

Geração sem fronteiras¹

Gustavo Vicente

Pedro Penim, Patrícia Portela, Tiago Rodrigues e Joana Craveiro são já 4 nomes incontornáveis da cena teatral portuguesa actual. Nascidos nos anos 70, todos eles passaram pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), tendo iniciado a sua actividade individual como criadores no período de transição para o século XXI. Beneficiaram, como os próprios reconhecem, do caminho desbravado pela geração destemida da década de 90 que, empurrada por artistas como Lúcia Sigalho, colectivo Olho, Mónica Calle, Teatro da Garagem e Artistas Unidos (para mencionar apenas os mais referidos), viria a marcar o reconhecimento mais alargado do chamado "teatro alternativo" em Portugal. Sustentados por um contexto mais favorável, com melhores oportunidades ao nível das redes de acolhimento e programação e com uma maior abertura à internacionalização, estes criadores têm ajudado a formar aquilo que o próprio Tiago Rodrigues qualifica de "teatro contemporâneo" em Portugal, "que já começa a significar qualquer coisa". As conversas com cada um deles visaram perceber o que pode ser essa coisa. O resultado foi um (possível) retrato do teatro português deste século, que nas suas manifestações mais inovadoras procura celebrar, acima de tudo, a experiência do presente e a ideia de um teatro sempre em movimento.

Sobre o seu legado

"Nós somos um legado dos anos 90 e temos de agradecer sobretudo à Nova Dança, por um lado, e aos performers arrojados desse tempo (Lúcia Sigalho, Olho, etc)". É assim, desta forma assertiva, que Patrícia Portela reconhece a sua principal fonte de inspiração. Para Pedro Penim a geração "alternativa" dos anos 90 foi mesmo uma geração sacrificada para que a sua lhe sucedesse, reconhecendo igualmente a influência do movimento da Nova Dança na abertura do teatro a novas propostas estéticas. "Entre as companhias dos anos 70, que detinham a maior parte do apoio estatal para o teatro, e a nossa geração houve uma geração tampão que teve muito poucas oportunidades, ao contrário da dança que teve um *boom* fundamental para o que viria a ser a cultura contemporânea dos anos 90. A nossa geração foi atrás do que a dança fez. Passámos a beneficiar das estruturas ligadas à dança, com um relacionamento internacional muito mais intenso do que aquele que o teatro tinha, que sempre foi muito mais fechado sobre si mesmo, mais auto-suficiente e pouco permeável. A dança, com todos os eventos dos anos oitenta (com os Encontros Acarte), mais tarde com a Culturgest e o CCB e ainda mais tarde com os festivais Danças da Cidade e Alkantara começou a abrir o leque de possibilidades dos criadores de teatro". "Eu aprendi muito

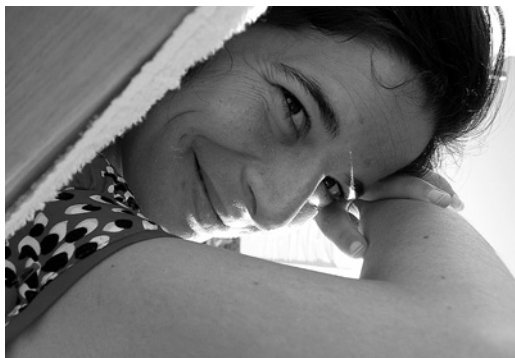
com a Nova Dança portuguesa (e com a Nova Dança no geral) e com os Encontros Acarte - que foram a minha escola", atesta Patrícia Portela.

Estas influências chocavam no entanto, para alguns, com um certo conservadorismo académico da ESTC, em oposição ao qual alguns destes criadores começaram por se posicionar artisticamente, e que foi determinante para os seus impulsos criativos subsequentes. "Eu sentia uma coisa que para mim era muito aguda, que era uma grande diferença entre aquilo que eu via quando ia ao teatro e aquilo que aprendia na escola, e achava que eram dois mundos que tinham pouco a ver um com o outro", recorda Tiago Rodrigues, nomeadamente a propósito do papel do actor no teatro. "Havia uma ideia absolutamente convencional, antiquada, do actor como uma espécie de super-marioneta que está ao serviço do sonho de um encenador - a quem tem de servir". Joana Craveiro relembra a falta de formação (e motivação) para serem criadores, "eu apanhei uma geração de professores ainda com uma mentalidade que considerava que um actor não era propriamente um criador. Aliás o actor ser um pensador já era uma coisa um bocado complicada". Mais tarde, enquanto professora de interpretação na mesma ESTC, e actualmente na Escola Superior de Artes e Design (ESAD), procura fazer um outro tipo de trabalho. "Tentamos transmitir aos alunos a ideia de que eles próprios são criadores, não têm de estar dependentes. O meio teatral é um meio que os torna bastante dependentes de alguém que lhes vai dar trabalho e essa mentalidade é muito danosa: mata a capacidade de iniciativa de criação de cada pessoa".

