

OS ESCRITORES DE CENA

NA PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

Carlos Manuel de Matos Moura da Costa

COM ORIENTAÇÃO DE

Isabel Alves Costa e Gonçalo Vilas-Boas

MESTRADO EM TEXTO DRAMÁTICO DA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO
2009

RESUMO/ABSTRACT

Título/Title:

Os escritores de cena – na primeira década do século XXI.
Devised and collaborative theatre – in the first decade of the XXI century.

Autor/Author:

Carlos Costa

Palavras-chave/ Keywords:

Teatro, Literatura Dramática, Cena, Escrita, Autoria, Artes Performativas, Dramaturgia, Mudança.
Theatre, Drama, Devising, Collaboration, Authorship, Performing Arts, Dramaturgy, Change.

Resumo/Abstract:

Esta Dissertação centra-se nos processos criativos – aqui denominados como escritas de cena – que, desde os anos noventa, têm afastado a criação teatral da sua relação com a literatura dramática. Ao longo deste trabalho, sobre uma realidade em rápida mutação, cruzam-se olhares diversos, tais como os principais contributos teóricos a nível internacional, dados estatísticos, as reflexões dos artistas acerca do seu trabalho e as experiências pessoais do autor, ele próprio artista performativo. Neste percurso, organizado ao longo de quatro etapas, como um *zoom*, viaja-se de alguns momentos marcantes na História do Teatro até ao quotidiano da mais jovem geração de artistas performativos, actualmente em actividade na cidade do Porto. No trajecto atravessa-se também o contexto internacional e a situação portuguesa da escrita de cena. O cruzamento de diversos momentos e perspectivas pretende dar a compreender os sentidos, significados, circunstâncias e consequências desta prática teatral.

This Dissertation is centred in the creative processes – usually called as devised or collaborative theatre – which, since the nineties, have drawn theatre apart from its relation with drama. Along this work, about a reality in fast shifting, different looks will be intersected, such as the main international theoretical approaches, statistic data, the artist's reflections on their own work, and the personal experiences of the author, himself a performance artist. In this path, organized in four stages, like a *zoom*, we will be travelling from some striking moments in theatre History to the daily work of the youngest generation of performance artists in Porto, the second Portuguese city. During this journey we will also cross the international context and the Portuguese situation of Devised and Collaborative Theatre. The intersection of different moments and approaches aims to a better understanding of the senses, meanings, circumstances and consequences of this theatrical practice.

para a Isabel
memória de uma viagem a dois

ÍNDICE

RESUMO/ABSTRACT.....	3
ÍNDICE	7
APRESENTAÇÃO E AGRADECIMENTOS	9
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I - CARTOGRAFIA DE UMA RELAÇÃO	15
1 – LITERATURA DRAMÁTICA E TEATRO: OS IRMÃOS SIAMESES DO OCIDENTE	16
2 – A LÍRICA E A EPOPEIA COMO POSSIBILIDADE DE PERFORMANCE – GRÉCIA, SÉCULO V AC	18
3 – GUIÕES PARA REPRESENTAÇÃO DE QUADROS BÍBLICOS – INGLATERRA, SÉCULO XV	20
4 – ESBOÇOS PARA IMPROVISACÃO – ITÁLIA, SÉCULO XVI	23
5 – VANGUARDAS PARA UM SÉCULO NOVO – EUROPA, PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	25
6 – A MAIOR IDADE DO PERFORMATIVO – EUROPA E ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.....	30
CAPÍTULO II - O CONTEXTO INTERNACIONAL	37
1 – ESCRITA DE CENA: A ENTRADA NUM NOVO SÉCULO	38
2 – ESCRITA DE CENA: O MOTOR DA HISTÓRIA.....	40
3 – ESCRITA DE CENA: PARADIGMA MARGINAL?	45
3.1 – <i>O senso comum</i>	45
3.2 – <i>O modo de produção e criação dominante</i>	47
3.3 – <i>O Estado</i>	50
3.3.1 – O apoio às artes	50
3.3.2 – O sistema de ensino	54
3.4 – <i>Na volta do mundo: processos crescentes de legitimação</i>	55
4 – ESCRITA DE CENA: PISTAS PARA UMA CARTOGRAFIA PROVISÓRIA.....	60
4.1 – <i>Notas introdutórias ao percurso</i>	60
4.1.1- Quanto à perspectiva.....	60
4.1.2 – Quanto a cartografias previamente estabelecidas	61
4.1.3 – Quanto à filiação dos objectos no paradigma da escrita de cena	62
4.1.4 – Quanto à natureza dos materiais gerados pela escrita de cena	63
4.2 – <i>A documentação</i>	63
4.3 – <i>A matriz dos criadores</i>	66
4.4 – <i>A morte do pai</i>	68
4.5 – <i>O drama</i>	71
4.6 – <i>O platonismo</i>	77
4.7 – <i>O processo</i>	83
4.8 – <i>A cena e a mesa</i>	87
4.9 – <i>A autoria partilhada</i>	90
4.10 – <i>O Aqui e Agora</i>	93
4.11 – <i>A tecnologia e o ao vivo</i>	96
4.12 – <i>A escrita de cena e a nova semântica do performativo</i>	101
4.12.1 - O texto e o dramaturgo.....	101
4.12.2 – O director e o actor.....	104
4.12.3 - O espaço e o público	107
CAPÍTULO III - A SITUAÇÃO PORTUGUESA.....	111
1 – NOTAS IMPRESSIVAS: A ESCRITA DE CENA E A CRIAÇÃO TEATRAL EM PORTUGAL NA PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI	112
2 – NOTAS DE UM PROCESSO: O INQUÉRITO AOS CRIADORES TEATRAIS PORTUGUESES	116
3 – NOTAS ESTATÍSTICAS: A ESCRITA DE CENA E A CRIAÇÃO TEATRAL EM PORTUGAL EM 2005, 2006 E 2007	118
3.1 – <i>As variáveis maiores</i>	118
3.1.1 – A idade	118
3.1.2 – Os paradigmas criativos	118
3.1.3 – A relação entre as variáveis maiores	119
3.2 – <i>Cruzamentos relevantes em termos de paradigma e geração</i>	120
3.2.1 -As habilitações literárias	120

3.2.2 - A formação académica.....	120
3.2.3 - A direcção artística.....	120
3.2.4 - O reconhecimento do trabalho.....	120
3.2.5 - As influências pessoais	121
3.2.6 - O lazer.....	121
3.2.7 - O diálogo entre gerações.....	121
3.2.8 - A definição de luz, som, cenário e figurinos	121
3.2.9 - A distribuição dos papéis	122
3.2.10 - O início dos ensaios corridos	122
3.2.11 - A apresentação de propostas pelos intérpretes	122
3.2.12 - Os elementos relevantes para o processo criativo	122
3.2.13 - As pausas nos ensaios	122
3.2.14 - A organização do espaço de representação.....	123
3.2.15 - O recurso a novas tecnologias.....	123
3.2.16 - As áreas que influenciam o trabalho.....	123
3.2.17 - A designação do resultado final do trabalho	123
3.3 - Cruzamentos apenas relevantes em termos de paradigma.....	124
3.3.1 - As actividades teatrais desempenhadas	124
3.3.2 - As presenças nos ensaios	124
3.3.3 - A improvisação	124
3.3.4 - O sentido do teatro	124
3.4 - Cruzamentos apenas relevantes em termos de geração.....	125
3.4.1 - A leitura	125
3.4.2 - A classificação da estrutura em que se trabalha	125
3.4.3 - A participação dos colaboradores no processo criativo	125
3.4.4 - A identificação do inquirido.....	125
3.5 - Cruzamentos não relevantes	126
3.5.1 - As outras actividades desempenhadas	126
3.5.2 - A docência	126
3.5.3 - A estabilidade das equipas criativas	126
3.5.4 - Os encontros da equipa criativa fora do ambiente de trabalho	126
3.5.5 - A designação pública da estrutura em que se trabalha	126
3.5.6 - O início dos ensaios	127
3.6 - Considerações finais.....	127
3.6.1 - Considerações de carácter quantitativo.....	127
3.6.2 - Considerações de carácter interpretativo	127
CAPÍTULO IV - O CASO DO PORTO.....	131
1 - O TEATRO NO PORTO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.....	132
1.1 - <i>Dos anos cinquenta aos anos oitenta</i>	132
1.2 - <i>Os anos noventa</i>	133
2 - O TEATRO NO PORTO NA PRIMEIRA DÉCADA DO SÉCULO XXI	136
2.1 - <i>O contexto geral</i>	136
2.2 - <i>A geração da Fábrica</i>	141
3 - NOVOS PARADIGMAS PARA O PORTO.....	142
3.1 - <i>Dados relativos ao inquérito aos criadores teatrais</i>	142
3.2 - <i>O mundo</i>	144
3.3 - <i>A formação</i>	145
3.4 - <i>A profissionalização</i>	146
3.5 - <i>A literatura dramática</i>	148
3.6 - <i>A autoria partilhada</i>	148
3.7 - <i>O intérprete co-criador</i>	149
3.8 - <i>A metodologia de trabalho</i>	150
3.9 - <i>Consideração final</i>	152
CONCLUSÃO - TANTOS MUNDOS NUM MUNDO.....	155
BIBLIOGRAFIA	157

APRESENTAÇÃO E AGRADECIMENTOS

A dissertação com que concluo o Mestrado em Texto Dramático, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, escolhe como tema, precisamente, as práticas teatrais ocidentais que não têm origem num texto dramático e preferem antes eleger, para ponto de partida do processo criativo, outro tipo de materiais como ideias, imagens, textos não dramáticos, música, relatos de imprensa, referências autobiográficas, conceitos ou até mesmo o próprio trabalho dos artistas performativos.

As razões para a escolha desta área de investigação encontram-se claramente na experiência que vivi durante o ano curricular do curso. Obviamente sabia, no momento da inscrição, que se tratava de um curso leccionado numa Faculdade de Letras e cujo programa se centrava na literatura dramática europeia produzida a partir do século XVI. E diga-se que os docentes sempre manifestaram, ao longo do curso, um claro desejo de confrontar a literatura dramática, não só com os respectivos modos de produção e criação teatral, mas também com outras áreas como o cinema, a música e a arquitectura.

Mas ainda assim confesso que não estava preparado para uma perspectiva da prática teatral em que esta acaba, em maior ou menor medida, por estar forçosamente dependente da existência de um texto dramático previamente escrito. E talvez por isso, possa recordar, logo na entrevista de admissão ao curso, uma troca de impressões, com um dos docentes responsáveis, em que desde logo se problematizava a relação da literatura dramática com a prática teatral contemporânea.

Naturalmente tinha consciência de a literatura dramática ter sido - e ainda ser aparentemente - a base do modo dominante na produção teatral europeia. Mas ainda assim não podia deixar de sentir um fortíssimo contraste entre a prática teatral que todos os dias eu desenvolvia profissionalmente e o absoluto monopólio da literatura dramática no plano curricular do curso. A escolha do tema é assim uma sincera tentativa de compreender os percursos, relações e pesos relativos que se estabelecem entre estes diversos paradigmas fundadores da prática teatral.

Para percorrer este caminho tive que recorrer naturalmente a uma metodologia interdisciplinar em que confronto métodos estatísticos com casos de estudo, teorias performativas com práticas artísticas, historiografia com experiências pessoais e a crítica teatral com a reflexão dos próprios artistas. Tudo isto sem qualquer intenção disfarçada de apologia mas na busca sincera de um confronto de perspectivas que melhor possibilite um conhecimento científico do objecto seleccionado.

Tratando-se de uma dissertação que centra a sua atenção no presente recorre-se, com frequência, a publicações periódicas, nomeadamente da especialidade, e a sítios na Internet, em particular às páginas dos próprios projectos artísticos analisados. E são também consideradas declarações, comentários e entrevistas que nos chegam através de fontes semi-públicas (programas, textos não publicados) ou mesmo privadas (mensagens de correio electrónico e entrevistas pessoais).

Importa assim dizer que, se no início imaginava poder manter uma absoluta distância relativamente ao objecto de estudo, rapidamente descobri

que por vezes isso não seria possível. De facto, e para que esta dissertação crescesse como uma verdadeira reflexão, eu não poderia esconder uma experiência que é matriz da própria reflexão. Isso seria intelectualmente desonesto pois a experiência existe e foi, no confronto com o ano curricular, o motor de toda esta investigação. Decidi assim não evitar, sempre que isso se justifique, algumas referências pessoais, nomeadamente ao projecto onde tenho desenvolvido actividade criativa nos últimos quinze anos (Visões Úteis). Fica desde já a ressalva para que essas referências sejam consideradas como impressões pessoais, fundamentais para o sentido final da dissertação, mas sem a objectividade característica do trabalho científico. E para claramente marcar essa opção opto, nesses casos, por uma enunciação na primeira pessoa do singular, em contraste com o discurso dominante, na primeira pessoa do plural.

Ao longo dos dois anos que dediquei a esta dissertação deparei com diversos constrangimentos e dificuldades. Antes de mais a dificuldade em aceder aos materiais; De facto as práticas teatrais movem-se no domínio do “ao vivo” e a este não se acede sem uma presença efectiva o que, por razões de tempo e orçamento, nem sempre é possível. E mesmo escapando a este obstáculo, através de uma maior concentração nos processos criativos do que nos objectos criados, nem sempre se consegue fugir à indisponibilidade dos artistas para falarem das suas metodologias de trabalho. Por vezes as fontes chegaram a ser a tal ponto informais que acabei mesmo por ter que discutir preços de cópias de DVDs, fora do mercado, com artistas do outro lado do Atlântico.

Deparei também com a necessidade de diminuir o corpus da dissertação, centrando-me nas práticas teatrais em que o performativo é apresentado ao público. Mas maior foi a dificuldade, pelo menos no início da investigação, em impedir um crescimento desmedido do corpus através da inclusão de processos de criação matricialmente ligados às artes visuais mas que acabam por incluir elementos performativos. E esta dificuldade acentuava-se quando a dimensão performativa, apesar de completamente teatral, aparecia conotada com a dança ou com a arte da performance. Como veremos adiante a única forma de resolver esta questão é precisamente não a tentar resolver de forma linear pois os paradigmas contemporâneos - da criação artística e dos circuitos de programação - obrigam a um permanente trabalho em zonas transversais e de fronteira.

Sempre que não haja indicação em contrário todas as traduções das citações convocadas são da minha autoria.

Esta dissertação contou com a atenção quotidiana e a permanente disponibilidade da Professora Isabel Alves Costa bem como com o acompanhamento do Professor Gonçalo Vilas-Boas.

Gostaria também de referir os Professores da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que, com o Professor Gonçalo Vilas-Boas, se responsabilizaram pelos seminários do ano curricular, e que naturalmente contribuíram para as minhas opções de dissertação: Professora Celina Silva, Professora Cristina Marinho e Professor Nuno Pinto.

O inquérito que sustenta o capítulo terceiro deste projecto não teria sido possível sem a infinita paciência e dedicação da Dra. Angélica Relvas. E claro,

sem a simpatia de todos aqueles artistas que responderam e que, posteriormente, se disponibilizaram para sucessivos esclarecimentos. Do norte ao sul, do litoral ao interior, dos mais novos aos mais velhos, dos mais mediáticos aos menos conhecidos, dos muito amigos aos completamente estranhos, todos foram de uma imensa generosidade.

Os conselhos da Professora Vera Borges, acerca da melhor forma de elaborar o inquérito, foram preciosos para o posterior tratamento estatístico.

A atenção dedicada pela Professora Eugénia Vasques foi vital num primeiro momento de definição do corpus da dissertação.

A Ana Pais foi uma referência sempre presente.

A Ana Silveira Ferreira, a Joana Silva e o José Reis partilharam comigo as mais variadas experiências relativas às suas dissertações.

O Ricardo Lafuente apoiou-me na compreensão do papel das mais recentes tecnologias no contexto das artes performativas. E a Manuela Monteiro, como sempre, poupou-me algum trabalho.

O Visões Úteis e a Academia Contemporânea do Espectáculo colocaram constantemente à minha disposição um imenso território de experimentação – respectivamente em termos de criação e formação – das possibilidades levantadas na dissertação.

O António Capelo, o Roberto Merino, a Isabel Barros, e muito especialmente o Francisco Beja, estiveram sempre disponíveis para os esclarecimentos que solicitei, respectivamente acerca da Academia Contemporânea do Espectáculo, Escola Superior Artística do Porto, Balletteatro e Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo,

O Mickael de Oliveira, a Gemma Rodríguez e o José Maria Vieira Mendes abriram os seus processos de escrita às minhas dúvidas e interrogações.

O João Paulo Seara Cardoso, o Igor Gandra, o Francisco Alves e o Jorge Loureiro quiseram partilhar comigo uma reflexão acerca dos respectivos contextos de criação e produção.

O Miguel Cabral, o Paulo Calatré, o Alfredo Martins, e a Julieta Guimarães encontraram sempre tempo para me dar atenção e conversar acerca dos seus processos criativos, entre cafés e sucessivas trocas de correio electrónico.

O Gilberto Oliveira e a equipa da Erva Daninha aceitaram abrir-me as portas dos seus ensaios.

Muito obrigado a todos!

INTRODUÇÃO

Ao longo da última década do século XX e da primeira década do século XXI, a criação teatral no ocidente tem manifestado uma tendência para um distanciamento da literatura dramática. Nestes 20 anos operou-se uma modificação substancial nos modos de criação e produção teatral, através de processos em que o espectáculo se escreve directamente sobre a cena, prescindindo da mediação da literatura e dos autores dramáticos, e conferindo assim maior autonomia aos artistas performativos. Nesta dissertação pretendemos precisamente compreender os sentidos, significados, circunstâncias e consequências desta evolução, através do cruzamento de perspectivas e ferramentas diversas.

Avançaremos assim em quatro tempos que assumidamente pretendemos que funcionem como experiências completamente diferentes, não só para o nosso processo de investigação e redacção mas também para os leitores. Por isso apostámos em apresentar este trabalho como uma sucessão de planos cinematográficos, que funcionassem – salvaguardada a incorrecção técnica do termo – como um *zoom* sobre o nosso objecto de estudo.

Num primeiro momento – no primeiro capítulo, a que chamamos *plano panorâmico* – pretendemos lançar um olhar breve sobre diversos contextos históricos, em que julgamos poder encontrar traços da movimentação longa em que se inserem as actuais escritas de cena. Para isso, e dada a impossibilidade de uma proficiência efectiva em zonas tão vastas e díspares, socorremo-nos exclusivamente dos estudos críticos de referência nas áreas respectivas. Mas porque não nos move qualquer desejo historiográfico, concentramo-nos exclusivamente – neste *travelling* da Grécia Clássica até à década de oitenta do século XX – numa perspectiva que assume uma *afinidade electiva* com elementos específicos: Aqueles que permitem traçar a autonomia da criação teatral relativamente à literatura dramática.

