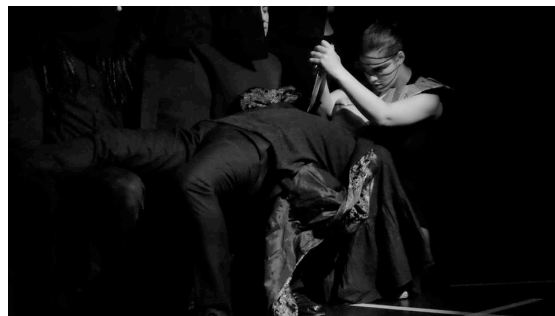
Mas no final, após ter visto o espectáculo, Ribemont-Dessaignes agradece ao casal Autant-Lara, sinceramente reconhecido - segundo o especialista de teatro do século XX, o francês Michel Corvin - “pour la manière charmante et si intelligente avec laquelle ils avaient monté *L'Empereur*” (Corvin, 1976: 132).

A actriz, cantora e bailarina Louise Lara e o seu marido, o arquitecto Édouard Autant, fizeram parte do grupo ART ET LIBERTÉ antes de formarem em 1919 o *LABORATOIRE DE THÉÂTRE ART ET ACTION* “pour l'affirmation et la défense d'oeuvres modernes”, bandeira que o casal doravante iria empunhar até 1933. O Laboratório *ART ET ACTION* foi na verdade um dos primeiros teatros experimentais. O casal Autant-Lara abordava as peças e os autores com plena liberdade “amalgament plusieurs oeuvres en une seule, transforment un récit en dialogue ou un poème en chœur polyphonique” podendo adaptar ou reduzir os textos, acrescentar ou eliminar personagens, fossem de Claudel ou Ribemont-Dessaignes, Aragon ou Ghelderode, sendo nas palavras de Corvin “un foyer ardent de recherches théâtrales comme il n'y en a pas d'exemple dans tout l'histoire de la scène française” (Corvin, 1976: contra-capá).

O espectáculo do TUT resultou da composição de múltiplos elementos que foram surgindo ao longo do processo de investigação, de experimentação e criação, em várias áreas, como a música, as artes plásticas e o teatro.



Em pano de fundo dadaísta inspirava-me livremente quer com o exemplo do casal Autant-Lara, quer com o pensamento de Craig quando lembrava que “L’art du théâtre n’est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse; il est formé des éléments qui les composent” (Corvin, 1976: 163).



*O Imperador da China* de Georges Ribemont-Dessaignes, TUT, na Sala Estúdio do Teatro da Trindade

O espectáculo estreou no FATAL, tendo sido apresentado na Sala Mário Viegas do Teatro Municipal de São Luiz. Seguidamente fizemos um périplo pela Universidade de Lisboa, celebrando com *O Imperador da China* o centenário Dada, no Espaço Rainha Sonja (CUBO) da Faculdade de Arquitectura, na antiga Biblioteca do Instituto Superior de Agronomia, no Auditório do Instituto Superior de Economia e Gestão, numa Sala/Auditório da Faculdade de Ciências, finalizando Sala Estúdio do Teatro da Trindade. No texto que escrevi para o programa do espectáculo, apresentei alguma reflexão incidindo sobre o processo de trabalho.

100 anos depois de ter sido escrita, e após 90 anos da sua última representação, o TUT – Teatro Académico da ULisboa apresenta “O Imperador da China” de Georges Ribemont-Dessaignes, em estreia absoluta em Portugal.

Escrita em 1916, em plena I Guerra Mundial, enquanto em Zurique se engendrava Dada no Cabaret Voltaire, “O Imperador da China” de Georges Ribemont-Dessaignes foi um dos primeiros testemunhos pre-dada que imediatamente se tornou parte integrante do dadaísmo, tendo sido o primeiro drama publicado na “coleção dada” da editora “Au Sans Pareil” em 1921.

Ao aceitar Dada a paternidade desta comédia, aceitava inscrever o teatro entre os seus próprios meios de expressão e simultaneamente reconhecia que o autor tinha iniciado Dada muito antes do nascimento do próprio movimento. Contudo “O Imperador da China” só acabou por ser levado à cena após o fim do Movimento Dada em 1924. A peça foi representada apenas nos dias 5 e 6 de Novembro de 1925 no Studio Arte et Action, um Laboratório de experimentação teatral, dirigido pela actriz Louise Lara e pelo seu marido, o arquitecto Édouard Autant. Em contacto com os futuristas, Ribemont-Dessaignes fez representar esta peça também em Itália, provavelmente em Dezembro de 1926, na Casa de Arte Bragaglia.

Músico, pintor, poeta, considerado farol da vanguarda dada e surrealista, Georges Ribemont-Dessaignes envolveu-se com todas as artes com a mesma avidez, indiferença, competência e humor. Fiel a esse princípio da indiferença, conceito fundador do dadaísmo, e ao instante do gesto criador, ele sempre recusou a exposição dos seus quadros e a publicação dos seus poemas.

Walter Benjamin escreveu que a obra de arte dadaísta, em vez de apresentar uma aparência ou estrutura “converteu-se num instrumento de balística. Golpeava o espectador como uma bala, era algo que lhe acontecia, adquirindo uma qualidade táctil”. Partindo desta qualidade táctil, Benjamin propõe que uma obra de arte se possa experimentar tanto pela distração como pela concentração.

Foi com todas estas inspirações que vivemos este processo de pesquisa artística laboratorial, onde os trabalhos decorreram de forma experimental, procurando estimular sempre a nossa atenção e consciência ao momento presente que vivemos, individual e colectivamente, na Europa e no mundo<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> Texto de Júlio Martín da Fonseca para o Programa do espectáculo O IMPERADOR DA CHINA, produção TUT em 2016.

O processo de trabalho que acompanhou a preparação deste espectáculo permitiu expandir a reflexão pessoal e do grupo sobre as vanguardas artísticas do início do século XX, o pós-dramático, os laboratórios de experimentação teatral, e sobre a relação entre a arte e a sociedade. E particularmente a este respeito, a necessidade de criar condições para o exercício condigno da actividade cultural e artística.

Ao fim de oito anos de permanência no Palácio Burnay, que se constituiu como a primeira sede formal do grupo desde a sua fundação em 1981/1982, o TUT teve que abandonar este espaço (entre Dezembro de 2016 e Janeiro de 2017) juntamente com os Serviços Sociais da ULisboa que nele funcionavam e que foram alojados no edifício da Cantina Velha. Esta situação obrigou-nos a encontrar soluções para armazenamento do espólio (figurinos, adereços e outros), bem como do arquivo, documentos, cartazes e programas, que têm sido preservados e usados ao longo de mais de 35 anos de actividade ininterrupta. Ao sair do Palácio Burnay, o TUT ficou também sem espaço próprio para ensaiar nem poder guardar qualquer elemento necessário para as sessões de formação ou de ensaios para a preparação de um espectáculo. O espaço disponibilizado para ensaiar passou a ser o Auditório da Cantina Velha, partilhado com outros grupos e actividades, e de uma forma geral somente nos dias e horas previamente acordados (segundas e quintas-feiras das 19h às 21h). Esta mudança de condições de trabalho levou a que fossem encontradas outras formas de funcionamento que permitissem que a investigação no seio do TUT continuasse a avançar.

Deste modo, pude constatar como o TUT se inscrevia na Universidade como um “Espaço de Imaginação e Experimentação” segundo a designação de Hans Dieleman, da Universidade Veracruzana do México. De facto, a situação em que nos encontrávamos, aconselhava-nos a não começar o próximo projecto por uma visão abstrata inicial, mas sim a começar pelo fim, pela sua execução. Desta forma, começávamos imediatamente a aplicar a sequência de acção-reflexão-acção “as a way to simultaneously create vision, diagnose, imagine alternative ways of defining the problem as well as the solution, test and create a shared strategy based on consensus” (Dieleman, 2013: 75-76).

O próximo espectáculo tinha que ser feito com as caixas de cartão que estávamos a usar para embalar os pertences do TUT, facilmente dobráveis e transportáveis nos porta-bagagens ou assentos traseiros dos automóveis, e os figurinos seriam batas de diferentes cores, que cada um levaria para casa. Para agilizar os ensaios faríamos desdobramento de personagens, como já tínhamos feito anteriormente. A

música seria tocada ao vivo. A peça deveria reflectir de certo modo o momento de mudança que estávamos a viver. Após várias leituras escolhemos a peça de Peter Weiss *A perseguição e assassinato de Jean Paul Marat representado pelo grupo teatral do hospício de Charenton sob a direcção do Senhor de Sade*, a que demos por título:



Na verdade, todo o grupo se uniu e colaborou na execução simultânea de distintas tarefas, como: a discriminação, catalogação e empacotamento do espólio, documentação e arquivo; a procura de espaços alternativos; os transportes necessários; os momentos de formação e integração dos novos elementos; a planificação de ensaios; o trabalho de produção e divulgação, e muitos outros.



Fotos de *Revolução*

Esta vivência intensa e partilhada permitiu que o grupo enfrentasse em conjunto situações inesperadas, de incerteza e perplexidade, de não saber e de confusão, conseguindo apesar de tudo ultrapassar as barreiras existentes.



Para o programa do espectáculo deixei registado o seguinte texto.

#### Revolução!

##### 1 - Revolução permanente:

Nos seus trinta e cinco anos de actividade ininterrupta, o TUT-Teatro Académico da ULisboa tem sido fiel aos seus pressupostos fundadores de proporcionar uma formação complementar e transversal nas áreas de desenvolvimento pessoal, relacional, artístico, cultural e teatral. Tem sido também característica do TUT a livre e múltipla participação dos seus numerosos elementos nas produções do grupo, valorizando sobretudo o processo criativo, experiencial e vivencial. O Teatro Universitário tem uma natureza própria, e por isso não deve confundir-se com o teatro amador ou com o teatro profissional, nem com o trabalho desenvolvido pelas escolas superiores de teatro ou artes performativas. Contudo, é inquestionável o singular contributo que o Teatro Universitário tem proporcionado à academia e à sua inter-relação com a sociedade, como lugar de trânsito e questionamento científico e cultural, e de promoção de uma cidadania activa e transformadora.

##### 2 – Revolução em três partes:

Escrita em 1963 pelo criador alemão Peter Weiss (um ano depois da crise dos mísseis de Cuba, entre os Estados Unidos e a União Soviética) esta peça está na esteira do pensamento do autor que preconizava a arte como um lugar de resistência, e simultaneamente de procura e encontro de outras visões e práticas políticas e sociais.

A acção tem lugar a 13 de Julho de 1808 (em período pós-revolucionário governado por Napoleão), e é dirigida pelo Marquês de Sade (que de facto fez teatro com os pacientes do Asilo de Charenton, onde ele próprio esteve internado), e põe em cena o assassinato de Jean-Paul Marat, no dia 13 de Julho de 1793.

Esta obra teatral incorpora elementos dramáticos característicos de Artaud (de quem fizemos “Os Cenci” em 2008 e 2009) e Brecht (fizemos excertos em 1997, 1998, 2012, 2013, e “A boa pessoa” em 2015), e interroga-nos sobre qual a verdadeira revolução, a social ou a individual? A peça teve a sua estreia a 29 de Abril de 1964 na antiga Alemanha Ocidental, e foi representada ao longo dos anos sessenta, em vários países europeus, prenunciando, de certo modo, o que viria a ser o Maio de 68. Foi encenada em 1964 por Peter Brook, e vinte anos depois foi estreada na Comuna – Teatro de Pesquisa, com encenação de João Mota, numa época de liberdade e relativo bem-estar, sem inquietações revolucionárias (mas com um sentimento nostálgico sobre o que poderia ter sido e não foi o 25 de Abril, em 1974, um ano antes da entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia).

3 – Revolução; Agora!

Agora, 33 anos depois, voltamos à mesma sala da Comuna, num encontro FATAL com a história. Agora, que vivemos num tempo turvo e empoeirado (pós-moderno, pós-dramático, pós-democrático, pós-verdadeiro...) e sem vontades revolucionárias (à excepção do Papa Francisco...). Agora, que estamos culturalmente “entalados” entre performances autorreferenciais, neoliberais e iliberais (políticas, artísticas e outras...), e pós-humanismos de aceleração tecnocapitalista, ambos perniciosamente reflectores e causadores de Paranoias, sociais e/ou individuais. Agora, a nossa “Revolução” manifesta o Teatro como um atributo da Universidade, que se projecta como um lugar de liberdade, pensamento, criação, e loucura erasmiana, propício a superar pretensas inevitabilidades de vária ordem, e capaz de empreender a nível comunitário e pessoal um sentimento de Pronoia e/ou de Metanoia<sup>183</sup>.

Com esta experiência, o TUT consciencializou-se como sendo um Espaço Transdisciplinar, um espaço de experimentação e imaginação, onde é possível em segurança e liberdade explorar a realidade “in various and simultaneous ways such as through analysis, exchanging life experiences, introspection, physically or mentally mimicking or manipulating reality thus constructing alternative realities” (Dieleman, 2013: 76). A peça escolhida e o trabalho desenvolvido neste Espaço Transdisciplinar permitiram sobremaneira articular e conectar a inteligência analítica com a inteligência emocional e a inteligência do corpo, numa dinâmica e processo dialógico que envolveu, como sempre, estudantes de vários ciclos de estudo, de diversas áreas científicas, professores e investigadores de diferentes gerações. Deste modo, o próprio desenvolvimento do trabalho, pelas mudanças várias e simultâneas que foram ocorrendo, se revelou de alguma forma como revolucionário.

---

<sup>183</sup> Texto de Júlio Martín da Fonseca para o Programa do espectáculo REVOLUÇÃO, produção TUT em 2017.

### 2. 3. Reflexão sobre a experiência do TUT

Reflectir sobre a “aventura” do TUT com o objectivo de contribuir para uma melhor compreensão desta experiência pressupõe adoptar uma visão transdisciplinar que consiga assumir a sua complexidade, transitando entre cada uma das suas partes - cada espectáculo e cada conjunto específico de pessoas que o integrou - e o todo do seu percurso. Para além disso importa ver o que está entre, através e além da sua continuidade ao longo dos anos. Por outro lado, podem-se constatar os diferentes níveis de realidade que coexistem, sejam de natureza social, académica, artística e pessoal, entre outras. Simultaneamente é possível aplicar a lógica do terceiro incluído, no sentido de melhor compreender se falamos de uma actividade de carácter universitário ou exclusivamente teatral. Sim, é teatro. Sim, é uma actividade universitária. E sim, é simultaneamente uma terceira possibilidade, ou seja, teatro universitário.

Cada um dos espectáculos, cada processo criativo, cada percurso de formação realizado em cada ano com estudantes diferentes, tem sido sustentado por um trabalho de investigação e de informação cultural. Por um lado, com características específicas a cada grupo e projecto, e por outro com um âmbito de continuidade, o que tem permitido prosseguir uma via de desenvolvimento pessoal (competências relacionais e comunicacionais – *softskills*) bem como de transformação de situações e ideias em prol da criação de um objecto artístico. Mas para além da investigação que é realizada em função e para benefício de cada espectáculo, também tem sido possível extrair algum conhecimento baseado na concretização destas produções, ou *per si* ou no seu conjunto, numa prática de *Arts Based Research* que tem vindo a ser incrementada. Neste sentido tenho vindo a desenvolver um conjunto de reflexões acerca das potencialidades que a experiência estética e relacional do teatro universitário pode aportar à comunidade académica como um todo. No TUT a prática teatral constitui-se como um Laboratório onde se realiza uma transversalidade de saberes - como a arte, a educação, a comunicação e a ciência – instaurando um espaço imprescindível de liberdade, de intimidade e de experimentação, de si próprio, com os outros e com o mundo em que vivemos. Uma liberdade que possibilita uma confluência de saberes e não saberes, uma afluência orto e heterodoxa de conhecimentos, e uma influência reflexiva e reflectora no olhar e na atenção que focamos sobre um mundo e uma sociedade que muitas vezes parece não ver ou não querer ver de um modo dialogante e transdisciplinar a realidade que tem à sua frente.

O Teatro Universitário, oferecendo um espaço vivencial onde se pode experienciar como se cria e dá a ver arte, permite a compreensão do funcionamento do processo criativo artístico, assim como do processo de análise crítica que lhe poderá estar subjacente. Numa perspectiva pedagógica torna-se possível constatar a importância de que, no âmbito de uma educação formal científica de âmbito académico, possa existir paralelamente uma experiência de educação não formal, na qual se incluam valores culturais, artísticos, comunicacionais e humanos, em prol de uma formação integral da pessoa e de uma cidadania mais consciente, participativa e sensível à arte.

No seu estudo *A Hipótese Estética* Clive Bell refere que “o ponto de partida de todos os sistemas de estética tem de ser a experiência pessoal de uma emoção estética peculiar” (Bell, 2007: 29). A experiência estética advém da experiência pessoal que é determinante e subjectiva. Em sua opinião os objectos que provocam essa emoção estética, sentida ao nível do significante, são as chamadas “obras de arte”.

Por outro lado, Jerome Stolnitz, no seu ensaio *A Atitude Estética*, diz-nos que “uma atitude é uma maneira de dirigir e controlar a nossa percepção” (Stolnitz, 2007: 45). Mais, a nossa atenção é selectiva, portanto “prestamos atenção” somente a algumas coisas. Segundo J. Stolnitz, ter uma atitude é antes de mais uma forma de organizar e dirigir a nossa consciência do mundo. Pelo que prestar atenção a algo, mesmo que desinteressadamente, para simplesmente fruir, ao obter com isso prazer visual, auditivo ou táctil, através da contemplação dessa coisa, pode operar uma atitude “estética” da percepção. Trata-se da possibilidade de abrir uma porta ou uma janela para uma outra forma de olhar o mundo.

Se para Stolnitz, o fim da estética é ter/viver essa experiência, para Morris Weitz em *O Papel da Teoria na Estética* trata-se de não levarmos à letra as teorias estéticas, já que considera que “a teoria estética é uma tentativa logicamente vã de definir o que não pode ser definido” (Weitz, 2007: 67). Ressalva no entanto, que mais do que tentar construir uma teoria, a estética enquanto conceito central ajuda-nos a elucidar o conceito de arte, ensinando-nos a ver o que devemos procurar e como o perspectivar.

Deste modo, a experiência cultural e artística vivenciada no TUT que tem culminado com a montagem de cada uma das peças tem estimulado o despertar ou o avivar da consciência estética, primeiramente de todos os intervenientes, e posteriormente de muitos dos espectadores. Muitos deles acabaram por compreender desta forma, e sem terem necessariamente lido o ensaio “O Mundo da Arte” de Arthur C. Danto, que ver uma coisa como *Arte* requer algo que o olhar não pode desprezar, ou

seja, uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte, e neste caso da história do teatro, que permita ao sujeito “ver tudo o que lá está” e assim distinguir a arte do resto, como forma operativa de “tornar possível a arte” (Danto, 2007: 81).

Segundo a formulação de Danto o “mundo da arte” tem uma longa prática estabelecida, abundantemente ilustrada e instrutiva da sua própria “natureza institucional” como refere George Dickie:

A questão da arte, quando colocada ao nível geral de “O que é a arte?”, não tem provavelmente resposta. Dada a brevidade da vida, se formularmos de todo em todo a questão, é melhor centrarmo-nos em obras particulares e interrogarmo-nos por que são arte e que importância poderá ter para nós esse facto. Os filósofos que se sentem atraídos por tecnicidades do tipo das palavras cruzadas e que procuram encontrar uma resposta estanque e ao mesmo tempo geral à pergunta “O que é a arte?”, devem ficar entregues aos seus próprios dispositivos. Para a maioria de nós, as questões compensadoras nesta área serão as que dizem directamente respeito a obras de arte reais. Nada há de embaraçoso nisto. A questão da arte faz sentido porque é formulada por pessoas interessadas em obras de arte e não apenas na ideia de arte. Em última análise, temos de regressar às próprias obras (Warburton, 2007:151).

Tem sido justamente este processo interactivo de contacto com as obras teatrais que tem vindo a ser feito através da introdução e cruzamento de outros olhares sobre as diferentes temáticas, que nos tem desafiado no TUT a empreender caminhos novos, transportando em si a aceitação de um não-saber, e aproximando-nos de um estado de espírito artístico, pois “Não há arte se não há um desafio à explicação racional e se o seu significado de certo modo nos escapa” (Danto, 2005:64). É esta atitude de vai e vem, entre um vazio expectante do porvir desconhecido e uma plenitude misteriosa das fontes originais, que nos desafiam a viver um presente instável e criativo “Because the moment you know what to do you’re making just another form of illustration” (Sylvester, 1980: 58).

A experiência do teatro universitário, pela sua riqueza e diversidade, pode ajudar a desenvolver uma consciência aberta, livre e despreconceituosa acerca do fenómeno teatral, bem como da própria realidade do mundo. A valorização do relacionamento com os outros e com o real é muitas vezes tão atraente e apelativa que reforça naturalmente os laços com a chamada “audiência integral”, segundo o parecer de Richard Schechner, e provoca na denominada “audiência acidental”, de acordo com o mesmo autor, uma curiosidade de aproximação e transmutação, sobretudo daqueles que

transportam em si a percepção de serem ou quererem ser “espectadores emancipados” (Rancière, 2010).

Muito se fala do teatro universitário como escola mas, hoje em dia, conhecendo as escolas de teatro, discordo violentamente dessa ideia. As escolas de teatro às vezes parecem-me um concurso de talentos, mais ou menos local. O teatro universitário é um genuíno concerto de garagem onde se toca, dança, se dá beijos e onde um ou outro cromó faz o seu número artístico. Há qualquer coisa de mais pessoal e intransmissível, menos pretensioso e muito mais iniciático. O nosso corpo inicia-se numa espécie de amor por qualquer coisa que queremos, mas cujo papel na nossa vida não sabemos qual será – só a história subsequente confirmará essa impressão, essa marcação no corpo<sup>184</sup>. (Vaz, 2013: 8)

O teatro universitário pretende habitar espaços comuns e de humanização da academia e da cidade, pelo que cria lugares de memória que sejam identitários, relacionais e históricos. De certo modo é o oposto dos “não-lugares” (Augé, 2012), esses “espaços em que o indivíduo se experimenta como espectador sem que a natureza do espectáculo para ele conte realmente. Como se a posição do espectador constituísse o essencial do espectáculo, como se, em última análise, o espectador em posição de espectador fosse para si mesmo o seu próprio espectáculo” (Augé, 2012: 76).

Na vivência teatral universitária, valoriza-se a experiência pela presença, e pretende-se que a obra de arte criada induza a sustentar uma relação com ela própria, “To compel conviction” (Fried, 1998: 44) com aquilo que é a sua essência.

Um grupo de teatro universitário, como o TUT, tem vindo a criar desta forma uma narrativa colectiva, que advém de uma conversa que se tem vindo a prolongar ao longo do tempo e que se configura numa comunidade de pessoas diferentes, mas que se inter-relacionam e se reconhecem numa mesma liberdade de pensamento e de acção. Na verdade, diante da multiplicidade das experiências geográficas e temporais, há uma palavra e um sentimento que define o Teatro Universitário: Liberdade.

Ao não ter, de forma geral, e nomeadamente o TUT, um espaço próprio para apresentar os seus espectáculos, o teatro académico, ao contrário da maior parte do teatro profissional, não constrói a sua identidade e o seu sentido na dependência de uma determinada sala de apresentação. Pelo contrário, o seu carácter libertador exprime-se justamente pela adaptabilidade e errância através de espaços convencionais ou não convencionais. Liberto também, em certa medida, de constrangimentos económicos e de

---

<sup>184</sup> Texto de João Pedro Vaz, actor e encenador que esteve no TEUC entre 1993 e 1996.

políticas culturais de regime, tem a possibilidade de desenvolver projectos teatrais verdadeiramente alternativos, às vezes mesmo “clandestinos”, à margem das instituições estatais e/ou comerciais. Apesar disso é sabido historicamente como muitos grupos de teatro profissional tiveram a sua origem no seio da universidade. E é por tudo isto que o Teatro Universitário se revela como um lugar privilegiado para a observação, investigação e reflexão do fenómeno teatral. Um olhar antropológico atento poderá inclusivamente verificar como os laços de cooperação e colaboração, no aqui e no agora, no seio dos grupos de teatro académico, permitem transparecer e evidenciar aquilo que Marc Augé refere como sendo uma “Antropologia do próximo” que deveria ser maiormente estudada.

Concomitantemente, a criação de um objecto artístico/obra de arte, e de modo especial, uma peça de teatro, não se cinge apenas ao espectáculo, mas a toda uma manifestação vivencial, a uma relação de presença e de participação, que começa ainda antes da sua concretização e se prolonga para além dela, alargando a experiência teatral. Esta constatação, verificada e confirmada por inúmeros exemplos, enquadra-se numa visão global de produção que valoriza inclusivamente a ideia de espectador enquanto participante activo e definidor de sentidos. E que se pode estender desde o seu contacto inicial com o universo artístico e cultural – que poderá vir a estimular e incentivar o interesse futuro em querer acompanhar e testemunhar aquilo que se vai fazendo nestas áreas – até às múltiplas ressonâncias que poderão permanecer após o contacto directo com a obra, e que reflectem as particulares condições da sua realização ou recepção. Se para além disso forem devidamente valorizados e potenciados outros atributos, nomeadamente inerentes ao teatro universitário, como o desenvolvimento de um sentido colectivo, a experiência teatral pode ser geradora de Bens Relacionais.

A economia concentrou-se essencialmente numa só forma, a assimilável pelo *eros*, negligenciando a *philia* (amizade) e marginalizando totalmente o *ágape*, que é a relacionalidade marcada pela gratuidade (Bruni, 2010: 12).

Este conceito dos “Bens Relacionais” tem vindo a ser trabalhado e aprofundado, em particular, pelo economista italiano Luigino Bruni, que tendo estudado experiências de fraternidade e de relacionalidade horizontal, tem vindo a chamar a atenção de que não é apenas o capital financeiro que está a diminuir, mas também o capital social, incrementando-se deste modo a solidão das pessoas.

a relação é sempre um terceiro elemento relativamente às duas ou mais pessoas que a compõem, muito embora não subsista sem as pessoas que a geram (Bruni, 2010: 97).

E tendo em conta que de vários estudos feitos ressalta a ideia de que “a felicidade das pessoas passa muito significativamente pelo território da relacionalidade genuína” (Bruni, 2010: 131), é, pois, necessário investir em capital relacional, sendo essa também uma das mais-valias do teatro universitário.

Estes denominados “economistas da felicidade” identificaram as diversas características base que devem estar cumulativamente presentes nos Bens Relacionais, e cujos aspectos essenciais se configuram num melhor conhecimento entre as pessoas, na reciprocidade, na gratuidade e no agradecimento mútuo, entre outras.

Todas estas características, juntamente com a abertura e disponibilidade à experimentação e à criação, fazem também parte da experiência colectiva do teatro académico, já que:

o amor do ágape é sustentável e plenamente humano se tiver a paixão e o desejo do eros, e a liberdade da philia. Só um amor a várias dimensões exprime a humanidade (Bruni, 2010: 93).

Também segundo Luigino Bruni, quando nos esquecemos da gratuidade, afastamo-nos do território do humano, um aspecto essencial a considerar, porque “o grande desafio de toda a convivência humana é não sair do território da gratuidade, não perder de vista esta dimensão constitutiva do ser humano” (Bruni, 2010: 191) que evidencia o que há de melhor em nós. Ou seja,

há realmente uma forte relação entre gratuidade, carisma e vocação. Quem tem uma vocação (missionário ou artista) pode agir de maneira não instrumental, aproximar-se de um pobre ou pintar um quadro, encontrando nessa actividade a recompensa. Sem gratuidade-carisma-vocação essas acções tornam-se meramente instrumentais (Bruni, 2010:190).

Assumindo uma atitude reflexiva e reflectora, os espectáculos e a actividade do TUT têm pretendido evidenciar as vertentes teatrais e relacionais, de molde a evitar uma visão meramente utilitarista e economicista do teatro. Pelo contrário, tem-se desejado incrementar um ideal universitário de promoção da pessoa humana e da riqueza

artística, cultural e relacional. A criação de um objecto artístico teatral pode de facto ser geradora de “Bens Relacionais”, em contexto universitário, ou outro, se existir essa visão ampla, transdisciplinar, integradora e enraizada no território do humano. Poder-se-á talvez assim evitar alguns fenómenos de “Cocooning” tão comuns na nossa sociedade contemporânea, e que se manifestam como uma pretensa autossuficiência e desconfiança em relação aos outros, sendo característicos de uma “Etnologia da solidão” (Augé, 2012: 102).

Se assim for, o desafio universitário para um estudante, enquanto actor de teatro, será sempre “to be open to all the ambiguities, all the multiple impulses presented in a given situation” (Foreman, 1992: 51), o que o irá empoderar para o seu futuro percurso pessoal e profissional. E a liberdade para um estudante universitário, enquanto espectador, permitir-lhe-á apreender “how at every moment, the world presents us with a composition in which a multitude of meanings and realities are available, and you are able to swim, lucid and self-contained, in that turbulent ocean of multiplicity” (Foreman, 1992: 53), o que virá a ser útil num mundo em rápida mudança.

Sendo o Teatro Universitário, um lugar privilegiado para o incremento de Bens Artísticos, Culturais e Relacionais, é de realçar a importância que estas entidades têm tido, têm, e podem continuar a vir a ter, em prol da universidade e da sociedade como um todo, e em especial do teatro, como lugar único de liberdade, fruição e celebração da fragilidade e força da condição humana.