A necessidade de encontrar outras perspectivas sobre o processo de criação teatral levou alguns destes artistas a procurar outro tipo de formações e influências, nomeadamente junto dos grupos "alternativos" da década de 90 que, na transição para o século XXI, já faziam escola. Foi o caso de Tiago Rodrigues que encontrou nos Artistas Unidos, através de um dos cursos organizados pelo grupo, uma outra concepção sobre o actor e a escrita para o teatro. "A ideia de que o actor não tem de se tornar competente para o palco, que basta existir para ser competente para o palco, foi para mim muito importante. E sobretudo uma ideia de escrita (que o Jorge Silva Melo estava a desenvolver na altura, com o *António, um rapaz de Lisboa*) que era uma ideia de escrita aberta, concebida a partir de *workshops*, com os actores a partir de improvisos".

As primeiras experiências profissionais confirmaram a importância dos nomes "alternativos" de 90 no crescimento desta nova geração, que acolheram e

¹ Este artigo baseia-se nas entrevistas individuais feitas a Pedro Penim (21/10/2011, Espaço Teatro Praga); Joana Craveiro (14/11/2011, Espaço Teatro do Vestido); Tiago Rodrigues (18/11/2011, Culturgest) e Patrícia Portela (14/12/2011, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).



<>

[agora já tinham passado dez anos e] nem sombra deles em lado algum, dir. Joana Craveiro, Teatro do Vestido, ZDB Negócio, 2011 (< Joana Craveiro; > Tânia Guerreiro, Joana Craveiro e Pedro Caeiro), fot. Helena Colaço Salazar.

Patricia Portela [arquivo pessoal de Patricia Portela].

>

colaboraram com muitos destes jovens artistas à procura de um espaço de criação. Foi, por exemplo, no Teatro da Garagem que Joana Craveiro e Patricia Portela começaram por trabalhar (embora com funções distintas). Para Joana Craveiro essa foi uma passagem determinante. "Isso marcou-me na altura a vários níveis - ao nível da linha dramática (trabalhavam com textos originais) e também ao nível da dramaturgia do actor. Aquilo que era pedido ou estimulado era que um actor fosse um criador e fizesse a sua própria dramaturgia. Isso foi uma lição que nunca mais me abandonou". "Foi uma escola, quase toda a gente passou por lá. O Carlos Pessoa tinha uma loucura, aliada a um discurso político que poucas pessoas têm, muito importante. Não há mais ninguém que escreva como ele", acrescenta Patricia Portela.

Mas a importância da geração de 90 não se limitou apenas à formação e acolhimento profissional: foi igualmente fundamental para promover o reconhecimento de muitas das propostas emergentes do início dos anos 2000. Pedro Penim assinala por exemplo a influência que Lúcia Sigalho teve na projecção do Teatro Praga. "O Teatro Praga começou a ganhar uma forma mais consistente com o *Private Lives*, projecto que a Lúcia Sigalho apoiou e que ganhou o prémio do Clube Português de Artes e Ideias em 2003. Foi a partir desse projecto que sentimos uma identidade própria, que percebemos que havia um factor de diferenciação que nos permitia pensar que o grupo fazia algum sentido". Lúcia Sigalho é, aliás, um nome recorrente quando se fala da influência dos criadores de 90. Para Patricia Portela, ela expressa de forma única o carácter "romântico-rebelde" português: "Esse carácter tem o seu esplendor na Lúcia Sigalho. Nós somos assim porque ela existe".

A busca de referências internacionais, através da realização de formações complementares, e a participação em eventos ou a colaboração com grupos estrangeiros marcou também o percurso desta geração. Para Tiago

Rodrigues por exemplo, o seu encontro com a companhia belga STAN foi determinante para o seu trabalho posterior. "O contacto com os STAN foi uma coisa profunda, porque tinha a ver com a ideia de haver liberdade em palco. [...] Era uma companhia que funcionava como um colectivo de actores, muito interessada no repertório, no trabalho de pesquisa dramática, mas que trabalhava sem encenador, sem uma interpretação única daquilo que deveria ser o texto. E isso foi qualquer coisa que revolucionou o meu entendimento do que era criar para teatro, que era um entendimento até então absolutamente convencional e hierárquico em que um encenador, que é o criativo, faz congrega à sua volta (de forma mais simpática ou mais autoritária), e à volta de uma ideia de espectáculo, uma equipa criativa que vai estar ali para servir essa ideia".

Apesar deste enquadramento geracional, recusam a ideia de pertencerem a um qualquer modelo estético comum, muito embora reconheçam que partilham com os seus semelhantes geracionais um conjunto relevante de motivações e formas de perceber o teatro. "Reconheço em várias companhias e criadores uma afinidade que não é necessariamente estética, mas que tem consequências estéticas. Não acho que se possa falar, por exemplo, de uma geração de teatro contemporâneo português que se inscreve numa estética, mas acho que se pode falar de uma geração do teatro contemporâneo português que partilha uma série de questões", esclarece Tiago Rodrigues.