Em seguida – no segundo capítulo, a que chamamos *plano médio* – iniciaremos um percurso bem mais complexo, em que tentamos compreender as linhas de força que, saídas dos anos noventa do século XX, marcam a importância das escritas de cena no contexto internacional da primeira década do século XXI. E neste plano médio convocamos uma pluralidade de vozes e meios em que se cruzam os estudos críticos mais elaborados, os artigos em revistas da especialidade, e mesmo em jornais, as declarações dos próprio artistas, nomeadamente em programas de espectáculos, nos seus sítios da Internet e em mensagens pessoais de correio electrónico. Porque a partir deste momento começaremos a convocar uma experiência pessoal – como espectadores e artistas – que se pretende integrar numa ampla corrente, que melhor permita compreender os paradoxais sinais de diversidade e unidade que esperamos encontrar no nosso caminho.

Num terceiro momento – no terceiro capítulo a que chamamos *plano aproximado* – concentramo-nos exclusivamente na situação portuguesa e abandonamos a entusiástica abundância crítica do capítulo anterior, para privilegiar os métodos estatísticos próprios das ciências sociais. Assim estruturaremos este olhar à volta de um inquérito dirigido aos criadores teatrais portugueses e em que tentamos avaliar e interpretar, com o especial rigor

INTRODUÇÃO

proporcionado pela metodologia seleccionada, o peso e as características de que se reveste a escrita de cena na actualidade.

Finalmente – no quarto capítulo a que chamamos *grande plano* – lançamos o nosso olhar sobre a mais jovem geração de criadores teatrais da cidade do Porto, e nomeadamente sobre as práticas teatrais que se conotam com a escrita de cena. E para que este momento seja plenamente assumido, não fugiremos ao risco de um território ainda não investigado e que por isso exige um particular *trabalho de campo*, que permita a aproximação necessária ao labor quotidiano e às tendências dos artistas mais jovens.

E diga-se também que o próprio modo de apresentação das fontes desta dissertação deverá permitir confirmar as diferentes perspectivas que pretendemos testar. Para isso optaremos por uma divisão das fontes por capítulos que permita, através das respectivas subdivisões, aferir os substratos que foram conformando, de modo diverso, as abordagens exigidas pelos planos cinematográficos propostos.

Gostaríamos que a convergência das rotas estabelecidas – do mundo ao Porto, do tempo histórico profundo ao presente e dos cânones aos nomes emergentes – permitisse gerar olhares diferentes, que proporcionassem uma triangulação esclarecedora, acerca da movimentação do objecto de estudo, porque efectivamente se trata de um objecto em movimento. Prosseguiremos assim num caminho que troca olhares com a inspiradora visão de Predrag Matvejevitch, acerca do Mar Mediterrâneo, que o autor croata nos apresenta através do cruzamento de três perspectivas completamente diversas em termos de discurso (um breviário, um conjunto de mapas e um glossário), afirmando a concluir: “Naveguei no mediterrâneo rodeado de tripulações e companheiros de viagem, percorri os rios e as suas embocaduras de forma solitária”.¹ Porque não negaremos a dificuldade de escrever sobre o que constantemente desaparece, e tentaremos convocar um confronto de vozes – em que também incluiremos a nossa experiência – que, pela aproximação minuciosa ao que viram e fizeram, permita entrever o corpo que permanentemente desaparece, através da descrição do seu contorno, tal como descreve Peggy Phelan, quando afirma procurar “mais os planos imaginados do que os factos propriamente ditos”.² Tudo isto, naturalmente, sem nunca colocar em causa o rigor científico que nos move, mas, antes pelo contrário, numa abertura constante às multifacetadas manifestações da realidade que pretendemos conhecer.

¹MATVEJEVITCH, Predrag – *Bréviaire méditerranéen* (tradução de Éva Le Calvé-Ivicevic). [s.l.]: Fayard, 2001. ISBN 2-213-02936-9. P. 252.

²PHELAN, Peggy – *Mourning Sex: performing public memories*. Nova Iorque: Routledge, 1997. ISBN 0-415-14759-X. P. 21.

CAPÍTULO I - CARTOGRAFIA DE UMA RELAÇÃO

PLANO PANORÂMICO

Existe um quadro de Klee que se intitula Angelus Novus. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar do local em que se mantém imóvel. Os seus olhos estão escancarados, a boca está aberta, as asas desfraldadas. Tal é o aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história. O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não para de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança aos seus pés. Ele quereria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos progresso.

Walter Benjamin, Teses sobre a filosofia da história (tradução de Manuel Alberto)

1 – Literatura dramática e teatro: os irmãos siameses do Ocidente

As raízes do teatro ocidental são normalmente procuradas em cerimónias de carácter ritual que, na Grécia, terão evoluído, por processos dos quais pouco sabemos, até darem origem, durante o século V a.C., a concursos de literatura dramática, ou melhor dizendo, a concursos onde a literatura dramática era levada ao lugar onde podia ser vista, o teatro.³

E se até ao século V a.C. pouco sabemos ⁴ acerca do que seriam as actividades performativas,⁵ a partir daqui, e graças à fixação literária das intenções dramáticas⁶ ficamos a saber cada vez mais. Com os textos chega-nos a intriga, o número e nome das personagens, o cenário, as indicações cénicas, a duração da representação e, claro, o texto que os intérpretes deveriam dizer. E deste momento em diante fica marcada uma relação fraternal entre teatro e literatura dramática que marca decisivamente a história do primeiro e que desenha o imaginário colectivo que ainda hoje transportamos connosco.

A literatura dramática começa então a afirmar-se como um particular modo de criação literária em que coexistem dois textos: um texto primário, que atribui discursos a determinadas e indicadas personagens. E um texto secundário que fornece indicações acerca da acção, lugar e tempo, estimulando assim a criação de ambientes e intenções adequados à representação. Assim o texto dramático afirma-se ontologicamente como aquele que apesar de acabado não o é; Ou seja, o texto apela, pelo seu modo de ser a um segundo momento que concretize o desejo latente em si, o desejo de ser representado, ao ponto de se poder afirmar que a leitura “é insuficiente para o pleno entendimento do texto dramático, tendo em vista as suas virtualidades espectaculares”.⁷

E a verdade é que, posteriormente representado ou não, o texto dramático, pela sua capacidade de fixação através da escrita, demonstra a capacidade para sobreviver ao momento da sua criação; ⁸ O que permite a

³ Teatro, do grego *theátron*: o lugar de onde se vê um espectáculo.

⁴ Convicção generalizada entre os especialistas. Veja-se nomeadamente TAPLIN, Oliver – *Greek Theatre*. In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995. ISBN 0-19-212997X. P. 13

⁵ Utilizaremos o termo *performativo*, e seus derivados, sempre que pretendermos alargar ao máximo o espectro das acções cénicas.

⁶ Ana Pais chama, e bem, a atenção para o carácter polissémico do termo dramaturgia e seus derivados, em *O Discurso da cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2004. ISBN 972-772-465-5 p. 21. Para evitar equívocos precisaremos o sentido da sua utilização sempre que este possa não ser claro. Aqui referimo-nos às opções assumidas pelo autor dramático na construção da sua obra (nomeadamente a acção, o tempo, o lugar, o discurso).

⁷ REIS, Carlos – *O conhecimento da literatura: Introdução aos Estudos Literários*. 2ª edição Coimbra: Livraria Almedina, 1999. ISBN 972-40-0824-X. P. 265.

⁸ E esta capacidade de “permanência” acaba, tantas vezes, por afastar outras perspectivas acerca do que poderiam ter sido as práticas teatrais: “O excessivo peso de uma tradição escolar tem levado a que os textos dos grandes dramaturgos venham incluídos nas *Histórias das Literaturas*, nos manuais de literatura geral, e abordados, quase exclusivamente, sob o ângulo da sua específica *literalidade*” BARATA, José Oliveira – *Didáctica do Teatro: Introdução*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. P. 50

fixação, ao longo dos séculos, de um vastíssimo corpo de dramaturgia, aqui entendida enquanto conjunto da literatura produzida em modo dramático; Literatura que transporta consigo uma ideia acerca do que o autor pretendia que fosse o modo de representação e que fornece pistas acerca das práticas teatrais de cada época. Assim, o que sabemos das referidas práticas depende, em grande medida, dos modos de representação que a literatura dramática, de cada época, nos sugere ou indicia.

A situação descrita atrás define as suas principais linhas na Antiguidade Clássica – Grécia e Roma – que nos lega uma grande quantidade de textos dramáticos que hoje podemos conhecer em profundidade.⁹ Mas infelizmente não podemos conhecer com a mesma proficiência os modos de representação desses mesmos textos na época em que foram criados. E maior será então a dificuldade em conhecer, ou sequer apontar, práticas performativas que tenham acontecido sem qualquer ligação a uma produção literária prévia. Pois estas não dispunham de um suporte privilegiado, como era o caso da literatura dramática, para atravessar os tempos.¹⁰

Contudo, será a partir do Renascimento, e com a imprensa de Gutenberg, que a fixação de literatura dramática irá atingir proporções tais que as práticas teatrais dos últimos cinco séculos acabam por se confundir, pelos menos num olhar retrospectivo, com a literatura dramática que em grande parte lhes deu origem. Os escritores europeus que se dedicam à literatura dramática - e que tantas vezes são próximos dos modos de produção teatral da sua época, como Shakespeare, Lope de Vega ou Molière - deixam os seus textos praticamente incólumes para a posteridade. Primeiro de Inglaterra, Espanha, França e também da Itália, depois do resto da Europa e mais tarde dos Estados Unidos da América vão surgindo os nomes e as obras que marcam a História do Teatro. Nomes de dramaturgos e de obras, ditos *clássicos*, que a posteridade vai constantemente convocando, uma e outra vez, sempre que se pretende que haja teatro. Quase como se sem a sombra tutelar da literatura dramática em geral, e da literatura dramática de referência em particular, o teatro não pudesse verdadeiramente cumprir-se a si próprio.

Parece inegável que, ainda hoje, é esta a imagem que marca o imaginário colectivo teatral no ocidente, esta imagem dos dois irmãos siameses: A literatura dramática que pode existir sem teatro ainda que assim não atinja a sua plenitude existencial; E o teatro, que sem literatura dramática nunca poderia ter existido. Enfim, a imagem de um teatro que só se conhece no palco mas pode desde logo ser sugerido pelas prateleiras das bibliotecas. E se este imaginário colectivo se explica pelo peso efectivo – em termos económicos, sociais e simbólicos - desse modo de produção – o do teatro como representação de um texto dramático - a verdade é que estes vinte e cinco séculos conheceram processos de criação teatral que pouco ou nada deviam à literatura dramática.

⁹Podemos até, com a *Poética* de Aristóteles, conhecer os cânones que deveriam organizar a escrita do texto dramático.

¹⁰Já na Idade Média esta relação altera-se pois, por um lado, os historiadores têm desenvolvido um grande esforço para conhecer os modos de representação e, por outro lado, grande parte da produção literária dramática parece ter caído no esquecimento.

E sem mais delongas, importa agora apresentar alguns exemplos disso mesmo. Para que posteriormente o presente possa ser compreendido a partir do passado efectivamente vivido, e não apenas em função da imagem difusa que hoje temos dos modos de ser passados.

2 – A lírica e a epopeia como possibilidade de performance – Grécia, século V AC

Ao longo do século XX a atenção dedicada ao teatro grego parece centrar-se essencialmente na literatura dramática em si. Do mesmo modo, os estudos acerca da lírica e da epopeia elegem o texto literário como objecto praticamente exclusivo da investigação. A esta situação não é obviamente estranho o facto de os textos, e o seu respectivo suporte documental, serem um material relativamente seguro e certo, para garantir a validade do trabalho científico. Pelo contrário, as condições de representação desses textos são um terreno de grande incerteza que facilmente se pode prestar a “generalizações apressadas e a belas construções retóricas”,¹¹ ao ponto de Jorge Silva Melo afirmar que os textos são na realidade ruínas:

Dos fatos ficaram-nos as suspeitas, das máscaras cópias não sabemos se fieis, as vozes só as podemos ouvir a partir da grande eloquência do fraseado; a música e as danças só as pode imaginar quem as ler nos ritmos; o aparato cénico temos de o reconstruir todo a partir de dois ou três elementos.¹²

E se esta situação se faz sentir relativamente à literatura dramática ela é ainda mais aguda relativamente à lírica e à epopeia. Parece incontroverso que houve uma “longa maturação literária e artística que preparou o berço do teatro”¹³, ou seja que este não é gerado pela literatura dramática mas que se desenvolveu ao longo de um processo pré-existente. Mas começamos então a entrar em domínios onde a informação que resistiu aos séculos é escassa. Sabemos que a lírica era acompanhada por diversos instrumentos e que a música seria de crucial importância, pois os imensos géneros distinguiam-se uns dos outros mais pelos ritmos do que propriamente pelos temas. E há mesmo referências à lírica ser acompanhada pela dança,¹⁴ à possibilidade de a composição dos coros ser distribuídas por dois semi-coros rivais de donzelas¹⁵ e à música e dança que acompanhavam o ditirambo,¹⁶ normalmente apontado como precursor do que se passou a designar por teatro - aquele criado a partir dos textos dramáticos elaborados para os concursos organizados pelos festivais em honra de Dionísio.

¹¹PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Estudos de história da cultura clássica*, I volume, cultura grega. 9ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. ISBN 972-31-0799-6. P. 10.

¹²MELO, Jorge Silva – introdução in ESQUILO: *Teatro Completo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990. ISBN 972-33-0277-2. P.9.

¹³FREIRE, António – *A tragédia grega*. Porto: Centro de estudos humanísticos, 1963, P. 53

¹⁴PEREIRA, Maria Helena da Rocha - *ob. cit.* P. 197.

¹⁵LEVSKY, Albin – *História da literatura grega*, tradução de Manuel Losa. 3ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. ISBN 972-31-0680-9. P. 178.

¹⁶FREIRE, António – *ob. cit.*, P. 60.

De facto, Aristóteles já afirmava que o ritmo, o canto e a harmonia eram estratégias partilhadas por diversas formas poéticas a que a tragédia acrescentava a melopeia e o espectáculo cénico.¹⁷ Mas a verdade é que os processos de transmissão oral da lírica e da epopeia não mereceram grande atenção, por parte dos autores de referência, durante a maior parte do século passado, pouco mais se dizendo que esta seria da responsabilidade de rapsodos – organizados em corporações, muitas vezes de carácter familiar – que teriam um exemplar escrito da obra em causa.¹⁸

Contudo, o desenvolvimento sentido nos estudos linguísticos a partir dos anos 50, e a institucionalização dos estudos performativos a partir dos anos 70, vem alterar esta situação. Ao ponto de actualmente se poder afirmar que não tem sentido ler os dramas gregos sem pensar na performance. Concluindo-se assim que os textos épicos, que hoje são apenas textos, já foram acção, nos tempos em que eram uma “oral-composition-in-performance”.¹⁹ Assim, e apesar de algumas vozes que continuam a afirmar que o que importava eram as palavras, sente-se hoje um claro corte epistemológico que retirou ao texto o seu estatuto central enquanto objecto de estudo, e que não prescinde da abordagem do texto também enquanto material performativo. O sentido do texto, nomeadamente da lírica e da epopeia, tem agora de ser procurado numa dimensão performativa que considera não só o intérprete mas também o próprio público e o seu modo de participação. O primeiro através do ritmo, do tempo, do gesto e das inflexões vocais. Os segundos através de gritos, palmas, interjeições e gestos. E claro, tudo isto sem esquecer o contexto em que a palavra se transforma em acção, nomeadamente o cenário, a hora do dia, a altura do ano, as condições atmosféricas ou a relação com performances anteriores. Sem tudo isto o texto será muito pouco. Perante uma multiplicidade de exemplos, de carácter multicultural, que os antropólogos nos têm fornecido – acerca da relação entre texto, performer e público – Richard P. Martin²⁰ não hesita em afirmar que nada nos impede de pensar nestes factores performativos associados à épica, e já Herington²¹ afirmava que a poesia de Homero parecia ter sido desenhada desde o início para ser representada (*acted*, no original). E nós, atrevemo-nos a dizer, relativamente à lírica, que perante a incrível variedade de formas métricas, vozes e estados de espírito, também aqui deveria existir um fortíssimo apelo a recursos performativos variados.

Hoje, a necessidade de tentar compreender o que os gregos consideravam como performativo, parece ser uma tarefa de inatacável relevo, imprescindível para compreender o sentido de textos que, enquanto tais, isto é enquanto textos, seriam apenas intenções e não resultados finais, enfim, ainda desejo de algo que viria a ser. E afinal, quanto à épica é incontroversa a longa tradição oral em que o texto encontra a sua génese. Mas a verdade é que este trabalho acerca da performance associada à literatura grega tem ainda um

¹⁷ARISTÓTELES - *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. 5ª Edição [s.l.]: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1998. ISBN 972-27-0259-9. P. 104 (1447 b, 23-27) e P. 147 (1462 a, 10-18).

¹⁸LEVSKY, Albin - ob. cit., P. 94.

¹⁹MARTIN, Richard P. – *The language of heroes, speech and performance in the Iliad*. London: Cornell University Press, 1992. ISBN 0-8014-2353-8. P. 1.

²⁰MARTIN, Richard P - ob. cit. P. 7.

²¹Citado por MARTIN, Richard P – ob. cit. P. 7.

longo caminho para percorrer, caminho que os investigadores vão abrindo pacientemente. Veja-se, por exemplo, o estudo de Sylvie Perceau²² acerca dos discursos em catálogo: os Catálogos são as longas listas características da poesia homérica, que enumeram dados do mesmo género. Qual é o leitor da *Ilíada* que não se lembra da longuíssima descrição dos aliados troianos? E quantos leitores, não iniciados nos mistérios homéricos, não a terão considerado insuportavelmente longa e de leitura impossível? De facto estes Catálogos só parecem fazer sentido quando compreendidos enquanto evocação de sensações – auditivas, olfactivas, visuais e sonoras – que incitariam o performer a encontrar tempos e inflexões que pudessem extrair o Catálogo da mera taxinomia.

Não pretendemos aqui, de forma alguma, afirmar como seriam os processos de performance gregos associados à literatura, nomeadamente à épica e à lírica. Mas pretendemos afirmar, no início deste nosso estudo, a relevância da sua existência. Uma existência performativa que precedeu claramente a chegada da literatura dramática. Ou seja, na Grécia já se escrevia “para cena” antes de se começar a escrever literatura dramática propriamente dita. Na Grécia os artistas performativos já exercitavam todos os seus recursos cénicos, através de um discurso do corpo, da palavra e da música, sem a necessidade dos textos dramáticos de Ésquilo, Sófocles ou Eurípides. Ao contrário da mais divulgada convicção texto-centríca que atravessou o século XX²³, a dimensão performativa, enquanto produtora de sentidos (associados à épica e à lírica), parece ter precedido claramente a literatura dramática, na formação da cultura clássica.