### 3. *Fare Mundi* com Jorge Listopad (1982 – 2017)

Para além da aprendizagem e da experiência adquirida com Listopad no teatro universitário com o TUT tive também o privilégio de ter trabalhado com ele em inúmeras iniciativas e espectáculos profissionais<sup>185</sup>. Participei no lançamento de alguns dos seus livros, e noutras leituras da sua obra em circunstâncias várias, tendo também integrado como actor o elenco de algumas Óperas que ele encenou. Foi o caso de "Tordesyalta" de Filipe Pires e "O Gato por Lebre", ambas apresentadas na Central Tejo – Museu da Electricidade, por ocasião de Lisboa 1994 - Capital Europeia da Cultura. Em 2003 colaborei também com o Atelier de Ópera da Escola de Música do Conservatório Nacional em "A Flauta Mágica" de Mozart (em português) com encenação de Jorge Listopad, na Quinta da Regaleira e na Quinta da Bacalhoa.

Em 1988, sendo finalista da Escola Superior de Teatro e Cinema fui convidado por Listopad a integrar o elenco de *Macbeth* de Shakespeare numa produção do Teatro Experimental de Cascais. Creio ter sido a primeira incursão de Listopad no universo shakesperiano e eu fui testemunha e interveniente desta viagem. Listopad abordou esta peça com muitas precauções, porque a última vez que a peça tinha sido representada em Portugal havia sido em 1964 no Teatro Nacional D. Maria II, e após dezasseis representações foi retirada de cena devido ao trágico incêndio do Teatro. Lembro a propósito que enquanto estávamos em ensaios em Cascais ocorreu o terrível incêndio do Chiado. Talvez como precaução, no início do espectáculo, Listopad inseriu uma adaptação da peça *Rosencrantz and Guildenstern* de Tom Stoppard, onde se reflecte sobre o acaso e as probabilidades. O elenco era constituído apenas por homens, como era hábito ao tempo de Shakespeare, sendo Lady Macbeth interpretada pelo actor Manuel Coelho gentilmente cedido pelo TNDM II. A concepção do espectáculo foi inovadora pois era apresentado num espaço não convencional, o Budokan em Cascais, um Dojo de Aikido e outras artes marciais, do Mestre Georges Stobbaerts. Para além disso o espectáculo incluía músicos de Jazz que tocavam ao vivo, e figurinos, objectos de cena e apoio cenográfico da escultora e designer de jóias Ana Silva e Sousa. Esta primeira entrada no universo de Shakespeare implicou um treino físico acentuado incluindo o combate cénico através do manejo de espada que realizámos com Mestre Stobbaerts na sua Escola TenChi em Sintra.

---

<sup>185</sup> A primeira participação numa produção profissional com Jorge Listopad foi com a colaboração do TUT no *Anúncio feito a Maria* de Paul Claudel, já atrás referido, no ano de 1983.



Júlio Martín (Malcolm), António Marques (Macbeth) e José Nogueira Ramos (Macduff)

A nível particular, durante os ensaios desta peça as fronteiras entre a Arte e a vida esbateram-se. Na peça eu interpretava a personagem Malcolm, filho de Duncan, Rei da Escócia. O Rei é morto no início da obra por Macbeth. E o príncipe Malcolm, após a morte de Macbeth pelo nobre Macduff, vem a ser coroado Rei. Na vida real aconteceu que o meu próprio pai inesperadamente veio a falecer, parecendo ter-se criado um certo paralelismo entre o mundo teatral shakesperiano e o meu mundo pessoal.



Júlio Martín (Malcolm) e José Nogueira Ramos (Macduff)

O espectáculo fez carreira em Cascais e depois seguiu para um outro espaço igualmente não convencional. Era um amplo salão no Forum Picoas que à época tinha

um significativo dinamismo cultural, e onde se manteve a mesma disposição circular do público como no Dojo em Cascais. A apresentação do último espectáculo aconteceu na noite de 31 de Dezembro de 1988, pelo que a coroação de Malcolm foi precisamente à meia noite do último dia desse ano e ao primeiro minuto do ano novo de 1989 e a dupla celebração foi brindada com champanhe entre personagens, actores e público, num insólito entrecruzamento das duas realidades. A peça foi posteriormente filmada para a RTP o que constituiu também uma experiência de aprendizagem na representação para televisão.

Com a entrada no ano de 1990, Listopad ia encenar no Teatro da Graça/Grupo de Teatro Hoje, a peça *Benilde ou a Virgem Mãe* de José Régio. E tendo eu manifestado a vontade de fazer a peça *Judas* de António Patrício, Listopad convidou-me a integrar o elenco, naquilo que seria um “sonho” de *Benilde* na peça. Porém, não tendo os herdeiros de Régio aceitado que a peça fosse intercalada com o texto de um outro autor, a opção tomada foi a de assumir a peça de Patrício como uma espécie de posfácio da peça de José Régio.



Júlio Martín no papel de *Judas* de António Patrício

Para mim, como actor, foi a oportunidade de trabalhar pela primeira vez em uma das companhias de maior referência da altura, como era o Teatro da Graça/Grupo de Teatro Hoje<sup>186</sup>. Ter a experiência artística de trabalhar com actores e actrizes como a

---

<sup>186</sup> O Teatro da Graça foi fundado em 1976-1977, por Gastão Cruz e Fiana Hasse Pais Brandão, poetas do movimento Poesia 61, e pelo encenador Carlos Fernando, precocemente falecido, que dirigiu encenações inesquecíveis de Tennessee Williams e Jean Cocteau. O seu último projecto, *A Gaiivota* de

Isabel de Castro, a Elisa Lisboa, o Rui Furtado e o Antonino Solmer, ou colegas da ESTC como a Alexandra Lencastre e professores como o Alexandre de Sousa foi uma oportunidade de ouro de que guardo saudosas recordações. Destaco também a relação de cordialidade e colaboração que vim a iniciar com o Carlos Fernando, o Gastão Cruz assim como com a Fiama Hasse Pais Brandão<sup>187</sup>. Por outro lado, todo o trabalho de preparação desta peça levou-me a conhecer melhor outras personalidades da cultura portuguesa como Jorge de Sena, Luiz Francisco Rebello ou Eduardo Lourenço, bem como o teatro de Régio, de Patrício e de outros dramaturgos portugueses. Concretamente o trabalho sobre o texto de *Judas* de António Patrício representou um grande desafio de interpretação, pois enquanto actor dava voz às diversas figuras do drama. Era o Narrador, a sombra de Jesus e Judas, em permanente diálogo. Nesta pequena peça de teatro de Patrício, Jesus vem visitar Judas nos seus últimos momentos de vida dizendo-lhe “Venho trazer-te o beijo que me deste” (Patrício, 1982:432) clarificando mais à frente o seu gesto e declarando-lhe “Dos Doze és para mim o mais amado” (Patrício, 1982:432). Esta peça emocionava Listopad de forma muito especial, e eu senti-me profundamente grato, humana e espiritualmente, de cada vez que a fiz no Teatro da Graça ou noutros espaços<sup>188</sup>. A peça foi filmada para a RTP com realização de Jorge Listopad, mas nunca chegou a ser emitida.

Uns anos mais tarde, com o espectáculo *O Valente Soldado Schveik* a partir do romance homónimo de Jaroslav Hasek, com adaptação e encenação de Listopad, iniciou-se a minha colaboração em 1994 com a Companhia de Teatro de Almada. Para além de um elenco alargado com muitos actores convidados como o Luís Vicente, Marques d’Arede, Paulo Matos e João Didelet, recordo também a descoberta do espantoso e imaginativo trabalho cenográfico de Mário Alberto, considerado pelos seus pares como um dos grandes renovadores da Revista à Portuguesa, assim como os figurinos de Filipe Faisca, um jovem estilista em ascensão.

---

Anton Tchekov, em que fiz parte do elenco, acabou por ser dirigido por Gastão Cruz, vindo a integrar o Festival Internacional de Teatro de Lisboa, em 1992. Nesta companhia, estiveram também ligadas, entre tantas outras e outros, as actrizes: Isabel de Castro, falecida em 2005; Alexandra Lencastre, Elisa Lisboa e Maria José Pascoal. A companhia acabou por se extinguir em meados dos anos noventa.

<sup>187</sup> Lembro que Fiama Pais Brandão escreveu um texto belíssimo em que relacionava poeticamente as personagens Segismundo (de *A Vida é Sonho* de Calderón de la Barca, que eu tinha interpretado anteriormente) e Judas (da peça com o mesmo nome de António Patrício).

<sup>188</sup> Inclusivamente no exterior, ao ar livre, nomeadamente no Largo do Chafariz da Rua de O Século, integrado em diversas iniciativas, da ESTC e outras.



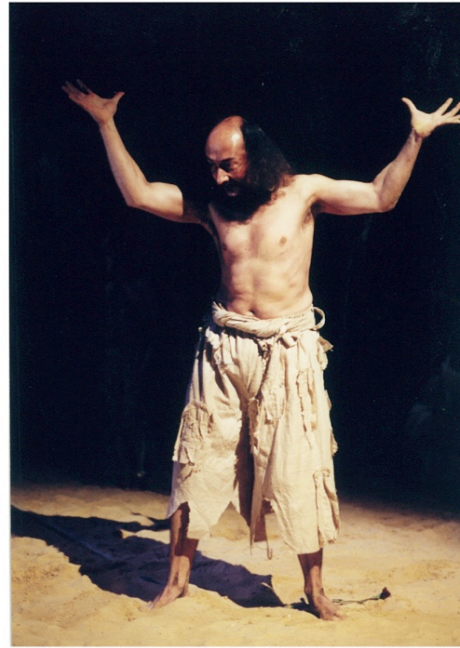
António Assunção – Schveik (ao centro) e Júlio Martín (primeiro da direita) entre outros.

Este espectáculo representou uma experiência de grande liberdade criativa e de confiança do encenador nos actores, de tal forma que a sua estrutura contemplava momentos de grande improvisação e de relação com o público, como por exemplo, os protagonizados pelo actor António Assunção no papel de Schveik. Sendo a primeira peça de um autor checo a ser apresentada por Listopad em Portugal, esta experiência constituiu para mim também uma iniciação e imersão na cultura deste povo e da Europa central, que viria a ter continuidade noutros projectos futuros, sobretudo no teatro, mas também no cinema.

Com *O Príncipe Constante* tive a oportunidade, no ano 2000, de visitar a obra de Calderón de la Barca bem como de voltar a trabalhar com a Companhia de Teatro de Almada. O espectáculo esteve em cena durante os meses de Abril, Maio e Junho, tendo-se revelado pessoalmente como um grande desafio intelectual, emocional, espiritual, mas também físico e vocal enquanto protagonista. Para além da carreira no Teatro Municipal de Almada o espectáculo foi apresentado no Teatro Garcia de Resende em Évora e participou no FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE CÁCERES e no FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO, tendo sido aí filmado. Nos Festivais em Espanha interpretei o Príncipe Dom Fernando em espanhol, pelo que o espectáculo foi apresentado em versão bilingue, pois todos os outros falavam em português. E apesar da excelente tradução portuguesa de Ernesto Sampaio foi com uma enorme emoção que pude dizer e interpretar as palavras originais escritas por Calderón<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> Como já havia feito anos atrás, em 1988, com *A Vida é Sonho*, do mesmo autor e produção do TUT.



Júlio Martín como Príncipe Dom Fernando em *O Príncipe Constante*

Penetrar na beleza dos grandes textos dramáticos, de autores que se tornam intemporais é uma experiência invulgar e difícil de verbalizar. Simultaneamente é possível contemplar e vivenciar uma densidade temporal, uma poética carnal, num exercício emocional de rigor geométrico, de liberdade de pensamento, de reflexão e conhecimento, acerca da complexidade e singularidade da condição humana.



Momento da morte de Dom Fernando em *O Príncipe Constante*

Ainda durante os ensaios pediram-me para escrever um texto acerca da minha experiência pessoal enquanto intérprete de Dom Fernando, o *Príncipe Constante*. O referido texto (de que apresento seguidamente um longo excerto) foi editado no Nº 12 – Abril, dos Textos d’Almada, dedicado exclusivamente à figura e obra de Calderón de la Barca, e a *O Príncipe Constante*:

Directo a Calderón (via Listopad)

*Eu hei-de ser o primeiro, África querida (...)* com esta primeira frase, toma presença a figura de Dom Fernando. Como dizê-la? Como começar esta aventura, de palavras que encarnam até aos ossos, vibrando até serem voz?

No momento em que escrevo, ainda não chegámos ao termo dos ensaios, por isso aquilo que escrevo são apontamentos do processo, frases soltas que me têm acompanhado.

Calderón, Príncipe Constante, Listopad, trindade de peso, nesta peça de triângulos, “Corpo à procura da Alma através da Voz”.

Dom Fernando, Infante Santo, *Príncipe Constante*, como é possível que esta peça não tenha sido mais vezes feita em Portugal? *Príncipe Constante*, tão próximo, tão nosso, e no entanto, vindo até nós sempre do Oriente...

Teatro, êxtase da vida. “Palavra é vestido de um pensamento, cria panorâmica”, palavras, pedras de um caminho a fazer. “Dar a ver as palavras”, “palavras são experiências”.

*Eu hei-de ser o primeiro, África querida (...)* como mostrar o espanto, o sonho, o desejo, o destino deste homem, nesta primeira frase?

*África...* imaginá-la, senti-la, sim! Mas como enunciá-la? Entrar em cena, olhá-la, mas quando a digo, sentimos que não é a vibração certa, que não somos ainda atravessados por ela.

Tempo, é preciso tempo, trabalho paciente, de afinação entre nós, actor e encenador, ao encontro do mesmo tom. Pensamos, reflectimos, experimentamos, até sonhamos, porventura adormecendo, quiçá despertando.... Chega um momento, inesperado, num lugar casual, e somos visitados em plenitude com o tom e a emoção certa; para nós. Desejo correr rápido, mas respeitosamente, a vivê-la em cena, para ter a certeza – apesar de já acreditar – preciso tocá-la, ser a sua presença. Chega o momento, grito-a, *África!* Com um grito do grito, sem saber sabendo o porquê, talvez de libertação, talvez chamamento, talvez...

A partir daqui, juntar o guerreiro, as ordens, as relações, a poesia, a metafísica, o gesto que se abraça na palavra, que é beijada pela emoção. Dominar esta troika, ferosa e estonteante, de palavras, emoções e pensamentos. Sem deixar que nenhuma delas, assim como os obstáculos que surgem no caminho, façam perder o controlo. Ser actor como cavaleiro. Personagem-peça como cavalo selvagem. Ganhar confiança, explorarmos os nossos limites, perdermo-nos para além deles, até cavalgarmos juntos, em unidade.

Dom Fernando! “Caminhar para a santidade”, através do despojamento total e absoluto. “Descer fundo em si”, até ser O Abandonado. “Crescer por dentro”, autópsia de um vivo.

“Voz”, voz que encarna através da palavra. Vibração do sopro que nos coloca num determinado comprimento de onda. Silêncio, solenidade, “fazer sentir a passagem do tempo”. “Palavra, pulmão do mundo”. Peça ritual, peça templo, personagem portal. Mistério. Momento presente. Caminho construído pelas palavras. Templo de palavras, que vão tomando existência à medida que

as enunciamos. Templo vivo e vibrante. Portal para a transcendência. “Palavra é mundo que se está a construir”. “Palavra, tem de ter força energética, tem de viver na boca”.

Palavra, Caminho, Verdade, Vida, Sonho, Morte, Ressurreição, Constância, “Beijo de Deus”, Unidade.

Com AUDIÊNCIA/VERNISSAGE/HAVEL em 2003 regressei ao Teatro Nacional com Listopad, vinte anos após a minha estreia profissional com *O Anúncio feito a Maria* de Paul Claudel em 1983. Foi também o encontro com a obra do dramaturgo checo Václav Havel. Nesta produção, verifiquei mais uma vez como Listopad tirava partido dos espaços, evitando quase sempre a relação de palco-plateia do teatro à italiana, e desse modo transformava qualquer lugar num espaço cénico, introduzindo também, sempre que possível, a ideia de percurso, de trânsito, de fazer falar teatralmente o espaço envolvente. Eu era o único actor que integrava as duas peças, como o “alter ego” de Havel. A primeira desenrolava-se no sub-palco, onde normalmente os espectadores não têm acesso, e onde foi recriado como espaço cénico um armazém de cervejas.



António Banha e Júlio Martín



António Rama, Júlio Martín e Maria Amélia Matta

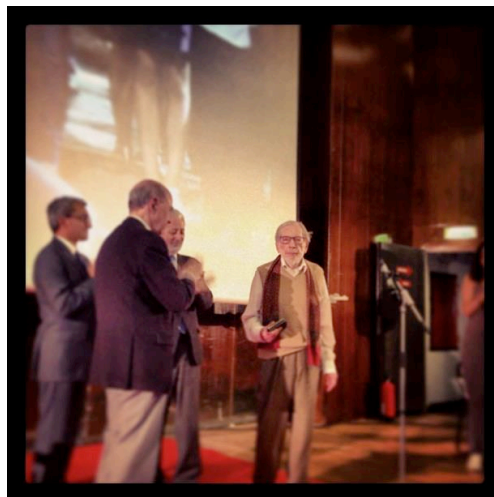
A peça *Audiência* era interpretada por mim e pelo saudoso António Banha, e no final a placa giratória sobre a qual representávamos era elevada até à altura do palco. E era precisamente no palco principal, com as cortinas fechadas e com o público em círculo, que decorria a representação da segunda peça *Vernissage*. O tempo de deslocação do público do sub-palco para o palco era o tempo que eu tinha para mudar de figurino e de personagem. Nesta segunda peça contracenava com a Maria Amélia Matta e com o também saudoso António Rama. No final de *Vernissage* as cortinas do palco abriam-se, podendo vislumbrar-se a sala do Teatro Nacional D. Maria II. Eu/Havel/Listopad atravessava a plateia vazia e diante da porta central do fundo da sala, terminava o espectáculo com uma despedida/saudação em checo *Ahoj!*

Lembro ainda a presença de Václav Havel e de sua esposa na estreia do espectáculo. E assim, ao longo dos anos, primeiro a convite de Listopad e mais recentemente por contacto directo tenho vindo a colaborar com várias iniciativas que visam dar a conhecer a cultura checa em Portugal, possibilitando-se também deste modo a continuação do diálogo com Listopad.



Júlio Martín e Jorge Listopad

Dois anos depois de o TUT ter comemorado em 2011 os seus 30 anos de existência, celebrando em conjunto os 90 anos de Jorge Listopad, o FATAL decidiu em 2013 homenagear o fundador do Teatro da Universidade Técnica.



Jorge Barreto Xavier (na altura Secretário de Estado da Cultura), Professor Arantes e Oliveira (Reitor fundador do TUT), Professor António Nóvoa (na altura Reitor da Universidade de Lisboa) e Jorge Listopad

Para essa ocasião, a organização do Festival pediu-me que escrevesse um texto sobre Listopad que intitulei:

### *Biografia livre de Jorge Listopad*

Falar de Listopad é celebrar o presente, visionar o futuro e honrar o passado. Para além de ser um homem do seu tempo, deste tempo histórico, que abrange dois séculos, como se pode comprovar no seu extenso e denso currículo, com ele é possível experienciar o que hoje em dia poucos sabem ou esquecem, é que na verdade, e particularmente de uma forma mais palpável na arte e na cultura, todos os tempos se comunicam, e mais do que querer ser contemporâneo ou intemporal, o que talvez seja premente, é procurar, é encontrar, e é construir, um outro tempo. Um tempo inaugural, de cumplicidade e atenção, onde cada um possa saciar a sua sede e mergulhar em liberdade, onde se propicie o nascimento de outra coisa, outro lugar, outro olhar, porque nos sabemos múltiplos e unos “todo o mundo e ninguém”, mas simultaneamente, com nome próprio e exigência de fidelidade a si mesmo.

Paraquedista em território desconhecido, estrangeiro entre falantes da mesma língua, recolector de fragmentos do real, jardineiro da alma, cozinheiro de receitas secretas, construtor de pontes e de portas. Um abrindo-se para dentro e outras para fora. Jorge Listopad é escritor em português e poeta em checo. Conhecido pelas suas crónicas e críticas nos jornais, pelos comentários docemente subversivos do inseparável “Coelhinho” no *Jornal de Letras*, exerce simultaneamente com luminosa erudição e particular generosidade a escrita de prefácios e posfácios para consagrados e neófitos. Os seus contos, são verdadeiras pedras preciosas, rebuçados mágicos e sapientes. É também encenador, realizador de televisão e professor universitário. Doutor honoris causa pela Universidade de Brno e pela Universidade Carolinum de Praga, ambas na República Checa, tem várias condecorações, uma delas pelo seu papel na luta contra a ocupação nazi.

Nasceu em Praga, onde se doutorou em Filosofia, e naturalizou-se português, por amor, em 1962. É autor de cerca de cinquenta livros de prosa, poesia e ensaio, escritos em checo, francês e português e traduzidos em várias línguas.

É membro da Associação Portuguesa de Escritores, do Pen-Club International, da Sociedade Portuguesa de Autores, da Associação Checa de Escritores e da Associação Internacional de Críticos de Teatro.

Sobre a sua vida e obra foi realizado no ano 2000, um filme do conhecido cineasta checo Jan Nemeč.

Foi presidente da Comissão Instaladora da Escola Superior de Teatro e Cinema, ainda no antigo Conservatório de Lisboa, na Rua dos Caetanos, ao Bairro Alto, e mais tarde em 1998, veio a criar um novo edifício para esta escola, na Amadora, com projecto do Arquitecto Manuel Salgado.

Foi Codirector do Teatro Nacional de D. Maria II, Director da Sala Experimental e Vogal da Comissão Consultiva do mesmo Teatro entre 1983 e 1986.

Encenou cerca de sessenta peças e óperas na Checoslováquia, França, Alemanha, Suíça e Portugal, onde recebeu dois Prémios de Imprensa e quatro Prémios da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Encenador independente, trabalhou com diversos grupos como a Casa da Comédia, o Teatro da Graça – Grupo de Teatro Hoje, o Teatro Experimental de Cascais, a Companhia de Teatro de Sintra/Chão de Oliva e a Companhia de Teatro de Almada. Mas sobretudo, sabe como potenciar equipas e criar relações entre pessoas, arriscando na interioridade e na inteligência, num profundo respeito pela dignidade humana.

Criou em 1981 o TUT, o grupo de Teatro da Universidade Técnica de Lisboa, que dirigiu até 2008, tendo evidenciado como se pode dar forma a uma realidade teatral universitária, de qualidade artística e pedagógica, por onde

passaram, e continuam a vivenciar esta experiência de compromisso e liberdade, centenas de estudantes e dezenas de colaboradores, técnicos e artísticos, que ao longo dos anos têm participado nesta aventura.

Mantem-se em plena forma, com 91 anos, continuando ocasionalmente a estimular e a inspirar viagens teatrais em jovens estudantes de artes performativas, mediante criações e improvisações, nutridas substancialmente pela palavra trabalhada e poética, de autores universais e lusófonos que inesperadamente nos assombram.

O seu mais recente espectáculo foi “meu tio o jaguar” a partir de João Guimarães Rosa, apresentado em vários locais e, por último, na Sala Estúdio do Teatro D. Maria II, de 14 de Junho a 1 de Julho de 2012.

Seguramente, seguir-se-ão outros...<sup>190</sup>

E de facto, no ano seguinte, em 2014, Listopad voltou a encenar. A sua última encenação foi o espectáculo A INSTALAÇÃO DO MEDO a partir do romance homónimo de Rui Zink, no sub-palco do Teatro Municipal de São Luiz.

Aquando do seu falecimento escrevi:

No passado dia 1 de Outubro de 2017 faleceu com a idade de 95 anos, o escritor, professor e encenador Jorge Listopad. De origem checa, este “português nascido em Praga” foi uma referência na cultura e particularmente no teatro, ao longo dos últimos cinquenta anos.

Nas suas criações manifestava-se naturalmente, o desejo de aproximar o mundo visível do invisível, de criar relações, fossem elas claras ou misteriosas, entre o mundo da natureza e o mundo da graça, num exercício vivencial e artístico de querer reler e religar um universo ferido e fragmentado, como parece acontecer com todos aqueles que procuram através do teatro e da vida, decifrar a linguagem de Deus, incarnada até nas coisas mais pequenas e aparentemente insignificantes, onde se mistura o trivial e o sublime<sup>191</sup>.

Embora Jorge Listopad não se reconhecesse como tendo um pensamento transdisciplinar, a sua visão fenomenológica e existencialista tinha pontos de contacto com este modo de ver e pensar o mundo. A sua forma de investigar para uma criação teatral também não se reduzia apenas a servir artisticamente o espectáculo, sendo a via artística um caminho para desbravar outro tipo de conhecimentos. Fui também muito sensível à sua própria prática enquanto artista<sup>192</sup>, investigador e professor, pois cada uma destas dimensões interpenetrava-se na outra. Sendo assim natural que nele fosse operativa e virtuosa a dinâmica entre formação, informação e transformação.

---

<sup>190</sup> *Biografia livre de Jorge Listopad*, texto de Júlio Martín da Fonseca para a homenagem a Jorge Listopad no Teatro da Trindade em 2013. Publicado na Revista FATAL n.º 6 - 14.º Festival de Teatro Académico de Lisboa, 2013.

<sup>191</sup> Excerto de um texto de Júlio Martín da Fonseca escrito para publicação na Agência ECCLESIA. Conforme: <http://www.agencia.ecclesia.pt/noticias/nacional/teatro-faleceu-o-encenador-jorge-listopad-que-quis-aproximar-o-mundo-visivel-do-invisivel/>

<sup>192</sup> A 15 de Maio de 2018, o TUT – Teatro Académico da ULisboa estreou um espectáculo dedicado a Jorge Listopad, a *Ópera dos Mendigos* de Václav Havel.

#### 4. Teatro Espaço (1986 – 1987)

O espectáculo para mim é a síntese das linguagens e nenhuma pode sobrepor-se às outras.

Águeda Sena

O trabalho desenvolvido em contexto profissional no TEATRO ESPAÇO sob a orientação da Águeda Sena correspondeu a um modelo de formação transversal que integrava o teatro e a dança. Este modelo formativo foi estruturante para mim e, vendo agora as leituras/investigação feitas a propósito deste estudo, estavam em consonância com o preconizado por Maurice Bejart na sua mensagem de teatro de 1972, quando incitava o actor a ser mais do que uma “talking machine” já que podia juntar o canto com a dança, e ser “the sculptor of his body, the painter of his emotions” (Bejart, 1972).

Esta foi a linha orientadora do trabalho artístico da Águeda e que alguns jovens actores, entre os quais me incluo, abraçaram enquanto proposta artística. Esta viria a ser concretizada em Setembro de 1986, no seguimento de um projecto iniciado em Maio desse ano, surgindo a companhia de TEATRO ESPAÇO, que sob a direcção pedagógica e artística de Águeda Sena pugnava por uma perspectiva globalizante para o teatro contemporâneo, preconizando uma formação e investigação transversal do trabalho de actor na via do teatro-dança.

No início das aulas do 2.º Ano do Curso de Formação de Actores da ESTC, fui, pois, convidado pela Águeda Sena a fazer parte desse núcleo. Não sendo possível conciliar as duas situações, a escola e o âmbito profissional, aceitei o convite da Águeda<sup>193</sup>, que já tinha sido minha professora no 1.º Ano, e decidi participar no arranque do projecto e comprometer-me com ele exclusivamente durante um ano, e depois terminar o Curso da ESTC.

A actividade do TEATRO ESPAÇO teve início no ESPAÇO 2 do TEC, gentilmente cedido pelo Teatro Experimental de Cascais, localizado à entrada da Vila, perto da estação de comboios, permanecendo o grupo nesse local durante dois meses e meio. Deu-se início a um ciclo de Dramaturgia Contemporânea de Expressão Portuguesa, com peças de dramaturgos brasileiros, nomeadamente, com *B... em Cadeira de Rodas* de Ronald Radde e *Nó Cego* de Carlos Vereza. Este trabalho permitiu-me contactar com uma dramaturgia pouco conhecida em Portugal, um repertório de peças para dois

---

<sup>193</sup> Curiosamente na mesma altura tive o convite para integrar o Grupo de Teatro Persona, onde estavam colegas mais velhos da ESTC, como o António Cordeiro, e cujo encenador era o Guilherme Filipe.

actores que se revelou um excelente exercício de representação e deveras desafiador na criação das personagens, pela densidade psicológica e exigência física.



Júlio Fonseca (Júlio Martín) e António Fontinha, em *Nó Cego*.

Após esse período de trabalho começámos à procura de um novo espaço que tivesse simultaneamente as condições para o desenvolvimento do processo de formação bem como para a apresentação de espectáculos. Como eu pertencia na altura à direcção do 1.º ACTO – Clube de Teatro, em Algés, propus que se fizesse um protocolo com o Teatro Espaço funcionando este como um teatro-escola residente, o que se veio a efectivar em Novembro de 1986. No mês seguinte, de 5 a 14 de Dezembro, apresentámos os dois espectáculos anteriormente referidos na Sala Experimental do Teatro Nacional D. Maria II. No início de 1987 estes espectáculos foram apresentadas no 1.º ACTO em Algés, e em Março desse ano fez-se a estreia de *Alzira Power* de António Bivar, com a particularidade de ter três elencos diferentes.



