

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

© TNDM II & Bicho-do-Mato, 2017

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

revisão

Mariana Vaz-Freire

design da capa

Patrícia Flôr

impressão

AGIR

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

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

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

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

**TEATRO
PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO**

EXPERIMENTALISMO,
POLÍTICA E UTOPIA
[TÍTULO PROVISÓRIO]

COORDENAÇÃO
Rui Pina Coelho

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

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

RUI PINA COELHO

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

GUSTAVO VICENTE

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

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA

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

RUI PINA COELHO

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

ANA PAIS

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

MARIA SEQUEIRA MENDES

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

RITA MARTINS

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

EUNICE TUDELA DE AZEVEDO

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

PAULA GOMES MAGALHÃES

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

ANA BIGOTTE VIEIRA

ABREVIATURAS 188

ÍNDICE REMISSIVO 189

Artistas, Autores, Companhias, Espaços, Eventos

NOTAS SOBRE OS COLABORADORES 198

6

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

◀ *Moçambique*, dir. Jorge Andrade | mala voadora, 2016
(Bruno Huca, Matamba Joaquim, Jorge Andrade, Jani Zhao,
Isabél Zuaa e Welket Bungué) | fot. José Carlos Duarte

A mala voadora, o Colectivo 84, Martim Pedroso & Nova Companhia, e o coletivo 3/quartos de Miguel Loureiro são coletivos que se caracterizam por uma constante reinvenção dos seus procedimentos artísticos. Não usam mapas que definam caminhos nem preceitos que assegurem resultados, preferindo que a inquietação desenhe novas paisagens. Estes coletivos apenas partilham entre si a necessidade de criar um lugar autónomo, um espaço de reinvenção das formas capaz de acolher e restituir a liberdade de inventar futuros, minando as apatias que disfarçam o mal-estar contemporâneo — social, político e espiritual. Ao procurarmos os vestígios dos processos de elaboração¹, admitimos o diálogo imanente à poética que, nas palavras de Laurence Louppe, convida o sujeito da análise a «viajar incessantemente entre o discurso e a prática, o sentir e o fazer, a percepção e a realização» (Louppe, 2012: 30). Revelamos, assim, o «fazer», as ferramentas e modos de composição cuja mutabilidade deliberada permite acionar um questionamento persistente, dando renovadas formas ao desassossego do tempo. Deste tempo. Que é o nosso.

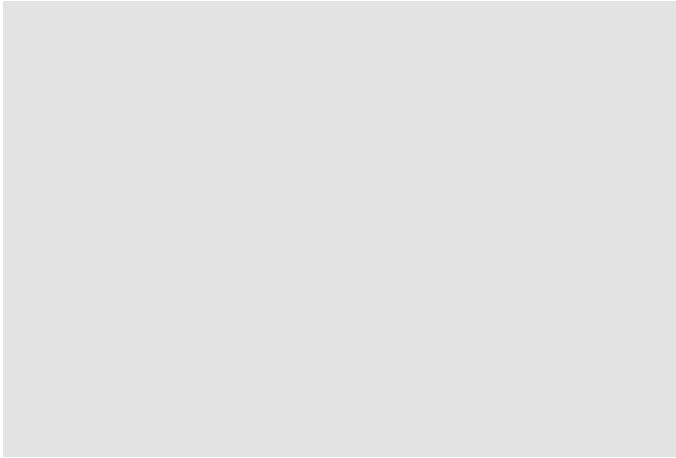
A vida é assim, a vida é assim, a vida é assim

[Martim Pedroso]

Martim Pedroso & Nova Companhia é um dos coletivos mais recentes do panorama teatral português. A atividade começou ainda em 2012, com a estreia de *O Grande Salão* (texto de Martim Pedroso e Nelson Guerreiro, 2012), espetáculo que reúne centenas de comentários do Facebook numa paródia de elevado

temperamento político. Postam-se músicas, solidões, deboches, frases feitas, criando um aparente divertimento que culmina em denúncias da aguda injustiça social vivida no nosso país. Fundada em 2013, a companhia desenvolve a sua atividade rodeada de aliados: Flávia Gusmão, João Telmo e Statt Miller são alguns dos *compagnons de route* do ator e encenador Martim Pedroso, que persegue o entusiasmo da novidade — qualidade próxima, esclarece o encenador, das sensações envolvidas no deslumbre dos primeiros momentos de uma relação amorosa. Essa centelha apaixonada, que provoca surpresa, tumulto e entrega, é visível em *Filhos das Mães* (São Luiz Teatro Municipal, fevereiro de 2017). Nos momentos iniciais do espetáculo, mães e filhos espalham-se pelo palco. As mães, atentas às solicitações das crianças e ao público que entra na sala Mário Viegas, são as atrizes Flávia Gusmão, Joana Seixas, Katrin Kaasa, Rita Calçada Bastos e Vera Kolodzig, cocriadoras e intérpretes que falam da experiência recente de maternidade, que é um regresso à própria infância, é sentir um amor inexplicável, é conhecer novos medos e viver com o coração fora do peito. O carácter autobiográfico do espetáculo é assumido quando as atrizes se apresentam aos espectadores e Flávia Gusmão, dando de mamar à filha, explica o primeiro projeto, criado em 2014, quando todas estavam grávidas e, em estado de graça, estrearam no Teatro Taborda *Consegues Ver os Teus Pés?*. Num ecrã, veem-se fotografias desses momentos de feliz expectativa, comentadas saudosamente pelas atrizes. Mas, como proclama Flávia Gusmão, «é muito mais fácil ser-se grávida do que