3 – Guiões para representação de quadros bíblicos – Inglaterra, século XV

O teatro medieval inglês é um complexo mundo de géneros e sub-géneros. Um mundo em que as especificidades regionais são determinantes e em que as generalizações são extremamente perigosas. E este cenário de risco – imensamente acrescido para quem pretende apenas vislumbrar tendências – adensa-se com as perspectivas comparadas que permitem a identificação das práticas cénicas congéneres no continente europeu (nomeadamente na França, Alemanha, Países Baixos, Espanha e Itália).

Parece seguro afirmar que estamos aqui predominantemente perante materiais que não se destinavam à leitura mas exclusivamente à representação; O teatro funcionaria pois como um *livro-vivo*. De facto, e perante a iliteracia da generalidade da população, o teatro apresentava-se como um factor determinante na estratégia da Igreja para instruir os fieis nos mistérios da religião, utilizando o vernáculo, e não o latim que só os clérigos podiam compreender. E se é controverso o início desta relação²⁴ parece claro

²²PERCEAU, Sylvie – *La parole vive, communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*. Leuven: Éditions Peeters, 2002. ISBN 90-429-1164-6.

²³Convicção que, para lá da literatura dramática, situava o domínio do teatral essencialmente nos fenómenos de carácter ritual também associados aos festivais em honra de Dionísio.

²⁴Os estudiosos desta área parecem aqui dividir-se, nomeadamente quanto à relevância a atribuir ao texto *Visitatio Sepulchri* de 970 como demonstração, ou não, de uma prática teatral

que este teatro de inspiração religiosa se apresenta como modo de produção dominante até à segunda metade do século XVI inglês.²⁵

E perante a profusão de géneros (religiosos e profanos, de interior e de exterior)²⁶ pretendemos aqui chamar a atenção para as *Mystery Plays* e para os respectivos *Cycles*: Trata-se da representação de quadros bíblicos, do Antigo e Novo Testamento, em que se sintetizava a queda em desgraça e subsequente salvação da humanidade através do sacrifício de Cristo. Os *Cycles* consistiam assim em diversas *Mystery Plays* que se representavam, nas ruas da cidade e durante as celebrações do Corpo de Cristo, de forma sucessiva mas porém simultânea; Isto através de um elaborado esquema de procissão em que vários palcos móveis percorriam um itinerário previamente definido. Ao longo do percurso definiam-se vários pontos de paragem onde a trupe de cada veículo executava a sua performance. Assim, as várias performances eram executadas sucessivamente em todos os locais de paragem, de maneira que o público podia assistir a todos os quadros sem nunca sair do mesmo sítio.²⁷

O ponto de partida para estas representações seriam textos em verso que hoje podemos conhecer com maior ou menor extensão.²⁸ Mas o que importa notar é que esses textos – cuja autoria original é tantas vezes desconhecida – não se cristalizavam aquando da primeira representação. Bem pelo contrário eles seriam alvo de um constante processo de reescrita em que ficavam sujeitos, não só a pequenas alterações mas também a modificações verdadeiramente radicais. Veja-se que, e relativamente ao texto do *York Cycle*, o funcionário municipal que, em meados do século XVI, confrontou o texto registado um século antes com as representações da sua época encontrou novas interferências - musicais e de movimentação – e também alterações no texto que chegavam ao ponto de toda uma peça ter sido reescrita.²⁹ Podemos imaginar – e não afirmar pois os dados não o permitem – que as experiências da performance e as exigências do público seriam factores determinantes neste contínuo processo de escrita, a que não serão alheios os diálogos que – interrompendo a estrutura rítmica do verso – adoptam um registo concreto e coloquial, enfim próximo da realidade da rua e dos mercados, próximo da realidade da vida que a performance atravessava, condição essencial para o sucesso da estratégia da Igreja, em que se procurava uma aproximação das

no domínio da liturgia. Contudo outros vão ainda mais além situando o início desta relação no século IX. Da controvérsia nos dá conta TYDEMAN, William – *An introduction to medieval english theatre*. In BEADLE, Richard, editor – *Medieval English theatre*. Sexta impressão Cambridge: Cambridge University Press, 2006: ISBN 0-521-45916-8. P.5.

²⁵Já em Espanha, e durante o século XVII, convive demoradamente com a dramaturgia barroca, atraindo o talento de Calderón de la Barca, nomeadamente nos Autos Sacramentais *El gran teatro del mundo* e *El gran mercado del mundo*.

²⁶*Pageant Wagons* e *Place-and-Scaffold* como géneros de exterior e *Liturgical Drama* e *The Great Hall* como géneros de interior segundo TWYLCROSS, Meg – *The theatricality of medieval English plays*. In BEADLE, Richard, editor – *ob. cit.* A que podemos também acrescentar as *Morality plays* e as *Saints' plays*.

²⁷A produção dos eventos era verdadeiramente assumida pela população, nomeadamente através das associações profissionais, pois a representação de cada quadro era entregue a uma guilda diferente.

²⁸No caso do *York Cycle* é possível o confronto com um registo efectuado entre 1463 e 1477. Como descrito por BEADLE, Richard – *The York Cycle*. In BEADLE, Richard, editor *ob.cit.* P.89

²⁹Confronto entre as representações de meados do século XVI com o texto fixado um século antes, segundo BEADLE, Richard – *Ibidem*. P.91.

personagens bíblicas ao quotidiano dos fieis. Podemos assim afirmar que o guião³⁰ destas representações é um verdadeiro palimpsesto que constantemente apela a uma adesão ao visual e ao pictórico, numa relação muito próxima com as artes plásticas do seu tempo.³¹ Por isso são constantes as indicações cénicas acerca da movimentação – com saída de personagens para o meio do público – maquinaria de cena, pirotecnia e outros efeitos especiais. O guião explora assim ao máximo as possibilidades espectaculares próprias do meio.³² Mas ao espectador cabia ainda o poder último de decidir o que ver e por que ordem ver pois para além da possibilidade de permanecer sempre no mesmo sítio, assistindo a todos os quadros na ordem determinada pela organização, o público podia ainda optar por alterar a ordem pela qual assistia aos quadros, nomeadamente não vendo alguns e vendo outros mais do que uma vez. Não havia portanto, por parte dos autores e intérpretes, um controlo total da dramaturgia geral mas apenas da de cada quadro.

Se é indiscutível que encontramos aqui uma obra literária que precede claramente a criação teatral também é fácil perceber que aquela apresenta um carácter pouco dramático e mais narrativo assemelhando-se antes a uma história que se vai contando e não tanto ao drama num sentido aristotélico. Assim se explica a indiferença que estas representações revelavam relativamente à coerência da narrativa ou à psicologia das personagens pois estas últimas movem-se fora da redoma que hoje associamos ao naturalismo, contando a sua história, assumindo constantemente a relação do actor com o público e não se preocupando com a criação da ilusão.

Não se pode deixar de referir que este “modo de produzir teatro portátil” servia ainda de suporte a um outro género de performance que também se socorria de veículos semelhantes: As *Royal Entrys* eram representações da entrada dos monarcas na cidade, num registo em que o documental se cruzava com o alegórico. E neste tipo de criação teatral não se encontra já qualquer material literário que sirva de ponto de partida para a representação; o teatro acontecia aqui sem qualquer tipo de relação com a literatura.³³

Ao longo do século XX, esta indiferença medieval aos posteriores pressupostos naturalistas fascinou diversos autores ligados ao simbolismo, teatro épico e teatro do absurdo. E hoje no início do Século XXI é curiosa a proximidade entre o palimpsesto dos processos de escrita medieval e os métodos de escrita de diversos criadores contemporâneos. Mais ainda, a ideia

³⁰É aliás curioso reparar que os autores ingleses frequentemente se referem a estes textos não como *play* (peça) mas como *script* (guião); Veja-se TYDEMAN, William e TWYCROSS, Meg nas obras citadas.

³¹Naturalmente seria leviano tentar responder à questão da prioridade e afirmar se seriam os artistas performativos que se inspiravam nas representações pictóricas ou os artistas plásticos que se inspiravam nas representações teatrais. Em todo caso pressente-se claramente uma influência recíproca que curiosamente se faz também sentir com especial acuidade nas práticas performativas contemporâneas, como veremos mais adiante.

³²E esta escrita em função dos particularismos locais da cena podia chegar ao ponto de se jogar com o próprio papel do espectador, convidando-o, por exemplo, a abandonar o sítio onde se encontrava para assistir ao baptismo de Cristo numa igreja, como arrisca, a propósito das potencialidades cénicas de uma *Morality Play*, TYDEMAN, William, ob. cit., P.32.

³³TWYCROSS, Meg – ob. Cit. P. 38, considera-as como “parte substancial da actividade teatral” mas como “não podendo ser tratadas como literatura dramática por não haver uma narrativa discernível”.

de espectáculo enquanto maratona para os espectadores ³⁴ parece hoje também estar presente nos trabalhos de “duração” de diversos criadores. ³⁵

4 – Esboços para improvisação – Itália, século XVI

Quando se pensa no teatro renascentista italiano não é claramente a literatura dramática o que primeiro nos ocorre. E isto apesar de alguns nomes consagrados – como Machiavelli, Ariosto ou Trissino – e dos milhares de peças teatrais levadas ao prelo durante esse período³⁶.

De facto, e ao longo da segunda metade do século XVI, fixou-se um arquétipo teatral que dominaria o teatro italiano do século XVII e teria também importante relevo em França. A *Commedia del'arte* encerra, de imediato, na própria designação, uma importante chave para a sua compreensão, pelo menos na perspectiva que nos interessa neste nosso estudo, ou seja na busca de sinais da autonomia da criação teatral face à literatura dramática. E a formulação *Commedia del'arte* remete para o termo *arte* precisamente enquanto actividade humana associada ao exercício escrupuloso de uma profissão.³⁷ Designava-se assim o teatro praticado, quotidiana e profissionalmente, pelos actores das novas companhias e criava-se uma oposição semântica relativamente ao teatro desenvolvido no contexto da corte e da igreja, por cortesãos e diáconos, e que dependia da literatura dramática (a *Commedia erudita*). Claramente uma designação – esta de *Commedia del'arte* - que coloca desde logo a sua tónica no modo de produção e na dimensão performativa do mesmo.

As raízes deste modo de produção são complexas,³⁸ mas a verdade é que no espaço de uma geração se impôs um modo de criação teatral autónomo da literatura dramática e que se organizava a partir da imaginação e virtuosismo dos actores, num processo de improvisação – que podemos classificar de afim do Jazz – em que o espectáculo vai sendo criado e descoberto à medida que acontece, e tendo como base apenas um guião com as principais indicações de acção. Este processo de criação teatral irá rapidamente criar uma linguagem própria assente na máscara, entendida não

³⁴Os *Cycles* tinham uma duração desmedida – quando pensamos na resistência do espectador contemporâneo – podendo começar ainda de madrugada e prolongar-se até ao início da noite seguinte.

³⁵Veja-se, por agora apenas a título de exemplo, as seis horas de *And on the thousand night* (2000) dos *Forced Entertainment* e as sete horas de *Gatz* (2006) dos *Elevator Repair Service*. E no limite as 24 horas de *Who can sing a song to unfrighten me?* (1999) também dos *Forced Entertainment*.

³⁶Referem-se cerca de 6000 peças publicadas no período de que aqui tratamos. CLUBB, Louise George – *Italian Renaissance Theatre*. In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995, P. 107.

³⁷Arte no sentido de “actividade humana levada a cabo com engenho e segundo regras ditadas pela experiência e pelo estudo” tal como indica *Il nuovo dizionario garzanti* na sua primeira edição de 1984, reimpressa em 1991. Onde também se refere a conotação medieval do termo com as corporações que agregavam profissionais das diversas áreas.

³⁸Associadas a elementos nacionais, costumes, ritos carnavalescos, desejo de popularização da *commedia erudita*, adaptação aos gostos do público, controlo do ritmo do espectáculo etc segundo PANDOLFI, Vito: *La commedia dell'arte, storia e testo*. Firenze: Casa Editrice Le Letere 1988, reimpressão da edição de 1955 das “Edizioni Sansoni Antiquariato”, Vol I, P. 10.

só enquanto “pedaço de couro” mas sobretudo enquanto gesto, movimento, carácter e até dialecto associado a cada personagem. E este teatro de *tipos* irá seduzir plenamente os públicos até meados do século XVIII, quando o iluminismo de Goldoni força uma reflexão social e um carácter moralizador da actividade teatral³⁹, relativamente ausente da *commedia dell'arte*, apesar do carácter subversivo que esta por vezes podia apresentar.

E este “teatro de quem escreve a partir da cena” interessa-nos aqui enquanto afirmação da autonomia das artes performativas relativamente à literatura, autonomia do performer relativamente ao texto. Mas para compreender a exacta medida desta liberdade teremos de dar atenção aos textos que os próprios intérpretes fixavam. Isto porque era prática corrente que os actores escrevessem, ou melhor dizendo transcrevessem, os materiais criados em cena para posterior publicação. Mas na leitura destes textos será necessário distinguir duas camadas, uma claramente escrita em cena através dos referidos processos de improvisação, e uma outra escrita para cena, em que o próprio actor se permite alguma liberdade de criação literária. Na primeira camada encontramos os materiais gerados pelo ritmo e pela dinâmica da cena teatral, enquanto na segunda camada encontramos materiais gerados pelos processos convencionais da literatura dramática. Os primeiros gerados no palco, num processo necessariamente de participação colectiva e de interacção com o público. Os segundos gerados “à mesa”, num processo provavelmente individual em que se tentaria precisar o carácter das máscaras criadas.⁴⁰

Assim, através deste processo de fixação, estes *scenari*⁴¹ eram dados ao prelo, nomeadamente sob a forma de comédia ou pastoral, emulando o modo de produção da literatura dramática, como num piscar de olho do actor à literatura, gerando assim um objecto editorial em tudo parecido com os dos autores dramáticos *tout court* mas resultado de um processo substancialmente diverso.⁴²

Diferente é a situação das várias recolhas de *scenari*, nomeadamente a levada a cabo por Flaminio Scala, em que estes nos aparecem como sintéticas indicações de cena, enfim como guiões pensados para o palco e para um trabalho teatral que contém em si a chave para o sucesso de toda a dimensão espectacular. Aqui os *scenari* recusam qualquer semelhança com os processos de criação literária e assumem-se como ferramenta de trabalho – com indicações de entradas, saídas, adereços, ambientes e acção, não se incluindo

³⁹Goldoni refere-se à *commedia dell'arte* moribunda como “fábulas mal inventadas, e pior representadas, sem modos, sem ordem, as quais, não só não corrigiam o vício, antigo e nobre objecto da comédia, como o fomentavam”: GOLDONI, Carlo – *Prefacio del autor a la primera coleccion de comedias, 1750*, tradução de Margarita García. In FIDO, F. – Goldoni: Mundo y teatro. Madrid: Asociacion de directores de escena de España, série: debate, nº 4. ISBN: 84-87591-34-5. P. 23.

⁴⁰PANDOLFI, ob. cit. vol. II, P. 72.

⁴¹Termo italiano (aqui no plural) normalmente utilizado para designar uma particular forma de fixação da mecânica da cena, associada à *commedia dell'arte*.

⁴²Como referido por CLUBB, Louise George - ob. cit. p. 131 e profusamente documentado por PANDOLFI, Vito - ob. cit. vol. II, P. 79.

os diálogos propriamente ditos mas apenas a sua pertinência – para uma prática que se encerra toda ela numa dimensão exclusivamente performativa.⁴³

Diga-se ainda que estes guiões podiam ser adaptados de literatura dramática já existente; Sendo que neste caso se trataria de instrumentos técnicos para orientação do trabalho dos intérpretes. Mas instrumentos técnicos cuja realização pressupunha um claro *know how* dramático, pois só este permitiria a adaptação da obra dramática pré-existente através de um processo de redução do seu corpo a um esqueleto. Um processo que – e levando mais longe esta comparação – descarta a *carne* da literatura e favorece a *carne* da cena e da improvisação.

Mas os *scenari* também podiam ser criações absolutamente originais, revelando uma imensa imaginação e capacidade de compreender o que potencialmente podia resultar em cena. E aqui seriam os grandes autores dramáticos a servir-se destas linhas mestras como inspiração ou mesmo estruturação das suas criações literárias, nomeadamente Goldoni e Gozzi em Itália, Molière e Marivaux em França, Lope de Vega em Espanha e Shakespeare e Ben Jonson em Inglaterra.

Interessa portanto reter a ideia de dois séculos de teatro – em Itália – em que a dimensão performativa foi relativamente autónoma da literatura dramática. Dois séculos em que o modo de produção teatral era dominado essencialmente por artistas performativos que prescindiam do autor dramático para, através dos recursos da cena, criarem a dramaturgia que estruturava o espectáculo. Por isso um conhecido actor da época – Francesco Andreini – declarava ⁴⁴ a sua preferência pelos guiões (*scenari*) em detrimento dos textos dramáticos, pois só os primeiros permitiam expressar o virtuosismo e magnetismo do actor para comover o público, ou seja só os guiões permitiam afirmar o performer como *Senhor da cena*. E dizemos *Senhor da cena* pois era de propriedade, propriedade da cena, que se tratava. E afinal, é também de propriedade – saber quem dispõe dos processos de criação teatral - que tratamos aqui.

A *Commedia dell'arte* conhece o seu ocaso, como dissemos acima, às mãos da literatura dramática de Goldoni mas será redescoberta, já no século XX, por entre os diversos caminhos de busca de uma cena teatral não naturalista. Caminhos que se afastavam do *teatro* (hoje dito) *moderno*, este último, ele próprio, descendente distante do realismo do autor de Veneza.

5 – Vanguardas para um século novo – Europa, primeira metade do século XX

As duas últimas décadas do século XIX testemunham a entrada na História de um novo agente dos processos de criação teatral, que irá marcar decisivamente todo o século XX, e que Eugénia Vasques tão bem descreve:

⁴³ Como referido por CLUBB, Louise George - *ob. Cit.* p. 130 e profusamente documentado por PANDOLFI, Vito - *ob. cit.* vol. V, P. 213.

⁴⁴ Na sua “avvertenza ai cortesi lettori” referida por PANDOLFI – Vito - *ob. cit.* Vol II, P. 76.

CAPÍTULO I - CARTOGRAFIA DE UMA RELAÇÃO

*Esta é a nova era naturalista-simbolista que vai gerar a ascensão de um também novo protagonista, de uma nova profissão do teatro, a de encenador – filho natural da invenção da electricidade (1887). Este novo “maestro”, como desejava Wagner, é, em suma, um didaskalos que reúne (novamente) o autor e o actor, não directamente, como na Grécia, mas indirectamente através do seu carácter de intérprete-rei que lhe dá direito a uma autoria nova, a autoria do espectáculo.*⁴⁵

Estava agora claramente aberto um novo paradigma de criação teatral que abalava o monopólio da literatura dramática, introduzindo um novo agente na definição da dramaturgia (aqui já como referente do espectáculo e não meramente do texto dramático). Nomes como Constantin Stanislavsky⁴⁶, Gordon Craig⁴⁷ e Adolphe Appia⁴⁸ irão chamar a atenção para toda a actividade artística que na criação teatral, nomeadamente na cenografia e na concepção do trabalho de actor, se desenvolve a jusante da literatura dramática. Uma actividade - agora consagrada como uma autoria e com o estatuto de arte - que desbravava o caminho das práticas experimentais e de vanguarda que quase imediatamente a rejeitariam a ela própria. Isto porque a encenação mantinha ainda “uma relação determinante com a literatura e com uma utopia e crença na totalidade (da personagem, da acção) de raiz, digamos, aristotélica”⁴⁹ Por isso centraremos, desde já, a nossa atenção nas práticas teatrais que, nesta mesma época, começam a abrir brechas neste edifício ainda aristotélico e a promoverem o afastamento da literatura dramática.