Sobre as suas motivações

Uma das características mais distintivas desta geração de criadores é a forma como se movimentam no meio artístico. Ao contrário da anterior, esta geração assumiu o desejo inequívoco de ocupar um espaço de visibilidade central, recusando um lugar periférico na cena teatral portuguesa, como sustenta Pedro Penim. "A nossa geração, que sucede

>

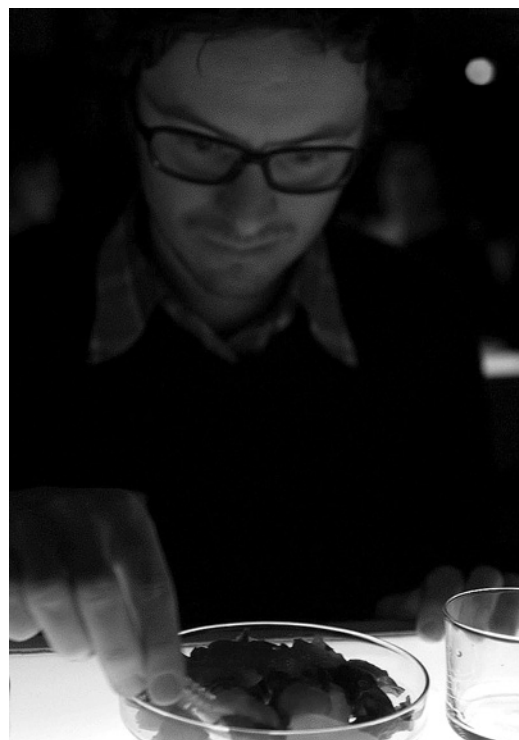
Banquete,

criação de Patrícia Portela,

2007,

fot. Giannina Urmeneta

Ottiker.



à geração da Lúcia Sigalho, Mónica Calle, etc., é caracterizada por um maior desprendimento e por um assumir de que faz parte do sistema. De repente fazer teatro já não é uma espécie de contra-cultura. Como beneficiámos de um *boom* económico (que agora vemos que era ilusório), o teatro contemporâneo deixou de ser feito nas caves mais esconças do Cais do Sodré e do Bairro Alto e passou a ocupar teatros municipais e nacionais. De repente essas estruturas passaram a ter programadores (que não tinham), e programadores mais informados, que foram atrás dessas novas manifestações de teatro onde se incluíam novas companhias como o Teatro Praga. E essas companhias desenvolveram-se dentro desse centro. Em vez de serem produtos do *off-off*, acabaram por manter a sua identidade de objectos menos convencionais e menos massificados, mas a pretenderem ocupar um espaço central, estar no centro da discussão política e a reclamarem para si essa importância. Acho que isso é um produto de finais do século passado e início deste século".

A abertura para colaborar entre si é outra das características fundamentais desta geração, o que veio alterar de forma significativa os modos de produção artística vigentes, caracterizados por um fechamento em torno da autoria individual dos projectos teatrais. Tiago Rodrigues salienta a importância desta nova realidade em Portugal: "Ao contrário do modelo de companhia anterior, que é um modelo que exige mais financiamento, que exige melhores condições logísticas e que é mais firme, há agora nesta geração uma rotatividade constante. Há na geração de criadores que têm agora entre os 30 e os 40 anos uma dispersão muito grande, uma lógica de colaboração muito grande". Para este criador isto tem consequências estéticas: "Cada vez menos há um teatro de tese, no sentido de que 'o meu teatro vem dar corpo a uma tese teórica que eu subscrevo ou que formulei'. E há cada vez mais um teatro de verdadeira pesquisa, que pode ou não dar origem a teses ou a análises teóricas posteriores. E este é o teatro

que me interessa mais, um teatro que experimenta, que faz propostas, que eventualmente é inspirado em teses pré-estabelecidas e tem influências, mas que não subscreve um qualquer manifesto estético". Esta abertura a outras referências e colaborações nos processos de criação levou também à procura de influências extra muros, como explica Tiago Rodrigues. "Há uma outra marca distintiva no teatro português que é o passo que está a ser dado no sentido da internacionalização, que não passa só por sair mas também por acolher, por colaborar com criadores estrangeiros. Mais uma vez como forma de mobilizar, mas também como forma de contaminação estética".