O Grande Salão, dir. Martim Pedroso | Nova Companhia, 2012
(Catarina Guerreiro, Statt Miller, Bruno Huca,
Paulo Duarte Ribeiro e Irís Cayatte) | fot. Alípio Padilha



As Três (Velhas) Irmãs, a partir de Anton Tchekhov
dir. Martim Pedroso | Nova Companhia, 2015
(Graça Lobo e Martim Pedroso) | fot. Alípio Padilha

ser-se mãe, foda-se!»), denunciando o fundo trágico, provocador e impudico que subjaz à dramaturgia de *Filhos das Mães*. De olhos nos olhos, lançam-se perguntas como punhais: «Gostavas de ter duas vidas, uma para ser mãe e outra para fazer tudo o resto?»; repetem-se as obsessões e os medos — medo de não ser um bom exemplo, uma boa mãe, de não aguentar —, e ressuscitam-se outras tragédias e outras mães (Medeia, Hécuba, Nora, Jocasta). Sem cair no registo confessional ou na autocomplacência, as interpretações pulsáteis das atrizes expõem as dilacerações íntimas, as cicatrizes — as da pele e as metafóricas —, assim como as dificuldades da passagem de um acontecimento privado para o espaço público.

A equipa artística, em conversa com o público no dia 12 de fevereiro de 2017, admite que todo o processo foi um parto difícil, o que seria expectável numa cocriação em que os elementos confrontam personalidades e vivências, juízos éticos e opções estéticas. Neste caso, o debate complexificou-se com a experiência da maternidade, que muda o corpo, os ritmos, o quotidiano e, em simultâneo, evoca a lembrança dos pais e transforma o olhar sobre a memória. O material autobiográfico foi escavado e filtrado em improvisações estruturadas a partir de técnicas e de exercícios sugeridos pelas atrizes, enquanto o texto foi sendo fixado, cortado e acrescentado, mesclando as vivências pessoais com as figuras extraídas da literatura dramática. Adotou-se a construção da «personagem intermédia», método em que as atrizes se interpretam a si próprias, manifestando um «eu» hiperbolizado, ou «dramático», que retém as

características únicas do indivíduo². O jogo entre identificação e estranheza leva o espectador a circular na diversidade de texturas do espetáculo, que cruza a autoironia distanciadora e o reconhecimento emotivo em movimentos concomitantes com a relação lúdica entre as personagens-atrizes e as personagens literárias.

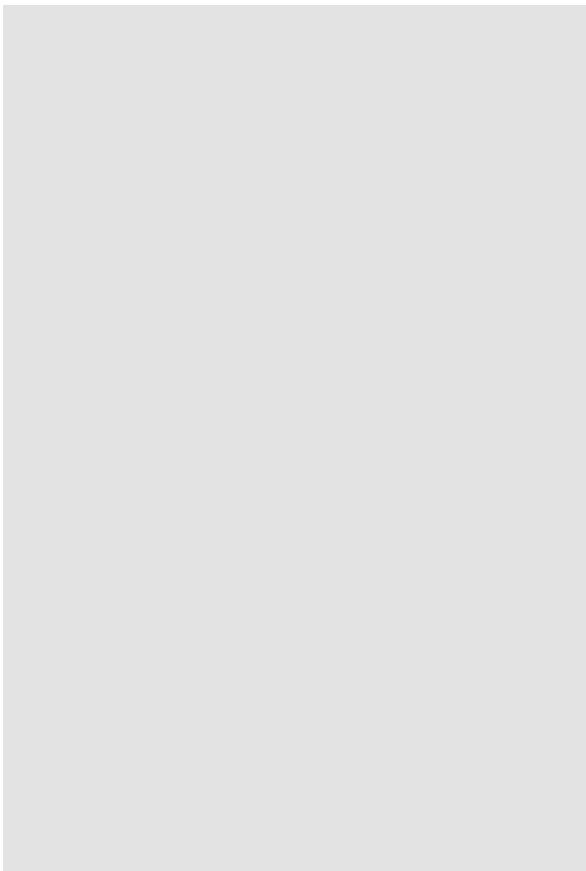
O pendor autobiográfico e documental do teatro de Martim Pedroso revela-se noutras produções recentes. O texto de *As Três (Velhas) Irmãs*, de 2015, baseia-se em dois meses de encontros com as atrizes Graça Lobo, Mariema e Paula Só, cujas vidas são subtilmente entretecidas com os anseios de Olga, Masha e Irina, as personagens criadas por Anton Tchekhov. O fundo nostálgico da peça, que fala do adiamento da felicidade e de esperanças perdidas, contacta com a coleção de recordações das atrizes, lembradas num painel onde se expõem fotografias antigas — imagens que fixam o efémero e a perda. A memória, definida pelo encenador como aquilo «que foi e já não é», joga com um futuro carregado de acontecimentos que nunca serão. «A vida é assim, a vida é assim, a vida é assim», repete Graça Lobo, fixando o público. Ao seu lado pressente-se o fantasma de Beckett.

