

EDYR AUGUSTO PROENÇA

FERNANDO LIMOEIRO

HENRIQUE DA PAZ

MIRNA SPREITZER

JORGE LOURAÇO FIGUEIRAS

ROBERTO ALVIM

RUI PINA COELHO



VIII

SEMINÁRIO

INTERNACIONAL DE

DRAMATURGIA

AMAZÔNIDA

MEMÓRIA 3

*VIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA
AMAZÔNIDA*

Homenageia o dramaturgo paraense Edyr Augusto Proença

MEMÓRIA 3

Bene Martins & Olinda Charone

Belém

Dezembro/2018

Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

Diretora Geral do ICA

Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso da Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)

Ana Flávia Mendes Sapucaí / **Vice-Coordenador**

José Afonso Medeiros

Coordenador do Mestrado Profissional em Artes

Denis Bezerra

E-BOOK

VIII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônica - Memória 3

Bene Martins & Olinda Charone

Comissão Editorial

Ana Flávia Mendes

José Afonso Medeiros

Cesário A. P. Alencar

Orlando Maneschy

Rosângela Brito

Comitê Científico desta Edição**Presidente da Comissão**

Bene Martins (Ufpa)

Olinda Charone (Ufpa)

Wladilene de Sousa Lima (Ufpa)

Marton Maués (Ufpa)

Lúcia Gouvêa Pimentel (Ufmg)

Fernando Antonio Mencarelli (Ufmg)

Maria João Brillhante (Universidade de Lisboa-PT)

Berta Teixeira (Universidade de Coimbra)

Comissão Organizadora do seminário

Bene Martins

Olinda Charone

Marton Maués

Alberto Silva Neto

Marluce Oliveira

Paulo Santana

Valéria Andrade

Adriana Cruz

Sandra Perlin

Mailson Soares

Davi Almeida

Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão textual

Bene Martins & Alana Lima

Revisão bibliográfica: Larissa Lima

Capa

Wlad Lima (*Brutus Desenhadores*)

Projeto Gráfico: Ricardo Harada

Editoração

Alana Lima

Ilustrações e fotos dos próprios autores

UMA PEQUENA HISTÓRIA DO EXPERIMENTALISMO NO TEATRO PORTUGUÊS DO INÍCIO DO SÉCULO XX AO DEALBAR DO NOVO MILÉNIO²²

COELHO, Rui Pina²³

ruipinacoelho@gmail.com

A singular história do teatro em Portugal, ao longo de todo o século XX e XXI, foi criando as condições propícias para que se desenvolvesse uma cena desabridamente aberta à experimentação, determinada pela política e interessada, obstinadamente, na utopia. Assim, argumentamos, o experimentalismo, a política e a utopia podem funcionar como alguns dos eixos narrativos mais visíveis e permanentes para traçar a evolução do teatro em Portugal, desde o princípio do século XX até ao teatro português contemporâneo – eixos que se foram estruturando desde o início do século XX.

Este alegado experimentalismo significará, claro, coisas muito diversas ao longo dos anos. Até ao 25 de Abril de 1974, momento que põe término à ditadura fascista que governou Portugal desde 1926, experimentalismo significaria uma tentativa de aproximação às mais modernas práticas do teatro europeu. Mas o contexto teatral português, determinado então por um teatro de teor essencialmente comercial, herdeiro de uma lógica teatral assente, num sistema de primeiras figuras vindas do estertor da tradição romântica, ia impedindo estas aproximações e forçando-as a uma aguda efemeridade e precariedade. Depois da revolução de Abril e do consequente estabelecimento do teatro independente (iniciado pelos anos sessenta), um movimento profundamente marcado por um combinado de teatro de tradição brechtiana e neo-realista, experimentalismo seria frequentemente equiparado a formalismo – e portanto,

²² Texto originalmente publicado como “Introdução” ao volume *Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia [Título Provisório]*, Coordenado por Rui Pina Coelho (Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II / Bicho-do-Mato, 2017).