O anseio pela contaminação artística é transversal a outras áreas, como faz notar Joana Craveiro: "Normalmente as referências que trazemos até são de outras áreas – da literatura, do cinema, da música, etc.". Este cruzamento de inspirações é provavelmente uma das razões que tem potenciado a criação de expressões transdisciplinares, um termo muitas vezes utilizado para definir artisticamente Patrícia Portela. "Esta mistura de influências é característica da nossa geração. Trabalhamos todos no teatro, mas também na dança, no cinema... e também temos outras profissões, também somos técnicos, alguns são actores... Acho que isso é muito comum em todos. Esta incapacidade de ter só uma forma. Gosto mesmo das várias possibilidades que as várias linguagens dão". Para Tiago Rodrigues esta permeabilidade estética é também dos aspectos mais motivadores do processo criativo, "interessa-me muito esse efeito de esponja, de a cada novo espectáculo se absorverem estéticas, temáticas, linguagens, ingredientes diferentes". A abertura a novas influências artísticas tem contribuído para que muitos projectos naveguem para novas paragens estéticas, por vezes de difícil catalogação, como relembra Patrícia Portela em relação às suas criações, ressaltando, no entanto, que a sua motivação criativa não assenta num desejo objectivo de subversão estética. "O tema é que puxa o formato e

<
>

Private Lives,
de Noël Coward,
criação colectiva,
Teatro Praga, Bienal de
Jovens Criadores da
Europa e Mediterrâneo,
Nápoles, Itália, 2003
(< Cláudia Jardim
e Pedro Penim;
v Pedro Penim,
Cláudia Jardim, André
Teodósio, Patrícia da Silva,
Carlos Alves
e Sofia Ferrão),
fot. Alípio Padilha.



não o contrário. Não é o 'quebrar as fronteiras' que me desafia, acho que isso é necessário quando o tema, ou a vontade, ou a forma ou a linguagem obrigam a isso".

Mas para Pedro Penim este desapego formal é também fruto de uma reacção a um passado de convenções redutoras sobre o que é e o que não é teatro. "Todos nós tivemos uma formação académica teatral e muito cedo percebemos que, apesar de amarmos o teatro, também o odiávamos profundamente e todo o percurso foi feito a partir daí, a partir dessa má relação com a nossa herança".

Sobre a sua relação com o "teatro"

"No Teatro Praga muitas vezes quando queremos caracterizar uma coisa negativa ou ridícula usamos a palavra 'teatro'. Dizemos 'isso é teatral', 'isso é teatrice', 'isso é teatro'. Mas ao mesmo tempo continuamos a chamar-nos 'Teatro' Praga. Há uma espécie de esquizofrenia", conta Pedro Penim a propósito da sua relação com aquilo que entende ser a noção convencional de teatro. Mas não é o único. No Teatro do Vestido de Joana Craveiro, a mesma ironia está presente: "'isso é teatro', 'não venhas para aqui fazer teatro', 'teatradas

não". Como justifica Pedro Penim, "há uma crítica e um questionamento permanente em relação à tua herança, ao teu meio, e aos teus pares, mas também há uma vontade de reconhecimento desse meio, onde queremos continuar a trabalhar, nesse território desconfortável". Joana Craveiro reconhece o paradoxo salientando que "às vezes não sabes com o que trabalhar, mas sabes com o que não queres trabalhar".

Para Tiago Rodrigues, um aspecto essencial dos seus espectáculos é não alimentar uma ilusão que negue o facto de se estar no teatro. "Não se trata de derrubar uma parede que nunca existiu – a quarta parede nunca existiu –, mas não é um teatro da ilusão. Pode ser um teatro da narrativa, pode ser um teatro das personagens, pode ser mais ou menos pós-dramático, dependendo de quem olha (o pós-dramático é um conceito muito abrangente), mas não é um teatro da ilusão. Acima de tudo, o espectáculo é o momento teatral, não é tudo o que se fez até ao dia da estreia: quando um espectáculo está fechado significa que se parou de pensar. [...] A mim interessa-me muito a repetição desde que não implique eu mentir". Joana Craveiro reforça esta ideia salientando a importância de tratar os espectáculos como actos únicos: "A forma como tentamos comunicar, ou dizemos aquilo que queremos dizer, é de forma que o público acredite que aquilo está a ser dito pela primeira vez naquele contexto. Queremos que o público sinta uma relação privilegiada a cada noite conosco". "O teatro tem essa vantagem de poder responder ao seu próprio tempo, ao dia em que está a acontecer. Eu posso chegar a cada espectáculo e mudar determinada frase, introduzir um comentário que pode ser dirigido a alguém", reforça Pedro Penim relativamente àquilo a que Tiago Rodrigues chama "dramaturgia em tempo real". Para Patrícia Portela é a experiência do encontro "entre quem vai assistir - ou quem vai estar - e quem faz" que é determinante. "Não sugerir, não apresentar a experiência, mas vivê-la", exalta, reconhecendo a influência dos princípios da *performance* na sua forma

de criar: "Eu venho do clube da *performance*", diz sem hesitações.