O nosso tempo não está para Tchekhov
[Colectivo 84]

Recusar a indiferença e o teatro como produto comercial são imperativos éticos do Colectivo 84, dirigido pelo ator John Romão e pelo dramaturgo Mickaël de Oliveira desde 2008. As agressões do mundo capitalista, a mercantilização de tudo e de

todos, a corrupção, que mina e alastra desde o topo das instituições políticas e financeiras até às pequenas relações de poder, entram em cena e rasgam os corpos — «o que é recusado no espetáculo», diz John Romão, «entra no espetáculo». A crueza e o despudor cénicos, uma herança do encenador hispano-argentino Rodrigo García assumida por John Romão³, são armas de arremesso que atingem os espectadores, envolvendo-os, sensorial e intelectualmente, em perplexidades dolorosas e na penumbra das questões éticas — que são íntimas e políticas. «A violência integrou a nossa respiração», diz John Romão. Mas as problemáticas não são esclarecidas no espaço seguro da ficção; são absorvidas pelo movimento dos intérpretes e devolvidas aos espectadores, sem respostas nem explicações. A brutalidade do real irrompe nos espetáculos do Colectivo 84, manifesta-se em corpos festivos, sacrificiais, convulsionados, intensos.

O ponto de partida é sempre o corpo dos intérpretes, que o espectador pode reconhecer e identificar com o seu próprio corpo; as ações são simples — saltar, correr, cair (Vicente & Romão, 2011). Podem ser atores ou não atores, mas os profissionais, assertivos e tecnicamente corretos, são, para John Romão, menos interessantes. Em sucessivos espetáculos, atuaram crianças (*Hipólito, Monólogo Masculino Sobre a Perplexidade*, texto de Mickaël de Oliveira, 2008, e *Agamémnon — Vim do Supermercado e Dei Porrada ao Meu Filho*, texto de Rodrigo García, 2011), três prostitutas brasileiros (*Velocidade Máxima*, texto de Mickaël de Oliveira, 2009) e doze *skaters*



Teorema, de John Romão e Tiago Rodrigues
(a partir de Pasolini)
dir. John Romão | Colectivo 84, 2010
(Wesley Barros) | fot. Bruno Simão

(*Teorema*, texto de Tiago Rodrigues e John Romão, a partir de Pier Paolo Pasolini). Só há uma regra para o coletivo: «não entrar em território conhecido.» A experiência da novidade e do mistério é um requisito nos ensaios, que proporcionam «esse pânico, esse vazio de não saber bem em que direção caminhar» (Vicente & Romão, 2011). Se o desconforto pode abrir vias de exploração, o resultado final é sempre da responsabilidade dos intérpretes: «Levo sempre propostas, mas são os intérpretes que decidem até onde vão, onde estão os limites.» (Vicente & Romão, 2011)

A preparação de *Horror ou Breve Estudo Sobre a Paralisia* baseou-se na associação do «horror», sensação que provoca uma reação física animal, com a energia dos corpos jovens. Tendo como pressuposto a intenção de acolher uma revolução de corpos vibrantes na pequena sala-estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, procedeu-se a uma audição que não solicitava experiência profissional. John Romão apenas tinha em mente as fotografias de Ryan McGinley, em que a nudez feliz de adolescentes se funde com a natureza. A pesquisa sobre o erotismo levou o encenador a visitar sítios pornográficos, deparando com um «que fazia conviver vídeos e imagens de pornografia (como a julgamos conhecer) com vídeos e imagens de gente decapitada, esventrada e de corpos ensanguentados, resultantes de acidentes de viação. O que mais me surpreendeu foram os comentários (de prazer) dos anónimos que visitam aquele lugar (de prazer)» (Romão, 2011). Enquanto John trabalhava as ações com Bernardo Rocha, João Folgado, Mariana

Tengner Barros e Miguel Cunha, o dramaturgo acompanhava os ensaios e escrevia os textos, sendo recusada a mania museológica da encenação de um património petrificado. «Afinal», comenta Mickaël de Oliveira, «os autores clássicos, como Shakespeare e Molière, escreviam para a cena, para o seu tempo e para os atores que conheciam».