Pode ler-se num texto sobre a actividade do grupo algumas das especificidades pedagógicas e artísticas contempladas pela encenadora/professora:

O Teatro Espaço optou por uma experiência nunca realizada no nosso país: a encenação da mesma peça com três elencos diferentes, dentro da metodologia de formação de actores que segue. Entre as várias conclusões a que o público e o grupo chegaram, duas se destacam: que cada actor é um indivíduo único possuidor de uma sensibilidade diferenciada e que cada personagem é o mundo onde podem habitar infindáveis interpretações<sup>194</sup>.

Note-se que o facto de se trabalhar com três elencos diferentes deu origem a três espectáculos distintos, apesar de terem o mesmo texto e encenadora, pois o processo de criação dos actores projectado nas personagens e a sua particularidade cultural conduziu a três perspectivas da mesma obra e as três concretizações cénicas. Isto só foi possível porque se trabalhava num contexto artístico de formação centrado na visão de um actor criador.



Na foto: Júlio Fonseca (Júlio Martín) e Ana Gaspar

Enquanto mantínhamos todos os espectáculos em repertório, podendo no meu caso pessoal fazer o *Nó Cego* com o António Fontinha (como de facto fizemos em vários locais nomeadamente no Teatro da Trindade) ou a *Alzira Power* com a Ana Gaspar, preparávamos uma digressão pelo Algarve (Faro e Vila Real de Santo António), que se veio a concretizar em Abril. Em Faro, para além dos três espectáculos, apresentámos no TEATRO LETHES a peça *Faça uma cara inteligente e depois volte ao normal* de Marcos Rey, onde eu também participei como actor, assim como fizemos a

---

<sup>194</sup> Conforme excerto do texto do Programa do espectáculo *Cidade Rei* onde é apresentado o percurso do grupo desde o seu início de actividade (Teatro Espaço – 1988).

ante-estreia da quinta peça do ciclo acima referido *À flor da pele* de Consuelo de Castro, com Augusto Portela e Manuela Pedroso, espectáculo no qual operei a luz e o som.

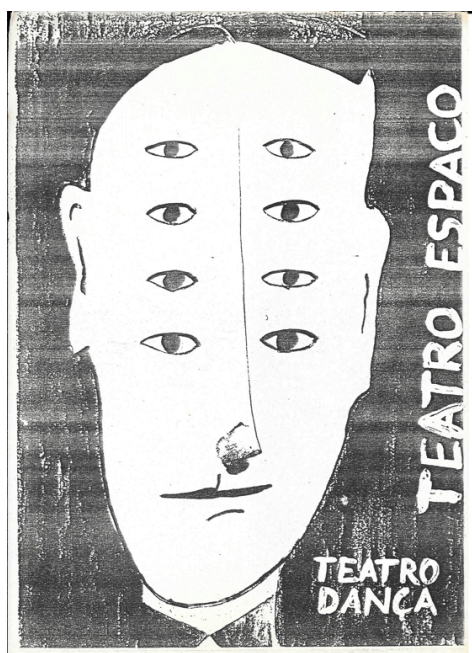
De facto, foi no Teatro Espaço que aprendi a fazer um pouco de tudo. Para além dos períodos de formação diários de corpo e movimento com a Águeda e as aulas regulares de voz e canto com a Professora Maria João Serrão, e dos períodos de ensaio onde eramos intérpretes ou assegurávamos a assistência de encenação, garantíamos também a feitura e o funcionamento de toda a estrutura a nível técnico, de produção, promoção e secretariado. Ou seja, fazíamos carpintaria, montávamos projectores, concebíamos os materiais de divulgação, contactávamos com a imprensa, pedíamos apoios, e todas as demais funções necessárias à prossecução de actividades e espectáculos de uma estrutura artística. Éramos na verdade uma companhia de teatro-escola.

Após a digressão pelo Algarve e de regresso a Algés e ao 1.º ACTO, estreámos a 4 de Maio de 1987 o espectáculo *À flor da pele* uma história de paixão onde, segundo a Águeda “a encenação optou pelo sentido ritualista” conforme se pode ler na folha de sala do espectáculo. Em meados de Maio, no sentido de ampliar e intensificar a nossa formação nas áreas do movimento e do treino físico a Águeda propôs que todos os elementos do TEATRO ESPAÇO se inscrevessem na recém-inaugurada ESCOLA DE MOVIMENTO EXPRESSIVO E ARTÍSTICO dirigida pelo coreógrafo e professor Ruben Marks, onde para além de outros professores, a própria Águeda Sena iria leccionar alguns seminários.

Foi uma época de intenso trabalho. Lembro-me que a Águeda praticamente não dormia e eu levava-a, muitas vezes, a casa de carro. Foi também uma altura muito difícil para ela, pois estava doente e com tratamentos que a deixavam muito debilitada. Mas ainda assim reunia forças e entregava-se de corpo, alma e coração, em sessões de formação, muito exigentes e intensas, de dança e movimento contemporâneo. Era uma autêntica força da natureza, um verdadeiro modelo para nós, pois além de nos estimular como actores-bailarinos ainda exemplificava com extremo rigor como devíamos ou podíamos fazer cada movimento. Infelizmente, nunca filmámos a sequência completa de aquecimento de corpo que a Águeda concebeu e fazia connosco diariamente. Era um trabalho físico e emocional extraordinário sobre o qual guardo gratas memórias.

Terminado o protocolo com o 1.º ACTO - Clube de Teatro de Algés, o TEATRO ESPAÇO foi para a Oficina da Criança, em Benfica, onde continuamos a trabalhar no

novo espectáculo de teatro e dança, tendo apresentado alguns ensaios públicos no auditório ao ar livre.



#### 4. 1. TEATRO ESPAÇO – TEATRO-DANÇA

Tenho a certeza de que 99% dos académicos e professores de História da Dança no nosso país nem imaginam que muito antes de Pina Bausch ter feito dança-teatro na Alemanha já eu fazia um estilo semelhante e que é possível observar em dezenas de programas gravados nos anos 60 pela RTP. Em Abril de 63 iniciei na televisão portuguesa uma forma inédita de dança, com a rubrica ‘Poesia e Movimento’, em que se deu relevância aos poemas de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos, bem como de alguns poetas ‘malditos’ em tempo de ditadura, conjugando dança, música e declamação. Essa foi, seguramente, a nossa forma de dança-teatro. Tanto quanto me é dado saber só em Janeiro de 1964 apareceu pela primeira vez o ‘género’ alemão, sem qualquer troca de informação entre artistas dos dois países”.

(Sena, 2015)<sup>195</sup>

Estas declarações de Águeda Sena numa entrevista fim de carreira são reveladores da auto-consciência sobre o pioneirismo e a singularidade do seu próprio trabalho. Águeda afirma que apontou novos caminhos no campo do teatro e da dança, tendo sido uma precursora que criou novos modelos e formas de expressão, sabendo também o quanto é difícil o reconhecimento justo e merecido por ser e fazer diferente.

<sup>195</sup> Conforme depoimento de Águeda Sena: <http://www.revistadadanca.com/?p=2218>.

Parece confessar-nos a sua tristeza e decepção por uma certa ingratidão, ignorância, falta de memória, e ausência de massa crítica que estude de uma forma séria e competente (sem dogmatismos) os diferentes protagonistas que configuram as artes em Portugal.

A formação intensa experienciada sob a orientação da Águeda Sena no TEATRO ESPAÇO levou a que viessemos a estreiar um dos primeiros espectáculos de teatro-dança que se fizeram em Portugal nos anos oitenta, um projecto artístico que retomava e dava continuidade a um trabalho incomum de conjugação da dança, da palavra e da música, iniciado pela própria Águeda nos anos sessenta. O espectáculo chamou-se CIDADE REI.<sup>196</sup> Era constituído por uma bailarina e sete actores bailarinos, com o objectivo definido de explorar novas linguagens cénicas tendo em conta a especificidade de cada uma delas e a possibilidade da sua interligação<sup>197</sup>. Durante esse Verão fizemos uma digressão pela zona centro do país onde pudemos constatar que apesar deste espectáculo ter uma proposta artística diferente, isso de forma nenhuma foi impeditivo de uma boa e calorosa aderência por parte de um público pouco acostumado a manifestações culturais deste género.



*Cidade Rei* na Cisterna da Faculdade de Belas Artes de Lisboa.  
Foto da esquerda: Ofélia Cardoso ao centro. Júlio Martín, segundo a contar da direita.  
Foto da direita: Júlio Martín, primeiro à esquerda

O espectáculo foi apresentado em Outubro em Lisboa, na Cisterna da Faculdade de Belas Artes, em Lisboa, onde o público pode ver em cena o resultado da formação global que tínhamos recebido ao longo de meses. Pode ler-se no programa de CIDADE REI ser este um trabalho que:

---

<sup>196</sup> CIDADE REI, espectáculo de Teatro-Dança, 1987. Coreografia e encenação de Águeda Sena, produção Teatro Espaço.

<sup>197</sup> No decurso deste estudo encontrei a informação de que a Ofélia Cardoso, que participou como bailarina no espectáculo CIDADE REI, é actualmente professora na Escola Superior de Dança.

devido à sua natureza de espectáculo globalizante das várias expressões artísticas, exige dos actores o controlo do movimento e a síntese na construção da personagem, sensibilizando-o na prática de um teatro contemporâneo em que a economia dos sinais que transmite, o trabalho de máscara, o rigor gestual, a precisão da palavra, a consciência das linguagens cénicas, são alguns aspectos fundamentais (Sena, 1987:12).

A imprensa foi sensível a este espectáculo tendo sido noticiado em alguns jornais, como o exemplo que se segue no DN Jovem:

13 de Outubro de 1987 **DN JOVEM** 37

## «Cidade Rei»: a síntese do gesto

«O gesto tem de ser extremamente significante, não pode nunca ser um pleonasma da palavra. A necessidade de síntese do gesto coincide com a sua densidade. Há num actor, ao construir a personagem, todo um trabalho de interiorização que, de facto, o obriga a essa síntese.» As palavras são de Agueda Sena, responsável pela encenação e coreografia de «Cidade Rei», o espectáculo que o Grupo Teatro Espaço apresentou, de sexta-feira a domingo passados, na cisterna da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa

No palco montado na cisterna da ESBAL, os actores movem os corpos. Brancos. Ao fundo, são projectados slides. Paisagens coloridas e terríveis. O grupo acorta o espectáculo ao novo espaço, onde vão representar a peça *Cidade Rei*. No fim dos trabalhos, Agueda Sena senta-se a meu lado na plateia e conversamos. A sua voz é expressiva, alternando entre o segredo das pequenas coisas e o quase-grito das grandes revoltas.

**História de uma sobrevivência**

A peça parte de slides de Max Ernst. A Europa depois da chuva e assenta em três poemas. Tudo começa com uma sobrevivência da cidade de Pelagum, poema de Carlos Eurico da Costa. «Uma sobrevivente... e normalmente sobrevive-se por várias razões, também porque não se luta com as armas certas. Porque eu considero sobrevivência como uma maneira de destruir o ser humano.» Depois há um flash-back para o Teatro da Boneca, de Carlos Queiroz. Neste quadro aborda-se a influência da família como elemento de continuidade dessa sobrevivência, pela maneira como trata o jovem, o adolescente. A menina transforma-se então numa boneca egoísta, pior do que a própria família que a criou. Finalmente entra-se no último período, *a Riqueza e a Justiça* (Brecht), «que são exactamente os opostos, ou seja, a riqueza exclusivamente material para alguns e a justiça social. Ali são escolhidas como máscaras, a «Adolescente», o «Homem», o «Corrupto», o «Pacífico», o «Hípcrita» e o «Triste».

*Cidade Rei* fez a sua estreia em Agosto, com três ensaios públicos na Cisterna da Ortopedia, em Benfica.



O cartaz da peça: a família e a menina. À direita, a sobrevivente contracenando com as máscaras: a «Adolescente», o «Homem», o «Corrupto», o «Pacífico», o «Hípcrita» e o «Triste».

dam dramaturgia, coreografia, técnicas de palco, dança contemporânea, interpretação, dança espanhola, artes comparadas, trabalho de máscara, enfim, um *curriculum* denso, mas necessário para o actor completo que eles defendem e querem ser.

Agueda Sena aboca um sorriso cansado, mas os seus olhos brilham. «Há uma verdade indomita de continuar. A formação de um actor não acaba nunca, é contínua, até ao último dia em que ele pisa um palco.» Aceta-se, na cadeira. Acende um cigarro. «É grande a diferença entre ser e estar. As pessoas normalmente estão, não são. Eu costumo dizer às pessoas com quem trabalho, contestem-me! Contestem-me! É fundamental. Só assim continuo a crescer. Eu deixo de ensinar no dia em que não souber aprender porque... estar a repetir receitas? Receitas são só para a família! O ensino tem que ser individualizado para chegar ao colectivo. A educação não pode ser uma coisa castrante, pelo contrário, é abrir horizontes, é saber que a gente saltou esta janela e vai saltar a outra a seguir... e que não é preciso receder!»

Sem rede, mas com grande balanço, o Teatro Espaço leva já no sacco um Prémio de Revelação e uma Medalha de Mérito da Câmara de Oeiras. Mas leva também inúmeras dificuldades. A falta de um subsídio anual faz guerra aos nervos todos os dias, quando é preciso comprar mais um piano e o dinheiro não chega, quando é preciso ler aquele livro que custa os olhos da cara, quando as refeições não são as mais completas... quando a falta de sala própria ameaça a existência do *Cidade Rei*. Mas não há desânimo no grupo, porque acreditam no que estão a fazer. «Nos trabalhos com esta velocidade que parece ser um locado raro em Portugal, mas que é fundamental. Não há razão para nós fazermos produções anuais, não fazemos...»




- O espectáculo para mim é a síntese das linguagens e nenhuma pode sobrepor-se às outras
- A formação de um actor não acaba nunca, é contínua, até ao último dia em que ele pisa um palco
- Deixarei de ensinar no dia em que não souber aprender. Não me quero repetir: as receitas são para a farmácia!

Nas vésperas do seu primeiro aniversário, o TEATRO ESPAÇO apresentou uma proposta de dinamização de um espaço cultural associativo no centro de Lisboa iniciando para o efeito um curso designado de FORMAÇÃO E OBJECTIVO PARA ACTORES, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, tendo em vista o crescimento da companhia. Pretendia-se efectivar a criação de novos elencos para o CICLO DE FARSA CONTEMPORÂNEA, projecto previsto como próximo trabalho do grupo.

Entretanto, conforme o acordado desde o início entre mim e a Águeda, retomei o curso na ESTC, mantendo, todavia, alguma colaboração com o grupo, tendo inclusivamente participado nalgumas actividades promovidas pelo TEATRO ESPAÇO.

Uma das acções de formação que destaco foi com o encenador polaco Kot-Kotecki, recém-chegado a Portugal, e que no 3.º Ano do Curso na ESTC viria a ser meu professor. O trabalho técnico de corpo e de interpretação que desenvolveu connosco foi intenso, vigoroso, na esteira de Grotowski, de uma fisicalidade assinalável, dando continuidade ao trabalho instaurado por Águeda Sena<sup>198</sup>.

#### 4. 2. Águeda Sena – Outros Projectos

Voltei a trabalhar com a Águeda em 1990, tendo já terminado o curso da ESTC, quando me convidou para integrar o elenco do AUTO DA ÍNDIA de Gil Vicente, numa produção do TEATRO DE TODOS OS TEMPOS – COMPANHIA VICENTINA (dirigida por Hermínia Tojal e Luís Sande). Toda a concepção do espectáculo, desde a dramaturgia, a encenação e as coreografias eram da Águeda, e o espectáculo esteve em cena no Teatro da Trindade.



<sup>198</sup> Apesar de ter havido vários projectos a que não foi possível dar continuidade por falta de apoios, o TEATRO ESPAÇO viria a apresentar no Estúdio Espaço, na Rua da Fé, em Setembro de 1988 *O Gigante Verde* de Manuel Grangeio Crespo, seguindo e aprofundando a via do teatro-dança.

Para além do núcleo de actores da peça, a Águeda integrou no espectáculo um grupo de bailarinas e bailarinos com os quais já tinha trabalhado, como a Cristina Benedita, Marta Lapa, Ana Bergano, Filipa Francisco ou a Célia Cardoso e teve como Assistente Coreográfico o bailarino e coreógrafo João Senna<sup>199</sup>. Nesta produção vicentina que cruzou o teatro com a dança, a música ficou a cargo do compositor Nuno Rebelo, fundador dos MLER IFE DADA, em 1984<sup>200</sup>. A carreira do espectáculo decorreu sempre com a sala esgotada e com muitas sessões especiais para escolas.



Júlio Martín na figura do Castelhana e foto geral do *Auto da Índia* (1990).

Neste espectáculo, Águeda Sena deu continuidade ao trabalho em torno da procura de novas linguagens cénicas, estabelecendo um diálogo muito profícuo entre o teatro e a dança, tanto na encenação como na coreografia desta peça vicentina. Um outro aspecto relevante neste projecto prendeu-se com o entendimento e reflexão de Águeda Sena acerca da necessidade de aproximar esta dramaturgia quinhentista ao nosso tempo. Escrevia ela a propósito que:

---

<sup>199</sup> Note-se que João Senna dirigiu e foi premiado por espectáculos de dança-teatro no Brasil, nomeadamente o Prémio Governador do Estado/86, no Festival de Dança-Teatro em São Paulo.

<sup>200</sup> Lembro que Nuno Rebelo tocou ao vivo com José Peixoto nos Encontros ACARTE 89 e compôs a música do bailado “Alto Contraste” (Dança Grupo, II Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea, C.A.M., 1990).

No âmbito da preservação e da valorização do *património cultural português*, e à imagem do que outros países europeus fazem dos seus dramaturgos, pretendeu-se, nesta perspectiva, encontrar num texto do século XVI as constantes reais da nossa actual sociedade portuguesa (Sena, 1990)<sup>201</sup>.

É de salientar como esta perspectiva de querer valorizar o património teatral português, mediante espectáculos inovadores e de qualidade, não recolheu na altura apoios estatais que permitissem assegurar a sua continuidade. Curiosamente, três anos mais tarde a esta experiência juntei-me ao TEATRO MAIZUM que tem vindo através de Silvina Pereira a pugnar persistentemente ao longo dos anos pelos mesmos propósitos.

Quinze anos depois voltei a colaborar com a Águeda Sena, agora numa situação muito distinta, mas que se veio a revelar particularmente esclarecedora para a minha compreensão, das raízes do seu percurso, da sua força e da sua personalidade. A partir do ano 2000 a Águeda empenhou-se na divulgação de algumas obras de seu pai, António de Sena Faria de Vasconcelos, ou simplesmente Faria de Vasconcelos<sup>202</sup>, tendo manifestado a vontade de dramatizar algumas das conferências proferidas por ele na América Latina. Nesse sentido, convidou-me a traduzir alguns textos de seu pai que estão escritos em espanhol. Assim, entre 2004 e 2005, de acordo com a sua vontade traduzi para português as seguintes conferências de Faria de Vasconcelos: *A Dor*; *O Carácter*; *O Medo*; *O Espírito de Combate na Vida* e *O Sentido do Mistério*. A partir destes textos a Águeda fez alguns espectáculos, por várias zonas do país, como uma forma de homenagear e vivificar a memória e a obra de seu pai, e, simultaneamente, dando continuidade ao seu trabalho de formação de novas gerações de artistas, com a sua visão e método de fazer convergir o movimento e a palavra.

## · O CARÁCTER ·



MAX ERNST

Texto de FÁRIA DE VASCONCELOS

<sup>201</sup> Cf., texto programa do espectáculo AUTO DA ÍNDIA, produção TEATRO DE TODOS OS TEMPOS, 1990.

<sup>202</sup> As “Obras Completas” de Faria de Vasconcelos estão publicadas pela Fundação Calouste Gulbenkian. Foi um pedagogo, escritor, e professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na Universidade Jean-Jacques Rousseau em Genebra, entre outras, tendo sido também defensor da Escola Nova e fundador do Instituto de Orientação Profissional, em Lisboa.

## • O CARÁCTER •

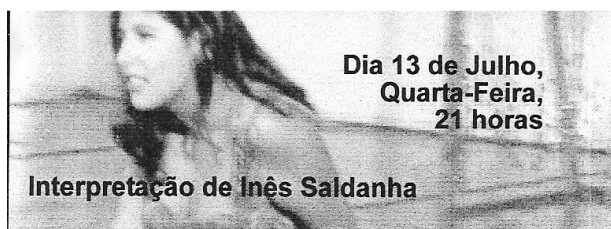
...”Porque ser um carácter é uma força imensa no meio da fragilidade da vida... Nenhuma das forças dissolventes da vida pode desagregar esse alguém que é um carácter. Não há ácido psíquico nem social que ataque um granito assim”...

FARIA DE VASCONCELOS

## • FICHA TÉCNICA •

Texto  
FARIA DE VASCONCELOS  
Tradução  
JÚLIO MARTIM  
Música  
J.S. BACH  
Slide  
MAX ERNST  
Artista Plástico  
HUGO MARQUES  
Serralheiro Montador  
ALEXANDRE ALVES DE JESUS  
Produção  
MANUELA JORGE  
Assistente Ensaios  
OSVALDO CANHITA  
Encenação e Direcção  
ÁGUEDA SENA  
Intérprete / Actriz  
CLÁUDIA NEGRÃO  
~  
Duração: 50 minutos

Como forma de amplificar a divulgação destes textos/conferências de Faria Vasconcelos, Águeda Sena enviou também as traduções a alguns amigos.<sup>203</sup>



### “O Espírito de Combate e o Valor da Vida”

Texto de Faria de Vasconcelos  
com Encenação de Águeda Sena

Foi com grande comoção que traduzi as conferências e que descobri o pensamento vibrante e sensível de Faria de Vasconcelos. E foi também com emoção que ofereci à Águeda um texto onde transparece a forte impressão que a leitura da obra de seu pai me proporcionou e que denominei como:

<sup>203</sup> Veja-se Eduardo Graça (à época Presidente da Direcção da Cooperativa António Sérgio para a Economia Social (CASES), acusando a recepção do texto *O carácter*, enviado por Águeda Sena, referindo-se ele ao pedagogo como “um extraordinário intelectual e pedagogo português, esquecido, cujo pensamento e acção foram marcantes na primeira metade do século XX”.  
<http://absorto.blogspot.pt/2008/03/o-caracter.html>

### Dores de tradução

Ler as Conferências de Faria de Vasconcelos foi ouvir uma voz que eu desconhecia, mas que, no entanto, se me revelou intimamente próxima.

Escritas para serem proclamadas, têm o movimento natural da oralidade, e a respiração vibrante do boca a boca.

Olhá-las assim deitadas no papel, despertam um apelo à voz para as erguer, e fazê-las voar no espaço.

Passá-las do forte vento latino-americano para a suave brisa portuguesa, foi como caminhar sobre as águas do celeste Atlântico, transformado por elas, em verdejante Tejo.

A Dor. Como é possível alguém escrever assim sobre ela? Que homem foi este, que vê como um pintor, reflecte como um místico e age como um cientista?

Foi por certo, um Dador. Dador de Vida. E estas palavras são verdadeiro alimento para quem se arrisca na vida, e cheiro insuportável para quem se esconde na morte.

Neste caminho pulsante, feito de palavras-células, encontrei as origens da Águeda. E compreendi agora melhor, passados vinte anos de termos trabalhado juntos, a fonte do seu canto de ansiedade de *levar em si um pedaço de infinito e de não poder abarcar mais que uma parcela insignificante de finito...*

Águeda, veste a (S)cena, de nudez. E esta dolorosa essencialidade, transmitida vivencialmente, liberta o nosso Éden de folhagens falsas e envergonhadas.

Estas vibrantes Conferências de seu pai, são para ler de boca bem aberta e ouvir em voz alta, e apenas exigem uma sincera disponibilidade; de alma, de corpo e de tempo.

E antes de entrar em cena, como ela sempre nos disse no Teatro Espaço...

Enjoy!<sup>204</sup>

Uma das frases que Águeda Sena gostava de repetidamente partilhar connosco e que exprime o seu percurso enquanto artista, investigadora e professora era “Deixarei de ensinar no dia em que não souber aprender”. No meu caso, tenho-me esforçado por ser fiel a este ensinamento que sempre me tem acompanhado.

---

<sup>204</sup> Carta inédita de Júlio Martín enviada para Águeda Sena a 25 de Outubro de 2005.

## 5. NADA – Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais (1992 – 1997)

Entre os anos lectivos de 1992 e 1997, leccionei várias disciplinas da Área de Informática na Escola Secundária do Restelo<sup>205</sup>, e onde, juntamente com uma colega de Filosofia, a Manuela Martins<sup>206</sup>, tivémos a ideia de desenvolver uma experiência de formação, experimentação e criação ao nível do teatro e dos audiovisuais que apelidámos de NADA - Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais.

Para dar conhecimento da iniciativa à comunidade escolar, começámos por anunciar uma Conferência de Imprensa com o Senhor e a Senhora NADA, que se veio a realizar no dia 28 de Outubro de 1992<sup>207</sup>. Esta conferência-performance possibilitou que no meio escolar se falasse sobre teatro, cinema, o trabalho de actor, assim como se potenciou o lançamento das futuras actividades do NADA, como o workshop de Expressão Dramática em Novembro desse ano, que permitiu a formação do grupo de Teatro. No NADA entraram alunos de diferentes anos – o que se revelou ser uma mais valia em termos relacionais e pedagógicos – e teve como objectivo imediato a preparação de uma peça para o Natal. Em Dezembro apresentou-se uma adaptação de *Um conto de Natal* de Charles Dickens a que chamámos O NATAL DOS ESPÍRITOS, uma versão livre que resultou num argumento original que incluiu música, vídeo e projecção de imagens. Lembremos que as Festas de Natal são momentos importantes para a comunidade escolar, pois permitem recordar e celebrar com os jovens os valores da solidariedade assim como acolher e integrar os familiares e amigos na dinâmica educativa, pelo que a escolha desta emblemática obra correspondia justamente a esses propósitos.

O processo pedagógico e artístico vivido com os alunos foi intenso e muito produtivo. Pude efectivar a transmissão de conhecimentos adquiridos aquando da minha formação na ESTC, o que me proporcionou uma grande satisfação, assim como

---


<sup>205</sup> Tendo finalizado o Curso de Formação de Formadores na Área de Informática, e sendo esta uma nova disciplina a fazer parte do currículo das Escolas Secundárias, candidatei-me a leccionar nessa área, dando início ao Grupo de Informática na Escola Secundária do Restelo. Nessa escola fui professor de diferentes disciplinas desta área tecnológica, Delegado de Grupo e Membro do Conselho Pedagógico entre 1992 e 1995, e Professor e Director de Instalações de Informática durante os anos de 1996 e 1997.

<sup>206</sup> Já tinha tido a oportunidade de trabalhar com a Manuela no ano anterior, em 1991, nas filmagens de JUDAS - O MAIS AMADO, segundo a peça de António Patrício, com a realização de Carlos de Vasconcelos, numa produção da Cinequanon, pois ela tinha sido a guionista e a assistente de realização deste filme que protagonizei.

<sup>207</sup> Assinalo a colaboração do actor João Didelet e da actriz Eva Cabral, recém-formados pela ESTC, com os quais já havia trabalhado e que ao tempo estávamos a desenvolver um projecto teatral, o TEATRO ZÉPHYRO, que viria a nascer dois meses depois.

promover e incentivar uma prática de investigação/laboratório através do cruzamento de linguagens novas, como a produção de vídeo. Outro aspecto importante a salientar é que a experiência de direcção destas actividades, com os jovens estudantes, foi-me dando progressivamente confiança no exercício da encenação.

Em Janeiro de 1993 realizou-se o Workshop de INTRODUÇÃO ÀS TÉCNICAS DE VÍDEO com duração de três meses, orientado pelo realizador Carlos de Vasconcelos no âmbito da iniciativa PÁTIO DOS AUDIOVISUAIS promovida pelo Pelouro da Educação da Câmara Municipal de Lisboa. Desta formação teve origem o vídeo OS NOVOS DO RESTELO com argumento original de Manuela Martins e realização de Sérgio Sousa (aluno da Escola e membro do NADA), que ficcionava um grupo de jovens estudantes que partem à descoberta da história dos seus monumentos guiados por um velho funcionário da escola, interpretado por mim. Este vídeo viria a ser premiado no 1.º Festival Escolar de Vídeo, organizado pelo Ministério da Educação em 1993, o que deu grande satisfação a toda a equipa. Durante o 2.º período iniciámos os ensaios da peça *O Gato* de Henrique Santana, que viámos a representar no 3.º período, no Padrão dos Descobrimentos, e que contou com a presença do autor.