Veja-se então o primeiro manifesto do Teatro Simbolista – “Um teatro do futuro: Profissão de fé de um modernista”⁵⁰ – em que Gustave Kahn avança já com a possibilidade de uma desvalorização da palavra que abrisse caminhos à exploração de cores, formas, pantomima e circo, numa teatralidade simultaneamente visual e popular que irá deixar raízes que serão exploradas até pelo cinema americano, de Buster Keaton aos Irmãos Marx.

Abre-se então o caminho da cena para textos literários que até então seriam considerados irrepresentáveis. Podemos incluir nesta tendência não só as opções de Paul Fort por textos de Vítor Hugo mas também as suas tentativas – por vezes mera declaração de intenções – com textos bíblicos, Homero, Platão entre outros. A cena simbolista começa assim por ser dominada por material poético que até então se imaginava apto para a leitura mas nunca para a representação, começando assim a colocar-se um ênfase particular nas possibilidades performativas desses materiais, ou seja nas suas capacidades para se metamorfosearem em acção teatral, sempre através de caminhos onde não se sentia a necessidade de respeitar as convenções teatrais vigentes, nomeadamente a percepção nítida do texto dito em cena ou a

⁴⁵VASQUES, Eugénia – *Teatro*. [s.l.]: Quimera, 2003. ISBN 972-589-101-5. P. 58.

⁴⁶Encenador, actor e professor russo (1863-1938).

⁴⁷Encenador e cenógrafo britânico (1872-1966).

⁴⁸Cenógrafo suíço (1862-1928).

⁴⁹VASQUES, Eugénia – *ob. cit.* P. 70.

⁵⁰Em *La Revue d'Art Dramatique* (Setembro 1889), p. 335-53, conforme citação de DEAK, Frantisek – *Symbolist Theater: The formation of an avant-garde*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993. ISBN 0-8018-4598-X. P. 29.

iluminação clara dos actores. No *Théâtre d'Art*⁵¹ a poesia não chegava à cena como mera récita mas sim como acto essencialmente performativo enquadrado por figurinos e fundo simbolista. Tal como também a própria pintura simbolista podia ser, por si só, encenada em “curtas-metragens” em que os actores apresentavam *quadros-vivos* inundados por perfumes e música.

É neste cenário de clara interdisciplinaridade, muito marcado também pelas formulações wagnerianas da “obra de arte total”,⁵² que se cava uma oposição, entre o teatro moderno e estas primeiras vanguardas de inspiração simbolista, que irá marcar decisivamente o século XX, sublinhando diferentes opções a nível de “textos para cena”, realização plástica, trabalho de actor e encenação. Diga-se que, quanto a esta última – que marca toda a evolução do teatro moderno através da relação dramaturgo – encenador – que os criadores teatrais simbolistas, pelo menos no *Théâtre d'Art*, pareciam não demonstrar qualquer interesse na assinatura do espectáculo propriamente dito – permitindo pensar que, apesar do peso dos novos elementos performativos – seria ainda o elemento literário o principal condicionador dos sentidos.

Finalmente e com o *Théâtre de l'Oeuvre*⁵³ os conceitos simbolistas parecem encontrar expressão teatral numa literatura dramática de autores como Ibsen e Strindberg⁵⁴ ou em viagens até à literatura renascentista inglesa ou mesmo ao teatro Hindu. Mas a plena concretização dramática do movimento simbolista francês parece atingir-se com o *projecto Ubu* de Alfred Jarry. E ainda que o *Ubu* de Jarry não seja – como por vezes se aponta – a causa ou principio deste movimento – não podemos deixar de o encarar, de forma natural, como momento seminal, na evolução de uma geração de criadores teatrais que, ainda que recusando o modo de produção teatral dominante, acabava por se organizar – em termos de companhias, repertório e edifícios – de forma semelhante ao “mainstream”.

A verdade é que, e apesar desta evolução em aproximação à literatura dramática, a vanguarda simbolista tinha “escancarado” as portas da experimentação teatral para processos criativos que, nas décadas seguintes,⁵⁵ se afastarão cada vez mais dessa mesma literatura dramática, numa encruzilhada que continua a marcar as discussões estéticas no início do século XXI.⁵⁶

⁵¹ Instituição conotada com o teatro simbolista (1890-1892).

⁵² “E esta intenção [a obra de arte total] não é atingida por um só género de arte, mas unicamente por todas [as artes] em comum; é por isso que a obra de arte mais geral é, ao mesmo tempo, a única que é real, livre, quer dizer universalmente inteligível” afirma em 1850 Richard Wagner, em “A obra de arte do futuro”. Referido por BORIE, Monique [et al.] – *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. ISBN 972-31-0685-X. P. 346.

⁵³ Instituição conotada com o teatro simbolista (1893-1897).

⁵⁴ Autores cuja obra atravessa fases naturalistas e simbolistas e que também eram levados à cena no *Théâtre Libré*, associado às tendências naturalistas.

⁵⁵ DEAK, Frantisek – ob. Cit. P.3 realça que “ Movimentos artísticos e literários do século XX , como o futurismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, e também a arte revolucionária russa, todos se relacionam de alguma forma com o simbolismo, seja através de características temáticas, filosofia e ideologia, ou semelhanças sociológicas ao nível da formação dos grupos.”

⁵⁶ Ao ponto de se afirmar que “ A era naturalista-simbolista promoverá teorizações tão utópicas, radicais e entrecruzadas que são elas, ainda hoje, a alimentar as individualizadas linguagens cénicas, e performativas, abertas pelas revoluções tecnológicas do final do século XX.”: VASQUES, Eugénia – ob. cit. P. 58.

E as primeiras décadas do século XX serão então marcadas por diversos movimentos de vanguarda que colocam agora obviamente em xeque a matriz literária da criação teatral. De facto, futurismo, dadaísmo, surrealismo e *Bauhaus* exibem uma génese claramente associada a artistas plásticos, nomeadamente pintores e *designers*, que de forma persistente vão assumindo o papel de performers.

O espectáculo era agora construído a partir de uma visão totalizante dos recursos performativos, em que o Teatro de Variedades, o Cabaret e o Circo eram modelos de eleição que constantemente forneciam novas pistas e possibilidades; Veja-se a utilização que Jean Cocteau fez dos mestres de cerimónia em *Os noivos da torre Eiffel* – que explicavam a acção à plateia e anunciavam a cena seguinte – ou os exercícios de malabarismo a que Oskar Schlemmer sujeitava os alunos da oficina de teatro da *Bauhaus*.

O resultado desta investida dos artistas plásticos na criação teatral foi o aumento da importância dramática das diversas linguagens cénicas à custa da literatura. Neste novo mundo os textos escapavam a qualquer ideia de drama (recusando narrativas e personagens) mas, mais do que isso, escapavam mesmo à ideia de texto literário, assumindo-se sobretudo como guiões (aqui entendidos, tal como os *scenari* referidos no ponto 4, como indicações de cena).

Em *Eles estão a chegar* (Filippo Tommaso Marinetti, 1915) o guião indica apenas uma sucessão de acções dos performers em que estes se confundem com o próprio cenário. Mas a cena também podia ser abandonada a objectos de papel e os performers reduzidos à produção de sons nos bastidores, como em *Cores*, de Fortunato Depero, ficando o espectáculo centrado nas cores que se sucediam em cena. Mas mesmos os performers podiam ser completamente dispensados, como por exemplo em *Fogo de Artificio* (Giacomo Balla, 1917) que se bastava com luzes e cenário. E os guiões podiam também ser escritos a mais do que uma coluna, gerando assim uma ideia de simultaneidade, como em *A espera*, de Mário Dessy.

E a estes exemplos de criações futuristas poderíamos acrescentar a sistemática inspiração pictórica dos espectáculos da Bauhaus, um espectáculo expressionista de Oskar Kokoschka, numa improvisação a partir de “frases-chave” (*Morder, Hoffnung der frauen*, 1909), ou os dramas surrealistas e irrepresentáveis de Antonin Artaud.

Entretanto sentia-se também um imenso prazer em convocar os novos recursos que a tecnologia ia colocando à disposição,⁵⁷ como era o caso do cinema. Veja-se a incorporação de efeitos cinematográficos por Nikolai Foregger na Rússia, em 1922; No mesmo ano em que, em Berlin, Frederik Kiesler convocava a projecção cinematográfica como cenário de fundo de uma produção teatral.

Procurava-se assim um teatro que estivesse completamente voltado para o presente e que recusasse o carácter realista do drama dito moderno; Porque, para as vanguardas, o drama moderno, quanto mais não seja por razões ontológicas – afinal era literatura dramática – representava uma forma ultrapassada. Procurava-se um teatro que soubesse assumir um espaço público concreto e habitado por pessoas concretas num dado momento

⁵⁷Ou em subverter a utilização convencional dos recursos, como na escrita colectiva e fragmentária suscitada pelo *cadavre exquis* proposto pelos surrealistas.

histórico. Por isso as festas da *Bauhaus* eram tantas vezes a génese das suas produções teatrais. Por isso os Dadaístas, nomeadamente com as experiências de Richard Huelsenbeck em Berlim, se inspiravam nos acontecimentos e nas figuras públicas da cidade. Por isso os futuristas russos transformavam a cidade e a história num palco, como nas comemorações dos aniversários das revoluções de 1905 (*Moscovo em Chamas*, de Vladimir Maiakovsk) e 1917 (assinadas por Petrov, Kuggel e Annenkov); Neste último caso uma descomunal reconstituição histórica, a fazer lembrar as *Royal Entrys* referidas no ponto 3.

Com excepção da *Bauhaus*, sobretudo lúdica, toda esta movimentação teatral é eminentemente provocatória e política, numa luta constante dos criadores teatrais perante o poder, as elites e a apatia do público.⁵⁸ Para isso Frank Wedekind não hesitava em urinar e masturbar-se no palco, enquanto Artaud se submetia de bom grado às verduras atiradas pelo público.

Neste novo teatro era já assim – tão cedo no século – recusada a figura do encenador – enquanto intermediário privilegiado entre o que se leu e o que se dá a ver. Estes novos criadores teatrais, que se assumiam como artistas performativos, eram responsáveis pela autoria de todo o espectáculo. Não permitindo assim que a dramaturgia fosse imposta à priori por um autor não performativo (o dramaturgo) e pela literatura dramática. Naturalmente, nesta incessante busca de uma obra de arte total – mais uma vez tributária da *Gesamkunstwerk* formulada por Wagner, algumas dezenas de anos antes – a literatura, que não a dramática, poderia ser bem vinda, mas sem qualquer privilégio, e apenas como mais um factor para o sucesso de processos tendencialmente colectivos e pluridisciplinares. Ainda que, tantas vezes, a literatura se confrontasse com territórios performativos adversos; Recorde-se que os futuristas exploravam o ruído e a poesia sonora – procurando libertar a palavra do jugo da frase – os dadaístas desconfiavam das palavras⁵⁹ e a própria palavra podia ser uma impossibilidade como no caso de *L'Odysée d'Ulisse le palimpède* do surrealista Roger Gilbert-Lecomte, que, em 1924, inseria no texto diversas passagens que, paradoxalmente, deveriam ser lidas em silêncio.

Naturalmente todos estes movimentos de vanguarda se distinguiram claramente uns dos outros, nomeadamente nas suas tendências performativas, (repare-se no papel central da dança na Bauhaus face às persistentes experiências sonoras dos futuristas). Mas as novas possibilidades abertas a uma dramaturgia eminentemente teatral ficam bem claras em *Acusação e julgamento de Maurice Barres*. Neste espectáculo – um ponto de encontro difuso entre dadaístas e surrealistas⁶⁰ – apresentava-se o julgamento do escritor Maurice Barres, acusado de ter traído os ideais dadaístas. Aqui os

⁵⁸ “Vamos destruir os museus, bibliotecas, academias de todo o género, combateremos o moralismo, o feminismo e qualquer cobardia oportunista ou utilitária”: Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti em HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1997. ISBN 0-631-16575-4. P. 147.

⁵⁹ GERSÃO, Teolinda – *Dada: Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*: Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983. P. 36, referindo-se a Hugo Ball, um dos nomes marcantes do dadaísmo chama a atenção para “a renúncia à palavra resultar da consciência dolorosa de que, numa época mecanizada e “sem espírito”, a palavra se degradou, coisificou, transformou-se na linguagem estereotipada do jornalismo, perdendo a sua função comunicativa.”

⁶⁰ A mobilidade internacional dos artistas era precisamente um sinal destes tempos.

performers assumiam os vários “papeis” na organização de um tribunal (juízes, ministério público, advogados e testemunhas) enquanto o acusado era representado por um boneco de madeira. Como guião apenas a estrutura formal de um julgamento onde André Breton e Tristan Tzara se puderam degladiar num processo, sem qualquer tipo de ensaio, em que cada performer é a voz de si mesmo e o “guião” só se completa no fim da improvisação. E Tristan Tzara, enquanto “testemunha” afirmava que Maurice Barres era “o maior porco que encontrei na minha carreira política” e despedia-se do “tribunal” com uma canção, saindo então e batendo com força a porta da “sala de audiências”.⁶¹

Estamos, entenda-se, perante as margens da produção teatral dominante na primeira metade do século XX. O que facilmente se compreende com o espaço reservado a estes movimentos nas Histórias do Teatro⁶² e com os enquadramentos e os títulos sugestivos⁶³ das obras dedicadas a estas correntes teatrais. Em toda esta “extravagância” apenas Antonin Artaud, com o seu teatro da crueldade, parece ter sabido fugir às “meras notas de rodapé” para, como veremos a seguir, encontrar um lugar no discurso principal acerca da criação teatral no século XX. De facto, e apesar do carácter ocasional das suas produções teatrais – primeiro no *Théâtre Alfred Jarry* e depois no *Théâtre de la Cruauté* – as formulações teóricas de Artaud, ao recusarem a simulação associada à mimese, apelavam a um tipo de experiências espirituais que seriam recuperadas, décadas mais tarde, dos dois lados do Atlântico. Isto apesar dos seus escritos não constituírem um corpo teórico coerente, mas antes um material de cariz mais poético e susceptível, também por isso, de gerar apaixonadas adesões.⁶⁴

Mas a verdade é que, logo após a segunda guerra mundial, a História do Teatro será permeável às influências do surrealismo com a diluição do drama nas obras de Becket ou Ionesco, primeiro passo para a queda do edifício aristotélico que as práticas nossas contemporâneas hoje acentuam, recorrendo em força a estratégias futuristas e dadaístas (o acaso, a repetição, a simultaneidade, a surpresa e a colagem).

6 – A maior idade do performativo – Europa e Estados Unidos da América, segunda metade do século XX

Vimos então, no ponto anterior, que os vários movimentos analisados iniciaram um processo de autonomização da criação teatral relativamente à

⁶¹Citações dos diálogos segundo LATOUR, Geneviève – *Les extravagants du theatre: de la belle époque à la drôle de Guerre*. Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2000. ISBN 2-84331-052-0. P. 205-208.

⁶²Toda esta efervescência é melhor seguida no âmbito dos estudos performativos, nomeadamente, e tal como fizemos, em GOLDBERG, Roselee – *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. ISBN 978-989-95565-0-8.

⁶³Veja-se o escolhido por LATOUR, Geneviève - *ob cit.* Nada mais nada menos que “Os extravagantes do teatro.”

⁶⁴Ou não fosse complexo compreender como “dar à representação teatral o aspecto de uma fogueira devoradora” ou como atingir “um grau de incandescência implacável”: ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o seu Duplo*. Tradução de Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda, 1989. P. 87

literatura dramática. Mas vimos também que este processo se dava, a maior partes das vezes, em circuitos marginais – na perspectiva do público em geral, entenda-se – e quase sempre dissociados dos modos dominantes da produção teatral (Os simbolistas talvez sejam a excepção mais relevante a impor a esta tendência).

Mas na segunda metade do século XX as novas gerações transportarão consigo o legado teórico das vanguardas anteriores, o que irá permitir um crescimento sem par da autonomia da criação teatral, numa evolução em que constantemente se cria e preserva um corpo de experimentação e teoria que sustenta as opções realizadas e que progressivamente caminha da marginalidade para os circuitos internacionais da especialidade, para a atenção da crítica, para o interesse das Universidades e até para a curiosidade do público em geral.

Seguindo a excelente síntese, e obra de referência, de Roselee Goldberg⁶⁵ podemos detectar variadas linhas de força que determinam este processo. Assim, já nos anos 30, alguns dos membros do corpo docente da *Bauhaus* mudavam-se para os Estados Unidos da América, mais precisamente para o *Black Mountain College*, marcando a ideia de que à arte interessam mais os processos do que os objectos, mais “o COMO e não O QUÊ”, tal como se explicava aos alunos.⁶⁶ Estava aberto o caminho para domínios mais conceptuais, em que ver o que se faz pouco acrescenta a saber o que se fez, que marcariam decisivamente a segunda metade do século, como por exemplo nas “cerimónias de vendas” de Yves Klein.⁶⁷ E os caminhos abertos por futuristas, dadaístas e surrealistas continuavam a ser invocados, nomeadamente como justificação de processos de criação teatral mais fragmentários e tributários da ideia de colagem, como o proposto por Al Hansen, reagindo contra “a total ausência de qualquer coisa interessante nas formas de teatro mais convencionais”.⁶⁸

De uma maneira geral, começam a privilegiar-se processos criativos aleatórios⁶⁹ - em que a cena precede o próprio guião – e a valorizar o lugar⁷⁰ e a duração⁷¹ enquanto elementos determinantes do acto performativo. A arte sublinha cada vez mais a recusa em abandonar uma relação estreita com o

⁶⁵GOLDBERG, Roselee – *ob.cit.*

⁶⁶Nas palavras de Annin Albers, citada por GOLDBERG, Roselee – *Ibidem*, P. 153.

⁶⁷O artista vendia a sua sensibilidade a troco de folhas de ouro, passando recibo da respectiva venda. Mas, e porque a sensibilidade não devia abandonar a imaterialidade do espírito, os sinais da transacção – folhas de ouro e recibo – eram destruídos imediatamente numa acção do artista-vendedor e do público-comprador.

⁶⁸Citado por GOLDBERG, Roselee – *ob.cit.* P. 161.