Embora o coletivo não adotasse uma metodologia rígida, a presença de Mickaël era habitual, sendo-lhe imprescindível a proximidade física com o rosto, os músculos e a voz dos intérpretes. A escrita recebeu os impulsos das imagens e da vibração dos corpos, mas não se procedeu a uma tradução literal dos materiais cénicos, físicos e visuais. Os corpos, enquanto conjunto de signos, originavam a criação de um novo universo de signos, e os cruzamentos entre a cena e a escrita eram intuitivos: uma palavra podia desencaixar uma ação e os elementos cénicos podiam ativar o processo imagético da escrita; nos ensaios de *Horror*, a Mariana e a água espalhada no chão convocaram a imagem de uma praia, e os figurinos (camisolas com capuz de orelhas de animal) suscitaram a pureza de um bosque, de um regresso à natureza, onde os jovens (personagens/intérpretes) se refugiam:

Propus-te o som dos animais de que mais gostávamos. Eu imito um animal e peço-te, só para experimentarmos, seres tomado por um, sem escolheres, para que fique claro que antes de termos sido a merda que somos, já fomos um animal. Foste um felino, uma pantera ou outra porcaria qualquer [...]
(Oliveira, 2011a)

Os processos paralelos convergem num momento de balanço, explica Mickaël, em que se criam pontes dramatúrgicas, estabelecendo-se ligações periféricas entre a cena e o texto através do afastamento ou da fricção entre as palavras e as imagens. Durante seis semanas, os intérpretes exploraram uma fisicalidade tensa e extenuante, ativada pelas propostas de Romão, que todos os dias trazia diferentes sugestões — desenhos, ações, imagens. Durante os ensaios, acompanhados pela coreógrafa Elena Córdoba, o encenador dirigia, fotografava e filmava, levando para casa os registos, que produziam novas informações para os ensaios dos dias seguintes. A água e as flores foram os principais elementos de trabalho e «essa mistura é terrível, porque o palco cheio de água e flores cheira a cemitério, cheira a morte» (Vicente & Romão, 2011). A tensão física, pesquisada nas relações entre o corpo e a força da gravidade em exercícios de provocação do equilíbrio/desequilíbrio, foi associada ao grito, ao esgar e à pulsão vital dos intérpretes, provocando uma fisicalidade impetuosa que uniu antagonismos aparentes: utopia/crueldade, prazer/exercício da autoridade. Desejo e violência, ou o desejo da violência, marcam o texto de Mickaël de Oliveira, construído em contacto com a respiração dos intérpretes que anunciavam em cena:

Temos o direito à insurreição só porque não nos sentimos bem, porque esta não era a vida que planeávamos ter. Temos o direito de destruir as escolas, de disparar sobre os alunos, não importa a

Horror ou Breve Estudo Sobre a Paralisia, de Mickaël de Oliveira
dir. John Romão | Colectivo 84, 2014
(Miguel Cunha e Bernardo Rocha) | fot. Susana Paiva

idade, e entrar nos hospitais e fazer o mesmo, são todos clientes de um sistema.» (Oliveira, 2011a)

O espetáculo, esclarece o dramaturgo na folha de sala, fala numa «espécie de esperança perversa, ou seja, uma utopia — porque voltar à animalidade é querer regressar a um certo estado de pureza, a que poderíamos chamar ingenuidade» (Oliveira, 2011b). Rui Monteiro viu em cena um «louvável ato de guerrilha cultural», em que os intérpretes «debatem-se como espíritos demais carnavais entre si e consigo. Exploram-se, violentam-se, violentam, humilham-se e são envergonhados; sujeitos a escrutínio quando se põem à prova, quando procuram outra resposta, duvidosos das afirmações do costume, dos princípios que não se põem em causa por hábito» (Monteiro, 2011). Para o Colectivo 84, não ter medo de dizer, não ter medo de fazer, é a exigência implacável de um teatro atento às circunstâncias sociais e políticas, comprometido, aqui e agora, com a revolta.

***Manter instável a categoria «teatro»
é um ato político
[mala voadora]***

O ator Jorge Andrade e o cenógrafo José Capela, cúmplices desde 2003, são os responsáveis pela direção artística da mala voadora, companhia que tem como premissa uma recusa, deliberada e consciente, da fixação de uma metodologia de composição e de uma linguagem cénica. Nas palavras do ator, «queríamos o pugilato». Num primeiro momento, procurou-se

a instabilidade dos processos, convidando encenadores cujos métodos de apropriação e encenação do texto divergiam entre si: Rogério de Carvalho, João Mota e Miguel Loureiro. Contudo, foi o encontro de Jorge Andrade com a companhia inglesa Third Angel, em 2004⁴, que constituiu o momento decisivo para rebentar com o modelo triangular da encenação: do encenador que dirige os atores, orientando-os para uma interpretação de um texto previamente escrito por um autor. O contacto com o *devising theatre*, desenvolvido por Alexander Kelly e Rachael Walton desde 1995, permitiu que a mala voadora reconfigurasse o teatro como espaço aberto à reinvenção dos métodos e à diversidade dos recursos expressivos. Andrade e Capela admitem desde então um único fio condutor: cada espetáculo deve ser uma «proposta de relação entre um determinado “tema” e a especulação formal em torno do que pode ser “teatro”» (mala voadora, 2017). O impulso inicial pode surgir de objetos extraídos do quotidiano, acontecimentos, gestos ou conceitos. Espaço privilegiado de construção de ficções, o teatro oferece os instrumentos adequados para analisar a «banalidade do nosso tempo» e os mecanismos cénicos serão os bisturis de dissecação do imaginário coletivo. Diz o texto de apresentação da companhia: «“A mala voadora” é o título de um conto de Andersen (não muito alegre) cujo protagonista acaba condenado a contar histórias para viver.» (mala voadora, 2017) As histórias a que estamos condenados, desde a narrativa histórica à ficcional, são examinadas na sua forma — no «contar» —, detetando-se discursos ideológicos