**« O Gato »**  
de Henrique Santana

**Ficha Técnica**

Encenação  
Júlio Martín Fonseca

Assistência de encenação e produção executiva  
Manuela Martins

cenografia  
José Fernando Santa Rita

**Actores**

<b>PIRILAU/CARLOS</b>	<i>João Paulo Henriques</i>
<b>CARLOTA</b>	<i>Sofia Abrantes</i>
<b>CASAL CASTRO</b>	<i>Sérgio de Sousa</i>
	<i>Margarida Moreira</i>
<b>PROF. NOVAIS</b>	<i>Filipe Leal de Faria</i>
<b>TERESINHA</b>	<i>Anabela Moreira</i>
<b>JOANINHA</b>	<i>Fernanda Lais</i>
<b>ROMUALDO</b>	<i>Paulo Nogueira</i>
<b>TONI</b>	<i>Rui Moita</i>
<b>ANÉLIA</b>	<i>Susana Fernandes</i>
<b>D<sup>A</sup> LAURA</b>	<i>Fátima Figueiredo</i>
<b>LAURINHA</b>	<i>Ana sílvia Ferreira</i>
<b>NARRADORES</b>	<i>Rita Norberto</i>
	<i>Gonçalo Uva</i>

Esta aproximação ao teatro, ao vídeo, ao relacionamento e contacto pessoal com actores, realizadores e dramaturgos, contribuiu para que a escola se abrisse à

comunidade e aos âmbitos culturais, artísticos e comunicacionais, tendo surgido outros núcleos de actividade que se constituíram como complementos curriculares, como foi o caso do jornalismo ou da rádio.

Em 1993, sob o lema NADA DE NOVO retomámos o trabalho de formação e integração de novos elementos, resultando num grupo cada vez maior e mais diversificado. Para a Festa de Natal, escolhemos fazer uma adaptação livre de *O Feiticeiro de Oz* de Frank Baum, por se tratar de uma história intemporal sobre o auto-conhecimento e os ritos de passagem para a vida adulta. Este espectáculo implicou a colaboração de diversos professores e alunos de várias áreas, nomeadamente das artes visuais, para a feitura de cenários, adereços e figurinos. O palco foi renovado, permitindo que a Escola ficasse com uma espécie de auditório, que se veio a revelar de grande utilidade para inúmeras iniciativas. No fim, todo o colectivo entoava a conhecida melodia do filme, com a letra adaptada em português, para alegria de todo o público e naturalmente também do encenador/dramaturgista.



Anabela Moreira (vestido colorido) no papel de Barbie (Espantalho, no original)

No 2.º Período, já em 1994, cumpria ir ao encontro do desafio de acolher na Escola do Restelo, na 1.ª e 2.ª semanas de Março, alunos e professores provenientes de

vários países, que iriam integrar diversas iniciativas de carácter educativo e cultural<sup>208</sup>. Por essa razão era nosso objectivo apresentar um espectáculo que não levantasse barreiras linguísticas, que versasse sobre a cidade, que se aproximasse da temática do mar, que fosse universal, e que evocasse a portugalidade. O tema aglutinador era “Lisboa – uma cidade à beira rio” e pensámos que seria interessante dar a conhecer alguns aspectos da nossa História, e sobretudo da cidade de Lisboa, enquanto cais de encontro, de partida e de chegada. Foi assim desenvolvido um trabalho em torno das aventuras de *Ulisses* e da sua ligação mítica com a cidade de Lisboa, tendo o poeta brasileiro Heleno Afonso Oliveira escrito, a meu convite, um poema do qual transcrevo um excerto:

Lisboa  
Cais do fim do mundo  
Onde as caravelas regressam.

Outrora Ulisses veio de Ítaca  
Agora vem da Bahia, dos Cabos Verdes, das Luandas,  
de Timor  
Das ilhas vistas e esquecidas,  
invocando os Deuses.

Cidade de Ulisses  
Em ti, os povos descobertos  
Os povos mais que abertos  
Os povos grávidos doutra história  
Encontrariam a história total  
Que nunca foi só tua.

Um vento passaria pelo Tejo  
Com a fala mais fluente da poesia  
e serias atravessada  
pelo amor  
pelo susto  
pelo grito  
pela maravilha  
do outro<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> À época, a Escola Secundária do Restelo, tinha sido escolhida para participar na Acção Piloto PARCERIAS ESCOLARES MULTILATERAIS NA UNIÃO EUROPEIA, tendo sido integrada no Projecto COLUMBUS - ESTUDO DE CIDADES À BEIRA DE UM RIO/PORTO, bem como acolhido o FESTIVAL INTERNACIONAL DE IMPRENSA JOVEM.

<sup>209</sup> Recordo que Heleno Afonso Oliveira vivia à época em Florença, mas deslocava-se com alguma frequência a Lisboa, dado estar a trabalhar na sua tese de doutoramento sobre a personalidade e poesia de Sophia de Mello Breyner Andersen. Lembro com saudade a sua amizade, lamentando a forma inesperada como nos deixou.

O poema de Heleno Afonso Oliveira, que tanto quanto sei continua inédito, foi um tributo à cultura do diálogo e do encontro. A música original foi composta por Nuno Cacho e a realização plástica do espectáculo teve a colaboração dos escultores Nuno e Raquel Theias. Após a apresentação de 1994 ODISSEIA NO NADA na Escola Secundária do Restelo e no Mosteiro dos Jerónimos, com o apoio também do Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos, e tendo-se constatado as potencialidades do projecto, ficou decidido a sua revisitação no ano seguinte<sup>210</sup>.

No início do ano lectivo de 1994 - 1995 foi finalmente anunciado a abertura do Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Desde 1989, altura em que tinha concluído o bacharelato que aguardava a abertura deste curso, quer pela vontade de aprofundar conhecimentos, quer pela obtenção da Licenciatura, aspectos que considerava serem muito relevantes na dignificação profissional do actor. A frequência deste CESE, a troca de experiências com professores e colegas com formações diferentes – embora na sua maioria tivessem alguma experiência de teatro eram sobretudo professores de outras áreas ou tinham feito o antigo curso de Educação pela Arte no Conservatório Nacional – permitiu-me alcançar uma maior consistência pedagógica, aplicando-a ao labor artístico que desenvolvia com os jovens alunos do Restelo, vindo a constituir-se como material de reflexão e de tese de **licenciatura em Teatro e Educação**. É de sublinhar que esta Licenciatura me incrementou uma atitude mais focada e reflexiva sobre o trabalho artístico e pedagógico ao nível do desenvolvimento pessoal, relacional, comunicacional e criativo.

Nesse ano, para além de outras actividades e colaborações com outros núcleos de complemento curricular, o NADA participou nas filmagens da EVOCAÇÃO DE SÓCRATES que decorreram na Escola Secundária do Restelo e no Centro Cultural de Belém, e cujo vídeo foi apresentado por uma representação de alunos em fins de Fevereiro em Antuérpia, no âmbito do PROJECTO SÓCRATES DA UNIÃO EUROPEIA. Como a Escola Secundária do Restelo também fazia parte de uma Rede de Escolas

---

<sup>210</sup> Na sequência destes trabalhos fui convidado a encenar um espectáculo comemorativo dos 500 anos do Tratado de Tordesilhas, com alunos do 1.º e 2.º ciclo do Instituto Espanhol de Lisboa, o que veio a dar origem ao TIEL - Teatro do Instituto Espanhol de Lisboa, com cujos alunos do secundário apresentámos no salão da *Xuventude de Galicia* o espectáculo ALGO MÁS uma criação feita a partir de textos colectivos, a que se seguiram outros trabalhos, em anos seguintes.

ligadas à EXPO'98, fomos convidados a participar no 1.º Fórum Escolas do Programa Oceanofilia, tendo de novo apresentado, em fins de Maio, junto à Torre de Belém, o espectáculo ODISSEIA NO NADA.

Nos dois anos lectivos seguintes continuei a dinamizar as actividades do NADA, agora sem a minha colega pois tinha sido colocada noutra escola. A partir do ano lectivo de 1997-1998 começou a haver concurso nacional para os professores de Informática, e como eu não tinha formação superior nessa área curricular não pude concorrer. No entanto, os cinco anos em que assumi a docência de Informática permitiram-me que paralelamente desenvolvesse um trabalho artístico e pedagógico com muitos alunos e colegas de outras disciplinas que colaboraram comigo, e de que guardo gratas memórias e amizades.

É possível agora entender melhor como esta experiência artística e pedagógica, vivenciada por este grupo de jovens, se veio a revelar estruturante para o seu futuro. A educação pela Arte, e neste caso especificamente pelo Teatro, deu os seus frutos, razão sobeja para que integre esta experiência singular destes cinco anos de trabalho nesta dissertação de doutoramento. Esta *praxis* pedagógica e artística revelou-se extremamente profícua, tendo-me dado inspiração e confiança nomeadamente no âmbito do trabalho de encenação. E, por último, haveria de estimular uma investigação e estudo académico concretizado em 1996 aquando da apresentação da minha tese de Licenciatura sobre o projecto desenvolvido no NADA - Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais, da Escola Secundária do Restelo.

## 6. Teatro Zéphyro (1992 – 2005)

O TEATRO ZÉPHYRO<sup>211</sup> foi criado a 23 de Dezembro de 1992 por mim, pela Eva Cabral, pelo João Didelet formados em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, e pelo Nuno Theias com formação plástica em Escultura pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa. O ZÉPHYRO surgiu na sequência de um trabalho conjunto que concebíamos desde 1989, estimulado pela vontade de construir e desenvolver uma linguagem artística colectiva, e no desejo de explorar novas linguagens, outras formas de expressão, criação, comunicação e produção teatral<sup>212</sup>. Numa altura em que os modelos tradicionais oferecidos pelas companhias subsidiadas não se mostravam atractivos a jovens formados pela ESTC e a condição de criador independente e *freelancer* estava a começar a encontrar o seu próprio espaço cultural e comercial<sup>213</sup>, propunhamo-nos com o TEATRO ZÉPHYRO desenvolver um projecto auto-sustentável, através da venda de espectáculos, que não fizesse depender a sua existência da imponderabilidade dos apoios ou subsídios do Estado, experimentando uma via pouco desenvolvida no teatro, a relação com o mercado. Um outro aspecto de não menos importância prendia-se com o facto de cada um dos seus elementos poder desenvolver livre e paralelamente o seu percurso artístico individual.

Através da pesquisa e investigação de diferentes temáticas e diversas técnicas teatrais fomos desenvolvendo um conjunto de espectáculos com conteúdos educacionais, culturais e científicos, e explorando teatral, musical<sup>214</sup> e plasticamente, uma linguagem artística que fosse próxima e apelativa das gerações mais jovens, imersas num imaginário audiovisual e digital.

---

<sup>211</sup> O nome do grupo, cuja conotação e significado mitológico remete para a *brisa do ocidente* que traz consigo a primavera, simbolizou para a equipa a ideia de afirmação de um trabalho novo e pioneiro.

<sup>212</sup> Estas ideias foram sendo desenvolvidas tanto em projectos na ESTC, como na criação de espectáculos de palhaços, desenvolvendo a técnica de clown, ou com o espectáculo experimental do Teatro T (designação por mim criada) “Saldoce – não mistures o sal com o açúcar”. Este espectáculo em particular, que fez carreira em 1991 na Caixa Económica Operária, resultou do convite que fiz ao Carlos Pessoa, Ângela Pinto, João Didelet e Eva Cabral para participarem num projecto cujo texto estava a ser escrito por mim, pela Helena Marteleira e João Luís Simões. O espectáculo, sob a minha concepção e direcção foi feito sem apoios. O cenário era feito exclusivamente com jornais. Foi a primeira vez que tive a possibilidade de experimentar livremente e de pôr em prática, com a cumplicidade dos meus colegas, algumas ideias que desejava desenvolver. O espectáculo reflectia a confluência de várias áreas artísticas, a escrita de um texto original, o resultado de um labor colectivo, organicamente constituído e atravessado pela interpretação, pela música, pela realização plástica, pelo movimento, pela performance e a dança-teatro. O espaço cénico foi igualmente concebido por mim, numa perspectiva (compreendo agora) transdisciplinar, cuja invenção e concretização me devolveu a ideia de que tinha chegado o momento de articular uma experiência de criação artística específica.

<sup>213</sup> Como os casos de António Feio, José Pedro Gomes e Miguel Guilherme, entre outros

<sup>214</sup> Com a colaboração do músico Nuno Cacho, que compôs para o Zéphyro todas as bandas sonoras.

Começámos por criar um espectáculo de Teatro de Rua/Animação Urbana, no que fomos pioneiros à época, chamado *Os Construtores*<sup>215</sup>, onde inventámos uma linguagem própria, expressiva, sem barreiras linguísticas. Com este espectáculo participámos nas Festas de Lisboa 93, em iniciativas do INATEL e do Chapitô, em animações na FIL, na Construnor 94 em Braga, na Lisboa 94, nos Festivais de Teatro de Portalegre, de Almada, de Montemor-o-Velho (CITEMOR), e no “Teatro em Cena” no Metropolitano de Lisboa, entre outros, e ao longo de vários anos.

Em Setembro de 1993, aquando da inauguração do Centro Cultural de Belém, surgiu um embrião do que viria a ser mais tarde o Centro de Pedagogia e Animação, um núcleo de trabalho com o qual o Teatro Zéphyro colaborou. Dinamizando a Acção Pedagógica “O Canto do Conto”, concebemos pequenos espectáculos direccionados para as escolas. Durante esse ano escolar chegámos a apresentar um espectáculo diferente por semana, quer para um público do 1.º ciclo quer do ensino pré-escolar. Esta dinâmica proporcionou um ritmo semanal de criação e produção, em que abordámos várias temáticas, desde a literatura infanto-juvenil, lendas e mitos, ou criações do grupo, usando várias linguagens artísticas. Além dos espectáculos foram organizados workshops sobre diferentes técnicas usadas nos nossos espectáculos. Integrados em exposições e iniciativas do CCB, realizámos Ateliers específicos sobre a *Conservação e Protecção das Espécies*, o *Teatro de Sombras*, e o *Pré-Cinema - As Imagens em Movimento*.

Em 1994 o Teatro Zéphyro iniciou um projecto específico com a designação de COMPANHIA DOS MARES para corresponder ao desejo de desenvolver uma linguagem própria na área do teatro de formas animadas<sup>216</sup>. Esta proposta foi apresentada para integrar a programação infantil da Expo 98, mas não foi aceite pois apresentava uma estética diferente daquela do *grotesco* dos “Olharapos”. No entanto, após o fim da Exposição, o Teatro Zéphyro veio a colaborar activamente na programação semanal do Parque das Nações, com espectáculos e animações. A COMPANHIA DOS MARES do Teatro Zéphyro era constituída por seres marinhos reais e imaginários e concretizava o

---

<sup>215</sup> O espectáculo estruturava-se em torno de uma sequência de acções, cuja ordem poderia mudar em função das circunstâncias, que iam progredindo de uma forma livre e aberta à improvisação. A proposta era muito livremente inspirada no trabalho de companhias catalãs como “La Claca” e “Tricicle” que cruzavam o teatro físico com as artes plásticas. A língua inventada que usávamos para comunicar entre nós durante o espectáculo constituía-se como uma pseudo-linguagem lúdico-teatral, tendo sido nessa altura dos primeiros grupos a desenvolver um trabalho com estas características.

<sup>216</sup> Lembro a propósito que em 1984 fiz com o Teatro da Lanterna Mágica o espectáculo SOLA, SAPATO, REI, RAINHA de Adolfo Simões Muller com Direcção de Isabel Andrea, na Sala Experimental do Teatro Nacional D. Maria II

sonho de poder comunicar com estes habitantes dos mares e oceanos, revelando um mundo maravilhoso e fantástico, de lendas e tradições que fazem parte do imaginário colectivo português e europeu. A sua primeira produção foi uma recriação do conto tradicional *O Capuchinho Vermelho*, conjugando aspectos lúdicos e pedagógicos, fazendo contracenar actores e marionetas, e transpondo a 'estória' com situações de fantasia e humor para o mundo sub-aquático, dando origem ao espectáculo O PEIXINHO VERMELHO. Este espectáculo foi apresentado em iniciativas do INATEL, no Museu do Mar de Cascais, em inúmeras Escolas e Instituições, Câmaras Municipais, e no Centro Cultural de Belém<sup>217</sup>.

Todas estas experiências, a par com um novo espectáculo de Teatro de Rua/Animação Urbana OS EXPLORADORES, foram estimulando o alargamento da nossa área de acção artística, levando-nos ao encontro, à descoberta, ao estudo e ao aperfeiçoamento de outras técnicas teatrais, como o Teatro Físico, o Teatro de Sombras, o Teatro de Luz Negra e o Teatro de Papel. Simultaneamente continuaram a surgir convites no sentido de criar e/ou colaborar em acções didáctico-pedagógicas, em animações, bem como outros desafios e oportunidades de experimentar novos territórios lúdicos, desfrutados em grande liberdade artística. Os espectáculos de rua que fazíamos adaptavam-se a qualquer lugar ou tipologia de público. O tipo de relacionamento e interacção que estabelecíamos entre nós e com os espectadores permitia-nos fazer o mesmo espectáculo num restaurante, num estúdio de televisão, numa sala de aula, num auditório, no Metro, ou na rua.



---

<sup>217</sup> Mais tarde foram desenvolvidos outros projectos inspirados por esta temática, sempre num contexto lúdico-pedagógico e científico, como foi o caso de O PEIXINHO FEIO.

Manuel João Gomes, crítico teatral do jornal O PÚBLICO escreveu sobre o espectáculo no suplemento Zap a 26 de Agosto de 1995 que:

Quanto a “Os Exploradores”, do grupo Zéphyro, é outra curiosidade teatral digna de se ver. Zéphyro – um projecto colectivo dos actores Eva Cabral, João Didelet, Júlio Martín e Nuno Theias – é o único grupo português que faz um teatro pensado e escrito para ser feito na rua. Absolutamente único na arte imaginativa e bem-humorada de reinventar gestos e transfigurar objectos quotidianos (Gomes, 1995)

Em 1995 fomos convidados pelo Centro de Informação e Documentação Europeia Jacques Delors a apresentar um novo espectáculo que ajudasse a difundir a ideia de União Europeia às crianças e jovens. Nesse sentido, e inspirados numa história da dupla de escritoras Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, criámos o espectáculo *A DESCOBERTA DA UNIÃO EUROPEIA* que estreou no Centro Cultural de Belém. A partir desse momento começámos a colaborar regularmente com iniciativas do Centro tendo o espectáculo sido integrado numa Embaixada itinerante que percorreu todo o país ao longo de 1995 e 1996, juntamente com outra produção do Teatro Zéphyro, o espectáculo *AS CORES DA TOLERÂNCIA*.

Entre as dezenas de produções que realizámos, o único espectáculo que pelas suas próprias características exigiu ser feito num teatro ou auditório foi *A Cidade de Ulisses* em 1997, baseado nos mais significativos episódios da *Odisseia* de Homero e da *Lenda da Fundação da Cidade de Lisboa*. O espectáculo estreou no dia 4 de Junho de 1997 na Black Box do Centro Cultural de Belém, com o apoio do Centro de Pedagogia e Animação, tendo realizado 8 apresentações para 609 espectadores. Posteriormente foi acolhido pelo Teatro Estúdio Mário Viegas, integrando as Comemorações de LISBOA CIDADE DE PORTUGAL – 850 ANOS onde se realizaram 23 apresentações para 1513 espectadores. O espectáculo teve um excelente acolhimento por parte das escolas, do público em geral, assim como da crítica, pela sua capacidade de interacção com públicos tão exigentes e variados, bem como pelo cruzamento e diálogo, simultaneamente lúdico e desconstrutivo, de diferentes técnicas e linguagens cénicas, como o teatro de luz negra, as marionetas, as sombras, actores e música.

O espectáculo é referido por Maria de Fátima Sousa e Silva em *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, dizendo tratar-se de uma “História variada e aventureira, que marionetas, gigantes de papel, guerreiros de esponja tornam sugestiva; o calor da música, a graça e a imaginação completam o conjunto” (Silva, 1998:179).

A partir de 1999 integrámos o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo, com diferentes criações, ateliers e acções lúdico-pedagógicas. Também participámos em diversos Festivais e Festas municipais, com animações específicas, como foi o caso da apresentação do *Auto de São Martinho* de Gil Vicente, na Praça do Município nas Festas de Lisboa em 2000. De entre os vários espectáculos criados com conteúdos educacionais e científicos que criaram sinergias com as escolas, potenciando a captação e fixação de novos públicos para o teatro, a arte e a cultura, são de destacar: em 2001 TU E EURO direccionado para um público juvenil, que com o patrocínio do Centro de Informação Europeia Jacques Delors, informava de uma forma lúdica e criativa, sobre a história do dinheiro e a introdução da nova moeda, o Euro, no dia 1 de Janeiro de 2002; também nesse mesmo ano ROBIN DOS BOSQUES um espectáculo com actores e marionetas, que alcançou grande sucesso tendo sido apresentado ao longo de anos em várias zonas do país; em 2002 estreámos ALBOR – O FILHO DO FUTURO com actores e marionetas, um projecto de Educação Ambiental criado para a Câmara Municipal de Santarém e que posteriormente foi apresentado noutros municípios; em 2003, estreámos DINO.OVO um espectáculo sobre a origem e a extinção dos dinossauros, que foi apresentado no Museu de História Natural e em variadíssimas Bibliotecas; ESCOLA DE ASTRONAUTAS teve a sua estreia em 2005, tratando-se de um espectáculo sobre o Sistema Solar criado em colaboração com o NUCLIO – Núcleo Interactivo de Astronomia; e em 2005, estreámos OS BOLIS um espectáculo com actores, marionetas e música ao vivo que foi apresentado no Auditório do Parque Palmela, em Cascais.

O TEATRO ZÉPHYRO manteve uma actividade discreta, mas intensa e ininterrupta até 2005, que se traduziu em cerca de 50 produções diferentes, centenas de espectáculos e milhares de espectadores, o que possibilitou exercer uma actividade auto-sustentada, praticamente sem financiamento público. As acções artísticas que fomos concebendo mantiveram-se disponíveis em repertório para poderem ser apresentadas em qualquer altura. A actividade do grupo estimulou o desabrochar de novos públicos, indo artística e pedagogicamente ao encontro deles, assim como abriu espaço e criou oportunidades a outros artistas que colaboraram connosco. O trabalho e a pesquisa desenvolvida no TEATRO ZÉPHYRO deveu-se à vontade de um colectivo de encontrar uma forma singular e inovadora de funcionar como núcleo artístico, criando à partida o seu próprio "nicho" mediante uma proposta diferenciadora, inexistente no panorama teatral e no mercado das artes e da animação, assente numa estética própria de teatro de rua e na exploração de novas linguagens e formas artísticas. Este processo de trabalho foi sempre sustentado

no seio do grupo por uma inter-relação entre a formação colaborativa de novas técnicas, a investigação e experimentação de diferentes linguagens e a criação de diversos projectos. Esta experiência potenciou o desenvolvimento artístico de cada um dos elementos, influenciando em certa medida as opções profissionais posteriores e, no meu caso, em particular, ampliou a minha visão transdisciplinar das artes e da sociedade contribuindo também para o meu percurso enquanto artista (actor, dramaturgista, encenador), investigador e professor.



## 7. Teatro Maizum e Silvina Pereira (1993 até 2017)

Teatralmente falando, patricamente ignoramos o nosso passado, a nossa história, as mudanças da sociedade, e, desta maneira, o nosso património dramático continua a ser, apesar da passagem do tempo, “terra incógnita”. E isso não é aceitável.

(Silvina Pereira, 2017:18)

Data de 1993 o início de uma colaboração estreita com o TEATRO MAIZUM que perdura até hoje. Volvidos vinte e cinco anos de trabalho artístico nesta companhia, tive a oportunidade de interpretar como actor grandes figuras da cultura portuguesa, como Wenceslau de Moraes, Camões, Padre António Vieira, Almeida Garrett ou Eça de Queirós, assim como diversas personagens do teatro clássico português. A minha participação no MAIZUM estendeu-se de uma forma muito orgânica para outras áreas, como a assistência de encenação, direcção de actores, produção, formação em ateliers, laboratórios, programas de leituras encenadas em torno da dramaturgia portuguesa, assim como recentemente a concretização de uma programação em torno da cultura europeia.

Do Teatro Maizum tinha visto em 1984 O PARAÍSO NÃO ESTÁ À VISTA de R. W. Fassbinder, com encenação do Rogério de Carvalho, a primeira versão na Casa da Madeira, na Rua do Século, e mais tarde numa segunda versão completamente distinta no Bar Ocarina ao Bairro Alto, em 1985. Mais tarde vi UM JIPE EM SEGUNDA MÃO de Fernando Dacosta, com encenação de Adolfo Gutkin, nas instalações do IFICT, em 1987. Para além de conhecer o trabalho do MAIZUM, havia sido colega da Silvina Pereira no Curso de Estudos Teatrais da FLUL e lembro-me particularmente de uma conversa que tivemos sobre teatro e cultura portuguesa nas escadas da entrada principal da Faculdade de Letras, enquanto ela esperava pela sua colega Isabel Fernandes. Ambas partiam para Santarém onde a Silvina ia interpretar a figura de Florbela Espanca no Teatro Sá de Miranda num espectáculo intitulado FLORBELA, uma dramaturgia de poemas e cartas da poetisa e de uma peça de Hélia Correia.

## 7. 1. Período de 1993 a 2001

Em 1993, fui contactado pelo Celso Cleto<sup>218</sup> para integrar um novo espectáculo do Maizum. Reencontrei a Silvina, a Isabel Fernandes, que conhecia da ESTC, a Ângela Pinto, com quem tinha trabalhado no Teatro de Todos os Tempos, com a Águeda Sena, e no projecto do Teatro T - que eu dirigi – e o Álvaro Faria, que tinha estado na origem do Grupo de Teatro de Algés, a que eu pertenci. Juntamente com o Alfredo Brito e o Bruno Cochat iríamos constituir respectivamente a equipa de actores e bailarino.

Atraiu-me sobremaneira a dimensão da palavra no projecto artístico do TEATRO MAIZUM, única companhia de teatro que desenvolve consistentemente um projecto teatral em torno da obra dos grandes autores da Cultura Portuguesa, e que o grupo à época apelidava de "A arte de ser português", uma designação tomada de Teixeira de Pascoaes, e que consubstanciava um programa de criação e de investigação alicerçado num assinalável e aprofundado trabalho de dramaturgia assente na literatura portuguesa.



Capa do programa do espectáculo

A redescoberta artística da cultura em língua portuguesa começou, no meu caso, com o espectáculo PORTUGARU SAN - O SENHOR PORTUGAL EM TOKUSHIMA com textos

---

<sup>218</sup> Lembro-me que ambos tínhamos feito parte do efémero projecto do Grupo de Teatro de Algés. O Celso Cleto iria desempenhar as funções de assistente de encenação deste espectáculo, o que depois não veio a acontecer.

de Wenceslau de Moraes - a partir de livros, artigos e cartas, escritos no período de 1910 a 1920 – e que foi apresentado no Teatro Maria Matos, com dramaturgia e encenação de Silvina Pereira. No processo de criação e ensaios pude constatar a especial sensibilidade, intuição e capacidade técnica e artística que a Silvina tinha adquirido em tornar textos literários em textos passíveis de serem representados, através de um cuidadoso trabalho de leitura, selecção e dramaturgia.

Na verdade, logo nos primeiros ensaios me interessou o trabalho de dramaturgia que estava a ser feito pela Silvina e a forma como evoluía o processo criativo. Apesar de ter alguma experiência neste tipo de trabalho, nomeadamente no TUT com Jorge Listopad e na ESTC onde me formei na opção de Dramaturgia, com orientação de José Valentim Lemos, a Silvina aliava um rigor delicado, sustentado num estudo minucioso dos materiais por si escolhidos e que organizava de uma forma livre, inspirada e criativa. De facto, não se estava a trabalhar com textos teatrais, seguindo um processo de trabalho de “corte e costura”, de redução, reescrita, adaptação, ou de mera preparação de textos de apoio a inserir no programa. Neste caso, o trabalho de dramaturgia consistia em dar corpo e voz a textos literários fazendo-os falar de forma dramática. A Silvina tecia a sua dramaturgia e o seu espectáculo fazendo incidir uma visão cénica sobre esses materiais literários e epistolográficos, cruzando a obra e a história pessoal de Wenceslau de Moraes, que eu não conhecia - a sua vivência no Japão, assim como o período histórico de passagem da monarquia para a república em Portugal - com a sua experiência como actriz e encenadora, tornando possível a criação de um diálogo natural entre esses mesmos textos.

Na Casa dos Tabuenses, sede do grupo na altura e onde ensaiávamos, pude testemunhar dia-a-dia uma forma feminina de encenar, cuja característica primordial assentava num invulgar equilíbrio entre segurança e errância, entre a certeza e o inesperado, entre a fragilidade e a força. O espectáculo foi uma experiência muito feliz a vários níveis, a começar pela ideia da dramaturgia que desdobrava a personagem central em três idades, com diferentes responsabilidades profissionais: alto funcionário do Estado português; eremita, retirado do mundo, vivendo como um japonês; e cuidando dos seus mortos. Wenceslau em Macau, em Kobe e, por fim, em Tokushima, cidade onde haveria de morrer. Esse encontro civilizacional, entre o ocidente e o oriente, foi envolvido por uma ambiência plástica e sonora muito pujante, resultando num espectáculo formal e plasticamente muito belo, e ritualístico. Neste espectáculo

sentia-se nitidamente a formação da encenadora em Antropologia. Silvina Pereira, a propósito da dramaturgia e da encenação, escreveu no programa do espectáculo:

A história de vida de Wenceslau de Moraes e a sua obra está presente neste espectáculo como a interpretação não etnocêntrica do outro, a compreensão dos seus valores e cultura. Quase sem estranheza e com muito amor, o encontro de um português e a sua herança humanista, com uma civilização tão diferente e distante como é a civilização do DAI NIPPON (Pereira, 1993)<sup>219</sup>.