Outro motivo de tensão na relação com o teatro que herdaram "tem a ver com a retórica do teatro, nomeadamente com a ideia de personagem", refere Pedro Penim, confessando (enquanto se ri) que houve uma altura no Teatro Praga "em que nem podíamos usar a palavra 'personagem', substituindo-a por outras como 'plataforma', 'contexto'". Joana Craveiro também tende a resistir a este conceito: "Eu também trabalho com personagens, mas se calhar são mais *personas* (eu prefiro chamar-lhes assim)", reconhecendo que "com o tempo deixei de me identificar com a questão de haver uma história, uma narrativa linear".

Para estes criadores todas estas questões de base teórica são fruto de um paradigma de criação fundado na pesquisa e no trabalho em equipa. "Nós fazemos um trabalho de pesquisa", refere orgulhosamente Joana Craveiro. "É um processo contínuo, de estar constantemente a analisar e a questionar o que é um actor e o que é uma personagem, o que é uma personagem em cena, o que é que eu sou em cena...", refere Pedro Penim a propósito do trabalho de reflexão que fazem no Teatro Praga. Esse estado de perscrutação contínua é alicerçado num trabalho em equipa, que estes criadores defendem quase militantemente. "Nós realmente trabalhamos em colaboração", diz Joana Craveiro em relação ao *modus operandi* no Teatro do Vestido. Este processo colaborativo de criação tem inevitavelmente consequências estéticas, como refere Tiago Rodrigues. "Interessa-me essa ideia da assembleia de artistas servir para debater ideias e levantar questões e o espectáculo ser efectivamente isso mesmo e não uma resposta artística a um sonho de uma pessoa. Ser muito mais um espaço artístico onde há conflitos e ao mesmo tempo há concordâncias". Para Pedro Penim o trabalho de criação colectiva que se faz no Teatro Praga levanta mesmo uma questão primordial sobre o controlo autoral do objecto artístico. "No nosso caso há uma espécie



<
Duas metades,
 de Tiago Rodrigues
 e Patrícia Portela, 2007
 (Tiago Rodrigues),
 fot. Magda Bizarro.

de divisão igualitária e não hierárquica em relação às decisões artísticas. São discutidas e sujeitas a decisão conjunta e isso acaba por ter uma implicação estética que foi sempre muito visível. [...] Quando a hierarquia é posta em causa, o controlo autoral passa para outros sítios, nomeadamente para o público". Esta reflexão permanente sobre a forma de se fazer e viver o teatro com o público tem consequências nas criações respectivas, uma vez que a dimensão metateatral acaba inevitavelmente por ficar mais realçada, como reconhece o mesmo Pedro Penim. "Há uma relação com a metalinguagem à qual eu, enquanto criador, não consigo fugir de forma nenhuma, até porque tudo no teatro aponta para uma arte que é ela própria 'meta', já nasce 'meta', já não permite qualquer possibilidade, na sua génese, de ser purista e de ser ilusória". Numa coisa, todos estão de acordo: "O espectáculo ideal é aquele que contamina", para usar as palavras de Patrícia Portela. "Não é um apelo à acção, mas o passo antes desse apelo. É criar um distúrbio, uma ansiedade, que eventualmente põe as pessoas a reflectir. Não sobre o que o espectáculo queria dizer, mas a reflectir sobre o 'e agora, o que é que eu faço com isto que me propuseram?'" completa Tiago Rodrigues. As opções estéticas, que estes criadores tomam para atingir este fim, giram em torno de vários pressupostos comuns, mas também em torno de algumas diferenças e idiossincrasias.

Sobre a(s) sua(s) estética(s): Estatuto do texto

Para Pedro Penim, uma das questões essenciais que marca a sua geração, e que dá seguimento a uma prática iniciada pela geração anterior, é a libertação definitiva do peso autoral do texto nos processos de criação. "A primazia do texto deixa de existir. O processo de construção de espectáculos abandona definitivamente aquele modelo do encenador ou director artístico que escolhe o texto e a partir daí se decide qual é a equipa que vai pôr em prática aquele texto. Esse modelo já é pouco praticado por companhias mais novas". O espectáculo deixa assim

de ser tratado como uma consequência estética do texto, para passar a ser servido por este, como constata Tiago Rodrigues: "Eu agora escrevo para uma ideia de espectáculo". A questão da autoria em teatro desloca-se então definitivamente do texto para o espectáculo, fazendo com que o encenador deixe de ser visto, para usar as palavras de Joana Craveiro, como um mero "arrumador de móveis".

Isto não significa que a palavra esteja arredada, ou posta num plano secundário, nos espectáculos destes criadores. Pelo contrário, a relação com a palavra, "desde a sua dimensão física à sua dimensão mais abstracta", como refere Patrícia Portela, "está sempre presente" no seu trabalho criativo e, de uma maneira geral, constata, no da sua geração. "A palavra para mim é essencial", declara Tiago Rodrigues, acrescentando que "antes o teatro fazia literatura com pessoas (/personagens). Agora o que me interessa é mostrar pessoas (/personagens) com literatura". Joana Craveiro é igualmente assertiva. "Eu sou uma pessoa de palavras. Posso não fazer a 'personagem' e a 'narrativa' no sentido mais convencional do termo (o meu pai diz que não se percebe nada das minhas peças, que quando sai de lá não se percebe que história quis contar), mas dou muita importância àquilo que se diz em cena: como é que estamos a dizer, que palavras estamos a usar... Muitas vezes eu escrevo textos a partir das improvisações que os actores fazem, mas aquilo é escrito e reescrito, não vale tudo".