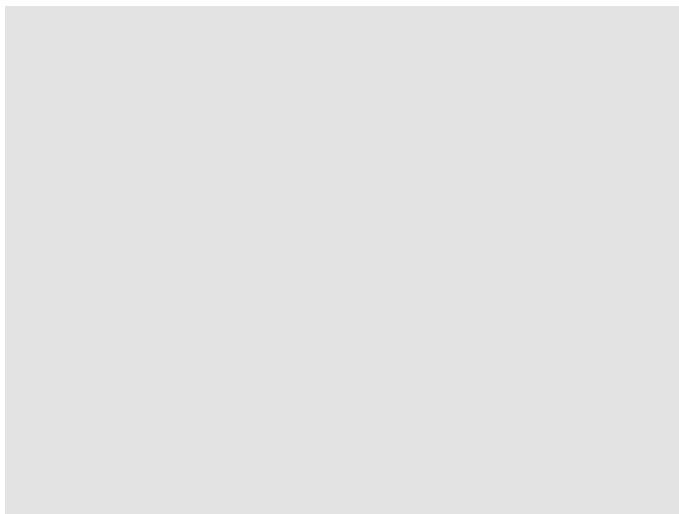
nos grandes melodramas e nos mais ínfimos objetos, como nos selos de correio.

A partir de contos de tradição oral da região de Guimarães, recolhidos por Francisco Martins Sarmiento, Chris Thorpe escreveu *Dead End* (direção de Jorge Andrade, 2012) — um cruzamento de enredos e personagens analisado à luz das categorias do melodrama, género que continua a saciar a fome do público por finais felizes, castigos e recompensas. Dezanove atores apresentam-se em cinco cenários simultâneos, cujo realismo se articula com os *décors* dos estúdios de televisão; porém, a circulação livre dos intérpretes quebra, desde logo, os códigos da proposta plástica. Um empresário (Jorge Andrade), à mesa de uma sala de reuniões, enuncia as condições de possibilidade da ficção a um grupo de sete empresários chineses, explanando a negociação que permite aceitar uma situação falsa: «*This is the part where we suspend our disbelief. By allowing ourselves to imagine daily life.*» (Thorpe, 2012) O inusitado paralelismo entre o imaginário vimaranense e o pragmatismo empresarial chinês cria um jogo irónico que solicita ao espectador, numa referência à própria condição ontológica do espetáculo, a suspensão da descrença — como a mão de Escher que se desenha a si mesma. Em *Philatélie* (texto de Miguel Rocha, direção de Jorge Andrade, 2005), o teatro constitui-se como laboratório de uma exploração conceptual dos procedimentos da ficcionalização — uma chave possível para descodificar um itinerário que prima pela prolixidade e constante mutação dos processos e materiais. Três pessoas envolvidas pela

penumbra, sentadas em redor de uma mesa, servem-se do aparato técnico necessário à evidenciação dos delicados objetos e à execução do espetáculo: Jorge Andrade tem um microfone e lê um texto, Miguel Rocha manipula os selos sob a mira de uma câmara de filmar, Sérgio Delgado concentra-se na maquinaria de som. O método de análise iconográfica é focado e colocado literalmente em grande plano: numa tela são projetados os selos, aumentados por uma lupa e descritos por um hipotético filatelista, cujas explicações técnicas alternam com esclarecimentos sobre as figuras gravadas, expondo-se a ideologia que subjaz às imagens representadas. Um selo comemorativo de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto introduz a narrativa na primeira pessoa e a possibilidade de os relatos factuais serem falsos: «Se menti foi por amor à vida e à arte.» (Rocha, 2005)

O princípio da verosimilhança e a utilização de testemunhos documentais, elementos que dão credibilidade aos relatos, entram em confronto na construção de *Moçambique*, um espetáculo de teatro biográfico-musico-documental, ao qual subjaz o parecer de que «não nos devíamos preocupar muito com a verdade se isso nos impedir de contar uma boa história» (Andrade, 2016). A conceção do espetáculo remonta a 2010, ano em que Jorge Andrade, nascido em Moçambique, regressou a esse país de onde partira com os pais depois da Revolução de Abril de 1974. Foi recebido pelo tio, que o convidou a partilhar a direção dos negócios. Era uma situação que, de certo modo, se repetia. Em 1984, tinha o Jorge dez anos, a tia, que havia perdido recentemente os seus dois