²³ Professor Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). É doutorado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro pela FLUL. É investigador no Centro de Estudos de Teatro da FLUL, na linha de trabalho «Discursos Críticos nas Artes Performativas», nas áreas de história do teatro em Portugal, crítica e análise de espectáculos, literatura dramática portuguesa contemporânea, escritas dramáticas da contemporaneidade, teatro britânico do pós-Segunda Guerra Mundial e representação artística da violência.. Dirige a *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*. É membro da Direcção da APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, onde coordena os Seminários para Novos Críticos. Coordena o Laboratório de Escrita para Teatro, do Teatro Nacional D. Maria II, desde 2015.

evitado. Mas com o estabilizar do fervor revolucionário, com a independência conquistada face às bilheteiras, por força de um financiamento mais regular à cultura e uma vez livre da intromissão do Estado na selecção ou condicionamento dos reportórios, o teatro em Portugal foi ganhando espaço e liberdade para constituir uma cena avidamente permeável a formas novas e a processos de cariz mais experimental.

A política, para um teatro que esteve sob o jugo de um regime fascista, durante cerca de quarenta anos, e que depois foi chamado a desempenhar um papel de importância fulcral no processo de aprendizagem da democracia, na construção do edifício cívico e na ultrapassagem do atraso atávico da cultura portuguesa – foi sempre, necessariamente, um dos mais inquietantes refrãos. Se durante o Estado Novo a política seria matéria proibida – e, por isso mesmo, a mais desejada e a mais substrata, a festa da democracia foi acompanhada por um teatro de celebração dos ideais revolucionários e democráticos. Com o progressivo estabelecimento da paz social e com o advento de melhorias das condições básicas de vida, os propósitos políticos foram, por um lado, ganhando espessura filosófica ou, por outro, sendo substituídos por interesses mais mundanos. A entrada de Portugal na CEE – Comunidade Económica Europeia (1986) e a obtenção da primeira maioria absoluta pela direita social-democrata de Cavaco Silva, em 1987, marcarão um novo momento determinante para o tecido teatral em Portugal. Uma política autoritária que dava primazia ao betão e, só depois, atenção aos bens imateriais como a educação ou a cultura trouxe de volta a urgência da intervenção política aos palcos nacionais – com uma retórica mais distante, elaborada e complexa, mas igualmente presente e actuante. Ainda que o país beneficie de um citável investimento na cultura nos primeiros anos do novo milénio (2000-2006), por via do POC – o Programa Operacional de Cultura no âmbito do Quadro Comunitário de Apoio para Portugal, o sector nunca terá a folga financeira que permita encarar a actividade com a maturação necessária. Com anos de governação de Pedro Passos Coelho (2011-2015), sob o jugo da crise económica e da austeridade imposta pelas instâncias de regulamentação financeira internacionais – por entre o desaparecimento, a agonia e o soçobro de muitas estruturas – as artes cénicas portuguesas verão a dimensão política ganhar extrema vitalidade.

De resto, a utopia – um elemento absolutamente imprescindível para um teatro de um país periférico, submerso na agnosia fascista durante quase todo o século vinte; alheado das mais substantivas renovações estéticas no teatro ocidental durante esse período; falado numa língua de charme universal, mas arredada dos circuitos

internacionais mais influentes – emoldurou desde sempre o fazer teatral em Portugal. Assim, a procura de uma estética teatral síncrona com o tempo europeu, de um país democrático, livre e politicamente consciente e da reivindicação da arte teatral como instrumento para a construção do edifício cívico, moral e estético dos cidadãos, esteve sempre em utópico devir.