⁶⁹Como *Variations V* (1965) de Jonh Cage e Merce Cunningham em que o guião só surgia depois da performance, com recurso a células fotoeléctricas que o movimento dos bailarinos activava, gerando efeitos de luz e som.

⁷⁰Como os trabalhos de Claes Oldenburg em que o lugar era parte integrante da própria obra, nomeadamente em *Autobodys* (1963), *Injun* (1962), *Washes* (1965), e *Moviehouse* (1965) respectivamente num estacionamento, numa casa de campo, numa piscina e num cinema.

⁷¹Como em *City Scale* (1963) de Ken Dewey que se prolongava do anoitecer ao nascer do sol do dia seguinte.

quotidiano e o corpo transforma-se progressivamente numa obsessão enquanto material escultórico e pictórico.⁷²

À medida que a chamada “performance art” vai ganhando espaço também o teatro e a dança se vão libertando do drama e da narrativa. Isto implicava para a dança, nomeadamente com Merce Cunningham, a possibilidade de existência sem a “regulamentar” sujeição à música. E para o teatro a possibilidade de abandonar a sujeição à literatura dramática. Não se pode aqui deixar de destacar o *Living Theatre* – de Judith Malina e Julian Beck - enquanto projecto que marca o envolvimento do teatro neste turbilhão de mudanças que afectava o domínio, cada vez mais vasto, das artes performativas. E mais uma vez, e também aqui, se afirma a importância decisiva do legado das vanguardas referidas no ponto anterior. De facto, a tradução inglesa, de *Le Théâtre et son Double*, de Artaud parece marcar um momento determinante na afirmação da identidade do *Living Theatre*,⁷³ que nos anos 60 abandonava quase totalmente a ideia, anteriormente experimentada, de peça de teatro ou poema dramático, para se dedicar a processos de escrita, marcadamente colectivos, em que o texto dramático perde significado e qualquer tipo de relevância literária. Em *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), o colectivo de Nova Iorque afirmava claramente, logo a abrir o espectáculo, um tipo de representação “simples” que recusava a complexificação inerente ao actor que pretende ser outro que não ele próprio; E colocava em cena, a fechar o espectáculo, a própria “peste libertadora” invocada por Artaud nas suas visões de um teatro que fosse uma experiência iniciática para cada espectador.⁷⁴ Posteriormente, em *Paradise Now*, o *Living Theatre*, aprimorava um tipo de escrita para cena que se podia expressar de forma esquemática e/ou pictórica, através de um guião - que pressupunha a necessidade de atravessar oito etapas diferentes, mas todas elas divididas da mesma forma em três partes.⁷⁵ O espectáculo ficava assim, em grande medida e nomeadamente no que diz respeito à sua duração, sujeito ao carácter que assumisse a interacção com o público, podendo evoluir para situações que as autoridades da época classificavam como de perturbação da ordem pública.⁷⁶

⁷²A partir do fim dos anos sessenta a *Body Art* vai efectivamente eleger o corpo como material para a obra de arte, num processo que cruza artistas oriundos tanto das artes visuais como do teatro.

⁷³“Durante o verão de 1958 (...) Mary Caroline Richards apresenta a Judith [Malina] e Julian [Beck] o manuscrito da sua tradução do *Théâtre et son double* (...) É a revelação. Tudo os leva admirar Artaud.” BINDER, Pierre: *O Living Theatre*. [S.L.]: Forja, imp.1976. p. 44.

⁷⁴O *Living Theatre* continuou a apresentar este espectáculo, e performances semelhantes, até à actualidade com efeitos curiosos: Em 1996, na Póvoa de Varzim, e perante uma plateia pouco habituada a um teatro “mais experimental” o espectáculo despertou reacções de choque, incredulidade e pânico. Já em Parma (Itália), em 1997, e perante uma plateia mais “cultivada” a reacção, perante um trabalho de rua apresentado pela companhia, era de mera curiosidade histórica.

⁷⁵Cada etapa estaria dividida pelos mesmos três momentos: Rito, visão e acção.

⁷⁶Veja-se, entre outros, os conflitos com as autoridades municipais de Avignon que levam ao abandono do Festival da cidade pelo *Living Theatre*: Descritos por BINDER, Pierre - ob. Cit., P. 209. E o poder provocatório de *Paradise Now* parece ainda não se ter esgotado em 2008: aquando da exibição de uma gravação do mesmo, numa aula de Dramaturgia dos alunos do segundo ano da Academia Contemporânea do Espectáculo, no Porto, pude constatar diversas reacções de choque perante a exposição dos corpos e a relação entre artistas e público.

[no teatro do *Living Theatre*] já não se procura atingir aquilo que foi a vocação tradicional do actor ocidental, a encarnação de uma personagem individualizada (...) O actor já não se encontra encerrado num papel. O espectador não se pode nem identificar com uma personagem nem entrar num jogo de um patético que leva a experimentar piedade pelas vítimas e a condenar os carrascos. Como queria Artaud, o espectador é apanhado no turbilhão de uma violência nua (...) ⁷⁷

É neste clima experimental, vanguardista, sacrificial e de inspiração artaudiana que também se inserem as práticas teatrais de Jerzy Grotowsky que pretendia “através da eliminação gradual do que se demonstrasse supérfluo, ter descoberto que o teatro pode existir sem maquilhagem, sem figurinos e cenografia, sem uma área separada de representação, sem efeitos de som e luz etc”. ⁷⁸ Neste caminho para despir o teatro de tudo menos do seu epicentro – o denominado *actor santo* – Grotowsky reconhece já o cariz mais profético e menos metodológico das formulações de Artaud. ⁷⁹ E apesar de recorrer ao texto dramático como ponto de partida, ⁸⁰ o artista polaco atribui à cena o principal papel na determinação da dramaturgia do espectáculo. O trabalho de Grotowsky acaba por evoluir – em sintonia com o movimento que antes descrevemos e que também marcou o *Living Theatre* – para estratégias em que o gesto interessa mais do que a obra e em que o processo vale bem mais do que o resultado, marcando assim a ideia de que a santidade e sacrifício do performer só “poderiam ser autênticas numa espécie de clandestinidade das catacumbas. E que sob o fogo dos media, da moda, ela [santidade e sacrifício] degenera em simulação”. ⁸¹ A pesquisa de Grotowsky evolui então para uma prática performativa afastada do público que começa já a encontrar grandes semelhanças com a investigação acentuadamente antropológica de Felicitas Goodman, mais direccionada a práticas rituais marcadamente “não ocidentais”, ligadas a estados de transe a que também não se deixavam de associar as próprias raízes do teatro grego. ⁸²

Aliás, este multiculturalismo de “conhecimento directo”, alicerçado em viagens a África e Ásia, será determinante, como refere Richard Schechner, ⁸³ para variadas práticas teatrais, desenvolvidas, a partir dos anos sessenta, nomeadamente as de Eugénio Barba e Peter Brook (este último guiando o seu trabalho numa curiosa alternância entre a literatura dramática e outros textos de carácter diverso, muitas vezes extraídos de tradições orientais). E esta busca de elementos primordiais, que precederiam a literatura dramática, foi acompanhada em diversos domínios performativos, agora mais conotados com

⁷⁷ ROUBINE, Jean-Jacques – Introduction aux grandes theories du theatre. Paris: Dunod, 1996: ISBN 2 10 003078 7. P. 159.

⁷⁸ GROTOWSKI, Jerzy – *Towards a Poor Theatre*. Londres: Methuen, 1996 (reimpressão). ISBN 0-413-34910-1. P. 19.

⁷⁹ “Artaud era um visionário extraordinário mas os seus textos têm pouco significado metodológico porque não são resultado de uma investigação prática a longo prazo.” GROTOWSKI, Jerzy – ob. cit., P. 23-24.

⁸⁰ Nomeadamente recorrendo a Calderón de La Barca e Christopher Marlowe.

⁸¹ ROUBINE, Jean Jacques, ob. Cit., P. 167.

⁸² Como sublinha SCHECHNER, Richard – *The future of ritual*. Londres: Routledge, 1995. ISBN 0-415-04690-4. P. 245 e ss.

⁸³ SCHECHNER, Richard – *Performance Theory*. Segunda edição (reimpressão) Londres: Routledge, 2007. ISBN 0-415-31455-0. P. 144.

o campo tendencialmente autónomo da *arte da performance*. Veja-se os rituais de sangue de Hermann Nitsch e o corpo que Marina Abramovich abandonava à tortura dos espectadores, respectivamente a partir dos anos sessenta e setenta.⁸⁴

Assim, nos anos 70 encontramos já um contexto de criação e produção teatral – claramente tributário dos movimentos ligados à arte da performance – que ignora a literatura dramática e constrói a cena com recurso ao que lhe é intrínseco, situando-se também num “prolongamento do teatro experimental norte-americano, do *Living Theatre*”.⁸⁵ Poderíamos apontar aqui os nomes de Robert Wilson ou Richard Foreman e os seus espectáculos construídos a partir de quadros visuais e sonoros que recusavam os elementos dominantes da literatura dramática (narrativa, personagem, diálogo, intriga).

Os circuitos internacionais ficam progressivamente repletos de intermináveis elencos de nomes, cada vez mais femininos, que – evoluindo de contextos locais para a aclamação crítica internacional – recusam ao texto dramático um papel central no processo de criação teatral, como Elizabeth LeCompte, com *The Wooster Group*, Ariane Mnouchkine, com os primeiros tempos do *Théâtre du Soleil*, ou Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*.⁸⁶ Ou como Tadeusz Kantor que prefere encarar o texto como um “ready-made, no sentido que os dadaístas atribuíam a essa expressão”⁸⁷ mas simultaneamente entende que o papel do público não deverá chegar a uma participação directa e física como nos “happenings americanos” mas ficar, isso sim, num nível de envolvimento mais de carácter mental. Kantor é também o exemplo de como o criador teatral é agora um artista num sentido bem mais amplo do que o tradicional, integrando-se nomeadamente nas tendências “autobiográficas” em que a própria vida é transformada num objecto de arte, no caso de Kantor a própria morte.⁸⁸

Aproximamo-nos agora perigosamente de um *quase-presente* em que este teatro, que não conhece a literatura dramática, invade a indústria do entretenimento e a própria cultura de massas. Veja-se respectivamente, e durante os anos 80, o curioso regresso ao “útero-cabaret das vanguardas” – com Eric Bogosian e a *Stand up Comedy* – e os espectáculos multimédia de Laurie Anderson – artista performativa que a indústria musical promove a *pop-star*.

Por todo o lado o domínio do performativo vai-se alargando e os palcos da criação teatral são partilhados cada vez mais por sujeitos e práticas heterogéneas. As novas gerações começam a definir estéticas e metodologias de trabalho a partir de um vasto lastro de experiência deixado por gerações anteriores, que já tinham atingido a mais ampla consagração. Os novos

⁸⁴Como refere GOLDBERG, Roselee, - ob. Cit. P. 207 e ss.

⁸⁵GOLDBERG, Roselee – Ibidem, P. 234.

⁸⁶O mesmo sucesso atingem, da mesma forma e a partir dos anos sessenta e setenta, práticas teatrais de cariz comunitário como o *Bread Puppet Theater* de Peter Schumann ou o *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal.

⁸⁷BABLET, Denis – Les voies de la création théâtrale n° 11– Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot. Volume 1. Paris: Editions du CNRS, 1983. ISBN 2-222-03106-0. P.39.

⁸⁸Para a sua última morada o artista projecta uma escultura inspirada na sua própria obra e na relação da sua vida com a sua obra, como descreve BABLET, Denis – Les voies de la création théâtrale n° 18 – Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot. Volume 2. Paris: CNRS Editions, 1993. ISBN 2-271-05133-9. P. 271.

processos de criação teatral já não estão nas mãos dos “extravagantes”⁸⁹ como na primeira metade do século. E as revoluções performativas, que há cinquenta anos eram propostas maioritariamente por artistas oriundos das artes visuais, acabaram partilhadas por artistas de matriz claramente performativa, tanto associados à dança como ao teatro. Num percurso a que não é alheia, como veremos no segundo capítulo, a autonomização, durante os anos setenta, dos Estudos Performativos em termos de Curriculum Universitário.

No fim deste processo importa reter então uma ideia de plena autonomia, legitimação e institucionalização do performativo relativamente a qualquer tipo de criação dramática pré-existente. E sempre numa contaminação total entre áreas que torna impossível a catalogação entre teatro, dança e performance, a qual parece por vezes mais associada às matrizes dos criadores e aos circuitos do que aos objectos em si. E não se trata só da impossibilidade mas até da inutilidade de tal catalogação, pois cada vez mais o juízo crítico dominante parece considerar que a descrição do que se vê pode ser mais bem preciosa do que qualquer tentativa de definição ou catalogação.

Ainda assim, e há apenas vinte anos, Fiamma Hasse Pais Brandão apelava à lembrança da importância dos dramaturgos e autores de diálogos, classificando as vanguardas do século XX como uma aparentemente passageira “experiência espectacular”.⁹⁰ Como que prolongando o lamento de Lope de Vega, que no século XVII, e reagindo à chegada dos cenógrafos italianos e da música aos processos de criação teatral, se queixava por já não se ouvirem os poetas e por os ouvidos terem cedido lugar aos olhos.

Tentemos então compreender, no capítulo seguinte, em que ponto, e em que medida, se situa hoje esta perda de centralidade das *palavras e diálogos dos poetas dramáticos*.

⁸⁹Evocamos aqui o título da obra citada de LATOUR, Geneviève, acerca das práticas teatrais das vanguardas da primeira metade do século XX.

⁹⁰BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais – Pequenas considerações prévias in ARTAUD, Antonin – *O teatro e o seu duplo*. P. 8.

CAPÍTULO II - O CONTEXTO INTERNACIONAL

PLANO DE CONJUNTO

We have discovered a performance by making it.

Goat Island

1 – Escrita de cena: A entrada num novo século

2005. Avignon. França. Vincent Braudiller e Hortense Archambault, programadores do Festival de Teatro local, um dos mais prestigiados do mundo⁹¹ e referência das últimas décadas, decidem comissariar grande parte da programação oficial ao artista Jan Fabre. E as escolhas deste, para o cartaz da edição de 2005, irão gerar uma polémica que acaba por transcender o que seria apenas a lógica de programação de um festival. E nesta discussão – normalmente designada por “La Querelle d’Avignon” mas também por “Le Cas Avignon” – pressentem-se facilmente as grandes tensões da criação teatral contemporânea.

Na edição de 2005 o palco principal de Avignon foi entregue a artistas performativos para quem a literatura dramática não era um dado relevante na criação teatral. E esta situação gerou uma violenta oposição entre os defensores de um “texto-centrismo” na criação teatral e aqueles que recusam esse poder centrífugo ao elemento literário e dramático.

Entre os primeiros, nomes como Régis Debray⁹² que se sentia incapaz de se reconhecer na nova realidade; Uma realidade que aos seus olhos aparece como uma impostura e uma mediocridade. Ou como Jean-Loup Rivière⁹³ que invocava Aristóteles para defender que o monstruoso poderá ter lugar no texto dramático, mas nunca efectivamente sobre a cena. E é esta ideia acerca de *obscenidade* – ou seja do que deve ficar fora de cena – que tem vindo a gerar reacções de cólera, como a de Jacques Julliard,⁹⁴ que classifica os novos criadores como “assassinos do teatro”. Assim todas estas reacções de choque acabavam por afirmar uma linha comum: a recusa de um teatro que não se alimenta da literatura dramática, a recusa enfim dos processos de criação teatral que – através dos corpos, da dança, do circo, da música, do vídeo e de toda a movimentação e articulação da cena – diminuem ou extinguem o poder da literatura dramática. Ou, no limite, de qualquer literatura ou até da própria palavra. E na defesa do alargamento do que entendemos por teatro esteve sempre, entre outros, Bruno Tackels⁹⁵ para quem não se tratava aqui “da oposição entre os antigos e os modernos, isso seria muito simples, mas a dificuldade para muitos (incluindo aqui alguns que se pretendem modernos...) em apreender as numerosas mutações que agitam a cena”.⁹⁶

Mas não se pense que esta reacção de alguma crítica surge perante algo de radicalmente novo e nunca visto. Afinal já na primeira metade da década de noventa, apareciam as reflexões teóricas iniciais acerca de processos de criação teatral que “surtem enquanto se constrói o espectáculo

⁹¹Festival criado por Jean Vilar em 1947 em alternativa ao teatro mais comercial de Paris e que impulsionou um processo de descentralização da criação teatral francesa.

⁹²Régis Debray (1940), intelectual, escritor e mediólogo francês. Referido por TACKELS, Bruno – Poue en finir avec les réacs de gauche. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 47 (Abril/Junho 2008). P. 26.

⁹³Jean-Loup Rivière (1948), ensaísta e crítico teatral francês. Referido por TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007. ISBN 2-84681-206-1. p. 48.

⁹⁴Jacques Julliard (1933), intelectual e jornalista francês. Referido por TACKELS, Bruno – Pour en finir avec les réacs de gauche. Ob. Cit., P. 27.

⁹⁵Bruno Tackels (1965), ensaísta e crítico de teatro francês. Co-Editor da Revista *Mouvement*.

⁹⁶TACKELS, Bruno – Poue en finir avec les réacs de gauche. Ob. Cit., P. 27.

em vez de começarem por uma peça de teatro que uma outra pessoa escreveu para ser interpretada”⁹⁷. E no contexto anglo-saxónico estes processos acabaram denominados de “Devised Theatre” - reforçando assim a ideia de um teatro planeado ou inventado por quem o faz – ou “Collaborative Theatre” – sublinhando aqui a ideia de uma autoria performativa partilhada.⁹⁸

Mas também na Europa Continental se começou a centrar a atenção neste tipo de criação teatral, independente da literatura dramática, com o “Process-Oriented Method” descrito por Marianne Van Kerkhoven⁹⁹ também na primeira metade dos anos noventa ou mais recentemente a ideia dos “Écrivains de Plateau”, a partir da qual Bruno Tackels dedica vários estudos a criadores como Romeu Castellucci, Anatoli Vassiliev, Rodrigo Garcia ou François Tanguy. Artistas que escrevem os seus espectáculos directamente a partir do palco – aqui melhor entendido como cena. Escrita esta que sem recusar a palavra, isto é sem recusar o texto, recusa sim a literatura dramática enquanto matriz necessária da criação teatral.¹⁰⁰

Como veremos adiante estamos perante um paradigma de criação teatral que se afirma cada vez com mais força: Nos palcos dos grandes festivais e circuitos internacionais, nos modos de produção das gerações mais jovens e nos currículos de muitas escolas de teatro. E ainda assim, paradoxalmente, um paradigma que parece ainda insignificante face a um *mainstream* dominado por modos de criação e produção com mais de um século. E isto apesar de, a espaços cada vez mais frequentes, o paradigma desta “escrita de cena” aparecer perfeitamente integrado no modo de produção dominante, enfim no referido *mainstream*.¹⁰¹

Estamos, sem dúvida, perante um processo de transformação da cena teatral que está ainda em movimento. E se os juízos de prognose, acerca dos vencedores e vencidos nesta *querela*, não têm lugar neste tipo de estudo, tentaremos agora compreender como as raízes deste confronto se poderão encontrar em *oposições fundadoras* que continuam a *agitar subterraneamente* as nossas concepções acerca da arte em geral e do teatro em particular.¹⁰²

⁹⁷ ODDEY, Alison – *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. Londres: Routledge, 1994. ISBN 0-415-04900-8. P. 1.