Dead End, de Chris Thorpe | dir. Jorge Andrade | mala voadora, 2012
(Anabela Almeida, Jani Zhao, Joana Bárcia, Jorge Andrade, Mónica Garnel, Rui Lima,
Sérgio Martins, Simão Cayatte, Tânia Alves, Chen Renyu, Hu Yifan, Huang Jianping,
Jiang Rui, Liu Weichi, Wang Binyu, Zang Xiaobin *et al.*) | fot. João Octávio Peixoto



Philatélie, de Miguel Rocha
dir. Jorge Andrade | mala voadora, 2005
fot. Emília Rosa

filhos, pediu à irmã para ficar com o sobrinho. Desde 2010, Jorge Andrade nunca deixou de pensar no que teria acontecido se tivesse permanecido em África e, em 2015, fez duas residências em Moçambique com o intuito de reescrever a sua vida: leu biografias e livros de memórias. Também dançou. E depressa percebeu que teria de conhecer a fundo o passado político e económico do país. Embrenhou-se na leitura de livros sobre a guerra civil e no visionamento de documentários do arquivo do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema de Moçambique – curtas-metragens sobre o desenvolvimento do país que eram divulgadas pelo governo junto da população, durante as décadas de 1970 e 1980. De regresso a Portugal, começou a escrever o texto e a trabalhar com os atores Bruno Huca, Isabél Zuaa, Jani Zhao, Matamba Joaquim, Tânia Alves, Welket Bungué. Os ensaios prolongaram-se durante dois meses à mesa da sala do encenador, numa sala do Teatro Maria Matos e no Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo. Debateu-se longamente o texto e a coerência de cada palavra, até que cada um dos intérpretes dominasse a dramaturgia tão bem como o próprio Jorge Andrade, que vai reescrevendo a trama. A peça é finalizada cerca de dez dias antes da estreia, altura em que os atores começam a ocupar o espaço cénico. O espetáculo estreará no dia 16 de setembro de 2016 e, tal como se anuncia no programa do Teatro Municipal do Porto – Rivoli | Campo Alegre, «Jorge Andrade fará parte da História de Moçambique», sendo acompanhado pelos seis atores que foram contratados para ser moçambicanos, embora Bruno

Huca fosse o único a poder cumprir esse papel. As notas biográficas da família são divulgadas por Jorge Andrade no início do espetáculo, sem que o público possa distinguir com clareza os factos verídicos dos elementos inventados. É tudo verdade menos a profissão do tio, que era dono de uma herdade e de uma gasoleira e não de uma fábrica de concentrado de tomate. Em cena, a pseudobiografia é produzida pelo grupo e discutida diante do público, e no ecrã projetam-se excertos das curtas de cinema documental, que suscitam as mais variadas leituras por parte dos atores, consoante as conveniências da narrativa ficcionada. Mas a sinuosa implementação do Plano de Exploração Agrícola da Andrade e Filhos Investimentos será apenas um pretexto para falar da história de um país entre 1984, ano em que as cheias provocadas por um furacão destruíram colheitas e desalojaram milhares de pessoas, e 1993, quando um período de seca extrema condenou outros milhares à fome. O espetáculo trata, também, da falha: da falha das políticas, que são conduzidas pelo cinismo das guerras financiadas, da falha da memória coletiva e, finalmente, da falha da narrativa ficcional. Descontentes com o rumo da História e das histórias, os atores decidem alterar a trama dramática, solucionando um novo enredo em dez minutos. Ninguém morreu, a chuva caiu, a paz chegou e não havia medo. E Jorge foi viver para uma ilha paradisíaca com os tios e foi feliz para sempre.

A paródia, irónica ou mesmo mordaz, é recorrente nos espetáculos da mala voadora, em que os procedimentos, ampliados pelo excesso, culminam

no absurdo. Em *O Duplo* (direção de Jorge Andrade, 2009), por exemplo, uma apoteose prometida é adiada pela longa sequência de excertos de filmes que apresentam personagens a morrer. A colagem das cenas de agonia prolonga-se durante vinte minutos. E, enquanto o sangue jorra e esguicha em abundância, Bruno Huca e Ana Brandão exibem os seus magníficos dotes vocais, cantando bandas sonoras de filmes de ação que contrariam a imobilidade de Jorge Andrade; o ator/personagem, trajado a rigor (James Bond? Um ator numa cerimónia de entrega de prémios?), fixa o público ao longo dos 45 minutos do espetáculo. E nunca chegará a mexer um dedo. Mas, como se sabe, as personagens não morrem. Menos evidente é a sua capacidade de atingir uma eternidade artificial. *Real/Show* (2009), cujo título reforça o paradoxo da realidade da ficção, discorre sobre a presença dos milhares de figuras que não existem, mas que nos formam (ou deformam) desde a mais tenra infância (Ulisses, Cinderela, Tarzan, Peter Pan, Drácula), lembrando, nas palavras de Maria Augusta Babo, que «o imaginário corporalizado nas imagens “mass-mediáticas” é hoje mais real do que a própria realidade, dado que a produção de imagens se impõe com uma tal pregnância que pode preencher, inibindo, o campo do imaginário» (Babo, 1996: 7). *What I Heard About the World* (mala voadora e Third Angel, 2010), um espetáculo sobre a necessidade universal de introduzir elementos «falsos» na vida, inspira-se nos *flat daddies* que integraram um programa da Maine Army National Guard, dos EUA. Os *flat daddies* são fotografias de