Para Tiago Rodrigues, aquilo que mais lhe interessa nos seus espectáculos é mesmo "o poder da linguagem, o poder transformador das palavras. Às vezes até arriscando algum mau gosto acho que faço espectáculos que parecem campanhas a favor do poder da palavra".

Papel dos actores e acto de interpretar

"Há um entendimento do trabalho de actor que contamina tudo o resto. O trabalho de actor é soberano no teatro para mim", sublinha Tiago Rodrigues. Um dos paradigmas

que primeiro lhe interessaram foi a assumpção "do actor como criador, da co-criação, da criação colectiva, muito baseada nos desejos, nas pulsões, nos interesses e opiniões dos actores". Este princípio tem, em Tiago Rodrigues, implicações estéticas muito concretas, nomeadamente ao nível da liberdade dos actores em palco: "Não há nenhum gesto do actor, nenhum som que ele emita, nenhuma acção do actor em palco que não possa ter uma alternativa. Acho que o actor tem de ter sempre uma escolha. Não tenho nada contra um actor que resolve fazer de uma determinada maneira e dizer 'isto está fechado', mas tenho contra o facto de eu, enquanto encenador, lhe dizer 'está fechado e não podes fazer de outra maneira'". Este é mesmo um traço característico dos seus espectáculos, uma vez que esta liberdade se estende à possibilidade de se improvisar a cada espectáculo. "Às vezes temos actores a inventar no momento e isso significa imperfeição, sujidade. Significa que formalmente as coisas não são muito estilizadas, que estamos mais perto do traço a carvão do que da aguarela ou do pastel ou do óleo, estamos mais perto de uma coisa mais bruta e mais grosseira, mas que ao mesmo tempo é uma coisa mais vital". Isto opõe-se a um certo artificialismo associado a um modelo de representação persistente, como assinala a contragosto Joana Craveiro: "Nunca gostei muito de uma hiperteatralidade. Não gosto de ver pessoas aos berros em cena. E quando digo 'aos berros' não me refiro a violência, refiro-me ao tentar projectar a voz. Não me identifico com esse artificialismo do actor".

Para Patrícia Portela esta resistência à 'hiperteatralidade', para usar a expressão de Joana Craveiro, não deve ser confundida com a ideia ilusória do "actor real, que não representa, que está lá ele próprio. Tu podes ser natural, obviamente, mas tens sempre de ter consciência do paradoxo que é representar. A realidade é uma invenção. [...] Acho mesmo que o discurso da 'autenticidade' está obsoleto. No tempo da televisão, ou dos media, ou da publicidade nas ruas, não faz muito sentido falar da autenticidade no teatro". Mais do que a 'autenticidade', explica, o que interessa "é a ficção aliada à experiência em tempo real".

Dimensão política

"O Teatro do Vestido faz um teatro político"; "tenho um lado político"; "o que eu faço é sempre político"; "o nosso teatro é político", dizem respectivamente Joana Craveiro, Patrícia Portela, Tiago Rodrigues e Pedro Penim. O consenso é inequívoco, e vai para além do lugar-comum de que todo o acto teatral é um acto político. "A dimensão política está sempre presente nos meus espectáculos, às vezes de uma

forma mais explícita, às vezes de uma forma menos explícita", explica Tiago Rodrigues, salientando que "aquilo que me interessa é uma política das percepções. Mais do que interferir com um conceito ou um preconceito político que um espectador possa ter acerca da nossa actualidade ou realidade social, interessa-me interferir com a sua percepção, a forma como esse espectador percebe o mundo à sua volta". Pedro Penim alinha pelo mesmo diapasão: "Não temos nenhuma vontade de usar o teatro como um mecanismo pedagógico seja do que for. Nem de intervenção social, no sentido de clarificação. Por exemplo, jamais fariamos um espectáculo a defender o aborto, ou contra o aborto. [...] O nosso teatro é político no sentido que é feito politicamente e procura as questões da *polis*, procura actuar sobre o dia-a-dia. Porque entendo o teatro como uma arte do imediato, não através de uma noção arqueológica da arte, procuro mais fazer uma sociologia do presente. Mas isto não quer dizer que se possa catalogar aquilo que fazemos como crítica social". Para Patrícia Portela, o lado político dos seus espectáculos também não se refere necessariamente a uma realidade localizada: "Não é falar do Passos Coelho", "é mais uma política filosófica, de princípios", esclarece, dando um exemplo. "O *Banquete*² era sobre empatia, sobre nós só termos empatia em relação àquilo que conhecemos. Portanto temos de eliminar a empatia. [...] Eu trabalho sobre paradoxos, contradições. [...] Portanto a ideia é não termos apelido e, não tendo apelido, cortamos a árvore genealógica, e não tendo árvore genealógica, temos de começar se calhar por ser todos iguais, a não fazer a diferença [pelas nossas origens], e a assumir as escolhas que fazemos. [...] Isto é extremamente político". "O teatro não é o local para respostas, é o local das perguntas", complementa Tiago Rodrigues. "E as perguntas podem ser tão assinadas quanto as respostas, também têm autoria, também podem ser subscritas. E como colocar essas questões exige afinação, exige uma consciência de como estamos a vestir-nos para a ocasião".