⁹⁸ A primeira denominação parece ser preferida no Reino Unido enquanto a segunda colhe preferências nos Estados Unidos da América.

⁹⁹ Marianne Van Kerkhoven, dramaturgista e directora da revista *Theaterschrift* (1992-1995) em cujos nº 5 e 6 descreve o método referido, segundo citação de PAIS, Ana – *ob. cit.* P. 51.

¹⁰⁰ Patrice Pavis – invocando a inspiração da “szenisches schreiben” avançada por Chris Balme - aponta a formulação “écriture scénique”. Aqui “a encenação não é uma execução do texto mas a sua descoberta” afirma o autor. PAVIS, Patrice – *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007. ISBN 978-2-2003-4043-8. P. 29.

¹⁰¹ Veja-se o triunfo do referido Romeo Castellucci na edição de 2008 de Avignon, e o crescente sucesso dos nossos “casos de estudo” dos capítulos três e quatro, respectivamente o Teatro Praga e a *Geração da Fábrica*

¹⁰² Socorremo-nos aqui de formulações de Eugénia Vasques e Carole Talon-Hugon que desenvolveremos mais à frente.

2 - Escrita de cena: o motor da história

Em 1956 Peter Szondi¹⁰³ descreve o drama como algo de absoluto que “para ser relação pura, isto é, dramática, (...) deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si”¹⁰⁴. Este drama-enquanto-absoluto deixa de fora nomeadamente o público e o próprio dramaturgo. E é a partir desta premissa que o autor encara o que classifica como *a crise do drama* – aberta pelo teatro moderno de Tchékhov, Ibsen e Strindberg - e se lança na análise das tentativas de salvamento do drama e das tentativas de superação/solução da crise. Mas o horizonte histórico de Szondi permite-lhe apenas ver a superação do drama através do *épico* pois, e nas suas palavras:

Como a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama, o seu exame não pode passar sem um conceito contrário. É como tal que aparece o termo *épico*: ele designa um traço estrutural comum da epopeia, do conto, do romance e de outros géneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o sujeito da forma épica ou o *eu épico*.¹⁰⁵

Szondi, que se centra essencialmente na literatura dramática, deixa escapar as tensões latentes na década de cinquenta e que se podem adivinhar já noutros autores e quadrantes. De facto e logo pós a segunda guerra mundial Eugène Ionesco assumia afinidades com Alfred Jarry e com os surrealistas e dadaístas, em especial com o seu compatriota Tristan Tzara. E usando como matriz um curso de línguas cria *La Cantatrice Chauve*, promovendo assim a linguagem a objecto teatral¹⁰⁶ e substituindo o poder das ideias pelo poder da linguagem;¹⁰⁷ *A Cantora Careca* estreia em França em 1950 e é aí publicada em 1952. Também Samuel Beckett, com “Waiting for Godot”, sobe aos palcos franceses e ingleses (nas respectivas versões) na primeira metade da década de cinquenta.¹⁰⁸ E na área da linguística, as conferências de J. L. Austin - em que a palavra é isolada em termos performativos, sendo apresentada não enquanto o que se diz mas enquanto aquilo que se faz¹⁰⁹ – ocorreram em 1955, com o autor a chamar já atenção para as formulações orais que tantas vezes são logo acção e não mera declaração. Nomeadamente, e a título de exemplo, nos rituais jurídicos, cujas origens remontam ao Direito Romano, e em que

¹⁰³ Professor de literatura, natural da Hungria, autor de obra de referência (1929-1971).

¹⁰⁴ SZONDI, Peter – *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. Tradução de Luis Sérgio Repa. 1ª reimpressão São Paulo: Cosac & Naify, 2003. ISBN 85-7503-075-2. P. 30.

¹⁰⁵ Ibidem, P. 27.

¹⁰⁶ JACQUART, Emmanuel – Prefácio In IONESCO, Eugène – *La Cantatrice chauve*. Paris: Gallimard, 1993. ISBN 2-07-038653-8, P.30.

¹⁰⁷ HORVILLE, Robert – *La Cantatrice Chauve: Profil d'une oeuvre*. Paris: Hatier, 1992. ISBN 2-218-04578-8. P. 52.

¹⁰⁸ Datas referidas por ESSLIN, Martin – *The Theatre of the Absurd*. Terceira edição (reimpressão) Londres: Penguin, 1991. P. 39-40. Esslin chama a atenção para o facto de Beckett encarar a arte como um todo em que “o que se diz está indissociavelmente ligado à maneira através da qual se diz”; P. 44

¹⁰⁹ AUSTIN, J.L. – *How to do things with words*. Segunda edição Harvard: [s.d.], Harvard University Press. ISBN 0-674-41152-8.

determinadas palavras não são descrição do negócio que se faz mas constituem o negócio em si.¹¹⁰

Curiosamente Szondi demonstra, sem dúvida, a capacidade de compreender a inspiração de certas práticas teatrais do seu tempo nas vanguardas do início do século.¹¹¹ Contudo não podia ainda reflectir acerca da evolução das práticas performativas ao longo da segunda metade do século XX (tal como nós as descrevemos no capítulo anterior). Assim, Szondi debruça-se sobre uma tensão entre as regras Aristotélicas e o século XX que se concretiza, sobretudo, numa tensão entre Brecht e Aristóteles. Porque Szondi não concebe ainda o teatro sem a literatura e não concebe também o teatro sem o drama.¹¹² Mas quarenta anos depois, Hans-Thies Lehmann já dispõe da profundidade de campo necessária para afirmar que “o teatro sem literatura dramática existe mesmo”¹¹³ Tratam-se afinal de quarenta anos em que o mundo mudou de forma drástica. Os quarenta anos em que a guerra-fria conheceu o clímax e o seu ocaso – aproximando a humanidade à ideia do seu próprio carácter efémero. Os quarenta anos em que o planeta Terra se transformou no actor principal da cena internacional – operando uma revolução copernicana que rouba o humano como medida de todas as coisas. Os quarenta anos em que o mundo mergulhou em processos de descolonização - chamando a atenção para ideias de alteridade e multiculturalismo. Os quarenta anos em que os Movimentos pelos Direitos Civis, nos Estados Unidos da América, impuseram:

Um certo número de conceitos chave ou ideias que pertencem à retórica política deste período, e que posteriormente têm um impacto nos conceitos e práticas da

¹¹⁰Curiosamente, e cinquenta anos depois, o próprio Austin aparece em força e de forma directa no panorama da criação teatral: Veja-se a teatralização das suas conferências por Pedro Mexia e por Ricardo Araújo Pereira dos *Gato Fedorento (Como fazer coisas com as palavras, 2008)*, um exemplo claro da tentação pelas possibilidades performativas da palavra como modo de reflexão acerca dos mecanismos da linguagem. Tentação também presente noutras produções teatrais recentes em Portugal como *Conferência de Imprensa* (Teatro Nacional São João, 2007) e *Estudos* (Visões Úteis, 2001). Sem dúvida que a chegada directa de Austin à cena teatral, pelas mãos do mais mediático humorista do momento, diz bastante acerca da abertura do público em geral para este tipo de discurso. A promoção do espectáculo afirmava tentar “ilustrar o potencial cómico da linguagem”, afinal o que Ricardo Araújo Pereira e o *Gato Fedorento* têm conseguido nos últimos anos (www.teatrosaoluiz.egeac.pt em 11 de Setembro de 2008, às 13.40.h).

¹¹¹Nomeadamente na possibilidade de um cigarro poder funcionar como instrumento para o distanciamento dos espectadores proposto por Brecht. SZONDI, Peter – *ob. Cit.* p. 139.

¹¹²Mas a verdade é que cinco anos depois, em 1961, também Martin Esslin, na obra seminal *Theatre of the Absurd*, considera Ionesco e Beckett sob uma perspectiva completamente dramática, apesar de reconhecer o desvanecimento dos elementos aristotélicos: “estas [peças] não têm uma história ou intriga de que se possa falar; se uma boa peça é julgada pela subtilidade da caracterização e motivação, estas muitas vezes não apresentam personagens reconhecíveis, oferecendo ao público algo próximo de marionetas mecânicas”: ESSLIN, Martin – *ob.cit.* p.21, 22.

¹¹³LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. Tradução de Karen Jurs-Munby. Oxon:Routledge, 2006. ISBN 0-415-26813-3. p. 30. Lehmann acaba também por se debruçar sobre a questão que levantámos na nota anterior, afirmando que Esslin coloca os elementos formais do *Teatro do Absurdo* no contexto temático de uma angústia existencial do pós-guerra, enquanto que, para o seu *Teatro Pós-Dramático* “a desintegração das certezas ideológicas já não representa um problema de angústia metafísica mas um dado cultural” (p. 54).

escrita de cena [*devising*, no original], tal como direitos individuais e colectivos, auto-determinação, comunidade, participação e igualdade.¹¹⁴

São afinal os anos em que despontam as preocupações políticas, científicas e antropológicas descritas por Richard Scheckner e que conduzirão, no fim da década de setenta, à introdução dos Estudos Performativos, nos curriculum universitários, redireccionando assim a atenção académica, que deixa de se centrar no “texto dito em cena” para se preocupar com tudo o que sucede na cena e à volta da cena.¹¹⁵

E é nesta viragem para o performativo que devemos situar o fim da “galáxia Gutenberg” invocado por Lehmann. Trata-se aqui da constatação de que o livro, a literatura e o texto deixam de ocupar o lugar dominante na transmissão do conhecimento e nos respectivos esquemas de organização e mecanismos de poder. Não se trata agora necessariamente de uma desconfiança perante as palavras. Veja-se aliás que grande parte dos novos criadores teatrais, senão mesmo a maior parte, continua a usar a palavra nos seus espectáculos.¹¹⁶ O que se trata, nesta *mudança de galáxia*, é antes da valorização de novos eixos para a definição do que deve ser o teatro, o que implica necessariamente a perda do lugar central que a palavra ocupava na criação teatral. Quando muito poderemos falar de uma desconfiança relativamente ao discurso literário dramático, leia-se desconfiança relativamente ao seu relevo para o performativo.

A evolução da tecnologia ao longo do século XX leva então a que os novos suportes de som e imagem permitam perspectivar o mundo através de processos e formas cada vez mais diversos, abalando o referido lugar de destaque do texto, da literatura e do livro, e permitindo a entrada nos processos de criação teatral de artistas que não se destacavam pelas suas referências literárias mas por outras de diversa índole – visuais, musicais, coreográficas, cinematográficas etc. Abrem-se assim, aos processos de criação teatral, novas possibilidades, novos pontos de partida que abalam a quase-omnipotência da literatura dramática.¹¹⁷

Esta situação vai minar lentamente aquele que foi o principal paradigma da criação teatral ao longo do século XX: o *paradigma Dramaturgo + Encenador*. De facto, até ao advento do teatro moderno a “encenação” era apenas uma técnica vocacionada para a organização e produção do espectáculo;¹¹⁸ Técnica que nada pretendia acrescentar ao que o autor dramático teria escrito mas apenas permitir que se visse o que foi escrito. Contudo, a partir do final do século XIX, surge a figura do encenador, aquele que dá a ver aquilo que leu. E assim se definiu e ergueu, ao longo do século XX e em velocidades que nem sempre foram as mesmas, este paradigma que

¹¹⁴HEDDON, Deirdre; Milling, Jane – *Devising Performance: a critical history*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN978-1-4039-0663-2. P. 15.

¹¹⁵SHECKNER, Richard – *Performance Theory*. *ob. Cit.* P. XI e 71.

¹¹⁶Neste sentido também: HEDDON, Deirdre; Milling, Jane – *ob. Cit.* P. 6.

¹¹⁷O teatro acaba mesmo a replicar, como veremos melhor mais à frente, linguagens que outrora o replicaram a si, nomeadamente a televisão e o cinema. Veja-se, para já, quanto a este último, e em síntese: OLIVEIRA, Luis Miguel – *Hollywood, Nova Iorque e o teatro: alguns cruzamentos*. Obscena. Lisboa: Obscena- Associação e Pixel Reply LDA. Nº 2 (Fevereiro 2007).

¹¹⁸PAVIS, Patrice – *ob. cit.* P. 11.

se centrava simultaneamente no carácter sacro do texto e na força demiúrgica do encenador.¹¹⁹ O teatro, e à medida que ia perdendo lugar de destaque enquanto *mass media*, afirmava-se como “arte de corpo inteiro e não o servo da literatura”¹²⁰

Trata-se então de uma curiosa relação de reconhecimento de paternidade seguido de parricídio, aquela que afirmamos aqui. Reconhecimento de paternidade porque o paradigma da encenação abre o caminho para a autonomia do performativo relativamente à literatura; Parricídio porque é precisamente do paradigma literatura dramática + encenação que as novas práticas performativas têm que se libertar para se poderem afirmar, num processo (já descrito no ponto 6 do capítulo anterior) em que os artistas performativos começam a monopolizar o processo de criação e a prescindir dos pilares do paradigma anterior: Prescindir da literatura dramática por o mundo já não se deixar conter por ela; Prescindir do encenador porque não havendo literatura dramática já não será necessário quem a possa ler-para-dar-a-ver; Ou seja, e metaforicamente, prescindindo do oráculo prescinde-se também do sacerdote.¹²¹

Perdida a autoridade teremos então, e na formulação de Pavis, que dar lugar à alteridade. Isto porque deixa de existir um sistema fechado, completo e totalizante que encerre em si todas as perguntas-respostas acerca do objecto artístico da criação teatral. Já não se trata de afirmar uma leitura mas sim de perguntar qual deverá ser a leitura. O que coloca naturalmente em causa a semiologia e o seu apogeu nos anos 70. Esta, enquanto sistema fechado de signos, perde progressivamente importância, primeiro enquanto modo-de-criação e finalmente mesmo enquanto modo-de-leitura, perante práticas performativas de leitura aberta e bem melhor encaradas sob o ponto de vista da fenomenologia. Mas esta situação não invalida que, ao longo das últimas décadas, se tenham produzido notáveis e elaborados sistemas de semiologia teatral, apresentados por diversos autores, procurando codificar as formas de modelação de significados no que já se denominava de Teatro Pós Moderno,¹²²

¹¹⁹ Ou se preferirmos “Mediador todo-poderoso entre o texto lido e a cena vista”: TACKELS, Bruno – *Les Castellucci*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005. ISBN 2-84681-146-6. P. 13 ou “filho natural da invenção da electricidade” : VASQUES, Eugénia – *Teatro*. [s.l.]: Quimera, 2003. ISBN 972-589-101-5. P 58.

¹²⁰ PAVIS, Patrice – ob.cit. P. 11.

¹²¹ Mas refira-se que esta fuga à literatura dramática pode não ser necessariamente uma fuga para o monopólio do performativo mas uma fuga para uma “literatura para cena de carácter não dramático”. Enfim, o que normalmente agora se designa de *literatura pós-dramática*, querendo-se aqui referir a literatura dirigida à cena teatral mas em que os elementos fundadores do drama (mimese, fábula, personagens, diálogo) não se encontram presentes em maior ou menor medida. Veja-se, e ao longo da segunda metade do século XX, a obra de Samuel Beckett, Peter Handke, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane ou Suzan Lori-Parks. A formulação “Pós-Dramático” – *postdramatisches*, no original alemão - é de Hans-Thies Lehmann, ainda que o autor a utilize com um espectro mais amplo, nomeadamente no título da obra *Postdramatisches Theater*, que não se refere à literatura dramática mas sim ao teatro.

¹²² Veja-se, por exemplo, a minuciosa codificação de toda a espécie de signos relativos ao contexto, público, *performer*, visão, audição, olfacto e tacto em: WHITMORE, Jon – *Directing postmodern theater: shaping signification in performance*. 3ª Reimpressão Michigan: The University of Michigan Press, 1997. ISBN 0-472-06557-2.

antes de Lehmann o baptizar de pós-dramático.¹²³ Aliás, este cunho de pós-modernidade marca sem dúvida, e através do mecanismo da citação, os processos de sobrevivência e reprodução das práticas performativas através de imagens e acções que são também auto-reflexão acerca da matriz dos próprios processos criativos.¹²⁴ Reflexão esta que se aprofunda à medida que os novos criadores teatrais vão adquirindo anos, experiência e respeitabilidade suficiente para ingressarem, como docentes, em instituições de ensino, nomeadamente em Universidades. Esta situação acaba por reforçar a “massa crítica” daqueles que centram o seu trabalho e a sua reflexão essencialmente no domínio do performativo. Agora o novo paradigma parece encontrar condições institucionais para uma reprodução mais tranquila e sustentada, pois as novas gerações já não lhe conseguem escapar, enquanto referência obrigatória nos novos processos de criação teatral.¹²⁵

Em síntese diremos que o mundo mudou. Nada de novo, portanto, pois o mundo está em permanente mudança. E com a mudança do mundo mudou também a literatura dramática. Nada de novo também pois a literatura dramática sempre mudou com o mundo; Ao ponto de hoje poder continuar a ser *literatura dramática* (isto é literatura num modo que apela constantemente a um segundo momento criativo, agora de carácter performativo) sem para isso ter que ser forçosamente *dramática*, podendo apresentar-se agora menos como uma progressão para a frente e mais como um processo de repetição e revisão.¹²⁶ E naturalmente o teatro também mudou, na sua busca constante dos paradigmas que melhor possam exprimir os novos tempos. E neste caminho, podemos afirmar que o teatro é hoje uma prática completamente

¹²³ Lehman acaba por propor a formulação “Pós-Dramático” como uma terminologia específica para o domínio do performativo e que abarca um território até então genericamente denominado de “Pós-Moderno”: LEHMANN, Hans-Thies – *ob. Cit.* P. 26 Já Pavis rejeita qualquer tipo de utilização do prefixo “Pós” por considerar que este aponta para uma ideia de fim da história e do depois desse fim. Por isso prefere antes uma ideia de “Desconstrução”, emprestada de Jacques Derrida, para assim escapar às ideias de fim e destruição e sublinhar a possibilidade de outras maneiras de ser. PAVIS, Patrice – *ob.cit.* P. 177-179. Também Tackels rejeita a formulação de Lehmann por considerar que esta retém a ideia de uma perda ontologicamente irreparável. E por isso prefere a expressão “écriture de plateau” por esta reforçar o que o teatro “sempre foi e o que será cada vez mais”: TACKELS, Bruno – *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005. ISBN 2-84681-1087-7. P. 15. E Pavis vai mesmo ao ponto de afirmar que a ilusão de eterna juventude associada ao prefixo “pós” tem os seus dias contados e que “O Pós-Dramático não é mais do que um momento mau a ultrapassar.”: PAVIS, Patrice – *ob.cit.* P. 242.