Estes três eixos narrativos – indissociáveis – ajudam a contar uma história do teatro em Portugal, do dealbar do século vinte ao novo milénio, descobrindo no enovelar das suas pulsões experimentais, políticas e utópicas o tecido que melhor ajuda a caracterizar a teatro português contemporâneo. A curiosa circunstância da cena portuguesa e da história de um teatro livre, de arte, experimental, alternativo ou independente (consoante à época em questão), foi-se constituindo desde o início do século XX. Desde logo, tentando interromper a lógica e o domínio de um teatro pautado, sobretudo, por interesses comerciais e por reportórios de consumo fácil, o século XX abre com a fundação de iniciativas de claro intuito de renovação teatral e de conotações republicanas, inspiradas no *Théâtre Libre* de André Antoine e no seu naturalismo teatral de cunho social: o Teatro Livre (1904) e o Teatro Moderno (1905). Nos dois grupos, de propósitos artísticos muito similares, assumia-se como protagonista Araújo Pereira – considerado por muitos como o primeiro encenador português de dimensão moderna. Serão iniciativas brutalmente efémeras. O Teatro Livre durará somente entre 1904 e 1908, apresentando espectáculos nos verões de 1904, 1905 e 1908; e, em 1905, fundado após a saída de Araújo Pereira e Luciano de Castro, em cisão com o primeiro agrupamento, o Teatro Moderno apresentará a sua única temporada. São iniciativas que embora em sintonia com a renovação teatral que se ia fazendo um pouco por toda a Europa, não encontravam no Portugal do início do século campo fértil para medrar.

De relevância mais discreta – e ainda mais efémero – do que estes dois agrupamentos, mas denunciando a mesma vontade de renovação cultural, será o Teatro da Natureza que, em Junho de 1911, sob a direcção de Alexandre de Azevedo e Augusto Pina, realizará uma série de espectáculos ao ar livre, no Jardim da Estrela.

Não obstante estas tentativas, o teatro em Portugal continuaria dominado por propósitos predominantemente comerciais, saturado por comédias francesas de comprovado sucesso e por versões dulcificadas e ao gosto português de clássicos universais. Vinte anos depois do fugaz surgimento do Teatro Livre e do Teatro

Moderno, continuava a faltar na cena portuguesa algo que se mostrasse como alternativa ao teatro declamado que era ainda o paradigma.

Contudo, pelos anos vinte, sentir-se-iam alguns sinais de mudança. Afonso Gayo, na *Evolução do teatro português contemporâneo* (1923), uma conferência realizada em 25 de Março de 1923, na sala da Sociedade Nacional de Belas Artes, concluirá: “estamos em vésperas de um ressurgimento do teatro português” (GAYO, 1923:6). Esse ressurgimento era, para Gayo, perceptível por vários factores: a organização do Teatro Nacional, a construção de novos teatros, a adesão portuguesa, em 1911, à Convenção de Berna para a protecção de obras literárias e artísticas (de 1886), a propaganda a favor de textos originais e a influência dos repertórios das companhias estrangeiras que se apresentam em Portugal.

Desses sinais de mudança, seriam também significativos a fundação de outras duas iniciativas: o Teatro da Juvénia – Escola Teatro de Araújo Pereira (1924); e o Teatro Novo, de António Ferro (1925). Em 1924, Araújo Pereira, com a colaboração de César Porto, inaugura uma Escola de Teatro (também conhecida por Teatro Juvénia). A sua atitude pedagógica e artística, determinada pelas suas convicções republicanas, socialistas e progressistas, seria um extravagante parêntesis na lógica dominante no teatro português. De reputação firmada no meio teatral, Araújo Pereira visa formar actores livres dos vícios da classe profissional e, em suma, os actores de um novo teatro. No final dos espectáculos, por exemplo, não se podia aplaudir nem, na imprensa, fazer-se referência aos seus nomes, para evitar a semente da vaidade e o cabotinismo. O Teatro Juvénia seria um dos colectivos que mais claramente denunciava a necessidade de um teatro mais exigente e que não tivesse o único fito de satisfazer o público e os intuítos comerciais dos empresários. Contudo, de ideário socialista, não vai sobreviver ao golpe militar de 1926.

De perfil político radicalmente diverso, será o Teatro Novo (1925), fundado por António Ferro (que virá a ser, durante o Estado Novo, o director do Secretariado da Propaganda Nacional) e José Pacheco. Inscreve-se declaradamente numa linha de teatro de arte à semelhança de outros colectivos europeus, visando a actualização da cena portuguesa em relação à Europa e, sobretudo, a França. Realizarão, contudo, somente dois espectáculos – *Uma Verdade para Cada Um* de Pirandello e *Knock ou o Triunfo da Medicina* de Jules Romains – existindo apenas durante cerca de um – polémico e incongruente – mês.