No espectáculo eu representava o terceiro Wenceslau, vivendo solitário em Tokushima, velando os túmulos dos seus dois amores nipónicos: O-Yoné San e Ko-Haru San. Retomo o texto acima citado quando é referido que:

Aos 59 anos, Wenceslau à maneira dos altos dignatários japoneses do séc. XII, corta com o mundo social. “Foge dos vivos”, renunciando quase que à sua condição de europeu e parte com Ko-Haru, sobrinha de O-Yoné, para Tokushima, cidade de província (Pereira, 1993)<sup>220</sup>.



Isabel Fernandes, Júlio Martín e Silvina Pereira

Entrar nesse mundo do Oriente e nesse testemunho de um grande amor, o Japão, foi também entrar numa cultura e língua diferente dado que as personagens femininas de O-Yoné (Ângela Pinto) e Ko-Haru (Silvina Pereira) falavam em japonês. Era uma situação insólita, mas teatralmente muito verosímil, pois através da encenação e das situações dramáticas o que poderia ter sido um obstáculo foi pelo contrário eficaz e

---

<sup>219</sup> Conforme programa do espectáculo, PORTUGARU-SAN – O SENHOR PORTUGAL EM TOKUSHIMA, 1993.

<sup>220</sup> *idem*

inclusivamente intenso e dramático, por se poder ouvir japonês em cena, e constatar como a enunciação dessas personagens era entendida no essencial pelo público. Ou seja, o texto de Wenceslau em português fazia intuir a resposta e os diálogos das personagens japonesas, ganhando-se sonoridades novas, inusitadas, aprazíveis para o espectador que fruía no espectáculo PORTUGARU-SAN – O SENHOR PORTUGAL EM TOKUSHIMA uma delicadeza absolutamente incomum. A recepção ao espectáculo assinala o bom acolhimento pelo público e pela crítica, da qual ofereço aqui alguns excertos:

Todo o espectáculo se tece de elementos de grande delicadeza e beleza formal, no cenário, na luz, nos figurinos, na gestualidade, a dar conta de uma linha de antropologia teatral que, por uma vez, rompe as fronteiras portuguesas a dá a ver o que Portugal deu e recebeu no seu contacto íntimo com o Oriente.

Eugénia Vasques, *Expresso*, 27 Março de 1993<sup>221</sup>

Portugaru-San (...) é uma bela surpresa, uma coisa nunca vista no teatro português, o mais feliz casamento da arte europeia com a arte oriental que já se viu nos palcos de Lisboa. (...) uma cerimónia fascinante e um dos mais inesperados espectáculos estreados em Lisboa em 1993.

Manuel João Gomes, *Público*, 14 Março, 1993<sup>222</sup>

A beleza, o rigor e a invenção criativa do espectáculo levaram a que o realizador Paulo Rocha o filmasse ainda em tempo da carreira no Teatro Maria Matos, numa coprodução com o MAIZUM, a ROSA FILMES e a RTP.

Foi a primeira vez que trabalhei no Teatro Maria Matos, tendo sido uma experiência de rara beleza estética o acompanhamento da transformação do palco vazio numa surpreendente coexistência do Ocidente (Lisboa) com o Oriente (Tokushima), que ocupava maioritariamente a parte central e direita, mediante a belíssima cenografia do Luís Mouro, bem como o desenho de luz do Paulo Graça. Os figurinos de José António Tenente e muito especialmente a música original de Rui Luís Pereira (Dudas) transportavam-nos imediatamente para qualquer um destes tempos e lugares, quer fossem exteriores ou interiores.

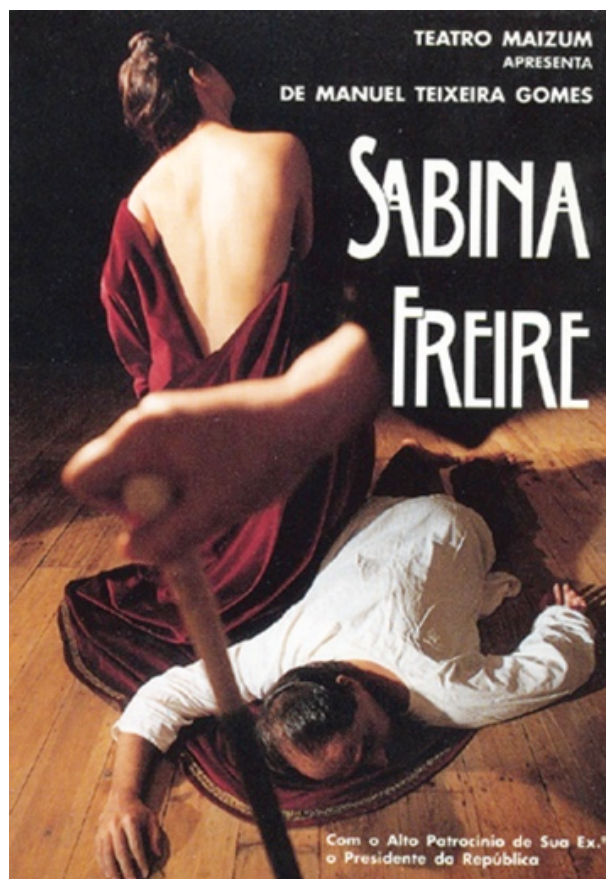
No ano seguinte continuei a trabalhar no TEATRO MAIZUM desta vez no espectáculo SABINA FREIRE de Manuel Teixeira Gomes, um autor e obra que

---

<sup>221</sup> Conforme crítica de Eugénia Vasques, “PORTUGARU-SAN – O SENHOR PORTUGAL EM TOKUSHIMA”, no jornal *Expresso* de 27 de Março de 1993.

<sup>222</sup> Conforme crítica de Manuel João Gomes, “Primavera japonesa” no jornal *Público* de 14 de Março de 1993.

igualmente desconhecia e que foi importante descobrir e trabalhar, quer pela personalidade do autor, quer pela época histórica, o primeiro quartel do século XX português. A peça oferecia a presença de uma tipologia de personagem feminina, cujas referências mais próximas seriam a LULU de Frank Wedekind, ou A MAIS FORTE de August Strindberg. O processo criativo de pôr em cena a ambiência do início do século XX foi muito interessante, bem como o desafio de instalar uma atmosfera romântica e intimista num palco e num teatro com a dimensão do Maria Matos<sup>223</sup>.



Capa do programa do espectáculo

Nesta produção a protagonista Sabina Freire era interpretada por Silvina Pereira que assinava também a dramaturgia e a encenação. O texto “Sobre o espectáculo” apresentado no programa pela encenadora dá conta do universo da peça:

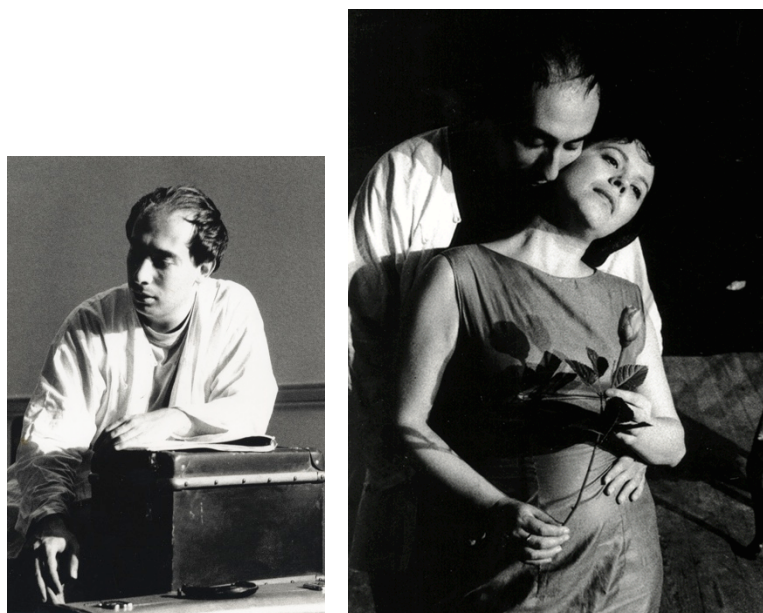
Sabina é o paradigma comum da fantasia masculina, uma mulher “fim de século”. É invulgar, intensa, forte e cruel, por isso, e nesse sentido, amoral. Rege-se pela lei do seu próprio desejo. Desejo excessivo, que investe contra uma sociedade fechada e mesquinha (Pereira, 1994)<sup>224</sup>.

<sup>223</sup> Particularmente desafiante ao nível vocal, sem o recurso a microfones de lapela, que na altura ainda não eram usados com frequência nos teatros.

<sup>224</sup> Programa do espectáculo SABINA FREIRE, 16.ª produção do Teatro Maizum, 1994.

A recepção crítica ao espectáculo de Manuel João Gomes, no jornal PÚBLICO, fazia justiça ao trabalho coreográfico e vocal, aliás um dos traços distintivos das criações teatrais de Silvina Pereira,

E o tratamento vocal, combinado com uma coreografia minuciosa (de Margarida Bettencourt), fazem desta "entourage" uma máquina irónica que faz lembrar a de Salomé de Berkoff (...) e que, no fundamental, é de raiz brechtiana (Gomes, 1994)<sup>225</sup>.



Júlio Martín e Silvina Pereira

Porém, foi estranho constatar, numa época em que a crítica teatral nos jornais ainda tinha alguma importância, como de uma forma geral era grande o desconhecimento acerca do teatro de autores portugueses, parecendo ser difícil enquadrar e analisar peças sobre as quais havia poucas ou nenhuma referências artísticas anteriores.

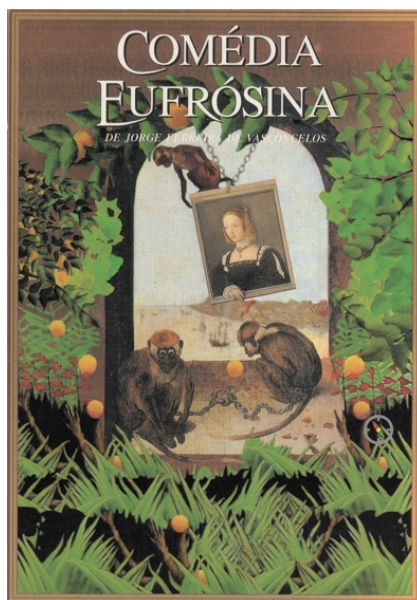
No final desta produção, foi possível também verificar, mais uma vez, como era difícil para uma jovem companhia ocupar um espaço próprio na cidade, unicamente pelo seu mérito, no sentido de poder dar continuidade ao seu trabalho e à sua relação com o público. Após ter testemunhado, pouco tempo antes, o desaparecimento sem glória de um projecto teatral “uma fusão das artes” como o da Luzia Maria Martins

---

<sup>225</sup> Conforme crítica de Manuel João Gomes, “Algarve asfixiante” no jornal *Público* de 3 de Outubro de 1993.

(Teatro-Estúdio de Lisboa), e de ter trabalhado com a Águeda Sena (Teatro Espaço), tendo partilhado todas as dificuldades que se depararam, via-me agora fazendo parte de um projecto artístico com a Silvina Pereira (Teatro Maizum), sendo de novo doloroso observar como em duas décadas de democracia, apesar dos discursos políticos de igualdade, preponderava uma expressiva misoginia (nas entidades públicas, mas também no próprio meio teatral) na apreciação e financiamento de companhias de teatro lideradas por mulheres.

Continuando a fazer parte da equipa artística do TEATRO MAIZUM integrei o espectáculo seguinte, a COMEDIA EUFROSINA de Jorge Ferreira de Vasconcelos, com dramaturgia e encenação de Silvina Pereira, que estreou a 27 de Março de 1995, na Igreja do Convento dos Inglesinhos.



Capa do programa do espectáculo

Para além da *Comedia de Rubena* de Gil Vicente, que representei no 1.º Ano da ESTC e do *Auto da Índia* igualmente do Mestre Gil, que representei no Teatro da Trindade, com encenação de Águeda Sena, não tinha tido nenhum outro contacto com o Teatro Clássico Português. De facto, até esse momento, nem sequer conhecia ou tinha ouvido falar do comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo que a leitura da *Comedia Eufrosina* se revelou como uma deslumbrante descoberta e aventura.

Mais uma vez foi possível constatar o especial talento, perícia e perseverança da Silvina Pereira em afrontar um texto tão complexo quanto belo, e sobre o qual pairava um total desconhecimento na comunidade teatral. A extensão da obra e a sua linguagem

erudita quanto distante foi sendo progressivamente desbravada e iluminada, acabando por transparecer a vida e as personagens que nela habitavam. Era como se de alguma forma a densidade textual da obra, que ao longo dos séculos dificultara o conhecimento e compreensão da sua natureza dramática e teatral, tivesse servido como uma capa ou casca que ajudou precisamente a preservar a sua integridade e essência até aos nossos dias. A cada dia, a cada ensaio, em que íamos lendo a dramaturgia que a Silvina nos trazia, rejubilávamos com a descoberta de personagens fascinantes e com a época riquíssima que foi o Renascimento Português. É de acrescentar particularmente neste texto a suprema arte da enunciação, o engenho da lógica, clareza e vigor da argumentação, a arte de dizer, e a exímia “carpintaria teatral”, corporizada numa “nova invenção” segundo a designação do comediógrafo quinhentista. Dizer, sentir e representar Jorge Ferreira de Vasconcelos, através de uma obra como a *Comédia Eufrosina* foi reconhecer uma das principais fontes do teatro em língua portuguesa, o que permite refazer e reencontrar os elos perdidos da História do Teatro Português, que até agora ainda nos eram desconhecidos.

No seu texto “Dramaturgia e encenação” Silvina Pereira escreveu para o programa do espectáculo:

Quantos terão sonhado com o incedível Cariófilo, o melancólico Zelótipo, a preterida Sílvia, a feminista Eufrosina, a atrevida Vitória?... Todo este tempo dormiram debaixo do pó, diálogos sem rosto, gritos sem eco. Com que emoção eles foram ganhando corpo diante de mim, saltando para o palco, reclamando vida, protestando quando era preciso encurtar-lhes as falas (Pereira, 1995:5)<sup>226</sup>.

De facto, a experiência fundadora de encenar a *Comédia Eufrosina* viria a influenciar o trabalho futuro de Silvina Pereira, a vários níveis, como nos dá conta na sua tese de Doutoramento *Tras a névoa vem o sol – as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, apresentada em 2010, dizendo que:

Não havendo lastro de experiência de pôr em cena esta comédia, também não existia qualquer imaginário teatral construído para aquelas personagens. Nesse sentido, o termo “descoberta” reiteradamente utilizado em relação à apresentação da obra, fazia todo o sentido, pois tratou-se, de facto, da descoberta do que fomos, e do que provavelmente continuamos a ser, teatralmente falando. Esse reconhecimento estético revelou-se uma experiência forte e estruturante.

Silvina Pereira, 2010<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Conforme programa do espectáculo *Comédia Eufrosina*, produção do Teatro Maizum, 1995.

<sup>227</sup> Vd. Tese policopiada no Repositório da FLUL.

A minha implicação e contribuição no trabalho artístico do MAIZUM ampliou-se, dado que a colaboração prestada se foi alargando, quer com propostas de trazer para o grupo novos elementos (como já tinha acontecido anteriormente com o João Didelet e a Eva Cabral, no espectáculo SABINA FREIRE), como propondo para a equipa artística o seguinte elenco: o cenógrafo italiano Marcos Ferraris; o assistente de encenação Francisco Salgado, que tinha trabalho comigo na GAIVOTA no Teatro da Graça/GTH; o Paulo Matos com quem tinha feito O VALENTE SOLDADO SCHEVEIK na Companhia de Teatro de Almada; ou mesmo envolver alguns alunos do NADA para apoiarem na técnica, ajudando desse modo na produção do espectáculo. Como actor, o desafio foi dar a ver a densidade dramática, inteligente e humanista desta peça, deixando-me guiar pela personagem Zelótipo numa viagem artística e vivencial que exigiu do meu corpo e da minha voz uma disponibilidade e apuramento de grande rigor técnico. É de sublinhar, obviamente, que a representação deste tipo de repertório exige uma especial preparação, quer a nível de composição física quer ao nível da arte de dizer. Relembro com deleite estético, a precisão e a agilidade que a Silvina confiou ao trabalho do Paulo Matos, permitindo-lhe desabrochar um Cariófilo inebriante e inesquecível.



Silvina Pereira (Sílvia de Sousa em *Comedia Eufrosina*)

Foi também muito enriquecedora a experiência de digressão deste espectáculo, com o desafio de transpor o espaço cénico construído na Igreja do Convento dos Inglesinhos, para o Festival de Teatro de Almada, o Teatro Gil Vicente, em Coimbra, ou o Teatro Carlos Alberto, no Porto.



Isabel Fernandes e Júlio Martín (Eufrosina e Zelótipo em *Comedia Eufrosina*)

A recepção por parte da crítica sobre a COMÉDIA EUFROSINA demonstra o acolhimento extraordinário e afortunado que o espectáculo granjeou, e que foi igualmente reconhecido pelo público que encheu as sessões. Vejamos alguns excertos da crítica:

Assistir ao espectáculo do Maizum foi antes do mais participar numa magnífica descoberta que representa o conhecimento de um texto Português nunca representado. (...) Sem dúvida um belo espectáculo.

Carlos Porto, *JL*, 7 de Junho de 1995<sup>228</sup>

Só no ano da graça de 1995 um grupo de teatro lisboeta, o Maizum – um grupo sem casa e sem subsídio -, teve artes para extrair da “Comédia Eufrosina”, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515-1585), um genial espectáculo de teatro

Manuel João Gomes, *Público*, 22 de Abril de 1995<sup>229</sup>

O espectáculo de Silvina Pereira é um acontecimento feliz que ficará nos anais de história do Teatro Português.

Eugénia Vasques, *Expresso*, 1 de Abril de 1995<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Conforme crítica de Carlos Porto, “Descoberta”, no jornal *JL – Jornal de Letras* de 7 de Junho de 1995.

<sup>229</sup> Conforme crítica de Manuel João Gomes, “Comédia quinhentista em Coimbra” *Público*, 22 de Abril de 1995.

Para amantes de teatro, de literatura e de artes plásticas, é quase um pecado não ir ver esta comédia renascentista que o Maizum transformou num espectáculo luminoso, extremamente sedutor.

Elisabete França, *Diário de Notícias*, 1 de Maio de 1995<sup>231</sup>

Reflectindo sobre o Teatro Português e os seus problemas específicos é de assinalar como este exemplo maior de boas práticas, em prol de uma auspiciosa celebração da herança e cultura teatral portuguesa, não teve repercussões de maior ao nível do Ministério da Cultura deixando-se mais uma vez perder a oportunidade de integrar e desenvolver a ideia de um repertório de teatro nacional. Na verdade, tratou-se da estreia mundial de um texto fulgurante, uma obra luminosa, mas esquecida, de um comediógrafo português do século XVI, representada por uma equipa artística e um elenco de actores e actrizes com provas dadas. Em qualquer outro país, nomeadamente europeu, quer fosse em Inglaterra, França ou Espanha, a descoberta de um autor e de uma obra, servida num espectáculo de excelência, teria sido motivo de júbilo, promovendo-se a sua continuidade. A COMÉDIA EUFROSINA foi na verdade um espectáculo contra a corrente artística dos anos noventa em Portugal. E será curioso e interessante constatar como esta proposta de encenar pela primeira vez uma obra sem referências ou antecedentes na cena teatral portuguesa, mergulhando de uma forma contemporânea e inovadora nas raízes do nosso teatro, não mereceu qualquer particular atenção dos responsáveis públicos em cuidar e promover a cultura, a língua e o teatro portugueses.

Assinale-se que em Espanha, a Compañia Nacional de Teatro Clásico, dependente do Ministério da Cultura, foi fundada em 1986 com o objectivo de promover, recuperar e difundir o teatro clássico espanhol, o que tem continuado a fazer até hoje, contribuindo inclusive a revitalizar cultural e economicamente muitas regiões do país que começaram a organizar Festivais de Teatro Clássico. Ao invés, em Portugal, ao longo dos anos noventa, os apoios do Estado foram favorecendo selectivamente o estabelecimento de novas estruturas que não privilegiavam um teatro dramático, mas sim, quase exclusivamente, outro tipo de linguagens. Deste modo, vários grupos e

---

<sup>230</sup> Conforme crítica de Eugénia Vasques, “A importância das Descobertas”, no jornal *Expresso* de 1 de Abril de 1995.

<sup>231</sup> Conforme crítica de Elisabete França, “O triunfo da Primavera” no jornal *Diário de Notícias*, de 1 de Maio de 1995.

criadores, que quase sem apoios, tinham realizado um trabalho reconhecido pela crítica e pelo público desde o seu início de actividade nos anos oitenta, foram progressivamente desaparecendo, e outros, que apesar de nascidos nos noventa queriam caminhar pela senda do dramático, não chegaram a singrar<sup>232</sup>. Desta maneira, consolidaram-se e institucionalizaram-se alguns grupos, do chamado teatro independente, que tinham surgido nos anos setenta (na senda do dramático) e promoveram-se outros mais novos (próximos do que se veio a designar por pós-dramático), sobretudo na segunda metade dos anos noventa. Pelo meio ficou toda uma geração, ainda felizmente viva e que poderá/deverá testemunhar este processo tendencioso de selecção e, que apesar de ter efectivado uma consistente renovação de formas e linguagens teatrais - tanto no interior do dramático como naquilo que ainda não tinha nome (a posterior designação de pós-dramático) mas que já se fazia desde as vanguardas artísticas do início do século XX - e de ter alargado o universo de espectadores, teve de procurar outras alternativas para continuar a sua actividade. Mais uma vez não houve passagem de testemunho, e as formas teatrais em Portugal perderam diversidade e continuidade. E determinadas rupturas em torno do dramático que deveriam ter sido, como sempre foram, artisticamente episódicas e renovadoras tornaram-se sistémicas, dogmáticas, evidenciando uma estratégia de institucionalização *contra-natura* pelo seu pretenso carácter emergente e vanguardista.

Quanto ao TEATRO MAIZUM fui testemunha da viragem que este projecto, a COMÉDIA EUFROSINA, provocou na encenadora e por extensão no caminho desta companhia, que depois de ter marcado a cena teatral portuguesa no início dos anos oitenta pela sua inovação, vigor e criatividade, começou a trilhar caminhos novos com a encenação da literatura portuguesa, vindo depois a divulgar e pôr em cena o teatro clássico português do século XVI. Ao longo do tempo pudémos ver o reflexo deste labor artístico de Silvina Pereira, através da publicação de estudos da especialidade, como recentemente com *Dramas Imperfeitos – Um repertório português a descobrir*<sup>233</sup>, publicado em 2017, e que projecta a vertente académica que tem vindo a trilhar sobre o teatro clássico português.

Em 1996, continuei a minha colaboração com o TEATRO MAIZUM, integrando desta vez o espectáculo CAMÕES - TANTA GUERRA, TANTO ENGANO, com dramaturgia e

---

<sup>232</sup> Esta opção de não desenvolver uma política cultural, salvaguardando o que é estruturante e identitário, é uma história que está por fazer, e que seguramente muito tem prejudicado o Teatro Português.

<sup>233</sup> Pereira, Silvina. 2017. *Dramas Imperfeitos – Um repertório português a descobrir*. Lisboa: Eos-CEC.

encenação de Silvina Pereira. A proposta dramática criava um guião de espectáculo, tecendo o teatro (*Auto de Filodemo*) com as Cartas e a Lírica de Camões.



Júlio Martín e Augusto Portela (*Auto de Filodemo*)

Revelou-se um desafio singular e uma surpresa inebriante dar a ver o autor de *Os Lusíadas* como uma personagem dramática, neste caso desdobrada em quatro vozes, num espectáculo de poesia e movimento, canto e dança, num registo intimista e confessional,

**Camões**  
Tanta Guerra,  
Tanto Engano

MAI SUM  
TEATRO  
18ª Produção

Convento  
dos Inglesinhos  
ao Bairro Alto

De 22 Fevereiro  
a 31 Março

DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO  
SILVINA PEREIRA  
CENOGRAFIA Y FIGURINOS  
MARIA JOÃO SILVEIRA RAMOS  
MÚSICA ORIGINAL: RUI SÚBIA PEREIRA  
DESENHO DE LUZ PAULO GRAÇA  
MOVIMENTO: SÓFIA NEUPARTH

ACTORES  
AUGUSTO PORTELA  
ISABEL FERNANDES  
JÚLIO MARTÍN  
SILVINA PEREIRA  
INTERPRETE MUSICAL  
ANTÓNIO ROCHA

CELEBRAÇÃO DOS 400 ANOS DA EDIÇÃO DA LÍRICA DE CAMÕES E 150 ANOS DO TEATRO NACIONAL

Patrocínio: Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses

Apoios: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Governo Civil de Lisboa

Fundação Calouste Gulbenkian, Teatro Nacional D. Maria II, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para C.D.P.

Aicatel, Carris, TVI, A Capital, O Independente, RDP-Antena 1, Rádio Paris Lisboa, Transom

Capa do programa do espectáculo

O espectáculo exhibia uma presença intensa dos corpos, contando com a colaboração do exigente trabalho da coreógrafa Sofia Neuparth, que fazendo-nos ir para além do frio, do cansaço e desconforto, nos conduziu para um mundo físico e sensorial de ritmos, pulsões e movimentos. De novo a música de Rui Luís Pereira (Dudas) nos fez navegar, naufragar e velejar pelas correntes do verbo camoniano. O espaço cénico e os figurinos intemporais eram da saudosa cenógrafa Maria João Silveira Ramos.

À distância de um braço dos espectadores, a vida de Camões desenrolava-se pelo mundo repartida, corporizada em quatro corpos (Isabel Fernandes, Silvina Pereira, Augusto Portela, e Júlio Martín), e revelando através de um quarteto de vozes a mudez do indizível.



Isabel Fernandes, Augusto Portela, Silvina Pereira e Júlio Martín

Evoco aqui o texto que escrevi para o programa do espectáculo:

Convento, com chuva, com frio, com muito frio e correntes de ar. Numa pequena sala trabalham as meninas da produção com o computador e fax, noutra sala maior pintam-se os ambientes cenográficos, na capela ensaiamos cheios de camisolas, apesar dos aquecimentos corporais. O espaço mudo, ausente do sacro, vai-se profana e lentamente transfigurando e sorrindo em sons. Como dar uma obra? Como dar uma vida?

Nos Inglesinhos vive abandonado e clandestinamente, protegido em segredo, um gatinho ruivo a que chamamos Camões (viémos depois a saber que lhe chamavam Sebastião). Sebastião Camões, rei e príncipe sem dono, debate-se entre o desejo de liberdade e a carência de amor. Camões às vezes desaparece durante dias, encontramos-lo na rua sujo e com fome, miando para o mundo, e trazêmo-lo connosco. Come e dorme, dorme muito, talvez sonhe. Deita-se ao pé

das palavras que dizemos. Talvez Camões sonhe com *Camões*. Talvez ele saiba o mistério da palavra que se faz carne. Talvez consiga interpretar estes textos, código genético da experiência humana, relatos d'alma, da vivência do espírito na matéria ou/e vice-versa. Camões, navegador do caminho sanguíneo para a unidade. Descobrimientos interiores. Não é só a Terra, também a alma é redonda.

Camões dorme e sonha. Sonha junto connosco. Aventura louca, de mulher missionária do impossível. *Camões* a quatro vozes, pessoano. Multimédia analógico. Realidade virtual sem capacete. Acto presencial instantâneo e efémero, sem intermediários, de unidade dos sentidos e do sentido. Camões, *Camões*, lírica; o teatro acima de tudo, continua a ser um grande mistério, como a vida (Martín, 1996)<sup>234</sup>.

Revisitando hoje este texto à distância e neste contexto particular de reflexão, consigo compreender melhor como cada criação nos envolve e devolve determinadas emoções. Se bem-sucedido, como foi o caso, fazemos um cântico, um poema, que exprime num registo mais ou menos impressivo a perturbação que vem associada a uma nova criação.

Imediatamente a seguir à carreira do espectáculo, a peça foi filmada pelo realizador Paulo Rocha, com direcção de fotografia de Cláudia Tomaz. Esta filmagem, integrada no “Projecto Paulo Rocha – Um Laboratório de Cinema” apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, foi uma oportunidade excelente de aprendizagem e de experimentação nesta área. O filme foi apresentado nos dias 4 e 5 de Dezembro de 1998 na Sala Polivalente do ACARTE, tendo vindo a ser visionado em vários Festivais, na Cinemateca Portuguesa e mais recentemente na Cinemateca Francesa.

CAMÕES - TANTA GUERRA, TANTO ENGANO foi uma criação artística que abrangeu a representação, o canto, a dança, o cinema e a multimédia. Era uma abordagem contemporânea, fragmentada, cruzando no mesmo espectáculo várias disciplinas performativas e uma aproximação ao mundo do grande poeta: um Camões dramático e dividido, subversivo e revolucionário, tanto no seu como no nosso tempo. Anos mais tarde, aquando da produção de um CD-ROM com o processo de trabalho de CAMÕES - TANTA GUERRA, TANTO ENGANO, Silvina Pereira recordava que:

O espectáculo foi o resultado de felizes sintonias: os actores, a energia da coreografia, a diversidade da cenografia, criando dois espaços (um exótico, para o Filodemo, e o outro respeitando o próprio espaço da igreja, que gerava uma situação de intensa proximidade entre actores e público). Por fim, a música,

---

<sup>234</sup> Conforme texto no programa do espectáculo CAMÕES - TANTA GUERRA, TANTO ENGANO, produção Teatro Maizum, 1996.

acentuando e recriando esse mundo poético tão diverso que vai da elegia ao chiste e a que demos o nome de: Camões – Tanta guerra, tanto engano.