Por vezes a dimensão política torna-se mais explícita, nomeadamente quando aparece sob a forma de um tema, "e é bom que assim seja, às vezes é preciso ser explícito", refere o mesmo Tiago Rodrigues. O Teatro do Vestido, por exemplo, tem como tema para este biénio o "activismo". "Todos os espectáculos que estamos a construir têm por base essa ideia de que nós podemos contribuir para a transformação da realidade", explica Joana Craveiro. "Se calhar os criadores mais novos têm outra maneira de encarar o teatro, mas eu, o Gonçalo Alegria e a Tânia Guerreiro³ somos da mesma geração e temos o lado político das coisas muito presente", defende.

² Espectáculo de Patrícia Portela estreado em 2007.

³ Colaboradores residentes do Teatro do Vestido.



<
The monkey trial,
 texto adaptado da
 transcrição do "The Scopes
Trial", tg STAN, 2007
 (Robby Cleiren,
 Tiago Rodrigues
 e Frank Vercruyssen)
 [Arquivo Mundo Perfeito].

Percepção do espaço

"O espaço é como um texto: é fundamental, desde sempre", diz Joana Craveiro, confirmando que o espaço é regularmente o ponto de partida criativo no seu trabalho. "Muitas vezes começamos pelo espaço. [...] Nós construímos mesmo coisas para certo tipo de espaços". Para estes criadores, a percepção que se tem do espaço cénico não se resume ao conjunto de estruturas cenográficas, mas à natureza do que aí ocorre e à forma como é experienciado. Patrícia Portela explica a relação tendencialmente etérea que mantém com o espaço, "que não tem de ser necessariamente um espaço construído", esclarece. "O espaço para mim é o encontro, o espaço para o encontro. Se no início do meu percurso como criadora era uma coisa mais material de fazer um cenário, ou de criar um espaço, depois passou para criar um ambiente, depois para criar a sugestão de um ambiente, depois passou para criar a sugestão de uma coisa que não está lá – mas que através da palavra passa a estar".

Uma questão que preocupa é a forma como o espaço pode restringir a acção performativa. Tiago Rodrigues alerta mesmo para o facto de o "lado plástico do espectáculo ser normalmente a grande prisão do actor". "Quando o lado plástico do espectáculo encerra a forma do espectáculo, presta um péssimo serviço ao espectáculo. [...] A hipótese de poder haver liberdade de decisão em palco significa que tem de poder haver uma proposta formal nova, porque há um debate intelectual e uma ética do espectáculo que é nova, um pensar sobre o espectáculo que é novo. [...] Quando o actor decide fazer uma cena de forma diferente, quando faz uma nova dramaturgia, que diverge da leitura que fez em espectáculos anteriores, ocorre uma nova proposta formal. E para poder haver uma nova proposta formal é preciso um espaço que permita que isso aconteça. Entendo o espaço como um lugar que possa ser habitado e influenciado e transformado pelos actores e não o contrário". Patrícia Portela, que trata a questão do espaço,

como ela própria descreve, de forma coreográfica, dá a mesma importância a esta liberdade espacial: "O espaço é controlado, mas o resultado é imprevisível".

Apesar das várias experiências em espaços alternativos, alguns destes criadores caracterizam-se por sentirem uma atracção renovada pelos teatros e palcos convencionais. "Eu gosto muito de palcos e de teatros. Gosto muito de criar para o palco. [...] Gosto muito do teatro enquanto lugar onde acontecem coisas. E enquanto no teatro me sinto no meu *habitat*, se me desafiarem para um *site-specific* tenho de passar muito tempo a pensar no que é que isso significa. Enquanto o teatro é a minha casa, é o sítio onde eu trabalho", confessa Tiago Rodrigues. Joana Craveiro, pelo contrário, mantém a apetência por procurar lugares mais intimistas que proporcionem novas formas de comunicação através do espaço e dos objectos. "Ainda hoje mantemos esta relação com os lugares (como com os objectos) e ainda hoje andamos um bocado arredados daquilo a que se chama teatros, palcos".