O golpe militar de 28 de Maio de 1926, de cariz nacionalista e antiparlamentar, que porá termo à Primeira República Portuguesa e instaurará uma Ditadura Militar (que se transformará no Estado Novo, fascista, após a aprovação da Constituição de 1933) e que imporá uma censura prévia aos espectáculos teatrais, encarregar-se-á de pôr termo a estas tímidas tentativas de experimentação teatral.

A história do teatro dito “experimental” em Portugal terá somente continuidade no imediato pós-Segunda Guerra Mundial. Assim, de 1946 até, sensivelmente, aos primeiros anos da década de cinquenta, e por consequência da derrota do eixo fascista italo-germano, haverá um abrandar da censura salazarista, que permitirá o advento de um período que se poderá caracterizar por uma ânsia de renovação e aproximação às mais modernas correntes e propostas teatrais europeias, marcadas por um experimentalismo que, ainda que tímido, marcará um novo capítulo para o teatro português. Este “experimentalismo”, porém, não corresponderia exactamente às mesmas práticas cénicas que se designariam como experimentais na maior parte da Europa teatral do seu tempo. Antes, corresponderia, essencialmente, à rejeição de interesses comerciais e das convenções obsoletas da profissão, encontrando na lição tutelar de Jacques Copeau o exemplo preciso: um teatro centrado na expressividade física do actor; um teatro de dimensão humanista e de valores estéticos elevados; um teatro de arte que desprezava as concessões artísticas em função de razões comerciais.

Desse modo, formar-se-ão vários grupos que darão corpo a uma espécie de ‘movimento experimental’ constituído por intentos isolados (e efémeros), realizados, sobretudo, por amadores ou jovens actores em formação que, de forma geral, não ultrapassariam o habitual reduto de uma reduzida classe intelectual lisboeta ou portuense. Será esse o enquadramento de colectivos como o Teatro Estúdio do Salitre (1946), os Companheiros do Pátio das Comédias (1948); o Grupo Dramático Lisbonense, de Manuela Porto (1948-50), o Grupo de Teatro Experimental, de Pedro Bom (1951); a Casa da Comédia, de Fernando Amado; o Teatro Experimental do Porto (1953) ou o Teatro d’Arte de Lisboa (1955). Embora possamos reconhecer no conjunto destas iniciativas um propósito similar e um contexto comum, cada uma delas terá um perfil exclusivo.

O momento inaugural para este novo capítulo do teatro em Portugal será a data da estreia do primeiro espectáculo do Teatro Estúdio do Salitre – 30 de Abril de 1946 –, um colectivo dirigido por Vasco Mendonça Alves, Luiz Francisco Rebello e Gino Saviotti – um grupo heteróclito, composto por “conservadores e vanguardistas,

monárquicos e republicanos, católicos e marxistas, críticos e criadores, alunos e professores” (REBELLO, 1996, p. 14) que se reunia para se insurgir contra o marasmo e o atraso sistémico na cultura portuguesa. Na estreia do primeiro espectáculo, é lido e distribuído um manifesto intitulado *Manifesto do Essencialismo Teatral*, onde, em doze pontos, se explicam e expõem as ideias teatrais que o grupo sustentava, no sentido de defender um teatro que se apresentasse como um fenómeno colectivo e liberto dos ditames da cena naturalista, das imposições temáticas de uma linhagem de teatro como arte social ou dos excessos e abusos interpretativos da encenação e da imposição da maquinaria teatral. Um teatro “essencialista”, portanto, na singular retórica do Salitre, ecoando notoriamente o magistério de Copeau. Entre 1946 e 1950, são apresentados dezessete espectáculos, nem todos obedecendo aos propósitos iniciais, mas, tudo somado, terão um papel decisivo na divulgação de novas dramaturgias, novos autores e uma nova maneira de entender o fazer teatral.