¹²⁴ Esta ideia de partilha e rede, baseada no mecanismo da citação, é desenvolvida a partir do exemplo do momento inicial do espectáculo *Misteries and Smaller Pieces* dos *Living Theatre* (já referido no ponto 6 do capítulo anterior) em: HEDDON, Deirdre; Milling, Jane – *ob. Cit.* P. 25.

¹²⁵ Pois “aqueles que fazem, ensinam” relacionando-se assim, e como veremos melhor mais à frente, a expansão mútua dos Estudos Performativos e da escrita de cena: FURSE, Anna – *Those who can do teach* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8.

¹²⁶ “A Rep & Rev [repetição e revisão], como lhe chamo, é um elemento central do meu trabalho; Através da sua utilização pretendo criar um texto dramático que se afaste do tradicional estilo narrativa linear para se parecer e soar mais como uma partitura musical.”: PARKS, Suzan-Lori – *The America Play and other Works*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1995. ISBN 978-1-55936-092-0. P.9.

autónoma da literatura dramática, ainda que, estranhamente ou não, lhe continue maioritariamente associado numa relação de dependência que deixa clara a coexistência e convívio de paradigmas de criação e produção contrastantes, se não até conflituantes.

3 – *Escrita de Cena: Paradigma marginal?*

No início deste processo de investigação julgávamos sinceramente que a resposta a esta questão seria relativamente fácil: a Escrita de Cena poderia assim ser apresentada como um paradigma de criação e produção marginal, ou seja uma prática teatral que envolve uma pequena percentagem de criadores, públicos e orçamentos. Contudo, e ao longo do último ano, fomos deparando, não sem alguma perplexidade, com sérias dificuldades para responder a esta interrogação, e até mesmo com dificuldades para determinar um ponto de vista suficientemente objectivo sob o qual encarar a questão. Isto porque facilmente podemos ser iludidos, enquanto observadores, em função da geografia, geração ou circuito de produção em que estamos inseridos. E a questão complica-se quando percebemos, a dada altura, que o objecto de estudo se encontra num tal processo dinâmico que o presente rapidamente se torna passado; Isto é, que determinados dados – com apenas sete ou oito anos – que no início da investigação imaginávamos que pudessem ilustrar o presente – são já, e na verdade, dados acerca do passado. Optámos assim por não forçar uma resposta a esta questão mas antes utiliza-la como estímulo para a compreensão das tendências gerais e particulares de um processo em curso, processo de velocidade variável em função de geografias e circuitos de produção.

3.1 – O senso comum

Desde o Renascimento que a criação e produção teatral, de cariz profissional e na Europa Ocidental, esteve sobretudo ligada à literatura dramática, e por isso dependente dela. Não se deverá por isso estranhar que estes séculos tenham sedimentado designações em que literatura dramática e teatro se confundem. No caso de Portugal esta situação é clara na designação “peça de teatro” através da qual se nomeia tanto a obra literária como o espectáculo (quer este seja tributário da literatura dramática ou não). Caberá portanto a cada interlocutor compreender, em função do contexto, se aquilo de que se fala é a literatura ou o teatro. Ainda que, e por isso, muitas vezes, o uso corrente dos termos implique verdadeiramente a sua confusão: Assim quando alguém afirma ir ver uma “peça de teatro” parece poder afirmar também que vai ver duas coisas indissociavelmente ligadas, algo como uma coisa compósita que resulta da junção inevitável do teatro com a literatura. Por isso a primeira pergunta perante a possibilidade de “ver uma peça de teatro” será sempre: “É de quem?” E esta interrogação refere-se a uma autoria que domina o espectáculo mas de quem também se espera poder ser aferida pelas prateleiras da livraria mais próxima ou, pelo menos, pelo catálogo de uma

biblioteca.¹²⁷ E em Portugal esta situação torna-se particularmente confusa por não se utilizar correntemente uma expressão que designe a literatura em modo dramático. O que leva a que nas livrarias estas obras se encontrem em prateleiras catalogadas como sendo de “teatro”, lado a lado com obras acerca do espectáculo e das práticas performativas propriamente ditas.¹²⁸ E a designação “peça de teatro” tem uma tal força entre nós que, mesmo os próprios artistas performativos, e os agentes do sector em geral, não hesitam em usa-la para designar os espectáculos que criam ou promovem.¹²⁹

Em Portugal, mas já em ambientes de alguma proficiência, designa-se então o espectáculo como uma “encenação”, em termos semelhantes aos apontados por Patrice Pavis para a situação francesa; Com “mise en scene” a ser utilizado para designar “desde o fim do século XIX a passagem do texto à cena, da escrita ao jogo”. Pavis destaca também que no imaginário britânico, onde domina a utilização do termo “performance” para designar o espectáculo¹³⁰, a ideia de “mise en scène” parece ter ficado associada a “um exercício de exegese e hermenêutica [da literatura dramática] tipicamente francês”.^{131 132}

Mais recentemente, e perante a profusão de espectáculos criados sem recurso à transposição própria da encenação, os artistas e programadores

¹²⁷ Nos primeiros anos das minhas práticas performativas não associadas a literatura dramática, nomeadamente a partir de 2001, sentia verdadeiras dificuldades em explicar à família e amigos aquilo que estava a fazer. Isto porque perante a pergunta “De quem é?” eu não podia lançar o nome de um dramaturgo, o que colocava em causa o processo normal de cognição dos meus interlocutores. A resposta tinha constantemente que ser dada através da descrição do processo, o que frequentemente gerava no meu interlocutor uma sensação de perplexidade e até incredulidade. E ainda hoje, noutros círculos que não me são quotidianamente próximos, deparo com esta estranheza, nomeadamente perante cartazes que, na formulação dos meus interlocutores, “anunciam espectáculos feitos por uma companhia mas que não dizem quem é o autor”.

¹²⁸ Veja-se que, por exemplo no Reino Unido, se escapa a esta situação através do uso corrente das formulas “drama” e “theatre” que assim permite, de forma clara, quer no discurso corrente, quer na organização dos materiais, uma distinção clara entre os universos. Ainda que, também aqui, esteja presente a primeira “confusão” descrita; Com o termo “play” a ser utilizado, enquanto verbo e nome, para designar tanto a obra de literatura dramática como uma concreta representação teatral.

¹²⁹ Veja-se, a título de exemplo, a edição de 2008 do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa (FATAL), em que uma programação que transcende a encenação da literatura dramática convive pacificamente com a designação “peças de teatro” aplicada aos espectáculos agendados (www.fatal.ul.pt em 29 de Novembro de 2008 às 10.00h e *flyer* de divulgação do Festival).

¹³⁰ Ainda que, e para além da já referida designação de *play*, se possa também usar o termo *production* e referir o processo de construção do espectáculo como *staging a play* ou *directing a play*.

¹³¹ PAVIS, Patrice – ob. Cit. P.45.

¹³² Esta sensação de oposição entre os dois lados do canal da Mancha sente-se quotidianamente na designação da geografia do palco, com a direita e esquerda a serem trocadas consoante o olhar de quem está a fazer/interpretar (na perspectiva britânica) ou de quem está a fazer/encenar (na perspectiva francesa, também dominante em Portugal). E não posso deixar de recordar a confidência de um encenador inglês a propósito de uma encenação em França, com actores franceses: Dizia que os actores se sentiam estranhamente inseguros. Foi então necessário parar, voltar ao princípio e, nas suas palavras, fazer uma reunião à volta de uma mesa, com os actores a fazerem perguntas uns aos outros e com ele – o encenador – assumindo um ar misterioso e tentando dizer coisas inteligentes. Após esse momento os actores ficaram satisfeitos e a sensação de segurança estava instalada, afirmou.

portugueses têm optado pelo uso crescente do termo “criação”. Também em português tem crescido a utilização de termos derivados de performance - nomeadamente Artes Performativas em vez de Artes Cénicas ou Artes do Espectáculo - para alargar o espectro do que se designa a objectos e práticas que não se confinam à ideia de “encenação da literatura dramática”.¹³³

3.2 - O modo de produção e criação dominante

O paradigma força da criação teatral ocidental no século XX foi, como se viu acima, dominado pela relação *dramaturgo + encenador* e centrado no texto dramático. E este modo-de-ser da criação teatral demonstrou uma tal força que – e apesar das variadíssimas práticas descritas no último ponto do capítulo anterior - por vezes, quase se afirmava como único modo-de-ser possível.

Recordo ainda as palavras que em 2001 foram proferidas por Ramin Grey, do *Royal Court Theatre*, acerca de um processo de criação, cujo ponto de partida era uma viagem, e em que eu estava envolvido (cito de memória):

A vossa viagem é um insulto aos contribuintes europeus. Qual é o sentido de atravessar a Europa para escrever uma peça de teatro? Não me parece minimamente relevante.

Eu digo-vos qual é a maneira certa de fazer as coisas: Descubram um dramaturgo; Tratem-no com carinho e forneçam-lhe condições de trabalho. E depois encenem as peças que ele for escrevendo.¹³⁴

Na verdade parece sempre ter havido, ao longo das últimas décadas, e pelo menos em determinados quadrantes de produção, uma estigmatização da criação teatral que não se ancorava na literatura dramática e procurava romper com a dependência do teatro relativamente à matriz literária. Claire MacDonald

¹³³Entre nós a utilização do termo “performance” parece sobretudo reservada às práticas tributárias da “performance art”, tal como em francês com “la performance”. E neste sentido a sua inclusão na edição de 2008 do *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*. Já a utilização de “performativo”, em Portugal, está normalmente associada à definição de um campo vasto que pretende abranger a generalidade das artes do espectáculo, artes do “ao vivo”, nomeadamente as artes do corpo, como o teatro e a dança; Mas apesar disso a edição de 2008 do *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora* associe ainda o termo *performativo* em exclusivo à área temática da Linguística e em particular à terminologia de J. L. Austin. De referir também que, ambos os termos, *performance* e *performativo*, são incluídos – segundo informação prestada informalmente pela Porto Editora – pela primeira vez no referido dicionário, respectivamente nas edições de 1998 e 2003. Estamos portanto em pleno processo de mudança de terminologias, índice seguro da mudança das construções mentais do mundo que sustentam o modo como o designamos.

¹³⁴O *Royal Court Theatre* é uma instituição a que normalmente se associa, desde a estreia em 1956 de *Look back in anger*, de John Osborne, a nova dramaturgia britânica. E o mesmo Ramin Gray dizia, e cito de memória, acerca de *4.48 psychosis*, de Sarah Kane, em cena durante a temporada de 2001 precisamente no *Royal Court* (a autora era dramaturga residente até ao momento do seu suicídio) “não se tratar propriamente de uma peça de teatro mas apenas de um sinal de dor e de problemas de saúde”. Não penso tratar-se aqui de uma mera coincidência ou questão de gosto pessoal mas da reacção a uma obra literária que rapidamente seria conotada, nos termos vistos atrás, com a escrita *pós-dramática*: Veja-se, a título de exemplo, JURS-MUNBY, Karen – Introduction In LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. Oxon:Routledge, 2006. ISBN 0-415-26813-3. P. 6.

afirma, a propósito precisamente deste contexto britânico, que “o criticismo académico parecia, quase propositadamente, ignorar a inovação, e tentar confinar o teatro a um canto muito pequenino da cultura britânica – a história da literatura dramática, boas produções de clássicos do drama moderno, e Shakespeare”.¹³⁵ E também Don Rubin, com ênfase particular no contexto canadiano, reconhece que “talvez alguns de nós, críticos, que damos mais atenção aos textos devêssemos repensar o nosso posicionamento. A verdade é que captar a tensão naquela zona precisa entre o texto e as manifestações visuais é um desafio cada vez mais difícil.”¹³⁶ Já em França, Jean-Pierre Han aponta - precisamente ao lado dos “jovens encenadores que perpetuam um teatro que, mesmo tendo integrado todos os elementos da modernidade, continua a ser clássico”¹³⁷ ou tradicional na sua concepção - a existência de:

Artistas que tentam pôr em causa a maneira de praticar a sua arte. São muito sensíveis às outras artes: coreográfica, do circo, da rua, da marioneta, etc Muitas vezes servem-se do texto apenas como material (e nesse estádio todos os textos, não forçosamente teatrais, são utilizados), são influenciados pelas performances e pelo seu lado “improvisado”. As tecnologias modernas como o vídeo são regularmente utilizadas (...). Há que notar aqui uma influência crescente das artes plásticas e uma reflexão apoiada e constante sobre os espaços de representação.^{138 139}

Estamos assim perante uma nova geração de criadores que concebem, dirigem e executam projectos teatrais, mas que não se assumem como encenadores, podendo até, por vezes, recusar a utilização do termo. Contudo este permanece, enquanto categoria omnipresente, nos lugares mais variados e até improváveis, nomeadamente, em Portugal, nos formulários do Ministério da Cultura e do Ministério da Educação. E apesar da acentuada mudança das práticas teatrais, persiste-se, de uma maneira geral, em utilizar ainda “uma linguagem envelhecida, inapta para dominar uma realidade em transformação”¹⁴⁰ e por isso chamamos *encenador* mesmo àqueles que não *encenam*, contribuindo assim para a manutenção de uma ilusão, a ilusão da esmagadora permanência de um modo-de-ser que já foi bem mais dominante do que actualmente.

Já em 2008, numa reunião com João Faria, Designer Gráfico do Teatro Nacional de São João, fui confrontado com as dificuldades que a ficha

¹³⁵ MACDONALD, Claire – Critical path IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P. 58.

¹³⁶ RUBIN, Don – Confrontos críticos com o imaginário. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 8 (Dezembro de 2007). P. 19.

¹³⁷ Pavis lembra, a este propósito, o forte peso do passado sobre a grande parte da cena francesa, nomeadamente ligado à representação da tragédia clássica francesa. PAVIS, Patrice – *ob. Cit.* P. 235-238.

¹³⁸ HAN, Jean-Pierre – Fricções entre dramaturgia e cenografia. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 8 (Dezembro de 2007). P. 16-17.

¹³⁹ A relação desta questão com os espaços de representação, apontada aqui tanto por Jean-Pierre Han como acima por Don Rubin será abordada na parte final deste capítulo.

¹⁴⁰ ATTISANI, António – Répétitions révolutionnaires citado por TACKELS, Bruno In *Les Castellucci*. Ob.cit. P. 11.

artística do Visões Úteis levantava à organização da comunicação do Teatro Nacional. Os cartazes das anteriores co-produções estavam organizados numa lógica de título+autor dramático+encenador. E o facto de a nossa ficha artística se organizar a partir do conceito dramaturgia+direcção levantava problemas ao arranjo gráfico. A questão seria compreender se seria possível mudarmos da nossa terminologia para a terminologia dominante. Para a comunicação ser mais clara.¹⁴¹

Meses depois, e também em colaboração com o Teatro Nacional de São João, o Teatro de Ferro parecia deparar-se com uma questão semelhante. E perante um espectáculo marcadamente “escrito na sala de ensaios”, a ficha artística do programa abria com a indicação da autoria de um determinado texto dito em cena. Contudo o postal de divulgação do espectáculo apontava outra possibilidade e abria com a indicação da “encenação e cenografia”; Indicação já mais próxima do domínio performativo, mas ainda assim apelando a uma ideia histórica de relação com a literatura dramática que aqui se encontrava ausente. Sobre esta hesitação esclarece Igor Gandra, Director Artístico do Teatro de Ferro e responsável pela referida “encenação e cenografia”:

A questão da ficha do espectáculo é curiosa. Optámos por uma ficha de "tipo tradicional" por esta, de alguma forma, corresponder à orgânica interna do colectivo. De qualquer modo, seria muito difícil construir uma formulação que explicitasse a os percursos entre a sala de ensaios e a o atelier de construção. Tivemos também alguma dificuldade em definir a autoria das marionetas, acabou por ficar entre a Maria Jorge Vila Verde e o Júlio Alves. Um e outro tiveram participações muito diferentes, eu próprio participei um pouco nessa autoria. Como te digo, seria muito difícil construir um documento de texto que, com exactidão, expusesse o processo, por exemplo, a Virgínia Moreira (dir. téc. TdF), o Gil Rovisco (téc. polivalente) ou o Rui Maia (desenhador de luz) participaram diversas vezes em algumas experiências nos ensaios...¹⁴²

Estabelecido, de forma aparentemente consensual, o paradigma dominante, *tradicional* nas palavras de Igor Gandra e *maciço* na formulação de Bruno Tackels, divergem naturalmente as opiniões relativamente à vitalidade dos dois paradigmas em causa. E aqui Tackels não hesita em afirmar, com um trocadilho, que a *encenação* (mise en scène) está a transformar-se num *ofício antigo* (métier ancien). Referindo que, se até o Ministério da Educação francês reflecte sobre ela, está definitivamente provado o seu carácter de categoria histórica.¹⁴³ Já Patrice Pavis prefere, por outro lado, encarar a encenação enquanto categoria em permanente renovação e capaz de integrar as novas tendências da cena teatral.¹⁴⁴

¹⁴¹Neste caso, e após as devidas explicações acerca dos paradigmas acima referidos, foi possível evitar a assimilação. Mas, e mais ou menos na mesma altura, o programa informático que gere a base de dados dos Encarregados de Educação, da Escola Básica frequentada por uma filha minha, inseria-me automaticamente na categoria profissional “realizadores ou encenadores”.

¹⁴²GANDRA, Igor – mensagem pessoal de correio electrónico de 15 de Dezembro de 2008.

¹⁴³TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. Ob. Cit.* . P. 20.

¹⁴⁴PAVIS, Patrice – *ob.cit.* P. 297-304.

Mas, e de uma forma ou outra, importa marcar a ideia da emergência de práticas teatrais que recusam o carácter fundador e sacrossanto do texto dramático e o domínio da cena pela figura do encenador; Domínio que se exercia sobre o actor, através do texto, e sobre o texto, através do actor. Mas também não deveremos cair no erro de pensar que o mundo se pode explicar através de uma tal bipolarização linear. Isto porque, por um lado, “uma das alegrias do actual trabalho alternativo é o facto de este acontecer num terreno profundamente plural”¹⁴⁵, um terreno em que os artistas não se sentem obrigados a aderir a qualquer tipo de cânone, seja ele dominante ou de vanguarda, e se podem permitir uma constante particularização dos paradigmas criativos.¹⁴⁶ E por outro lado, como veremos na parte final deste capítulo, os próprios dramaturgos *tout court* parecem agora começar a reformular a ideia de si próprios, e com ela o seu papel – e o da literatura que produzem – nos processos de criação teatral. E diga-se que, se bem que o objectivo desta investigação estimule particularmente a procura de contrastes entre a *encenação* e a *escrita de cena*, não podemos deixar de reconhecer com Pavis,¹⁴⁷ que esta querela entre *texto-centristas* e *cena-centristas* parece não influenciar as preferências de uma grande parte do público, que circula com à vontade e prazer entre os criadores que encenam um texto e aqueles que fabricam directamente um espectáculo.