Relação com o público

O entendimento do público como participante activo na construção do espectáculo é um lema comum a todos, mas sem necessariamente "ser obrigado a participar, no sentido mais agressivo do termo", alerta Patrícia Portela. "Essa é uma das qualidades maiores das artes performativas. [...] É preciso o espectador para completar o espectáculo e isso acontece em todos os espectáculos. Eu procuro o espectador, as minhas criações são feitas para o espectador", conclui. Tiago Rodrigues reforça: "A presença do público faz sempre parte da narrativa do espectáculo. Não me interessa construir um espectáculo que poderia acontecer sem o público estar presente. Eu gosto sempre de tratar essa questão. Como pôr o público na sala, como dirigimos a palavra ao público, o olhar para o público, o espectáculo ser aberto para o público, o lado desconstruído e nesse sentido quase brechtiano que muitas vezes tem

o trabalho de actor nos meus espectáculos, muita coisa dita directamente para o público, que convoca o público...".

Esta relação com o público é matéria de reflexão contínua, como atesta Pedro Penim. "Há um pensamento muito grande sobre o papel do público dentro do espectáculo. No cinema, no momento da edição, é o realizador que decide que planos quer usar. Nós encaramos o espectador como o realizador desse momento último, que supostamente é o momento da autoria. Há uma tentativa de reflectir (chegando a conclusões diferentes de espectáculo para espectáculo) sobre qual é o lugar do público, como é que nós entendemos o público. E temos sempre a preocupação de usar o público como um elemento de criação". Para este criador o público assume muitas vezes uma postura equívoca que restringe a sua abertura de espírito. "Gostávamos que quem viesse ver os nossos espectáculos viesse suficientemente relaxado para não se preocupar constantemente em compreender – que é uma espécie de tirania *snob* do espectador de teatro. [...] Há uma necessidade de conforto em relação ao significado".

Joana Craveiro tem tentado no Teatro do Vestido que a participação do público não se confine aos espectáculos, promovendo a "construção de uma comunidade" em torno do projecto artístico da companhia. "Começou a interessar-nos muito partilhar os nossos processos de trabalho. [...] Tentamos criar um espaço onde as pessoas sintam que têm uma participação". Esta aposta numa ligação comunitária com o público teve uma repercussão simbólica numa das suas últimas criações [*agora já tinham passado dez anos e] nem sombra deles em lado algum*⁴, que pretendeu celebrar os dez anos de existência do colectivo. No final deste espectáculo, já com as luzes apagadas, os actores lançavam aos espectadores o seguinte desafio: "Estamos prontos para responder às vossas perguntas". As conversas que se seguiram tiveram um impacto importante em Joana Craveiro. "Foi o espectáculo onde levámos a ideia de comunidade mais longe". Patrícia Portela reforça a importância desta relação dialógica com o espectador: "A conversa com o espectador é o que mais me interessa porque isso é que faz crescer o espectáculo".

Sobre o futuro

"Se eu olhar para as pessoas que estão à minha volta – que são os criadores com quem trabalho e com quem gosto de colaborar e conversar – há uma marca geracional clara", sustenta Pedro Penim. "Mas já há uma geração a seguir que olha para nós como velhos", constata. Para Tiago Rodrigues a influência da sua geração será evidente num futuro próximo. "Há uma capacidade de circular nos projectos uns dos outros que acho que no espaço de 10-20 anos vai ser uma das marcas do teatro português. Ao contrário do que acontecia antes, em que as estéticas tinham de ser estanques – 'este é o meu território artístico, esta é a minha linguagem' –, vamos ter: 'estas são as nossas linguagens, esta é a que eu vou usar hoje, isto é o que procuro agora, agora estamos nesta moldura mental, agora vamos passar para aquela'. [...] Neste momento em Portugal a única palavra que tenho para acrescentar a 'teatro' é 'contemporâneo', porque acho que já começa a significar qualquer coisa".

Para Patrícia Portela esta contemporaneidade não passa no entanto por um fechamento em qualquer princípio ou noção básica do que é ou não teatro, mas através de uma "percepção individual dos espectáculos", para além de qualquer convenção pré-estabelecida que por vezes se impõe, sobretudo relativamente à conjuntura actual que suporta o trabalho criativo. "A economia do teatro é uma coisa que me incomoda neste momento porque é muito próxima duma economia de mercado. [...] É tão prepotente que deixou de ser sobre a obra que se cria e passou a ser essa economia que se impõe (de se apresentar, fazer tournées, etc.)". Este desconforto é provavelmente também sintoma da identidade artística da sua geração que, para Pedro Penim, sempre manifestou uma "vontade de nunca estar num território seguro". O que não significa que esta geração recuse inscrever-se no universo da cultura popular, pelo contrário, como idealiza Pedro Penim para o Teatro Praga. "O que nós gostávamos mesmo era de fazer espectáculos em estádios de futebol".

⁴ Espectáculo estreado em Outubro de 2011 no espaço Negócio em Lisboa.