O Pátio das Comédias, denominação depois expandida para Companheiros do Pátio das Comédias aquando da profissionalização em 1949, é fundado em torno da acção de um grupo de intelectuais e artistas constituído por António Pedro, Jorge de Faria, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Luiz Francisco Rebello, José Blanc de Portugal e José Augusto França (a que se juntarão Costa Ferreira, Armando Ventura Ferreira ou Tomás Ribas, entre outros). Será no contexto da actividade dos Companheiros que António Pedro – uma das figuras mais importantes deste período e um dos seus maiores promotores e ideólogos – assinará a sua primeira encenação.

O Grupo Dramático Lisbonense (1948-1950), um grupo amador dirigido por Manuela Porto, constituído, na sua maioria, por elementos do Coro de Fernando Lopes Graça, congregava essencialmente jovens militantes do Movimento de Unidade Democrática (MUD), combinando intuítos artísticos com uma evidente militância cívica e política.

O Grupo de Teatro Experimental de Pedro Bom é fundado, em 1951, na sequência do último espectáculo do Teatro Estúdio do Salitre. Vendo o fim deste laboratório teatral e não querendo abandonar o projecto que este colectivo preconizava, Pedro Bom visa continuar a aventura experimentalista do Salitre num novo contexto.

A Casa da Comédia, um colectivo amador que tem origem na secção de teatro do Centro Nacional de Cultura, faz duas apresentações públicas, em Junho de 1946 e em Maio de 1947, no Teatro do Ginásio. Reaparece cerca de vinte anos mais tarde (em 1962), como um grupo de teatro denominado ‘Casa da Comédia’, animado pelo mesmo

director, Fernando Amado, mas desta feita com um espaço próprio e com um grupo de actores (amadores) relativamente estável.

O Teatro d'Arte de Lisboa, um pouco mais tardio que os anteriores, é dirigido por Orlando Vitorino e Azinhal Abelho, fundado em 1955, caracterizando-se, sobretudo, por uma exigência cultural na escolha do repertório e por um pendor filosofante na sua abordagem dramaturgica.

Todas estas iniciativas e colectivos teatrais vão soçobrar perante a impermeabilidade do tecido teatral profissional face às propostas de cariz mais experimental. Todas, à excepção de uma: o Teatro Experimental do Porto (TEP). Fundado em 1953, no enquadramento de um Círculo de Cultura Teatral (CCT). Amador nos primeiros anos de existência profissionaliza-se em 1957, mantendo-se em actividade até aos dias de hoje, assumindo-se como o colectivo que carregará a mecha do experimentalismo no teatro português durante a década de cinquenta. De 1953 a 1961, terá como director artístico António Pedro, que fará do TEP, em Portugal, o espaço privilegiado para a encenação moderna e para um repertório consentâneo com o seu tempo teatral.

Poderíamos ainda, claro, juntar algumas experiências aportadas pelo teatro de universitários, que, em conjunto com os amadores, iam sendo os bastiões da renovação teatral. Grupos como o TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (1938), o TUP - Teatro Universitário do Porto (1948), o CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (1954), o Grupo Cénico da Associação de Estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (1954) ou o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa (1964), foram o laboratório necessário para a experimentação e para a aplicação do pensamento teatral de renovadores como Paulo Quintela, Luís de Lima, Victor Garcia, Ricardo Salvat, Juan Carlos Uviedo, Adolfo Gutkin ou António Pedro.

Poderíamos acrescentar também alguns dos esforços em dobrar o teatro português para o campo da novidade ou da experimentação por parte da companhia Rey Colaço / Robles Monteiro, companhia residente do Teatro Nacional entre 1929 e 1964 – de que a tentativa de fazer representar a *Mãe Coragem* do proibido Bertolt Brecht em 1955 é tímido exemplo – ou da actividade do TNP – Teatro Nacional Popular (1956-69) de Francisco Ribeiro, um projecto também caracterizado por uma aura de exigência artística e por uma prática de encenação mais condizente com o teatro do seu tempo –

embora com um enquadramento diferente fruto das circunstâncias que os emolduravam e os obrigavam a um perfil mais oficial e em sintonia com o regime vigente.