E foi esse conjunto, escultura viva, essa dramatização coreográfica a quatro vozes, que foi filmada por Paulo Rocha.

Foi em Maio de 1996. As filmagens decorreram na Igreja dos Inglesinhos durante o último mês da representação do espectáculo. Continuava a fazer frio dentro do convento, mas o olhar do cinema aqueceu o ambiente, captou novos contornos aos corpos e provocou outras formas de apropriação do espaço. O registo permitiu fixar o efémero. Roubou esse mesmo efémero ao Tempo, que tudo corrompe, fixando-o para a Memória (Pereira, 2005)



Capa do CD-Rom *Camões – tanta guerra, tanto engano*

Um aspecto que gostaria de destacar desta criação de Silvína Pereira foi o facto de ter sido uma experiência artística que concretizava a ideia de uma criação transdisciplinar, integrando harmoniosamente várias expressões artísticas e comentários de estudiosos e académicos.

Este trabalho proporcionou também um relacionamento profícuo com as escolas secundárias por ser um espectáculo inovador, que dava a conhecer Camões de uma forma intimista e vivencial, através do movimento, da dança, do canto, da música ao vivo e também de música original gravada. Os estudantes do ensino secundário aderiram a esta proposta refrescante e poderosamente eficaz tendo escrito alguns textos, onde testemunhavam as suas impressões sobre o espectáculo, e onde se identificavam

com o poeta e a sua aventureira e malograda história de vida, os seus estados de alma, e a sua viagem interior e exterior, por nós representada a quatro vozes.

No ano seguinte, em 1997, produzimos o espectáculo *SERMÕES* do Padre António Vieira, com dramaturgia e encenação de Silvina Pereira, e apresentado a propósito das comemorações do terceiro centenário da morte do autor. Tratou-se de um espectáculo a solo em que desempenhei a figura de António Vieira dando corpo e voz a alguns dos mais belos textos em língua portuguesa. Com este espectáculo estive em digressão pelas catedrais e igrejas do país, com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian e da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Foi um espectáculo muito marcante, sempre com uma audiência bastante diferenciada, mas igualmente ávida de ouvir a palavra de Vieira.



Postal do espectáculo *Sermões*

Verificámos como o público se sentia atraído por esta experiência singular de ouvir simplesmente uma voz que enunciava um texto, que de algum modo dialogava individualmente com cada uma das pessoas, com a sua vida, a sua memória e o seu

pensamento. A representação começava com a figura de Vieira a avançar pelo meio da igreja até ao cruzeiro central, ao som de uma obra musical do compositor Henry Purcell. De frente para o público dizia o texto *Oração fúnebre de D. Maria Athouguia*, um *requiem* à morte prematura de uma jovem de dezasseis anos e onde Vieira disserta sobre o cruel sacrifício das flores e dos frutos. Vieira lamenta e chora a morte desta jovem, compadece-se e revolta-se “Oh morte quem te cortara as asas” pelo fim abrupto de uma vida. Depois reaparece no púlpito, lugar onde, doravante, se irá desenrolar o drama. Lembro-me de ter o privilégio de contemplar os espectadores, qual assembleia reunida, recolhendo-se cada um no seu íntimo, como quando fechavam os olhos, escutando os belíssimos e intemporais textos do “Imperador da língua portuguesa”, segundo a feliz e profética designação de Fernando Pessoa.

O espectáculo conheceu a fortuna da crítica e do público, que a ele acorreu em grande número, como aconteceu sucessivas vezes em Lisboa, ora na Igreja do Loreto, na Igreja de São Roque ou na Capela do Convento dos Cardaes. Foi, seguramente, uma das experiências teatrais mais fortes e exigentes que vivi e enfrentei, tanto mais que tudo no espectáculo estava focalizado no sentido da palavra e do seu movimento, quer acústico e vibracional, quer reflexivo e interiorizado.

A encenadora escreveu no programa do espectáculo:

Que bom pretexto se a partir de Vieira, escritor mordaz e irónico, inflamadamente eloquente, nos confrontarmos nos dias de hoje sobre a importância do uso das palavras “*num estilo distinto e muito claro*”, na organização do pensamento, e o falar alto e bom som com eficácia, da tribuna para o público. Deixemos Vieira afigurar-nos um autor e actor em pleno à procura da eficácia teatral, gozando gulosamente com o silêncio suspenso dos seus ouvintes/espectadores, com apenas a espectacularidade da sua palavra (Pereira, 1997)<sup>235</sup>.

Mais uma vez, não resisto a lembrar a recepção do saudoso crítico de teatro Manuel João Gomes, no jornal *O Público*, militante convicto do teatro português, e particularmente, admirador confesso do trabalho artístico da Silvina Pereira e do TEATRO MAIZUM, desde a colaboração havida entre ambos no trabalho de dramaturgia com os textos de Fialho de Almeida.

---

<sup>235</sup> Programa do espectáculo SERMÕES, do Padre António Vieira, produção TEATRO MAIZUM, 1997.



*O Padre António Vieira no Chiado*

## *Deus é cruel e a Pátria madrasta*

“A LAS CINCO en punto de la tarde”, na hora de maior calor, a Igreja do Loreto (Largo do Chiado), enorme, arejada e bem iluminada, pode ser um abrigo contra o sol tórrido que tardou, mas acabou por chegar. E ouvir “Sermões” do Padre António Vieira, a essa hora, pode ser refrescante.

Fechando os olhos, quem ouve tem de vez em quando a sensação de ouvir um perigoso esquerdista a apontar o dedo aos “boys” e aos “jobs” que a classe política troca entre si.

A propósito do bom ladrão a quem Cristo, do alto da cruz, prometeu um lugar no paraíso, o pregador denuncia o compromisso entre os ladrões e o poder, ataca a corrupção que gera corrupção. Noutros momentos ataca a fuga dos cérebros, a pátria madrasta e deseja de se ver livre dos filhos incómodos, condenando-os ao exílio.

É o tempo que volta para trás, ou é o pregador seiscentista que está 300 anos adiantado em relação ao seu tempo?

O real pregador não poupa o próprio Deus e, afirmando pelo tom bíblico de Job, censura o Padre Eterno por tolerar tanta desigualdade entre os homens não só na vida como até no próprio acto de morrer.

Por iniciativa do Pelouro da Cultura da CML e pela voz do actor Júlio Martín, a palavra sonora de Vieira ecoa nas abóbadas da igreja dos italianos. Hoje, às 17h, soa a última oportunidade de o ver e ouvir e, assim, comemorar de forma útil e aprazível o terceiro centenário da morte de Vieira. ■

Manuel João Gomes

Recorte da crítica do jornal *Público* de 20 de Julho de 1996.<sup>236</sup>

<sup>236</sup> Conforme crítica de Manuel João Gomes, “Deus é cruel e a pátria madrasta” *Público*, 20 de Julho de 1996.

O espectáculo peregrinou por todo o país, centro, norte e sul, em espaços religiosos belíssimos, tendo sido sempre uma surpresa a recepção do público, nomeadamente a reverente atenção quanto às palavras e à mensagem actual e interventiva de António Vieira.

Em Maio de 1999 desempenhei o papel do escritor Almeida Garrett no espectáculo GARRETT - UMA CADEIRA EM S. BENTO, com dramaturgia e encenação de Silvina Pereira. Estreado na sala do Senado da Assembleia da República, no âmbito das comemorações do bi-centenário do nascimento do escritor, esta produção do TEATRO MAIZUM teve depois continuidade com uma carreira no Teatro do Palácio Foz, aos Restauradores.



Capa do programa do espectáculo

Para o programa, escrevi um texto que constitui um registo muito próprio sobre a experiência vivida neste espectáculo:

Juntar folhas caídas, ver nascer as flores e mergulhar no jardim.

João Baptista foi profeta anunciador do Almeida Garrett renascido. Visiono, à beira do Mondego, esse baptismo inspirado pelo sopro da criação.

Lendo em voz alta as palavras que o salvaram, vibram no ar e em mim, as pulsões de uma época e de uma vida. Resisto primeiro, mas vou-me abandonando, até sintonizarmos o comprimento de onda.

Caminho de A. a G. pela desnuda voz de J.B. Mistério da Vida. Mistério do Teatro, que faz das palavras, as eternas e genuínas sementes da alma.

Írisante Silvina, que tal Perséfone, ciclicamente desce ao Hades ao convívio dos espíritos, e nos tempos zéfiros retorna, trazendo a palavra feita carne.

Solar Concílio, os que vão nesta Bela Barca em Viagem.

Luz andante que ilumina a verdade, e de novo a quer trazer à vida através de um corpo andaluz (Martín, 1999)<sup>237</sup>.



Júlio Martín no papel de Almeida Garrett

Não é impunemente que se representa Almeida Garrett, sobretudo pelo seu exemplo de acção cultural e política na concretização de reformas pelas quais valeu a pena lutar, assumindo a missão de estruturar e consolidar o teatro português a vários níveis, num desígnio pelo qual ainda hoje se deve perseverar. Foi fundador do Conservatório Nacional, no Convento dos Caetanos, ao Bairro Alto, onde estudei, e acontece que a ESTC foi trasladada para a Amadora nesse mesmo ano, em 1999. O insigne escritor foi também o instituidor do Teatro Nacional onde me estreei, e, por fim, preconizador de uma ideia de repertório nacional, por sinal uma dramaturgia portuguesa, que justamente tenho vindo a descobrir e representar de modo consistente e continuado no TEATRO MAIZUM ao longo destes anos.

A propósito deste espectáculo dizia a encenadora e dramaturgista que:

Curiosa a junção destes três nomes: Garrett autor evocado, Camões figura tutelar do evocado, Gil Vicente, criador e fundador do Teatro Português.  
E o que tem tudo isto a ver com o teatro e com o espectáculo que agora se apresenta?

---

<sup>237</sup> Conforme programa do espectáculo GARRETT - UMA CADEIRA EM S. BENTO, produção do Teatro Maizum, em 1999.

Tem que Garrett foi um homem que compreendeu e pensou um programa, para a Educação e Arte do seu País. Missionário da Cultura, Garrett entregou-se a muitas causas, o teatro foi *mais uma*. Mas determinante.

Garrett no teatro, foi o homem de 7 papéis e *mais um*.

Dramaturgo, ensaiador, actor, crítico de teatro, teórico, mentor de uma escola de teatro, edificador de um teatro e por último, no papel de elegante e grato público.

Sete Garrett's e *mais um*, lutando por um teatro inteligente, um teatro de ideias e de sentidos. Sete Garrett's e *mais um* lutando por actores bem formados, por espaços dignos e por um repertório. Sete Garrett's e *mais um* a lutar com cabeça e coração por um teatro de memória, um teatro de identidade, e um teatro de público.

Nada mal! Um homem com tantos papéis, tão bem representados, desafia com certeza esta nossa tendência nacional de defuntos e coveiros, que verdadeiro prazer têm de enterrar o que não entendem e o que lhes não interessa (Silvina Pereira, 1999)<sup>238</sup>

Encarnar Almeida Garrett, tribuno e parlamentar foi descobrir a sua visão civilizacional, abrangente e integradora, quase que poderia dizer transdisciplinar. Foi também reforçar e aprofundar a constatação da ausência actual de um pensamento crítico ao nível político que seja favorável às artes, o que ajuda a entender o modo disfuncional e errático como as instituições públicas responsáveis veem a cultura no nosso país. Contudo, tentando seguir o seu exemplo, perseveramos na resistência sem tréguas de Garrett, continuando a “andar com a missão por diante” por ser nobre e generosa.



Foto do espectáculo GARRETT - UMA CADEIRA EM S. BENTO

<sup>238</sup> Conforme programa do espectáculo GARRETT - UMA CADEIRA EM S. BENTO, produção do Teatro Maizum, em 1999.

E de facto, a recepção ao espectáculo voltou mais uma vez a ser gratificante:

Garrett regressa ao Parlamento. "o resultado é um "patchwork", por vezes enaltecido, outras cómico, quase sempre mordaz e actualíssimo. Como quando, na qualidade de Inspector Geral dos Teatros, é açoitado por artistas que mendigam subsídios; ou quando se insurge contra os maus hábitos que o Recta Pronúncia incute aos seus discípulos com as suas inclinações afrancesadas e patéticas. " Se o Conservatório resiste a ridículos destes não há poder que o mate", dirá Garrett a propósito - mesmo no final da peça se brinca com a transferência daquela escola de teatro (que ele fundou) para a Amadora

Elizabeth Vilar, *Público*, 26 de Maio de 1999<sup>239</sup>

Mas de novo, e injustamente, este espectáculo do Maizum não teve qualquer apoio do Ministério da Cultura. Mais uma vez, apesar deste desacerto, se deu continuidade por meios próprios de produção a um programa consistente e diferenciador de promoção de grandes autores da língua portuguesa. Mais uma vez, para além de se reafirmar um trabalho único de investigação, concretizada numa dramaturgia que viria a ser editada como *Garrett – uma cadeira em S. Bento* em 1999, a direcção artística de Silvina Pereira soube encontrar a sua linguagem em espaços não convencionais, inscrevendo formas teatrais inovadoras e identitárias de um estilo apropriadamente designado como uma “encenação no feminino”.

Apesar da “estranha” ausência e manifesto desinteresse do Ministério da Cultura, entidade tutelar desta área, particularmente dos seus altos responsáveis, o serviço público à cultura portuguesa foi feito, com os apoios da Comissão Bicentenária de Almeida Garrett, da Assembleia da República, da CML, da Sociedade Portuguesa de Autores, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Imprensa Nacional. O público teve a possibilidade de ver a estreia e os primeiros espectáculos na Sala do Senado - onde os discursos de Garrett foram justamente proferidos - e depois no Teatro do Palácio Foz. Foi a oportunidade de conhecer uma outra faceta de Garrett mediante uma dramaturgia inédita - na continuidade de uma prática identitária do TEATRO MAIZUM - que pôs em cena discursos parlamentares e outros textos não teatrais. De certo modo, Silvina Pereira fez neste espectáculo, a apologia empreendida por Garrett, quando homenageou o fundador do Teatro Português no *Auto de Gil Vicente*. E felizmente a dramaturgia do espectáculo foi publicada, ficando para memória futura mais um momento feliz do percurso artístico da encenadora e do TEATRO MAIZUM.

---

<sup>239</sup> Conforme crítica de Elizabeth Vilar “Garrett regressa ao Parlamento”, *Público* 26 de Maio de 1999.

Em 2001 participei no espectáculo ALEGRE CAMPANHA, uma dramaturgia dos textos jornalísticos de Eça de Queirós, com encenação de Silvina Pereira, e que foi apresentado na emblemática e elegante Sala dos Espelhos do Palácio Foz, aos Restauradores, em Lisboa. A encenação surpreendia, mais uma vez, com a recriação do mundo queirosiano neste espaço cénico não convencional, através da introdução de criativos e eficazes apontamentos cenográficos que instalavam ambiências diversas como: o interior de um amplo salão palaciano; uma salinha de escola; o exterior de um passeio pelo Chiado ou um campo de golfe, entre muitos outros.



Capa do programa do espectáculo

Este espectáculo permitiu-me descobrir a faceta jornalística de Eça de Queirós, que eu não conhecia, assim como uma época da sociedade portuguesa com problemáticas políticas e sociais estranhamente próximas das actuais, como aliás o público, que ocorreu em grande número, teve oportunidade de constatar. A direcção de actores foi particularmente exuberante tendo Silvina Pereira insuflado uma comicidade na acção dramática que trouxe ao de cima o melhor de cada um dos intérpretes, tanto nas composições individuais, como nas de grupo. Lembro com particular emoção o talentoso actor Bruno Simões, precocemente desaparecido.



De pé: Mário Redondo, Bruno Simões, Filipe Petronilho e José Martins  
Sentados: Júlio Martín, Silvina Pereira e Isabel Fernandes

A encenadora, dramaturgista e actriz que no espectáculo representava, entre outras, a personagem Crónica, um achado de graça e acutilância crítica, referia no programa do espectáculo como encetou o seu trabalho dramático, reflexão retomada aquando da edição da dramaturgia em 2006<sup>240</sup>.

Ainda depois faltava encontrar um enredo, uma história. Passeando-me pelas Páginas de Jornalismo encontrei o que procurava: O Eu pessoal do autor: A Comédia moderna, logo depois, um outro heterónimo; A Crónica.

Tinha encontrado os meus cúmplices: a Comédia e a Crónica. Personagens nascidas no Distrito de Évora por um Eça de 21 anos, cinco anos antes das Farpas.

Um Eça que através da Comédia Moderna fala da natureza, das estações do ano, da luz e do espírito, e que acaba pedindo aos homens “pensem um pouco em mim” assinando A. Z.

Um Eça feminino, que através da Crónica, essa estouvada, falando, contadora de histórias confundindo tudo, que nos empurra, nos maça, mas que por fim, nos deixa com saudades.

Estas duas personagens de espírito e graça iriam funcionar doravante como condutores da acção.

Por fim, recortei, cerzi, coleí, salpiquei com gargalhadas e pequenos pinotes e cheguei a um guião *original* de Eça: Alegre Campanha (Pereira, 2006:23).

---

<sup>240</sup> Conforme edição da dramaturgia do espectáculo ALEGRE CAMPANHA, de Silvina Pereira apresentado em 1999 e publicada em 2006.



Foto da esquerda: Júlio Martín e Silvína Pereira  
 À direita: Isabel Fernandes, José Martins, Bruno Simões, Mário Redondo e Filipe Petronilho

A recepção ao espectáculo ALEGRE CAMPANHA fez justiça à inventividade refrescante da dramaturgia e da encenação:

O melhor espectáculo deste grupo, excelente reinvenção de uma sociedade, de uma política, de um divertimento a partir de textos de Eça de Queirós. Silvína Pereira propõe, neste trabalho um retrato alucinante de uma sociedade que denuncia os seus vícios, as suas críticas, as suas personagens (...) Alegre Campanha é uma lição teatral e política em que vale a pena reflectir

(Carlos Porto, 2001).

No entanto, como tenho vindo a referir, este desiderato em prol da cultura portuguesa e do teatro dramático não tem vindo a ser devidamente amparado. Naquilo a que se tem convencionado chamar de políticas culturais, parece verificar-se uma crescente tendência por parte das entidades públicas de alguns países europeus – incluindo Portugal - de apoiar preferencialmente projectos com características e pressupostos do chamado teatro pós-dramático, resultando como consequência a sua progressiva institucionalização. Esta situação tem vindo a conduzir a um estranho e aparentemente deliberado esquecimento ou ocultação, por parte de instituições e por vezes da própria academia, de diferentes formas dramáticas, veiculadas por autores, criadores ou encenadores, ao longo das últimas décadas, como referido por Didier Plassard, professor da Universidade de Rennes, na sua análise sobre o teatro pós-dramático, quando afirma que ao sobrevalorizar-se este tipo de teatro,

... a produção teatral remanescente [é] empurrada para a sombra ou para a insignificância. Daí resulta que alguns dos maiores fazedores do teatro dos anos 1970-2000 são simplesmente omitidos ou silenciados, como é o caso de Giorgio Strehler, Dario Fo, Matthias Langhoff, Antoine Vitez,

Patrice Chéreau, Krystian Lupa, Piotr Fomenko, Lev Dodine. E entre os autores, o mesmo acontece, por exemplo, com Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès ou Edward Bond (Plassard: 2002:15).

Contudo, contrariando e resistindo a uma tendência que alguns designam de moda, tem sido possível vislumbrar uma diversidade de espectáculos teatrais e outros em que o dramático tem estado, e continua a estar, no centro da criação artística contemporânea. É o caso das produções que tenho vindo a mencionar e que corporizam o projecto desenvolvido no TEATRO MAIZUM sob a direcção de Silvina Pereira em torno da dramaturgia portuguesa. Cada produção foi mais um passo de um caminho que tem vindo a ser feito, no sentido de promover pela prática e experimentação artística uma reflexão cultural de valorização e recuperação pela via teatral da obra de autores portugueses<sup>241</sup>.

## **7. 2. INVESTIGAÇÃO ACADÉMICA E LEITURAS ENCENADAS (2002 – 2015)**

A convergência permanente entre formação técnica, investigação e criação teatral, tem-se mantido ao longo do meu percurso no Teatro Maizum. Nos anos seguintes, e no decurso do doutoramento da Silvina Pereira sobre a obra do comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos, colaborei no estudo do teatro clássico português do século XVI, mediante leituras trabalhadas por uma pequena equipa de actores em ambiente de laboratório, com momentos abertos ao público como foi o caso das: LEITURAS ENCENADAS na Livraria Bulhosa, em Entrecampos; a leitura encenada da *Comedia Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos no Teatro Nacional; a colaboração a nível do trabalho de voz na versão juvenil da *Comedia Aulegrafia* com alunos da EDCN. Paralelamente a este trabalho de pesquisa e experimentação tendo em vista a constituição de um repertório de teatro clássico português, fui participando em outros projectos do TEATRO MAIZUM, como a colaboração em lançamento de livros, um ciclo de leituras encenadas de dramaturgos contemporâneos portugueses, ou sessões semanais de animação de leitura infantil “Conta-me uma história”, entre outros.

---

<sup>241</sup> Pode ler-se nos sucessivos programas o Manifesto artístico do Teatro Maizum “2001 - A arte de ser português”, segundo a feliz formulação de Teixeira de Pascoas: “É uma proposta de viagem pela história e literatura portuguesas, com a finalidade de proporcionar um testemunho humanista do ser e estar português. Uma opção de criação de uma dramaturgia com textos reveladores da identidade cultural portuguesa. Esta opção traça a participação e o posicionamento do Maizum no panorama teatral português”. Site Maizum, <http://maizum.pt/>

Entretanto as representações que fiz em castelhano nos Festivais de Teatro Clássico de Cáceres e de Almagro, com “O Príncipe Constante” de Calderón de la Barca, levaram-me a conhecer melhor a tradição e a técnica espanhola de dizer o verso e a prosa do texto clássico e barroco, tendo-me apercebido da necessidade e da importância de uma formação específica para o repertório clássico, pelo que frequentei, juntamente com Silvina Pereira, o curso *El camino del verso* durante o “Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro” em Julho de 2010. O curso foi dirigido por Vicente Fuentes, Professor de Voz e Linguagem na RESAD – Real Escuela Superior de Arte Dramático, e Assessor de Verso da COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO.

A par destes estudos<sup>242</sup>, entre 2011 e 2015, o Teatro Maizum desenvolveu uma série de pequenos projectos, assentes num estilo próprio de leituras encenadas, muito próximas do que poderia vir a ser um espectáculo. Em Dezembro de 2011, apresentámos à comunidade de S. Bartolomeu de Messines, um espectáculo de Natal, intitulado NATAL EM MESSINES.



À esquerda Júlio Martín, e também à direita, com Isabel Duarte e Augusto Portela (de costas) em *Auto da Ronda dos Meninos Expostos*

Uma dramatização dos textos: *Auto da Fé* de Gil Vicente, *História Antiga e Natal* de Miguel Torga e o *Auto da Ronda dos Meninos Expostos* de Vasco Graça Moura.

---

<sup>242</sup> Onde também se pode incluir para um melhor conhecimento da cultura clássica e contemporânea a nível ibérico, a frequência em 2003 - 2004 do Máster de Comunicación, Cultura y Educación da Universitat Autònoma de Barcelona, e em 2005 - 2006 do Doutoramento em Filologia Hispánica na UNED – Universidad Nacional de Educación a Distancia. Em 2010, iniciei o Mestrado em Arte e Educação na Universidade Aberta, onde já tinha frequentado em 1996-1997 o Mestrado em Comunicação Educacional Multimédia.



Júlio Martín e Augusto Portela

A acção teatral desenrolou-se no interior da belíssima Igreja Matriz da freguesia quinhentista de S. Bartolomeu de Messines. Remeto para o texto da encenadora onde nos diz que:

Assim, uma vez mais, os pastores vicentinos irão entrar para júbilo nosso, numa majestosa igreja, repleta de gente, ousando serem simples e genuínos, como convém aos pastores que os poetas retratam. Depois, há outras vozes: um mendigo perdido entre serras, entregue a si próprio na maior solidão; meninos expostos, que circunstâncias da vida obrigam ao abandono sendo-lhes negado o direito à família (Pereira, 2011)<sup>243</sup>.

Em 2011-2012 o Teatro Maizum implementou o ciclo VOZES IBÉRICAS com o apoio do Instituto Cervantes, dando a conhecer a obra de alguns dramaturgos ibéricos contemporâneos. O primeiro foi o espectáculo VENENO DO TEATRO de Rodolf Sirera, com direcção de Silvina Pereira que foi estreado em Abril de 2011 no Cine-Teatro Joaquim de Almeida no Montijo e posteriormente apresentado no Teatro-Estúdio Mário Viegas.



Augusto Portela



Júlio Martín

---

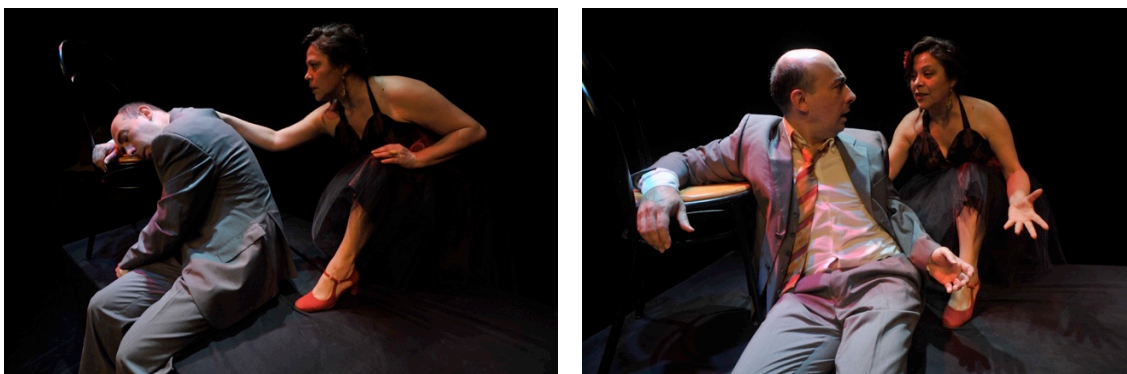
<sup>243</sup> Programa do espectáculo NATAL EM MESSINES, produção do Teatro Maizum em 2011.



Augusto Portela e Júlio Martín

A segunda peça do ciclo “Vozes Ibéricas” foi *Ay Carmela* do autor valenciano José Sanchis Sinisterra, cuja leitura encenada foi apresentada em Maio de 2011, no Teatro-Estúdio Mário Viegas, em Lisboa. A peça *Ay Carmela* é um texto que oferece uma reflexão sobre o teatro como lugar que dá corpo e voz à memória. Lê-se num documento interno do grupo uma sinopse do espectáculo:

A acção passa-se num teatro na cidade de Belchique em 1938. Um casal de actores, Carmela e Paulino “variedades do mais fino” encontram-se em digressão e entram em Belchique sem saber que a cidade está tomada pelos franquistas. Depois de interrogados são obrigadas, nessa noite, a improvisar um espectáculo para as tropas nacionalistas e para as milícias das brigadas internacionais que vão ser fuziladas no dia seguinte.



Júlio Martín e Silvina Pereira

No dia 27 de Março de 2012, Dia Mundial do Teatro, o Teatro Maizum apresentou no Teatro-Estúdio Mário Viegas, em Lisboa, uma leitura encenada de *Histórias Mínimas* do dramaturgo espanhol Javier Tomeo, integrado no Ciclo Vozes Ibéricas.



Júlio Martín, Silvina Pereira, Isabel Fernandes e Augusto Portela

Com este ciclo foi possível constatar, não apenas pelas obras apresentadas, mas por todas aquelas que chegaram ao nosso conhecimento, a enorme pujança da dramaturgia contemporânea em todas as regiões de Espanha, em parte resultante de um conjunto de incentivos e apoios ao nível local, autonómico e nacional, bem como da acção do Instituto Cervantes em prol da sua divulgação à escala internacional.



Júlio Martín

Entre outras actividades<sup>244</sup> o Teatro Maizum apresentou no dia 25 de Maio de 2013, uma leitura dramatizada do texto épico *Gilgamesh*. O espectáculo foi integrado no Colóquio *Arte da Mesopotâmia*, organizado por António J. G. de Freitas (Universidade do Minho), em colaboração com o Museu Calouste Gulbenkian.

---

<sup>244</sup> Neste ano fiz também a tradução para o Teatro Maizum de “Canção de embalar” da dramaturga espanhola Itziar Pascual, cujo espectáculo encenado por Silvina Pereira, esteve em cena no Teatro Rápido, em Lisboa, em Maio de 2013.