militares impressas em tamanho real, que eram entregues às famílias dos soldados deslocados em missões no Iraque e no Afeganistão. Jorge Andrade narra o caso de uma criança que se afeiçoou de tal modo ao papá de cartão que se desinteressou dos contactos diários mantidos pelo pai verdadeiro. Este exemplo fala, de forma eloquente, da substituição de uma ficção pela realidade, mesmo quando a distinção é evidente. Ou, recapitulando a análise de Babo, «a produção de imagem a partir dos dispositivos tecnológicos atuais, desde o cinema à fotografia até ao “pequeno ecrã”, vem substituir-se ao próprio real» (Babo, 1996: 7).

A trajetória artística da mala voadora desenha-se até hoje numa permanente reflexão autorreferencial que usa o espaço cénico como meio para questionar o lugar instável da ficção na arte e na vida, respeitando o seu carácter inconstante e volátil.

Aqui é o tempo do dizível. Aqui a sua pátria
[*Elegias de Duíno, Rilke*]

«Não gosto de revoluções. Gosto de apuramento», declara Miguel Loureiro. O conservadorismo do ator e encenador que dirige o coletivo 3/quartos relaciona-se com a sua «obsessão pelos inícios», e esta transporta-o ao estudo das raízes históricas e filosóficas dos movimentos artísticos, das obras e dos autores que sustentam a arte e o pensamento dos séculos xx e xxi. Contudo, a erudição não será um fim, mas um meio que alimenta as suas propostas cénicas e, enquanto encenador, a pesquisa de Miguel Loureiro detém-se nos elementos formais e originários da

cena. A fundação da companhia 3/quartos, em 2011, é acompanhada pela estreia de *Pastoral*, a partir da écloga *Crisfal* (1543-46) de Cristóvão Falcão (1512?-1557?), um poema de amor primaveril, proferido na escuridão. Na sua forma pré-dramática, os versos transportam uma candidez e simplicidade que contrariam, segundo Miguel Loureiro, as «manhas do teatro».

O coletivo 3/quartos é formado por Sara Graça (atriz, produção), Vera Kalantrupmann (atriz, figurinista), Francisco Goulão (ator), Helena Nogueira-Silva (*design* e imagem) e Tiago Martins (som), que entram em consonância com a programação autoral do encenador. O projeto de Miguel Loureiro expande-se em trabalhos sobre a *performance*, a «cena teológica» e a herança clássica. A instantaneidade da *performance*, na sua natureza provisória, dá-lhe oportunidade de tecer «os seus comentários», como acontece em *Juanita Castro* (2008) ou em *Experimentalismo Social* (2013). Ao lançar-se na vanguarda, que, em sentido literal, corresponde à guarda avançada de um exército, o encenador desbrava e experimenta um terreno, mas as «*performances* são apenas notas de rodapé» de um sistema mais vasto. Os diferentes itinerários convergem na procura de uma essência da forma, da ínfima respiração de onde flui o devir. Os géneros esquecidos pela euforia dos experimentalismos, como o recital, são reativados em zonas adequadas à intimidade com a palavra poética, convidando-se o público a exercitar a escuta em *Nos Bosques Profundamente Silenciosos das Montanhas Trácias*, a partir de Ovídio, Virgílio e

Nos Bosques Profundamente Silenciosos das Montanhas Trácias,
a partir de Virgílio, Ovídio e Cláudio Monteverdi
enc. Miguel Loureiro | coletivo 3/quartos, 2013
(Alice Medeiros e João Villas-Boas) | fot. Hibou de Gris

Monteverdi (2013, Sala da Ribeira). Em 2015, foi proferido *Do Natural*, de W.G. Sebald (Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal, com Francisco Goulão, Gonçalo Ferreira de Almeida e Miguel Loureiro), e *In Hora Mortis*, de Thomas Bernhard (Capela do Teatro Taborda, com Sara Graça e Miguel Loureiro).