De uma maneira geral, será este ideário de exigência intelectual e de rigor artístico que motivará o chamado Teatro Independente que se começa a formar na década de sessenta, em sincronia com a guerra colonial, revoltas estudantis e movimentos migratórios massivos para fora de Portugal.

O Teatro Moderno de Lisboa – Sociedade de Actores, de 1961 a 1965, é frequentemente encarado como o precursor do movimento de teatro independente português. Muitos dos seus membros fundadores (Carmen Dolores, Armando Cortez, Fernando Gusmão, Rogério Paulo e Armando Caldas) tendo começado a carreira nos grupos experimentais do pós-guerra ou integrado, em diversos momentos, o elenco do Teatro Nacional Popular de Francisco Ribeiro, encontraram no Teatro Moderno de Lisboa o espaço para um teatro insubmisso e livre.

A “independência” das companhias de teatro que dariam corpo a este movimento definir-se-ia por dois modos diferentes: independência face à intromissão do Estado nas escolhas repertoriais; e independência face à bilheteira. Esta circunstância levará, contudo, a uma estrita “dependência” de apoios estatais à criação, pois seria este o único modo de salvaguardar a liberdade artística dos criadores – situação que se mantém, genericamente, até hoje. Será deste movimento que sairão os colectivos que ainda hoje são centrais à vida teatral portuguesa: Teatro Experimental de Cascais (dir. Carlos Avilez, 1966), companhia de reportório, à vez, interventivo ou de inspiração absurdista – fulgurante nos primeiros anos; A Comuna – Teatro de Pesquisa (dir. João Mota, 1972), de inspiração brookiana, minimal, ritualista e centrada nos recursos expressivos do actor; Teatro da Cornucópia (dir. Luís Miguel Cintra, 1973), companhia de teatro de arte e de reportório, de exigência e excelência ímpares; Seiva Trupe (dir. Júlio Cardoso, 1973), criada com o intuito de estabelecer um contacto mais directo entre o palco e o público; Teatro O Bando (dir. João Brites, 1974), caracterizado por uma íntima relação com as artes plásticas, pelo uso de espaços não convencionais e pelo uso de – por vezes – monumentais máquinas cénicas; A Barraca (dir. Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, 1975), grupo cujo repertório inicial incidia, maioritariamente, sobre temas da história e da cultura portuguesas, sendo a música uma das componentes essenciais do seu trabalho; Novo Grupo – Teatro Aberto (dir. João Lourenço, 1982), com um repertório de forte filiação germânica e atento às escritas contemporâneas. Mas também outros que, entretanto, desapareceram, como o Teatro Estúdio de Lisboa (1963-1989),

Grupo 4 (1966-1981), ou Grupo Teatro Hoje (1975-1993) – grupos que foram esticando os esforços de renovação teatral até aos limites possíveis.

Fora de Lisboa, e na maior parte herdeiras de um vibrante movimento de teatro de amadores que animou as décadas de cinquenta, sessenta e setenta, formaram-se várias companhias. O modelo da descentralização, de inspiração francófona, serviu para enquadrar o trabalho de colectivos como a Grupo de Campolide/Companhia de Teatro de Almada (1971/1983), o Centro Cultural de Évora/CENDREV (1975/1990), GICC/Teatro das Beiras (1976/1994), Cena/Companhia Teatral de Braga (1980/1988), Teatro da Rainha (1985), Teatro Regional da Serra de Montemuro (1990), Escola da Noite (Coimbra, 1992), a ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve (1995), entre muitos outros. Salvaguardando a especificidade natural do trabalho de cada grupo, o campo de acção destas companhias é o da divulgação do repertório clássico, nacional e universal, da promoção da cultura, da intervenção local e da formação de públicos.

Com o modelo da organização do meio teatral em companhias relativamente estabilizado e pouco permeável a outras formas de agrupamento, pelo final dos anos oitenta começa a tornar-se bastante difícil aos jovens actores – cada vez mais bem preparados – encontrar saídas profissionais. Assim, surgirão vários projectos pontuais e de carácter *freelance* ou sob novas formas de estruturar a produção, tal como a Cassezfaz (1987) ou a Prótea – Acção Pró Teatro (1988), que aliavam a produção, a divulgação e a gestão de projectos teatrais. Esta nova geração colaborará também com diversos grupos, procurando também outras formas de trabalho (cinema, televisão), aproximando-se sem complexos de circuitos mais comerciais. Tornar-se-ão rapidamente uma alavanca para a modernização da cena nacional, cada vez mais universalista e cosmopolita.