Isabel Fernandes. Augusto Portela, Júlio Martín e Silvína Pereira

Em 2015, protagonizei a solo o espectáculo *LIVROS QUE FALAM*, uma dramaturgia e encenação de Silvína Pereira em torno de textos e livros do Professor José V. de Pina Martins. O espectáculo foi apresentado na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, aquando da Exposição sobre o autor intitulada *UMA BIBLIOTECA HUMANISTA – OS OBJECTOS PROCURAM AQUELES QUE OS AMAM*. Silvína Pereira lembra no programa do espectáculo no seu texto *A memória* um dos encontros que teve com José Vitorino de Pina Martins - bibliófilo e especialista do Humanismo Europeu - na sua Biblioteca de Estudos Humanísticos onde ele lhe leu as provas do seu último livro *Histórias de livros para a história do livro*. Diz-nos ela:

Numa dessas tardes, justamente, lembro que aquele que era considerado como o “maior especialista português do Humanismo” se levantou do seu cadeirão e foi buscar à mesa de trabalho, que se encontrava atrás, algumas folhas de provas desse livro de histórias sobre o Livro. Com orgulho do trabalho realizado, começou a ler, em voz alta, um capítulo. Não me lembro de qual, mas lembro a voz, a ênfase da leitura, a vivacidade da história. Depois, houve comentário. Eu, de imediato, entusiasmada, pensei e disse-lhe: essa é uma história que merece ser teatralizada! Riu-se e respondeu-me “Primeiro é preciso sair o livro! (Pereira, 2015) <sup>245</sup>.

---

<sup>245</sup> Conforme programa do espectáculo *LIVROS QUE FALAM*, apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2015.



Na foto: Júlio Martín (fotos de Ana Pereirinha)

Na sequência do percurso que tenho vindo a trilhar sobre as raízes da nossa cultura com o Teatro Maizum e Silvina Pereira, a oportunidade de interpretar a figura do Professor Pina Martins constituiu um momento privilegiado de aprendizagem e erudição.

### **7. 3. V CENTENÁRIO JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS E OUTROS PROJECTOS**

Ainda em 2015 Silvina Pereira organizou um extenso programa de Comemorações do V centenário do nascimento de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Para além de ter colaborado no Atelier de Teatro Renascentista, com alunos do ensino artístico do secundário, na Fundação Calouste Gulbenkian, apresentei uma comunicação e moderei uma sessão no Colóquio internacional JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS – UM HOMEM DO RENASCIMENTO, no Auditório III da Gulbenkian, tendo ainda participado em duas leituras encenadas da *Comédia Aulegrafia*, uma integrada no referido Colóquio e a outra aquando da Exposição sobre a figura e obra do autor, na Biblioteca Nacional de Portugal.

Note-se que no âmbito destas comemorações tive a incumbência de posar como modelo do comediógrafo quinhentista para o quadro que foi realizado pelo pintor Ricardo Leite.



Quadro de Jorge Ferreira de Vasconcelos pintado em 2014.

No ano seguinte, a propósito dos 400 anos sobre a morte do autor de *As Décadas*, o TEATRO MAIZUM apresentou, no dia 15 de Dezembro de 2016, na Torre do Tombo, uma leitura pública encenada do famoso diálogo *O Soldado Prático*, com dramaturgia e direcção de Silvina Pereira. Neste seu diálogo, Diogo de Couto oferece uma análise atenta da sociedade do seu tempo que ilustra a lenda negra do império português, deixando ver o que se considera “os enganos e desenganos da Índia” (Pereira, 2016).



Júlio Martín, Miguel Vasques e João Ferrador

Em 2016, o Teatro Maizum iniciou um Ciclo de Leituras Encenadas de Teatro Clássico Português, com carácter anual, tendo o primeiro sido apresentado na Casa da Achada, em Lisboa. Estas leituras foram o resultado de um laboratório de dramaturgia e interpretação que contaram com a colaboração e participação de um conjunto de actores e actrizes de diferentes gerações, que deste modo puderam descobrir e trabalhar este

repertório pouco conhecido e raramente feito. Ao longo de uma semana foram lidas três peças em dias diferentes, com especialistas convidados que animaram tertúlias com os espectadores, e no sábado foram todas lidas em conjunto, sucessivamente, numa maratona dos clássicos que culminou numa festa e convívio com os espectadores.



À esquerda: João Ferrador e Júlio Martín  
À direita: Silvana Pereira, Carmen Santos, Susana Sá, Rui Pedro Cardoso e João Ferrador

Na 1.<sup>a</sup> Edição dos CLÁSSICOS EM CENA (2016), foram lidos *Os Vilhalpandos* de Sá de Miranda, a *Comedia Ulyssippo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e a *Comédia O Cioso* de António Ferreira. A 2.<sup>a</sup> Edição dos CLÁSSICOS EM CENA (2017) decorreu nos mesmos moldes, mas desta vez na Livraria Sá da Costa, tendo-se lido o *Auto da Natural Invenção* de António Ribeiro Chiado, o *Auto dos Sátiros* (Anónimo) e a *Comédia d'El-Rei Seleuco* de Luís de Camões.

<p><b>Os Vilhalpandos</b> de Sá de Miranda</p> <p>9 de Novembro às 18.00h 12 de Novembro às 16.00h</p> <p>Das comédias de Sá de Miranda, o prólogo da mesma insereção em prosa portuguesa e castelha, modelado na antiguidade de Plauto e de Terêncio e na contemporaneidade de Ariosto. O herói desta comédia é o cavaleiro arábigo e a história surge como episódio do teatro de Sá de Miranda, brevemente a receber forma para o drama de que faz o <i>Vilhalpando</i>, e, ao mesmo tempo, para a reconstituição caricatural dos costumes diversos da vida urbana. Se bem que o objeto de reconhecimento seja habitualmente comédia, a verdade é que a língua por vezes tira o sério, que, talvez involuntariamente, colhe alguns paralelos na visão das personagens italianas, situações de tipo teatral que se encontram num mundo anacronístico de traças e aranhas, como dizia T. S. Eliot.</p> <p>João Carlos</p>	<p><b>Comédia Ulyssippo</b> de Jorge Ferreira de Vasconcelos</p> <p>10 de Novembro às 18.00h 12 de Novembro às 17.00h</p> <p>A Comédia Ulyssippo segue o modelo platónico, criando várias situações cómicas. O velho e desuso Ulyssippo tem um encontro face a face com uma troupe, criada da casa Ulyssippo. Ulyssippo e de Platão, uma Florence, uma jovem dama cometa espiada pelo pai, a velha Macarena, e obrigada por esta a manter o sossego de Cúrculo, casado dos Melhores, que foge ao despojar da casa, e Antão, o irmão de Ulyssippo. Por fim, os dois filhos de Ulyssippo, Tereza e Cláudio, ambos muito generosos, ocupam um espaço de pai de se casar, a ser com um velho e a outra com um velho, ambos ricos. Quase podemos dizer que a história, acida por ser o crime e o castigo do cidadão Ulyssippo.</p> <p>A ação da comédia passa-se "nesta cidade de Lisboa" e começa na casa de Ulyssippo, numa rua perto do antigo porto salgado de S. Roque.</p> <p>Silvana Pereira</p>	<p><b>Comédia O Cioso</b> de António Ferreira</p> <p>11 de Novembro às 18.00h 12 de Novembro às 16.00h</p> <p>No âmbito da geral recuperação do Cancioneiro português, a comédia do Renascimento apresenta um duplo desafio: o de permanecer fiel à sua matriz latina e a de reflectir as circunstâncias da sua época. A sua difícil deslocação procuraram responder, com tanto sucesso, Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos. Para entre os melhores exemplos que estudam a comédia, o leitor/espectador do mesmo tempo é ainda convidado a descobrir, em cada texto, os muitos paralelos da sua autoria. Nesta ocasião, para além da mais simples demonstração de Acto Cioso, "O Estrangeiro", que para momentos de Sá de Miranda, como "Cioso" nos tentam precisamente nas singularidades de Ferreira e a "Traficosa" nos remete, mesmo que indirectamente, para a identidade essencial de Ferreira de Vasconcelos.</p> <p>João Augusto Cardoso Bernardes</p>
 <p>Tertúlia em torno da vida e obra de Sá de Miranda.</p>	 <p>Tertúlia em torno da vida e obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos.</p>	 <p>Tertúlia em torno da vida e obra de António Ferreira.</p>
		

Programa da 1.<sup>a</sup> Edição dos Clássicos em Cena



### TEATRO CLÁSSICO PORTUGUÊS Um repertório a descobrir

#### O TEATRO DENTRO DO TEATRO

A trilogia de peças que ora se apresentam, o *Auto da Natural Invenção*, o *Auto dos Sábios* e o *El Rei Sábio*, constituem um repertório muito particular, que pela sua riquíssima iconoclastia e vários níveis, integrando e revisitando a tradição teatral greco-latina, quer por ser prodígio em informação sobre a representação clássica e as práticas teatrais quinhentistas portuguesas.

A intenção crítica e paródica dessas obras, acrescenta-se a eficácia múltipla teatral conferida pela acção de elestos no teatro, de representação dentro da representação, antecipando-se este repertório a Shakespeare (*Hamlet* ou o *Sonho dum Noz de Venêcia*), Calderón (*O Grande Teatro do Mundo* ou *Pirandello*).

As peças aí estão para serem conhecidas e representadas, para nos deliciarmos com elas e reconhecemos o seu valor e contributo para a herança teatral portuguesa.

Vos volete et plaudite.

SILVINA PEREIRA

Auto, monólogo e monodrama. Fábula e difusão artística do Teatro Maizum, onde tem desenvolvido um projeto centrado no ensino, divulgação e criação de textos de autores portugueses. Licenciada em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a tese *Teia e novel vem a ser* - as comédias de Gil Vicente de Tróia. Integra várias investigações e Centros de Estudos Clássicos de temas finalizados, onde desenvolve, com uma bolsa do FCT um Pós-Doutoramento na área do teatro clássico português.



Programa da 2ª Edição dos Clássicos em Cena

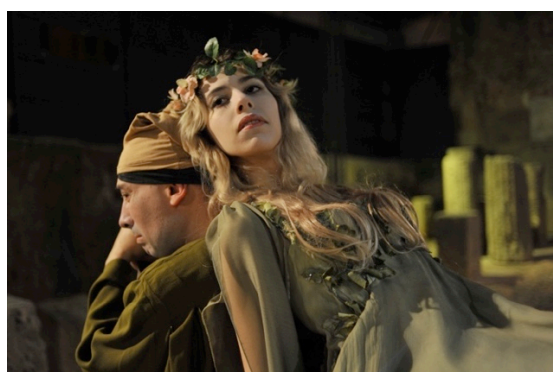
Também em 2016, Silvina Pereira fez renascer cenicamente o Teatro Romano de Lisboa, cerca de 2000 anos depois, com a estreia de *A Paz* de Aristófanes, pelo Teatro Maizum. Neste espectáculo assegurei apenas a direcção de produção, não tendo entrado como actor<sup>246</sup>. O projecto *Lusitânia Teatral* iniciado por Silvina Pereira tem conduzido o Teatro Maizum ao desenvolvimento de um trabalho de estudo e reflexão, envolvendo a pesquisa, a experimentação e a criação teatral, num fundamentado reconhecimento de que os clássicos são nossos contemporâneos, valorizando de modo especial a dramaturgia portuguesa do século XVI e a herança teatral das fontes greco-latinas.



Capa do programa do espectáculo

<sup>246</sup> Em 2016 iniciei também o projecto *O Tempo dos Lírios*, uma colaboração entre o Espaço Público Europeu (Centro de Informação do Gabinete do Parlamento Europeu e da Representação da Comissão Europeia em Portugal) com o Teatro Maizum, onde assegurei a Dramaturgia e a Direcção Artística juntamente com Silvina Pereira. Celebrando a Herança Cultural Europeia: em 2016 comemorámos o 400º Aniversário da morte de Miguel de Cervantes, com a Leitura Encenada do *Retábulo das Maravilhas*, na Sala dos Espelhos do Palácio Foz; em 2017, comemorámos o 150º Aniversário do nascimento de Luigi Pirandello, com a Leitura Encenada de *A Patente* e *A Bilha*, na Sala do Arquivo dos Paços do Concelho; e em 2018, mais de 2000 anos após a escrita da obra *Metamorfoses* do poeta latino Ovídeo, celebrámos a Cultura Europeia mediante a Leitura Encenada dos mitos de *Europa*, *Midas*, *Ariadne*, *Perséfone* e *Pigmalião*, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Deste modo, o mais recente trabalho como actor no TEATRO MAIZUM, em termos de espectáculo, foi com O MISANTROPO de Menandro, em Julho de 2017, no Teatro Romano de Lisboa, onde mais uma vez sob a direcção de Silvina Pereira, protagonizei o espectáculo, interpretando a personagem que dá o nome à peça. O processo de investigação artística e a criação teatral implicaram um estudo sobre o teatro latino, a comédia clássica e a sua representação nos dias de hoje.



À esquerda: Miguel Vasques, Júlio Martín e João Ferrador  
À direita: Júlio Martín e Íris Pereira

Novamente, num espaço não convencional, entre pedras, ruínas e desníveis, a encenação fez ressurgir uma antiguidade que coexistiu harmoniosamente com uma contemporaneidade sedenta de intemporal, aproximando o público da cena e das personagens de um modo natural, íntimo, lúdico e humanista.



Fotos de *O Misanthropo*

Deste modo ficam sumariamente registados vinte e cinco anos de actividade artística ininterrupta no TEATRO MAIZUM, privilegiando sobremaneira de uma forma única e consistente no panorama teatral do nosso país, um trabalho de criação – em dinâmica relacional com a formação e investigação - em prol de um melhor conhecimento e fruição da cultura portuguesa, e de modo muito especial o teatro clássico português. Reconheço no meu percurso com o Teatro Maizum a sintonia com as linhas de força que vislumbrei nas Mensagens Mundiais de Teatro, nomeadamente através da preservação da diversidade de formas e de tradições culturais no teatro, a relação deste com a sociedade, e a sua importância na educação e na salvaguarda da memória.

## IV PARTE

### Uma visão transdisciplinar de um estudo de caso

#### 1. Conclusões

Este estudo possibilitou-me realizar uma reflexão sobre a minha prática artística e pedagógica desenvolvida ininterruptamente ao longo de trinta e cinco anos. É por isso um exercício de reflexividade sobre um percurso pessoal concretizado por um determinado conjunto de projectos e obras. Através desta cartografia individual foi possível interpelar a actividade de grupos, companhias e criadores com os quais trabalhei, ou me cruzei profissional e artisticamente, permitindo alargar o espectro da investigação e expandindo o exercício de memória do meramente pessoal ao colectivo. Assim sendo, a dissertação foi-se constituindo progressivamente como um momento analítico e crítico, ao olhar atentamente para o caminho que foi percorrido, em diálogo constante com a realidade presente e as potencialidades futuras, tendo sido atingidos os objectivos de investigação preconizados na Introdução deste estudo.

Na I Parte direcionei a investigação no sentido de clarificar a natureza e evolução das artes performativas e em sublinhar o esbatimento de fronteiras que permitem expandir as possibilidades de expressão artística inter e transdisciplinar, lembrando como o cruzamento das artes tem sido justamente uma aspiração de muitos criadores ao longo do tempo. No meu caso, a minha experiência neste campo foi sobretudo vivida com a coreógrafa e encenadora Águeda Sena no TEATRO ESPAÇO, enquanto actor-bailarino, e no TEATRO ZÉPHYRO, enquanto actor-marionetista. A influência do “paradigma performativo” foi também referenciada, sublinhando-se o seu carácter enquanto “prática artística” que privilegia a qualidade de “estar vivo”. Também o estudo e análise das mensagens do IIT - Instituto Internacional do Teatro – Organização Mundial das Artes Performativas, permitiu-me reconhecer e trabalhar um *corpus* que exprime a reflexão e a prática dos fazedores do teatro e da dança, encontrando nelas uma poética que me permitiu aprofundar e indagar a minha própria experiência pessoal como artista. Dessas vozes do mundo, onde se encontra um levantamento de grandes questões e desafios que se colocam a estas artes vivas, extraí linhas de força nucleares com as quais me identifico e que à sua maneira nortearam o meu caminho na arte, numa constante indagação sobre o que é específico da forma dramática e da dança, como sejam: a natureza singular do actor e do bailarino; a

diversidade de formas e tradições culturais no teatro e na dança; a relação intrínseca entre estas artes e a sociedade; a importância do teatro e da dança na educação e na preservação da memória. Ao reconhecer-me na diversidade cultural destas mensagens encontrei uma poética inspiradora e estruturante que nos aproxima das raízes do teatro e da dança, e das razões que, particularmente no meu caso, me levaram na senda destas artes. Note-se que esta possível “poética” das artes performativas, resultante da leitura conjunta das mensagens do teatro e da dança, poderia ser enriquecida com os contributos de outras áreas artísticas, nomeadamente da música.

No diálogo estabelecido entre esta visão abrangente da actividade artística e da sua relação com a sociedade, e o meu próprio percurso artístico, foi possível reconhecer como o teatro e a dança se constituem como lugares de resistência e consciência perante os avanços de uma homogenização cultural, veiculando vozes alternativas, sejam elas do passado, do presente, ou podendo mesmo configurar-se como visionárias de um futuro a construir. Concomitantemente, estas artes permitem a criação de um tempo e de um espaço comum, que viabiliza a celebração ao vivo da existência humana, não reduzindo as pessoas à condição de meros consumidores ou simulacros. Foi justamente esta perspectiva emancipadora que me levou a escolher o teatro como meio privilegiado de expressão, comunicação e construção de conhecimento.

A **II Parte** deste estudo foi encaminhada no sentido de demonstrar como uma visão transdisciplinar possibilita a integração da complexidade e daquilo que está entre, através e para além das disciplinas. Paralelamente, vimos como esta epistemologia contempla a existência de diferentes níveis de realidade, sejam de ordem social, artística e pessoal, que embora não se devam misturar também não se devem separar. Do mesmo modo, posições que habitualmente eram consideradas excludentes – ou se é sujeito da investigação ou se é objecto dela – foram reconsideradas mediante a lógica do terceiro incluído, um dos pilares da transdisciplinaridade. A esta luz pode ser-se simultaneamente sujeito, objecto e sujeito-objecto de uma investigação. Em consonância com esta epistemologia foi possível constatar que a *Arts Based Research* propõe uma perspectiva e reúne um conjunto de metodologias modelarmente adequadas para a investigação académica das artes performativas, como foi o meu caso.

De facto, logo desde o início do doutoramento, e estimulado pelos vários seminários em que participei, senti-me impulsionado a criar um grupo de investigação com colegas de outras áreas artísticas e científicas, que permitisse a partilha de experiências e conhecimentos de uma forma dinamicamente estruturada e integrada.

Essa percepção transdisciplinar acabou por conduzir ao desenvolvimento e implementação do Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais - GECAPA (no seio do Centro de Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - CLEPUL), o que possibilitou um incremento da reflexividade em torno destas temáticas, particularmente da transdisciplinaridade e da investigação baseada em arte. No meu caso em particular contribuiu simultaneamente para um melhor e mais sustentado exercício da coordenação e funcionamento da Licenciatura em Artes Performativas da ESTAL, da direcção artística do TUT - Teatro Académico da ULisboa, bem como de outros projectos e iniciativas, alicerçadas na minha experiência enquanto artista, investigador e professor.

Apesar das expectativas e formulações iniciais deste processo de investigação, e que passavam por querer abarcar o território das artes performativas num sentido amplo e transversal, acabei por delimitar o campo de estudo ao meu percurso pessoal. Nesse sentido, algumas perguntas foram-se impondo consistentemente reconduzindo-me a questões primordiais: Porquê, para quê e como quis ser actor de teatro?

A resposta em relação à primeira pergunta “porquê quis ser actor?” conduziu-me a querer conhecer melhor as razões de fundo que me atraíram para exercer este ofício/arte. No essencial, deparei-me com um território de auto-descoberta, de revelação, de celebração da existência humana através do diálogo com o outro - ainda que o outro pudesse ser eu próprio, ou mesmo um outro em mim - num exercício de reciprocidade e liberdade, ao vivo, e não mediatizado e condicionado através da imagem.

Responder à segunda pergunta “para quê quis ser actor de teatro?” implicou a revisitação das minhas motivações iniciais, conduzindo-me a um exercício de memória sobre a maneira como o meu percurso artístico se foi realizando. Deste modo, foi possível reconhecer que o foco essencial incidiu numa intuição heurística de querer compreender a realidade humana, social e cultural, através de uma visão transdisciplinar, tendo-se tornado a via artística e teatral a minha forma privilegiada de interação com a sociedade e o mundo. Foi também possível compreender a íntima relação que existe entre uma determinada técnica teatral e uma estética específica, sendo por sua vez ambas sustentadas por uma perspectiva ética singular sobre a vida e o mundo.

Atender à terceira pergunta “como fui sendo actor de teatro?” remeteu-me para a dimensão auto-biográfica, um percurso personalizado e autoral, onde se puderam

estabelecer as ligações contempladas entre os aspectos subjectivos e objectivos. E para que a reflexão sobre o meu percurso artístico fosse caucionada e passível de produzir conhecimento que pudesse vir a ser transferível e aplicável a outros casos similares, adoptei a *Arts Based Research* como metodologia. Assim sendo, os vários projectos em que estive envolvido em diferentes colectivos de teatro, quer individualmente, quer no seu conjunto, foram estudados no sentido de perceber que tipo de conhecimento poderia ser daí extraído.

Em relação ao meu percurso no TUT – Teatro Académico da ULisboa, desde o seu início em 1981 até ao presente, pude constatar como o teatro universitário pode ser um espaço de encontro intercultural e criação transdisciplinar entre estudantes, artistas, investigadores e professores, e como ao mesmo tempo estreita os laços entre gerações e entre a universidade e a sociedade. A prática do Teatro Universitário ajuda a desenvolver na própria universidade a dimensão humanista, artística, cultural, a experiência estética, bem como o desenvolvimento de *soft skills*. Ao mesmo tempo interpela, estimula e complementa a actividade teatral profissional, mediante o seu carácter experimental e alternativo, livre de constrangimentos políticos, de problemáticas de sustentabilidade económica ou de modas estéticas. Também, mas não menos relevante, introduz, em termos de formação pessoal e prática social, o conceito de “bens relacionais”, sustentados na gratuidade, como referido por Luigino Bruni, e passíveis de serem um dos elementos constitutivos do que poderia ser uma “poética” do teatro universitário.

Com Jorge Listopad aprendi o que era ser um “construtor de mundos”, estabelecendo conexões com várias áreas do saber e da cultura. Embora ele nunca o tenha formulado, percebi que punha em prática uma visão transdisciplinar no seu trabalho intelectual, artístico e pedagógico. O facto de ter trabalhado com Listopad ao longo de trinta anos, enquanto estudante universitário e actor profissional, permitiu-me atingir um nível de cumplicidade artística, que aprendi a valorizar imensamente, só possível numa continuidade de relação e labor criativo com um encenador.

No TEATRO ESPAÇO e com a coreógrafa e encenadora Águeda Sena vivi a experiência de trabalhar numa companhia de teatro-escola, que ousou concretizar uma formação transversal em teatro e dança, antes do seu tempo, em Portugal. Foi uma prática pedagógica cujos pressupostos e linhas de orientação vim, de certo modo, a aplicar mais tarde enquanto responsável pela reformulação e coordenação de uma licenciatura em artes performativas.

Num tempo em que a actividade profissional como actor se desenvolvia preferencialmente em companhias estabelecidas, o TEATRO ZÉPHYRO criou um espaço próprio de criação transdisciplinar, auto-sustentável, sem contar com apoios do Estado. Neste grupo desenvolvemos uma estética própria de teatro físico, cruzando livremente diversas linguagens teatrais com as artes plásticas. Para além de uma permanente investigação e prática artística de novas formas, a atenção especial à actividade pedagógica com crianças e jovens foi crucial e alimentou outros projectos que viria a desenvolver mais tarde.

A experiência de trabalho levada a cabo no NADA – Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais, da Escola Secundária do Restelo, foi centrada na transmissão de experiências e conhecimentos, e consequentemente no desenvolvimento de competências como animador e professor de teatro e encenador. Foi possível também aqui constatar a importância do ensino do teatro para a formação integral dos jovens, sendo desejável e mais proveitoso – como tive oportunidade de verificar e confrontar com outros grupos de teatro escolar - que essa dinâmica seja orientada por um professor que saiba entrecruzar a pedagogia com a experiência profissional, ou seja, um artista-pedagogo, com formação em Teatro e Educação.

O TEATRO MAIZUM e o trabalho com a actriz, dramaturgista e encenadora Silvina Pereira, desde 1993, tem proporcionado a mim e a outros actores e atrizes, a oportunidade e o desafio de respectivamente dar a conhecer e interpretar grandes figuras da cultura portuguesa. Designadamente através da representação do teatro clássico português têm-se dado a possibilidade de apreciar o repertório teatral do século XVI e nele reconhecer a nossa identidade cultural e linguística, que com este empreendimento artístico tem vindo a ser redescoberto e valorizado. Este projecto consistente tem-se estruturado em torno de uma permanente actividade de investigação por parte de Silvina Pereira, que por sua vez tem vindo a sustentar o desenvolvimento de ateliês/laboratórios de formação e experimentação para estudantes e profissionais de teatro, bem como a organização de ciclos de leituras encenadas, conferências, exposições, edições de livros e outras actividades, para além naturalmente dos espectáculos.

Para além dos aspectos referidos e focados numa perspectiva auto-etnográfica próxima de uma “a/r/tography” espero que este estudo, alicerçado num percurso artístico e pedagógico pessoal, possa constituir-se como um contributo para o incremento da aplicação das metodologias de *Arts Based Research* no nosso país. Igualmente creio que este trabalho poderá contribuir para o enriquecimento da história

recente do Teatro e das Artes Performativas em Portugal, dando a conhecer a diversidade de grupos (de teatros de escola, universitários e profissionais) e criadores que existiram (sem os deixar cair no esquecimento) e ainda existem, não apenas em termos quantitativos, mas também nas suas diferentes propostas estéticas.

Nesse sentido, reafirmo com este estudo a identidade de cada uma das artes performativas *per si* mas também a necessária procura e encontro entre elas de visões e perspectivas transdisciplinares da realidade social, cultural e artística. Para isso, é fundamental proporcionar e incentivar uma formação transversal e abrangente, ao mesmo tempo que deve ser estimulada e apoiada a constituição de equipas artísticas transdisciplinares de investigação e criação, que incrementem o diálogo entre as artes, entre estas e a sociedade, e também com outras áreas do saber.

Face à mudança civilizacional que estamos a viver acredito na função das artes performativas – enquanto artes vivas – como garante de que não nos esqueçamos da nossa humanidade.

## 2. Considerações finais

O presente estudo conjuga na mesma pessoa a experiência de ser professor, investigador e criador na área das artes performativas, mais especificamente do teatro. Assim, a possibilidade de inter-relação entre estas três vertentes foi precisamente uma das intuições iniciais para este trabalho, uma vez que partindo da minha experiência pessoal gostaria de contribuir para o incremento desta dinâmica nas artes entre a Formação, a Informação e a Transformação.

Nesse sentido, investigar é também avaliar e repensar aquilo que fizemos e fazemos. Tendo começado como actor, foram as oportunidades, as dificuldades e os desafios que me levaram também a ser professor e mais tarde a querer enveredar pelos caminhos da investigação. Consigo perceber agora mais nitidamente como a *a/r/tography*, antes de ser uma metodologia de investigação que me auxiliou a cartografar e examinar o meu próprio percurso, foi prévia e empiricamente uma estratégia artística e pedagógica que fui aplicando e partilhando no meu labor criativo e com os meus alunos, exercitando e aplicando essa permanente inter-relação entre o que fazia, estudava, ensinava e descobria enquanto artista, investigador, estudante e professor.

É importante dizer que para além dos diferentes projectos em que tenho estado envolvido ao longo do tempo existiram também períodos de inactividade profissional, enquanto actor ou professor, ou de ambos. Estas fases transitórias permitiram, porém, reinventar e revigorar as minhas práticas artísticas e pedagógicas, expandindo horizontes em termos respectivamente de concepção de novos projectos de criação, encenação e de formação. Não são, todavia, períodos fáceis de atravessar, nem a nível pessoal nem a nível familiar e social. A sensação dolorosa, e por vezes prolongada, de insegurança, juntamente com a perspectiva de um porvir desconhecido, incrementam estados de ansiedade, de desespero e de indignação, difíceis de ultrapassar, e que são agravados pela ausência de um enquadramento legal e de protecção social que reconheça o estatuto profissional daqueles que se dedicam às artes performativas e nomeadamente ao teatro.

Foi justamente nestas fases de maior fragilidade que fiz um esforço para resistir aos apelos da desistência e de perseverar num caminho onde fosse possível reconhecer um sentido de progresso mediante a consciencialização e o comprometimento com um

percurso pessoal em processo. Desta maneira, investi reiteradamente na minha formação académica, esbatendo as fronteiras entre a criação, a formação e a investigação, através de práticas criativas que me permitiram experienciar a resolução de problemas, bem como arriscar e encorajar na procura de outras soluções e de novas ideias. Neste sentido espero que este estudo possa contribuir para que outros artistas, professores e investigadores possam criar as suas próprias metáforas e cartografias, de forma a construírem e partilharem os seus próprios caminhos e direcções, em prol de um incremento fluído e contínuo de reflexividade e análise acerca das *praxis* em arte e em educação assim como da investigação baseada em arte.

Simultaneamente, nesta tentativa de exercer um olhar macroscópico, de natureza transdisciplinar, especialmente atento às interacções entre a herança artística e cultural do passado, aos desafios que se colocam às artes vivas no presente, e sobre mim próprio, fui-me confrontando com um processo iterativo que me foi permitindo clarificar alguns aspectos acerca da natureza das artes performativas e das metodologias de investigação em artes. Nesse sentido, pugno pela necessidade de um maior conhecimento, intercâmbio e diálogo a nível curricular e académico entre as diversas linguagens das artes performativas.