O poema *Vida de Maria* de Rainer Maria Rilke, recitado no Jardim de Inverno do São Luiz, em 2011, integra a denominada «cena teológica», consistindo num apelo à santidade e num ato de insurreição contra o ateísmo e o cinismo da nossa época; na sinopse do espetáculo lança-se o repto: «Este espetáculo é uma oração. Este espetáculo é um ato militante. Este espetáculo devia ser uma leve brisa.» (Loureiro, 2011) O labor cénico de Miguel Loureiro traduz o seu amor à palavra poética em reflexões meditativas sobre a densidade da presença, a enunciação, o fraseado, a distribuição da voz. Porém, a inquirição artística não desemboca numa «estetização» das formas, mas propõe antes um regresso ao sagrado, um *religare* à origem e ao princípio de tudo, pois Miguel Loureiro tem a ousadia de acreditar em Deus. Em 2013, na intimista Sala da Ribeira, dos Primeiros Sintomas, com Crista Alfaiate e Sara Graça, o coletivo chega a propor um encontro centrado no complexo pensamento de Simone Weil — *Estudos, Notas e Apontamentos Gregos de Simone Weil* —, filósofa que estabelece a aliança entre a herança grega e o cristianismo.

As poéticas do desassossego terminam na quietude. Ou talvez não.

Já próximos dos anos 20 do século XXI, os elementos dos coletivos forjam planos e novas responsabilidades: Mickaël de Oliveira encena os seus textos — *A Constituição* (2016), *Sócrates Tem de Morrer* (2017) —, John Romão é o diretor artístico da BoCA — Biennial of Contemporary Arts (primeira edição em março de 2017). Jorge Andrade, José Capela e Vânia Rodrigues fazem a programação do espaço da mala voadora, no Porto, onde, desde 2013, o antigo armazém de ferro da Rua do Almada acolhe residências artísticas, espetáculos, *workshops* e conferências. Sem receio da fadiga, os artistas reinventam-se, persistindo na criação de instrumentos de reflexão sobre o presente, sobre a perturbante história que se desenvolve em nosso redor e da qual fazemos parte.

NOTAS

- 1 As informações sobre os processos criativos foram recolhidas em conversas com os diretores dos coletivos: com John Romão e Mickaël de Oliveira nos dias 19 de dezembro de 2016, 22 e 23 de fevereiro de 2017; com Jorge Andrade e José Capela nos dias 11 de novembro de 2016 e 23 de fevereiro de 2017; com Martim Pedroso no dia 19 de dezembro de 2016; com Miguel Loureiro e Sara Graça no dia 6 de março de 2017.
- 2 Esclarecimentos dados por Statt Miller via correio eletrónico (7 de março de 2017).
- 3 John Romão frequentou, em 2005, o curso internacional Nouvelle École des Maîtres (Projeto Thierry Salmon), dirigido nesse ano por Rodrigo García. Desde 2006, acompanha o encenador como assistente de direção artística e dramaturgista.
- 4 O Curso de Encenação de Teatro, incluído no Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística, decorreu entre 5 de julho e 17 de setembro de 2004, em colaboração com a companhia Third Angel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Jorge (2016), *Moçambique: Texto Final* (texto não publicado).
- BABO, Maria Augusta (1996), «Ficcionalidade e Processos Comunicacionais», Lisboa: Universidade Nova de Lisboa [acessível em: [www.bocc.ubi](http://www.bocc.ubi.pt), consultado pela última vez a 15 de fevereiro de 2017].
- LOUPPE, Laurence (2012), *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa: Orfeu Negro.
- LOUREIRO, Miguel (2011), Sinopse de *Vida de Maria* [acessível em: http://www.teatrosauliz.pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=260, consultado pela última vez em março de 2017].
- MALA VOADORA (2017), «Sobre a Mala Voadora» [acessível em: <http://malavoadora.pt>, consultado pela última vez em janeiro de 2017].
- MONTEIRO, Rui (2011), «Crítica, Horror ou Breve Estudo Sobre a Paralisia», *Time Out Lisboa*, 3 de setembro [acessível em: <http://colectivo84.blogspot.pt/2009/04/press-entrevista-de-nuno-markl-john.html>, consultado pela última vez em fevereiro de 2017].
- OLIVEIRA, Mickaël de (2011a), *Horror* (texto não publicado).
- OLIVEIRA, Mickaël de (2011b), «Sacha Grey ou a Impossibilidade de Amar», folha de sala do espetáculo *Horror ou Breve Estudo Sobre a Paralisia*, Colectivo 84 [acessível em: <http://colectivo84.blogspot.pt/2011/05/horror-ou-breve-estudo-sobre-paralisia.html>, consultado pela última vez em fevereiro de 2017].
- ROCHA, Miguel (2005), *Philatélie: Texto Final* (texto não publicado).
- ROMÃO, John (2011), «O Corpo Está em Perigo», folha de sala do espetáculo *Horror ou Breve Estudo Sobre a Paralisia*, Colectivo 84 [acessível em: <http://colectivo84.blogspot.pt/2011/05/horror-ou-breve-estudo-sobre-paralisia.html>, consultado pela última vez em fevereiro de 2017].
- THORPE, Chris (2012), *Dead End* (texto não publicado).
- VICENTE, Gustavo & ROMÃO, John (2011), entrevista a John Romão: «Para Um Teatro do Corpo», realizada no dia 3 de novembro (texto não publicado).