Os anos noventa darão continuidade a esta renovação. Contudo, sem espaços próprios para trabalhar, criadoras como Lúcia Sigalho (depois, no colectivo Sensurround) e Mónica Calle (no colectivo Casa Conveniente) procuraram espaços alternativos – o que também determinará o carácter provisório, intuitivo, visceral e autobiográfico dos seus primeiros trabalhos. Neste período, o trabalho de colectivos como O Olho (dir. João Garcia Miguel, 1993) ou o Útero (dir. Miguel Moreira, 1998) marcavam também o desejo de criar de formas alternativas e iam começando a desenhar a criação teatral em Portugal, como uma das mais originais a nível europeu. A sua impressionante marca na cena portuguesa revela-se em formas inovadoras na relação com o público, com o espaço ou com o texto, apresentando espectáculos invariavelmente arrojados e radicais.

Mas, nos anos noventa, num momento em que o modelo da companhia deixara de ser o preferencial, também se formarão grupos que se confirmarão através de um trabalho regular e coerente. São os casos do Teatro do Século (1983-1999), em particular com as encenações de Inês Câmara Pestana (a partir de 1991); do Teatro da Garagem (1989), fundado em torno da dramaturgia elíptica, onírica e imagética de Carlos J. Pessoa, que assina a maior parte dos textos e das encenações; do Teatro Meridional (dir. Miguel Seabra e Natália Luiza, 1992), que divide o seu trabalho entre espectáculos que se socorrem de textos não dramáticos; espectáculos onde a palavra não tem um papel central, essencialmente visuais; ou espectáculos que visitam textos do reportório universal ou da nova dramaturgia portuguesa; e da Escola de Mulheres (dir. Fernanda Lapa, 1995), que lida com um repertório que debate a feminilidade e o lugar da mulher no teatro e na sociedade. Mais tarde, em 1996, e dando continuidade a um trabalho desenvolvido no Teatro da Malaposta, formar-se-á o Teatro dos Aloés (dir. José Peixoto), baptizado sob a égide de Athol Fugard (*Uma lição dos aloés* foi o seu espectáculo inaugural) e que dá uma particular atenção a um reportório de linhagem brechtiana. Também no final da década e na sequência da montagem de um dos mais relevantes textos da recente dramaturgia portuguesa – *António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge Silva Melo – formaram-se os Artistas Unidos, agrupados em torno da figura tutelar de Jorge Silva Melo (também fundador da Cornucópia, em 1973), que, depois de um período (1995-2000) em que se montaram espectáculos com elencos numerosos, de dimensão coral, polifónicos, eléctricos e monumentais, passaram a preferir os textos da moderna dramaturgia europeia, num esforço titânico de apresentação, divulgação, tradução e encenação dos mais recentes dramaturgos, na maior parte das vezes inéditos em Portugal. Os anos em que os AU apresentavam os seus trabalhos na Capital, de 2000 a 2002, um edifício abandonado no coração do Bairro Alto, então o lugar privilegiado da animação nocturna lisboeta, ainda permanecem no imaginário do teatro em Portugal, como um momento de extraordinária efervescência e vitalidade.