Outro aspecto a considerar reporta-se à pertinência da realização de uma história recente do Teatro e da Dança em Portugal e dos seus protagonistas nos últimos cinquenta anos, de que esta dissertação representa um pequeno contributo. Para além daqueles que souberam ou têm tido condições para dar voz e continuidade aos seus projectos, importa recuperar as vozes esquecidas de muitos outros que contribuíram e/ou contribuem para que a diversidade do teatro e da dança seja uma realidade neste país. Desde o início da minha formação e actividade nestas áreas, tenho-me apercebido de uma cíclica falta de memória colectiva teatral, bem como noutras artes, com particular incidência nos anos imediatamente anteriores a uma nova emergência de grupos e criadores. Como se consciente ou inconscientemente fosse preciso que para o surgimento de uma novel geração artística, se sentisse a necessidade de obliterar o passado, em vez de recolher o seu testemunho e transmutá-lo verdadeiramente em novas realidades. Este défice de memória ou unilateral selectividade – que eleva a ícones e legitima apenas determinados protagonistas - potencia inevitavelmente uma falta de conhecimento sobre tudo aquilo que foi e é realizado pelos preteridos. Deste modo, alguns projectos que se apresentam nos media como inovadores, apenas ignoram o passado (ou mesmo o presente) da área na qual se querem inscrever. Neste sentido, urge

também incrementar a criação de instâncias de formação, mediação e informação, que fomentem junto das crianças, dos jovens e dos diversos públicos a literacia artística e nomeadamente teatral.

Este aspecto tem sido cultural e artisticamente gravoso para os intervenientes das artes performativas - efémeras por natureza - sobretudo no que concerne ao diálogo intergeracional entre artistas, e destes com o público, especialmente nos últimos anos, com a proliferação de imagens e conteúdos na internet e nas redes sociais. Através dos écrans de múltiplos tamanhos, parece que a actividade do teatro e das artes performativas antes do aparecimento da internet é *terra incognita*. Ou melhor, nestas áreas, os projectos e espectáculos em língua portuguesa ou concebidos por portugueses, antes da internet, não têm tido praticamente presença digital. Consequentemente, a falta de investimento e/ou interesse público e privado na salvaguarda e visibilidade da herança do património efémero, intangível ou imaterial português, tem levado a que os exemplos referenciais no teatro e nas artes performativas sejam, ou os mais recentes, ou os de países que têm políticas e estratégias de promoção da sua língua, arte e cultura.

Finalmente, espero que este trabalho possa contribuir para o reconhecimento da transdisciplinaridade como uma epistemologia adequada ao estudo das artes performativas, bem como da *Arts-Based Research* enquanto metodologia de investigação. Paralelamente realço com este trabalho a importância e a pertinência cultural de conhecer os caminhos, tradições e realizações do Teatro e da Dança a nível mundial. E por último, pugno por uma maior inter-relação entre a formação, a informação e a transformação, bem como pelo exercício de uma atitude reflexiva sobre o próprio percurso pessoal realizado, conduzindo à inscrição de “a/r/tografias” e outros projectos teatrais e pedagógicos no panorama e na história das artes performativas – artes vivas - para que não caiam no esquecimento nem na ignorância, e possam ser passíveis de virem a enriquecer a memória colectiva artística e cultural, bem como alentar outras possibilidades de criação, presente e futura.

## **Lista de acrónimos**

- ACARTE – Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (Serviço da FCG)
- CENDREV - Centro Dramático de Évora
- CIRET - Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires
- CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias  
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
- ESTAL - Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa
- ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema
- FCG – Fundação Calouste Gulbenkian
- GECAPA - Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais  
do CLEPUL
- IIT – INSTITUTO INTERNACIONAL DO TEATRO  
– Organização Mundial das Artes Performativas
- ISA – Instituto Superior de Agronomia
- ISCSP – Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas
- ITI – International Theatre Institute – World Organization for the Performing Arts
- LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil
- NADA – Núcleo de Arte Dramática e Audiovisuais (Escola Secundária do Restelo –  
Lisboa)
- TNDMII – Teatro Nacional D. Maria II
- TUT – Teatro da Universidade Técnica (Lisboa)
- TUT – Teatro Académico da ULisboa (a partir de 2015)
- UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
- UTL – Universidade Técnica de Lisboa

## Referências Bibliográficas

- Amoedo, Margarida. 2002. *José Ortega y Gasset: A Aventura Filosófica da Educação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Aslan, Odette. 1963. *L'Art du théâtre*. Paris: Éditions Seghers.
- Augé, Marc. 2012. *Não lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Letra Livre.
- Austin, John L. 1962. *How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press.
- Bailes, Sara Jane. (2011). *Performance Theatre and the Poetics of Failure – Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. London and New York: Routledge.
- Banham, Martin. 1992. *The Cambridge Guide to Theatre*. New York: Cambridge University Press.
- Barone, Tom & Eisner, Elliot. 2006. *Arts-based educational research*. In, J.L. Green, G. Camilli, & P.B. Elmore (Eds.), *Handbook of Complementary Methods in Education Research* (pp. 95-109). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Barone, Tom & Eisner, Elliot. 2012. *Arts Based Research*. Los Angeles: SAGE.
- Barton, Georgina & Baguley, Margaret. (Eds.). 2017. *The Palgrave Handbook of Global Arts Education*. London: Palgrave Macmillan.
- Bauman, Zygmunt. 2013. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Traducción Lilia Mosconi. Madrid: FCE.
- Bell, Daniel. 1960. *The End of Ideology: on the exhaustion of political ideas in the fifties*. Glencoe: Free Press.

- Bell, Clive. 2007. “A hipótese estética” in *O que é a Arte? - A perspectiva analítica*. Org. de Carmo D’Orey. Tradução Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro. pp. 27-44.
- Bene, C. & Deleuze, G. 1979. *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bergman, Pär. 2017 (1962). “*Modernolatria*” e “*Simultaneità*”: *Investigações sobre duas tendências da vanguarda literária na Itália e na França às vésperas da Primeira Guerra Mundial*. Tradução Júlio Bernardo Machinski. Joinville: Clube de Autores.
- Bernstein, J. H. 2015. *Transdisciplinarity: A review of its origins, development, and current issues*. Journal of Research Practice, 11(1), Article R1. Retrieved from <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/510/412>
- Bertalanffy, Ludwig Von. 1969. *General System Theory. Foundations, Development, Applications*. New York: Braziller.
- Bertrand, Y & Guillemet P. 1988. *Organizações: uma abordagem sistémica*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Boal, Augusto. 2005 (1973). *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bruni, Luigino. 2010. *A ferida do outro: Economia e relações humanas*. Tradução de Agostinho Rosário, Ana Postiga, António Antão, António Nogueira, Miguel Panão, Rosário Cordeiro, Sérgio Cunha. Abridada: Cidade Nova.
- Bucchieri, Jean Paul. 2011. *O Terceiro Corpo na escrita cénica contemporânea: uma proposta de intervenção para a formação do intérprete*. Tese de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa. Conforme: <http://hdl.handle.net/10400.21/4426>
- Bunyan, Patrick. 1999. *All Around The Town: Amazing Manhattan Facts and*

- Curiosities*. New York: Fordham University Press.
- Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theater: Performative traces*. London: Routledge.
- Carlson, Marvin. 1997. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP.
- Carlson, Marvin. 2004 (1996). *Performance – a critical introduction*. New York and London: Routledge.
- Coménio. 1985. *Didáctica Magna*. 3ª Edição. Tradução e Notas de Joaquim Ferreira Gomes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Copeland, Roger. 2004. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York. Routledge.
- Corvin, Michel. 1976. *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres: Le laboratoire art et action*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Danto, Arthur C. 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Danto, Arthur C. (2005). *A Transfiguração do lugar-comum*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify.
- Danto, Arthur C. 2007. “O Mundo da Arte” in *O que é a Arte? - A perspectiva analítica*. Org. de Carmo D'Orey. Tradução Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro. pp. 79-99.
- Davies, David. 2011. *Philosophy of the Performing Arts*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Deak, Frantisek. 1993. *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Deer, Joe, Dal Vera, Rocco. 2008. *Acting in Musical Theatre*. New York and London: Routledge.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1980. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, 2. Paris: Éditions de Minuit.
- Dickie, George. 2007. “O Que é a Arte?”, in *O que é a Arte? - A perspectiva analítica*. Org. de Carmo D’Orey. Tradução Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro. pp. 101-118.
- Dieleman, Hans. 2013. “Transdisciplinarity Theory to Transdisciplinarity Practice: Artful Doing in Spaces of Imagination and Experimentation”, in *Transdisciplinary Theory & Practice*. Editors Basarab Nicolescu & Atila Ertas. USA: The ATLAS.
- Echevarría, Fernando. 2009. *Lugar de Estudo*. Edições Afrontamento. Porto.
- Fazenda, Maria José. 2012. *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. Lisboa: Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Feynman, Richard. 2004 (3ª edição). *Nem sempre a brincar, Sr. Feynman! Novos elementos para o retrato de um físico enquanto homem*. Tradução Maria Georgina Segurado. Lisboa: Gradiva.
- Fonseca, Júlio Martín. 2012. *Teatro universitário: a experiência do TUT (Teatro da Universidade Técnica de Lisboa)*. Tese de Mestrado, Universidade Aberta. Conforme <http://hdl.handle.net/10400.2/2153>.
- Fonseca, Júlio Martín. 2013. “Biografia livre de Jorge Listopad”, in *Revista FATAL* n.º 6 - 14.º Festival de Teatro Académico de Lisboa. Lisboa: FATAL.
- Foreman, Richard. (1992). *Unbalancing Acts – Foundation for a Theatre*. New York: Theatre Communication Group.

- Fried, Michael. 1998. *Art and Objecthood*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Fukuyama, Francis. 1999. *O Fim da História e o Último Homem*. Tradução Maria Goes. Lisboa: Gradiva.
- Funtowicz, Silvio & Ravetz, Jerome R. 1990. *Uncertainty and quality in science for policy*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Gibbons, M. Limoge, C. Nowotny, H. Schwartzman, S. Scott, P. and Trow P. 1994. *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. London: Sage Publications.
- Gibbs, Paul. 2015. *Transdisciplinary Professional Learning and Practice*. London: Springer.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- Goldberg, Roselee. 2012 (2007). *A arte da performance: do Futurismo ao Presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.
- Hadorn, Hirsch et al. 2008. *Handbook of transdisciplinary research*. Dordrecht: Springer.
- Hernández-Hernández, F. & Fendler, R. 2013. What remains unseen: negotiating the grey areas of collaborative learning in a course on arts-based research. *InSEA European Regional Congress. Tales of Art and Curiosity*. Canterbury: UK, June 24-26.
- Hernández-Hernández, F. & Fendler, R. (Eds.). 2013. *1st Conference on Arts- Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research*. Barcelona: University of Barcelona.

- Izrine, Agnès. 2002. *La Danse dans tous ses états*. Paris: L'Arche.
- Jahn, Thomas. Bergmann, Matthias. Keil, Florian. 2012. *Transdisciplinarity: Between mainstreaming and marginalization*. *Ecological Economics*, , vol. 79, issue C, 1-10
- Jantsch, Erich. 1972a. Towards interdisciplinarity and transdisciplinarity in education and innovation. In: L. Apostel et al. (eds). *Problems of teaching and research in universities*. (pp. 97- 121). Paris: Organisation for Economic Cooperation and Development (OECD) and Center for Educational Research and Innovation (CERI).
- Kelera, Józef. 1986. «*La lecture du drame*», *Le texte dramatique/La lecture et la scène*. *Romanica Wratislaviensia XXVI*, Wrocław.
- Leavy, Patricia. 2009. *Method Meets Art – Arts-Based Research Practice*. New York, London: The Guildford Press.
- Leavy, Patricia. 2011. *Essentials of Transdisciplinary Research – Using Problem-Centered Methodologies*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.
- Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge.
- Lemos, José Valentim. 1989. *Camilo em Processo – criação teatral*. Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral da ESTC.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. 2015. *La estetización del mundo – Vivir en la época del capitalismo artístico*. Traducción Antonio-Prometeo Moya Valle. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lochtefeld, James. 2002. "Shastra" in *The Illustrated Encyclopedia of Hinduism*, Vol. 2: N-Z. New York: Rosen Publishing.
- Loupe, Laurence. 2012. *Poética da Dança Contemporânea*. Tradução de Rute Costa.

Lisboa: Orfeu Negro.

Lubbock, Mark. 1962. *The Complete Book of Light Opera*. New York: Appleton-Century-Crofts.

Maguire, Kate. 2015. 'Transdisciplinarity and professional doctorates: a process of translation arriving at metanoia' in P.Gibbs (ed) *Transdisciplinarity in Professional Learning and Practice*. London: Springer

Marín Viadel, R. Roldán, J. Molinet Medina, X. (eds.). 2014. *Fundamentación, criterios y contextos en Investigación basada en Artes e Investigación Artística*. Granada: Universidad de Granada.

Marshall, C. W. 2014. *The Structure and Performance of Euripides' Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martin, Banham. 1992. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Martin, Victoria. 2017. *Transdisciplinary Revealed: What Librarians Need to Know*. Santa Barbara: Libraries Unlimited.

McCartney, Laura. 2011. *Unpacking self in clutter and cloth: Curator as artist/researcher/teacher* [Research brief submission for arts-based research primer]. Unpublished raw data.

Meyerhold. 2013. *Teoría teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Montuori, Alfonso. 2012. *Five Dimensions of Applied Transdisciplinarity*. Consultado em Fevereiro, 14, 2018, em <http://integralleadershipreview.com/7518-transdisciplinary-reflections-2/>

Morin, Edgar. 1973. *O Paradigma Perdido: a natureza humana*. Tradução de Hermano Neves. Lisboa: Publicações Europa-América.

- Morin, Edgar. 1977. *O Método – I. A Natureza da Natureza*. Tradução de Maria Gabriela de Bragança. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Nicholls, David. 2002. *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge University Press.
- Nicolescu, Basarab. 1996. *La Transdisciplinarité – Manifeste*. Monaco: Éditions du Rocher.
- Novarina, Valère. 1999. *Devant la parole*. Paris: POL.
- O'Donnell, Marcus. 2013. *Being In The Moment: Art and Mindfulness (Urban Abstractions)*. Wollongong: Nan Tien Institute.
- Patrício, António. 1982. *Teatro Completo*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Pavis, Patrice. 2010. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin.
- Pereira, Silvina. 2005. CD-ROM de *Camões - Tanta Guerra, Tanto Engano*. Lisboa: Teatro Maizum, Omnibite.
- Pereira, Silvina. 2006. Dramaturgia de *Alegre Campanha - Eça de Queirós*. Lisboa: D. Quixote/SPA.
- Pereira, Silvina. 2010. *Tras a nevoa vem o sol: as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. Tese de Doutoramento, Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.  
Conforme <http://hdl.handle.net/10451/6274>
- Pereira, Silvina. 2017. *Dramas Imperfeitos – Um repertório português a descobrir*. Lisboa: Eos-CEC.
- Perloff, Marjorie & Junkerman, Charles. 1994. *John Cage: Composed in America*.

University of Chicago Press.

Piaget, Jean. 1972. The epistemology of interdisciplinary relationships. In Centre for Educational Research and Innovation (CERI), *Interdisciplinarity: Problems of teaching and research in universities* (pp. 127-139). Paris, France: Organisation for Economic Co-operation and Development.

Pitches, Jonathan. 2003. *Vsevolod Meyerhold*. London: Routledge.

Plassard, Didier. 2012. *O pós-dramático, ou seja, a abstracção*. Tradução de Sebastiana Fadda. Sinais de Cena Nº 18. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro.

Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

Ribeiro, António Pinto. 2009. *À Procura da Escala*. Lisboa: Edições Cotovia.

Rolling, James. 2013. *Arts-Based Research*. New York: Peter Lang Publishing.

Ruiz, Borja. 2008. *El arte del actor en el siglo XX – Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artez Blai.

Santos, Boaventura de Sousa. 1989. *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*. Porto: Edições Afrontamento

Saporta, Karine. 2002. Posfácio em *La Danse dans tous ses états* de Agnès Izrine. Paris: L'Arche.

Sarrazac, J. Pierre. 2011. *O outro diálogo – Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Évora: Editora Licorne.

Savran, David. (1988). *Breaking the Rules – The Wooster Group*. New York: Theatre Communications Group.

- Serban, Andrei. 1991. In Catálogo da 21ª Bienal Internacional de São Paulo (pp. 373).  
São Paulo: Editora Marca d'Água.  
Conforme <https://issuu.com/bienal/docs/name8b3384/373>
- Schechner, Richard. 1994 (1973). *Environmental Theater: An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater"*. New York: Applause.
- Schechner, Richard. 2003a (1988). *Performance Theory*. London: Routledge Classics.
- Schechner, Richard. 2013b (2002). *Performance Studies: An introduction* (Third edition). New York: Routledge.
- Schwartz, Susan L. 2004. *Rasa: Performing the Divine in India*. New York: Columbia University Press.
- Silva, Armando Sérgio. (Org.). 2002 (1992). *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. 2.ª edição revista e ampliada. São Paulo: Edusp-Editora da Universidade de São Paulo.
- Silva, Maria de Fátima Sousa. 1998. *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Edições Colibri - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Silva, Paulo Cunha. 1998. *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sontag, Susan. 2004. *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Tradução José Lima. Lisboa: Gótica.
- Stathatos, Constantin C. 1997. *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995) With a Supplement for 1940-1975*. London: Associated University Presses.
- Steiner, George. 1995. *Antígonas*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.

- Stolnitz, Jerome. 2007. “A Atitude estética” in *O que é a Arte? - A perspectiva analítica*. Org. de Carmo D’Orey. Tradução Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro. pp. 45-60.
- Sullivan, Graeme. 2004. *Art Practice as Research Inquiry in the Visual Arts*. New York: Teachers College, Columbia University.
- Sylvester, David. 1980. *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson.
- Tavares, Gonçalo M. 2011 (2004). *I*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Thiollet, Jean-Pierre et al. 2015. *88 notes pour piano solo*. Magland: Neva Editions.
- Tillett, Wade. 2011a. *Living the questions*. Unpublished doctoral dissertation. Chicago: University of Illinois.
- Turner, Vitor. 1974. *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press.
- Vasques, Eugénia. 2007. *O papel do Poema Correspondances no Teatro de Vanguarda dos séculos XIX e XX*. Conforme <http://hdl.handle.net/10400.21/3265>
- Vaz, João Pedro. 2013. “TEUC”, in *Revista FATAL* N°6. Lisboa: FATAL.
- Vieira, Ana Maria Bigotte. 2016. *No Aleph para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. <https://run.unl.pt/handle/10362/19417>
- Vieira, Ricardo. 1999. *Histórias de Vida e Identidades. Professores e Interculturalidade*. Porto: Afrontamento.
- Wagner, Richard. 2003 (1849). *A Obra de Arte do Futuro*. Tradução José M. Justo.

Lisboa: Ed. Antígona.

Warburton, Nigel. 2007. *O Que É a Arte?* Tradução Célia Teixeira. Lisboa: Bizâncio.

Weil, Simone. (2006). *A Fonte Grega*. Tradução Filipe Jarro. Lisboa: Cotovia.

Weitz, Morris. 2007. “O Papel da Teoria na Estética” in *O que é a Arte? - A perspectiva analítica*. Org. de Carmo D’Orey. Tradução Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro. pp. 61-77.

Wilcox, Dean. 1998. *The Theater of the Bauhaus/Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. Theatre Journal, suppl. Special Issue: (II) Legitimate Theatres 50.3 (Oct 1998): 405-407. Baltimore: Johns Hopkins University.

Wollman, Elizabeth Lara. 2009. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. University of Michigan Press.

Zambrano, M. (2006). *O sonho criador*. Lisboa: Assírio & Alvim.

### **Programas de espectáculos**

*Programa, Cidade Rei*. 1988. Teatro Espaço. Lisboa: Teatro Espaço.

*Programa, Portugaru-San – o Senhor Portugal em Tokushima*. 1993. Teatro Maizum. Teatro Maria Matos. Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, Sabina Freire*. 1994. Teatro Maizum. Teatro Maria Matos. Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, Comedia Eufrosina*. 1995. Teatro Maizum. Convento dos Inglesinhos. Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, Camões - tanta guerra, tanto engano*. 1996. Teatro Maizum.

Convento dos Inglesinhos. Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, Sermões do Padre António Vieira.* 1997. Teatro Maizum.  
Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, Garrett - uma cadeira em São Bento.* 1999. Teatro Maizum.  
Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, Alegre Campanha.* 1999. Teatro Maizum. Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, Natal em Messines.* 2011. Teatro Maizum. Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, Livros que falam.* 2015. Teatro Maizum. Fundação Calouste Gulbenkian.  
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

*Programa, O Misanthropo.* 2017. Teatro Maizum. Teatro Romano de Lisboa.  
Lisboa: Teatro Maizum.

*Programa, O Anúncio feito a Maria.* 1983. TNDMII. Lisboa: TNDMII.

*Programa, Leôncio e Lena na Estalagem de Mirandolina.* 1984. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, Os Cenci.* 2008. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, Os Cenci II (Folha de Sala).* 2009. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, Venenos Indispensáveis.* 2010. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, Comédia de Insectos.* 2011. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, Antígonas.* 2012. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, Dostoyevsky Trip.* 2014. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, A Boa Pessoa.* 2015. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, O Imperador da China.* 2016. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, Revolução.* 2017. TUT. Lisboa: TUT.

*Programa, Auto da Índia.* 1990. Teatro de Todos os Tempos. Teatro da Trindade.  
Lisboa: Teatro de Todos os Tempos.

### **Crítica de Espectáculos**

França, Elisabete. 1995 (Maio 1). O triunfo da Primavera. *Diário de Notícias*.

Gomes, Manuel João. 1993 (Março 14). Primavera japonesa. *Público*.

Gomes, Manuel João. 1993 (Outubro 3). Algarve asfixiante. *Público*.

Gomes, Manuel João. 1995 (Abril 22). Comédia quinhentista em Coimbra. *Público*.

Gomes, Manuel João. 1995 (Agosto 26). Teatro Zéphyro. *Público*.

Gomes, Manuel João. 1996 (Julho 20). Deus é cruel e a pátria madrasta. *Público*.

Mega Ferreira, António. 1984 (Julho 10). Leôncio e Lena na Estalagem de Mirandolina.

*JL – Jornal de Letras.*

Neves, Orlando. 1984 (Julho 5). Leôncio e Lena na Estalagem de Mirandolina.

*Diário de Notícias.*

Porto, Carlos. 1995 (Junho 7). Descoberta. *JL – Jornal de Letras.*

Porto, Carlos. 2001. (Julho). *JL – Jornal de Letras.*

Vasques, Eugénia. 1993 (Março 27). Portugaru-San – O Senhor Portugal em Tokushima. *Expresso*.

Vasques, Eugénia. 1995 (Abril 1). A importância das Descobertas. *Expresso*.

Vilar, Elizabete. 1999 (Maio 26). Garrett regressa ao Parlamento. *Público*.

## **Sitiografia**

*André-Louis Perinetti*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

<http://www.world-theatre-day.org/perinetti.html>

*Anne Teresa De Keersmaeker*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

<https://www.international-dance-day.org/anneteresadekeersmaeker.html>

*Ariane Mnouchkine*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

[http://www.world-theatre-day.org/ariane\\_mnouchkine.html](http://www.world-theatre-day.org/ariane_mnouchkine.html)

*Dai Ailian*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

<https://www.international-dance-day.org/daiailian.html>

*Ellen Stewart*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

[http://www.world-theatre-day.org/ellen\\_stewart.html](http://www.world-theatre-day.org/ellen_stewart.html)

*Helene Weigel*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

[http://www.world-theatre-day.org/helene\\_weigel.html](http://www.world-theatre-day.org/helene_weigel.html)

*Irina Bokova*. (s.d.). Directora Geral da UNESCO entre 15 de Outubro de 2009 e 10 de Novembro de 2017. Consultado em Janeiro 7, 2016, em

<http://www.iti-worldwide.org/>

*Jerzy Grotowski*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

<http://www.grotowski.net/en/toolkit/timelines/jerzy-grotowski/1957>

*Katherine Dunham*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

<https://www.international-dance-day.org/katherinedunham.html>

*Laurence Olivier*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

[https://en.wikipedia.org/wiki/Laurence\\_Olivier](https://en.wikipedia.org/wiki/Laurence_Olivier)

*Martha Graham*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em

<http://www.marthagraham.org/history/>

*Maurice Béjart*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

[http://www.bejart-rudra.ch/pfr\\_bbl\\_02.php](http://www.bejart-rudra.ch/pfr_bbl_02.php)

*Merce Cunningham*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em

<https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>

*Mikhail Tsarev*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Mikhail+Tsarev>

*Saadalla Wannous*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

[http://www.world-theatre-day.org/saadalla\\_wannous.html](http://www.world-theatre-day.org/saadalla_wannous.html)

*Sidi Larbi Cherkaoui*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em

<https://www.international-dance-day.org/sidilarbicherkaoui.html>

*Tobias Biancone*. (s.d.). Actual Director Geral do Instituto Internacional de Teatro, conforme folheto do ITI, pág. 11. Consultado em Outubro, 2018, em

[http://www.accademiamutamenti.it/mutamenti/wpcontent/uploads/2012/11/ITI\\_brochure.pdf](http://www.accademiamutamenti.it/mutamenti/wpcontent/uploads/2012/11/ITI_brochure.pdf)

*Trisha Brown*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em

<https://www.international-dance-day.org/>

*Acción! MAD*. (s.d.). Consultado em Janeiro 9, 2018, em <http://accionmad.org/accion/>

- Black Mountain College*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em <http://www.blackmountaincollege.org/history/>
- Bread & Puppet*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em <http://breadandpuppet.org/>
- Centre National de la Recherche Scientifique*. (2018). Consultado em Janeiro 12, 2018, em <http://www.cnrs.fr/fr/organisme/presentation.htm>
- CIITAPA – I Colóquio Internacional – A Inter e a Transdisciplinaridade nas Artes Performativas e Audiovisuais (GECAPA)*. (2018). Consultado em Novembro 26, 2018, em <http://ciitapa.wixsite.com/transdisciplinar - pp111>
- CIRET - Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*. (1995). BULLETIN N° 3-4 (Mars 1995). Consultado em Novembro 26, 2018, em <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b3et4c8.php>
- Declaração de Veneza*. (s.d.). Consultado em Fevereiro 14, 2018, em <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000685/068502por.pdf>
- GECAPA – Gabinete de Estudos de Cultura, Artes Performativas e Audiovisuais do CLEPUL*. (s.d.). Consultado em Novembro 26, 2018, em <http://www.clepul.eu/Area/View/11>
- ITI – International Theatre Institute*. (s.d.). Consultado em Novembro 26, 2018, em <https://www.iti-worldwide.org/index70.html>
- ITI. Goals*. (2018). Consultado em Outubro 12, 2018, em <https://www.iti-worldwide.org/goals.html>
- Jornadas de Investigação Artística Transdisciplinar e Arts-Based Research*. (2016). Consultado em Novembro 26, 2018, em <http://www.lettras.ulisboa.pt/pt/component/ohanah/i-jornadas-de-investigacao-artistica-transdisciplinar-e-arts-based-research>

- Lemos, José Valentim. 1982. *Réflexions sur le costume dans quelques manifestations de théâtre traditionnel religieux au Portugal*. Consultado em Janeiro 12, 2018, em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5572300>
- Perdigão, Madalena. 1989. *Encontros ACARTE*. Consultado em Janeiro 12, 2018, em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/encontrosacarte/#sthash.FZGiXQPb.7sql2C3v.dpbs>
- Pós-Modernismo*. (s.d.). Consultado em Janeiro 7, 2018, em <https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/>
- PROJETO CIRET-UNESCO. *Evolução transdisciplinar da Universidade [síntese do documento]*. (2017). Consultado em Fevereiro 14, 2018, em <http://ciret-transdisciplinarity.org/locarno/locapor4.php>
- Saporta, Karine. 1990. *Encontros ACARTE*. Consultado em Janeiro 12, 2018, em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/inicio-dos-encontros-acarte-1990/#sthash.vYLWb7W7.h35xyEPU.dpbs>
- Sena, Águeda. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em <http://www.revistadadanca.com/?p=2218>
- td-net (Network for Transdisciplinary Research). (s.d.). Consultado em Fevereiro 14, 2018, em <http://www.transdisciplinarity.ch/en/td-net/Ueber-td-net.html>
- Teatro Maizum*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em <http://maizum.pt/>
- Theatre of Nations*. (2018). Consultado em Janeiro 12, 2018, em <https://www.iti-worldwide.org/theatreofnations.html>
- The Kennedy Center*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em <https://www.kennedy-center.org/pages/about/history>
- The Living Theatre*. (s.d.). Consultado em Janeiro 1, 2018, em

<http://www.livingtheatre.org/history>

*The Place*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em

<https://www.theplace.org.uk/history-place>

*TUT – Teatro Académico da Ulisboa*. (s.d.). Consultado em Janeiro 12, 2018, em

<http://blogdotut.blogspot.pt/>

## **Vídeos**

Vimeo. Alicia Soto & Júlio Martín da Fonseca. (2017). *E tu? Quem trazes?* (51'18).

Consultado em Outubro 12, 2018, em <https://vimeo.com/236706135>