Mas podemos juntar-lhe ainda o trabalho de Ricardo Pais, de 1972 à direcção artística do Teatro Nacional S. João (TNSJ, Porto), aquele que o teatrólogo Paulo Eduardo Carvalho designou como “um dos mais singulares e talentosos criadores teatrais portugueses das últimas décadas” (CARVALHO, 2006, p. 9). De resto, o trabalho de Ricardo Pais no TNSJ foi, em grande medida, responsável pela revitalização do tecido cultural da cidade do Porto, por meados da década de noventa, que se traduzirá no aparecimento de um conjunto de intérpretes notáveis e na criação de vários

grupos que tornariam o Porto uma cidade teatralmente muito estimulante (particularmente depois do investimento na cultura pela ocasião do Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura). São casos da Assédio – Associação de Ideias Obscuras, As Boas Raparigas Vão para o Céu e as Más para Todo o Lado, Teatro Bruto, Lilástico, entre muitos outros, nomeadamente o trabalho do actual director do TNSJ – Teatro Nacional de São João, o cenógrafo e encenador Nuno Carinhas. Foi também no Porto que João Paulo Seara Cardoso (1956-2010) desenvolveu o singular trabalho do Teatro de Marionetas do Porto, expoente maior de uma rica tradição de teatro de formas animadas.

Pelos anos noventa, vai-se afirmando o trabalho de colectivos e criadores mais jovens que vão assumindo os mais relevantes palcos nacionais graças a um trabalho continuado de generalizada aceitação e qualidade. Estes novos criadores, herdeiros electivos dos projectos de experimentação e da liberdade criativa que o teatro português foi conseguindo conquistar durante os anos oitenta e noventa, trabalham, sobretudo, em espaços não-convencionais ou espaços adaptados – e foram encontrando na programação da Culturgest, do Centro Cultural de Belém, dos teatros Municipais S. Luiz e Maria Matos, no Festival Internacional de Almada e no Alkantara Festival, as plataformas que lhes foram permitindo uma actividade regular e visível, respondendo, muitas vezes, a desafios dos próprios programadores. De importância seminal foi também a constituição de O Espaço do Tempo, em 2000, dirigido pelo coreógrafo Rui Horta, no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, uma estrutura que serve de âncora a um programa extenso de residências artísticas nas áreas do teatro, dança, performance, música, artes visuais, orientada para a criação contemporânea emergente. Estas estruturas de apoio à criação artística foram permitindo a sobrevivência dos jovens artistas e a continuidade dos seus projectos que, de outra forma, com acesso limitado ou pontual aos financiamentos estatais e sem espaços próprios, dificilmente resistiriam à crescente precarização do sector.

O que é igualmente determinante no trabalho desta nova geração de criadores é que, na maior parte dos casos, são também presença regular nos circuitos internacionais, beneficiando assim da experiência partilhada de um movimento transnacional e perfilhando códigos e linguagens cada vez em maior sintonia com as mais recentes artes performativas. São jovens colectivos e criadores que vão aliando invenção e criatividade a uma investigação continuada sobre as especificidades da linguagem teatral, trabalhando amiúde nas fronteiras inter-artes, cruzando diferentes modelizações

artísticas, navegando entre performance, teatro, narração, nova dança, vídeo ou instalação.

Não querendo erodir a singularidade do trabalho artístico de cada um dos criadores, das companhias ou das estruturas de produção em análise, descobrem-se alguns eixos temáticos, muitas preocupações partilhadas e vários modos de fazer de grande proximidade formal e estética. Há, também, e esse será um dos aspectos mais singulares do actual momento do teatro em Portugal, uma permanente circulação de artistas por entre diversos projectos, assumindo diferentes graus de responsabilidade em cada um, fazendo denunciar uma particular cumplicidade geracional.

Referências bibliográficas:

GAYO, Afonso (1923), *Evolução do teatro português contemporâneo* (conferência realizada, em 25 de Março de 1923, na Sala da Sociedade Nacional das Belas Artes e promovida pela Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro), Lisboa: Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro.

REBELLO, Luiz Francisco (1996), *Teatro-Estúdio do Salitre – 50 anos, 9 peças em 1 acto*. Prefácio de Luiz Francisco Rebello, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote, pp. 11-27.

CARVALHO, Paulo Eduardo (2006), *Ricardo Pais: Actos e Variedades*. Porto: Campo das Letras.



PROPESP

Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA

PROAD

Pró-Reitoria de Administração | UFPA

ICA INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

TUCB
TEATRO UNIVERSITÁRIO
CLÁUDIO BARRADAS

**ESCOLA
DE TEATRO
E DANÇA
DA UFPA**

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-63189-56-1
9 788563 189561