3.3 – O Estado

3.3.1 – O apoio às artes

Em 2003, a política de apoio às artes, que até aí se encontrava dispersa por mais do que um organismo, passava a estar centralizada num único instituto público. E a formulação encontrada pelo legislador, no Decreto-Lei 272/2003 de 29 de Outubro, não pode deixar de merecer o nosso interesse. Logo no preâmbulo se afirma a “intervenção do Estado no âmbito das artes do espectáculo e da arte contemporânea”¹⁴⁸. E mais à frente concretiza-se a formulação *artes do espectáculo* referindo os “domínios do teatro, da dança e da música”¹⁴⁹; E a formulação *arte contemporânea* referindo o “domínio das

¹⁴⁵MAGUIRE, MATTHEW – Heat Bath IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. P. 203.

¹⁴⁶No Visões Úteis, e paralelamente ao desenvolvimento de uma escrita de cena, também se encena literatura dramática. E sou forçado a admitir que também aqui se recorre - pelas mesmas razões de comunicação avançadas atrás pelo Designer do Teatro Nacional de São João – a formulações menos precisas, nomeadamente quando não se aplica na ficha artística o termo *encenação*, quando de facto é isso que se faz. Acaba-se por manter o termo *Direcção*, o que, apesar da sua compatibilidade, pode gerar confusão com a sua utilização no contexto referido anteriormente de *Dramaturgia e Direcção*. Enfim, e tal como na situação anterior, opta-se pela imprecisão “para a comunicação ser mais clara”.

¹⁴⁷PAVIS, Patrice – ob. Cit. P. 292.

¹⁴⁸Decreto-Lei nº 272/2003 de 29 de Outubro: Diário da República – I série A, nº 251 de 29 de Outubro de 2003, preâmbulo, P. 7194.

¹⁴⁹Idem, artigo 4, alínea a), P. 7196.

artes plásticas e visuais, da arquitectura e do *design*¹⁵⁰. Assim – e apesar de reconhecer a possibilidade de uma “expressão contemporânea”¹⁵¹ às artes do espectáculo – o legislador afastava a criação teatral da designação de arte contemporânea. E julgamos não estar a fazer um exercício de exegese forçado quando vemos aqui um olhar tecnocrático sobre a criação teatral, e performativa em geral, que a associa mais a uma ideia de património que importa preservar do que a uma criação artística *ex nihilo* que tem de ser estimulada.¹⁵²

Parece indiciar-se assim a sobrevivência recente de um sentimento de estado que associa a criação teatral ao que já existe, a algum tipo de sublimação do que já foi criado ou a um tipo de prática teatral bem sedimentada no imaginário colectivo, imaginário que, como vimos no ponto 3.1, está profundamente enraizado na literatura dramática, no dramaturgo e – ainda que mais recentemente – no encenador.

Curiosamente, e neste processo veloz em que as visões do mundo se alteram, a formulação em causa foi abandonada ao fim de três anos, com o Decreto-Lei 225/2006 de 13 de Novembro que não apresenta divisão semelhante, referindo-se sempre às artes em geral; E na portaria que o regulamenta (1321/2006 de 23 de Novembro) nomeiam-se já as artes de forma desagregada: arquitectura, design, artes digitais, artes plásticas, dança, fotografia, música, teatro e áreas transdisciplinares.

Entretanto, e no ano 2000, o Visões Úteis apresentou ao Ministério da Cultura o seu primeiro projecto centrado na escrita de cena, planeando para o ano de 2001 dois processos de criação teatral, articulados à volta de uma viagem pela Europa e inspirados por ideias-chave. A reacção do Estado foi aqui bem clara ao recusar apoiar o Visões Úteis nesse ano. E o júri justificava-se do seguinte modo:

O júri considera o programa proposto bastante inconsistente (...) a fundamentação adiantada, demasiado prolixa, não são evidentes os objectivos que a sustentam. (...) O projecto de viagem é duvidoso. A indeterminação e o carácter aleatório dos resultados suscitam fortes reservas ao júri.^{153 154}

E esta tendência do júri era reforçada noutros momentos, nomeadamente na apreciação da candidatura do *Teatro Bruto*, afirmando-se que “dada a

¹⁵⁰Idem, artigo 12, nº 1, P. 7198.

¹⁵¹Idem, artigo 1, nº1, P. 7195.

¹⁵²O legislador parece preterir um entendimento mais abrangente, e próprio de um diploma legal que se quer aplicar às artes performativas, em detrimento de um entendimento normalmente mais conotado com o território das artes visuais.

¹⁵³ACTO [et al.] – *O Livro Negro dos Subsídios ao Teatro*. [s.l.]: ACTO [et ali], 2001- ISBN 972-96605-1-4. p. 305.

¹⁵⁴Este repúdio, em particular da ideia de uma viagem inserida num processo criativo, seria também manifestado pelo Instituto Camões (instituto do Ministério dos Negócios Estrangeiros) numa resposta a uma mensagem electrónica do Visões Úteis que partilhava as entrevistas efectuadas durante o processo criativo. Cito de memória a resposta do Instituto Camões: “Por favor não nos enviem mais mensagens. Não temos qualquer interesse nas vossas aventuras pela Europa.”

especificidade do trabalho “Círculo da cor” não sustentado em obra dramatúrgica, torna-se difícil ao júri avaliar o seu resultado”.¹⁵⁵

Estamos aqui perante o julgamento da escrita de cena através de critérios que não lhe são aplicáveis, situação que Alison Oddey já contestava em 1994 afirmando que “a escrita de cena (*devised theatre*, no original) não deve ser aferida pelos mesmos critérios utilizados para julgar o teatro convencional, através de uma avaliação assente em padrões pré-determinados de excelência baseada na literatura dramática”.¹⁵⁶

Mas de facto era isto que o júri português fazia no ano 2000, reforçando constantemente a validade do repertório, mesmo contemporâneo, baseado na literatura dramática,¹⁵⁷ e declarando a impossibilidade, ou pelo menos a dificuldade, de avaliar positivamente processos criativos que não partissem da literatura dramática. E o júri denunciava mesmo o carácter aleatório e indeterminado desses processos como um factor de impacto negativo na avaliação. E, naturalmente nesta sequência, não parecia considerar estas práticas como criadoras de nova dramaturgia, pois esta aparece indissociavelmente ligada, nos exemplos aqui apresentados, à literatura dramática.

Mas diga-se que esta visão do estado português – através dos júris que formatavam as opções do sector – era partilhada, ainda que anos antes, além fronteiras. Tim Etchells¹⁵⁸ descreve assim a recusa de financiamento do estado a um seu projecto de 1994 intitulado *Speak Bitterness*:

Algumas semanas depois da primeira apresentação de *Decade o Drama Department of the Arts Council of England*¹⁵⁹ decidiu recusar o apoio ao projecto que a seguir tínhamos proposto, *Speak Bitterness*. Esmagada por preocupações com estética, espectáculos de “má qualidade”, “valores de produção baixos”, “ausência de desenvolvimento”, e dúvidas *off-the-record* acerca do nosso estatuto como teatro “ou outra coisa qualquer”, a recusa significou mais do que um projecto perdido – em termos económicos foi um retrocesso e em termos críticos foi o reconhecimento (e o registo) de um desfasamento cultural que se tinha alargado ao longo dos anos.¹⁶⁰

Estávamos portanto perante um desfasamento em que se tentava assimilar a pluralidade da prática teatral a um dos seus paradigmas específicos, o que conduzia à inevitável e pertinente observação *off-the-record* do Estado

¹⁵⁵ ACTO [*et el.*] – *ob.cit.*, P. 313.

¹⁵⁶ ODDEY, Alison – *ob.cit.*, P. 21.

¹⁵⁷ Veja-se, apenas a título de exemplo, a avaliação de um candidato que baseava a sua actividade tendencialmente na literatura dramática: “A diversidade de repertório, onde se reconhece um nítido interesse pela dramaturgia europeia moderna e contemporânea e a aposta na divulgação de um autor japonês e outro português, evidencia um significativo contributo para o desenvolvimento e divulgação das dramaturgias contemporâneas.” ACTO [*et el.*] – *ob.cit.*, P. 305.

¹⁵⁸ Membro da Companhia britânica *Forced Entertainment*, que abordaremos mais à frente.

¹⁵⁹ Instituição responsável, no Reino Unido, pelo apoio às artes. A escrita de cena começou aqui a ser financiada em 1968, num processo que, em 2006, já abrangia 30 companhias que, no todo ou em parte do seu programa, subscreviam este processo criativo; dados avançados por HEDDON, Deirdre; Milling, Jane – *ob. Cit.*, P. 21.

¹⁶⁰ ETHELLES, Tim – *Certain Fragments*. 5ª reimpressão Oxon: Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-17383-4. P. 22 (os *itálicos* são nossos).

Britânico segundo a qual as práticas em causa não poderiam ser classificadas como teatro, pelo que deveriam ser outra coisa. E este desfasamento continuou a sentir-se em Portugal durante mais alguns anos. Sendo que, em 2004, e nas reuniões preparatórias o Júri responsável pelos apoios ao teatro, confrontava-se também com a eventual pertinência da saída dos referidos Visões Úteis e Teatro Bruto da esfera da criação teatral.

Ficou deliberado que seria estabelecida nas reuniões das subcomissões especializadas e na reunião final para elaboração do projecto de decisão, em face da apreciação feita aos projectos, a adequação dos projectos a área diversa da candidatada tendo sido dado como exemplo de possível transição para os Transdisciplinares¹⁶¹ os projectos Visões Úteis e Teatro Bruto.¹⁶²

Mas repare-se que esta questão não chegou a ser suscitada, por exemplo, relativamente ao *Teatro Plástico* pois aqui os artistas anteciparam-se às dúvidas e inquietações do júri, retirando a sua candidatura da área teatro para a área transdisciplinar, num misto de razões descrito assim pelo seu director artístico, Francisco Alves:

Embora a actividade do Teatro Plástico se caracterize, desde o início, por um continuado trabalho multidisciplinar e de pesquisa sobre processos meta-teatrais e a fusão de disciplinas artísticas esteja sempre presente nos nossos processos, consideramos a nossa actividade como essencialmente teatral (aliás nos documentos do Ministério da Cultura a nossa actividade "nuclear" é o Teatro). Candidatamo-nos na categoria de Transdisciplinares/pluridisciplinares pois a natureza dos projectos a concurso era maioritariamente transdisciplinar. Tínhamos também a expectativa (errada) de, num contexto de total subfinanciamento, podermos dessa forma conseguir financiar projectos pontuais muito específicos que pretendíamos apresentar, candidatando-os ao concurso pontual.¹⁶³

Descortina-se, e mais uma vez, uma confluência de motivações estéticas e produtivas em que os artistas, por vezes e legitimamente, assumem a visão e nomenclatura do estado, para assim poderem perseguir melhores condições de criação.¹⁶⁴

¹⁶¹A alínea a) do nº 2 do artigo 1º do DL 272/2003 de 29 de Outubro, definia assim, na página 7195, a área transdisciplinar: “confluência e intercepção de diferentes disciplinas artísticas e cujo carácter inovador e experimental permita criar novas linguagens artísticas”.

¹⁶²COMISSÃO DE APRECIAÇÃO DO PROGRAMA DE APOIOS SUSTENTADOS ÀS ARTES DO ESPECTÁCULO DE CARÁCTER PROFISSIONAL – Acta da reunião de 29 de Outubro de 2004. P. 2.

¹⁶³ALVES, Francisco - mensagem pessoal de correio electrónico de 21 de Maio de 2008.

¹⁶⁴Recorde-se também que a classificação etária dos espectáculos teatrais continua a ser atribuída, de uma maneira geral, em função do texto dito durante o espectáculo, numa valorização do elemento literário em detrimento do performativo. E ainda que aqui se descortinem razões de índole pragmática, como a ausência de recursos humanos para controlar o espectáculo em preparação, a verdade é que a classificação etária com base no texto é sentida como um verdadeiro “tiro no escuro”. Por isso o estado opta, e bem, por pedir aos artistas performativos uma proposta de classificação etária que normalmente é seguida.

3.3.2 – O sistema de ensino

Como veremos mais à frente, no ponto 4 deste capítulo, a dinâmica de todo este processo é especialmente acutilante – ainda que mais ou menos adiantada de país para país - quando se encara o sistema de ensino. E no caso português, em que só agora se parece concluir o processo de libertação da dramaturgia do domínio da literatura dramática, ainda se encontram marcas significativas do paradigma anterior.

Quando em 2005 iniciei a minha actividade como professor de Dramaturgia na Academia Contemporânea do Espectáculo ¹⁶⁵ deparei, antes de mais, com a ausência de um programa oficial. Desta forma cabia a cada professor determinar os conteúdos e a estrutura modular em função das indicações genéricas da Direcção da escola, indicações basicamente de carácter cronológico e geográfico. Mas rapidamente percebi que até àquele momento, para os alunos da escola e para a grande parte dos professores, o âmbito da dramaturgia seria exactamente a literatura dramática. Assim parecia esperar-se, em 2005, que a disciplina de Dramaturgia se debruçasse sobre a História da Literatura Dramática e se resumisse à análise dramática dessa mesma literatura. Por isso não admirava que a esmagadora maioria dos alunos considerassem que a disciplina era “gémea” da disciplina de Português, apenas com a diferença de os textos literários pertencerem ao modo dramático e a várias línguas; Ao ponto de, por vezes, os alunos poderem chegar a sugerir a fusão das duas disciplinas numa só. E esta equiparação, da Dramaturgia ao Português, provocava um desinteresse dos alunos dos cursos de realização técnica e plástica do espectáculo, pois estes afirmavam que a dramaturgia (leia-se a literatura dramática) era mais do domínio dos alunos de interpretação pois não dizia respeito directamente à sua área, ou seja ao espectáculo. E este mal entendido acabaria por facilitar, um ano depois, e na sequência de uma reforma curricular que impunha restrições à carga horária, a eliminação da disciplina de dramaturgia dos referidos cursos de realização técnica e plástica. Criou-se então uma situação, ainda hoje vigente, em que um paradigma ultrapassado – ou pelo menos não dominante – consegue, com a ajuda da tecnocracia do estado, sobreviver e reproduzir-se contra a corrente da história. Sendo mais preciso: a dramaturgia enquanto “prática e modo de estruturação do espectáculo” ¹⁶⁶, que hoje é aberta à acção dos diversos criadores teatrais, fecha-se sobre uma ideia antiga que a considerava “coisa de actores” por ser equivalente à literatura dramática. E o trágico neste processo é que as ferramentas básicas para uma prática teatral contemporânea ficam reservadas aos alunos de interpretação e retiradas aos restantes, contribuindo assim para a reprodução de um sistema em que os actores de formação dominavam o processo de produção e criação – nomeadamente através da encenação – porque dominavam o texto literário; E dificultando o acesso de criadores com diferentes matrizes ao domínio e liderança dos processos criativos e de produção. Estranha situação esta em que o Estado, através do sistema de ensino, se assume como um pesado lastro na efectiva evolução das poéticas e das respectivas práticas.

¹⁶⁵ Escola de ensino profissional, na área do teatro, sediada no Porto.

¹⁶⁶ Expressão formulada por PAIS, Ana em *ob. Cit.* P. 115.

Por isso Patrice Pavis afirma que “depois de anos de releitura dos clássicos a análise dramatúrgica (no original, *dramaturgie*) tornou-se numa ciência enfadonha”¹⁶⁷. Percebe-se aqui o apelo a um novo *equilíbrio tectónico* que abra a ideia de dramaturgia às práticas teatrais do presente e a liberdade, pelo menos em parte, da esmagadora relação analítica com as práticas do passado. E veja-se *que* em 1993, Alison Oddey abria a sua obra apontando como razão principal para a ter escrito “a falta de informação acerca da escrita de cena” (*devising theatre*, no original)¹⁶⁸. E dez anos depois Deirdre Heddon e Jane Milling notam que “muito pouco terá mudado” lamentando a reduzida atenção da crítica sobre este assunto. E apontam que esta falta de atenção será tanto mais surpreendente quanto percebermos a importância crescente desta prática “tão disseminada, tão presente”.¹⁶⁹

3.4 – Na volta do mundo: processos crescentes de legitimação

Tudo o que se disse ao longo dos pontos anteriores, acerca da marginalidade da escrita de cena enquanto paradigma da criação teatral, não deixará de ser verdade por agora sermos forçados a admitir exactamente o contrário. Por isso Heddon e Milling perguntavam:

Agora que os processos de escrita de cena estão tão enraizados no nosso sistema produtivo e de ensino, será que podemos continuar a reclamar para a escrita de cena algum estatuto “marginal” ou “alternativo”? E porque haveríamos de o querer fazer?¹⁷⁰

E de facto, mesmo em Portugal, podemos agora ler no entretanto aprovado programa da disciplina de Dramaturgia para os cursos profissionais de nível secundário:

A dramaturgia, na actualidade, já não é somente uma disciplina de âmbito teórico onde se aprende a identificar e analisar modelos de dramaturgia escrita ou mesmo a compor e reescrever textos dramáticos. A concepção tradicional de dramaturgia radicava num entendimento da criação teatral como resultado único de um processo que começaria, inevitavelmente, pelo trabalho sobre textos verbais e aí se deteria.

*Em termos contemporâneos, porém, a dramaturgia é, mais amplamente “uma prática e modo de estruturação do espectáculo,”¹⁷¹ um sentido que retira a prática dramatúrgica do âmbito restrito do trabalho sobre o texto verbal (peça ou qualquer outro material dramatúrgico literário ou não literário) e coloca essa prática no amplo domínio da criação do espectáculo.*¹⁷²

¹⁶⁷ PAVIS, Patrice – ob. Cit., P. 283.

¹⁶⁸ ODDEY, Alison – ob.cit., P. xi.

¹⁶⁹ HEDDON, Deirdre; Milling, Jane – ob. Cit., P. 1, para ambas as citações.

¹⁷⁰ HEDDON, Deirdre; Milling, Jane – ob. cit., P. 6.

¹⁷¹ Aqui o programa oficial cita precisamente, e tal como nós anteriormente, a formulação de Ana Pais.

¹⁷² VASQUES Eugénia (coordenadora) e SALGADO, Francisco D'Orey – Programa da disciplina de Dramaturgia para os cursos profissionais de nível secundário homologado em 29

Estamos agora perante a oficialização de uma mudança que já tinha começado alguns anos antes, num processo em que os artistas-performativos-agora-também-professores vão abrindo o caminho que a Academia e Estado acabam por seguir. Este processo de mudança, que atinge oficialmente o ensino profissional de nível secundário em Portugal apenas em 2008, reflecte já tendências muito marcadas nos currículos de Instituições do Ensino Superior, nomeadamente a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa¹⁷³ e a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo no Porto. E nesta última, como veremos no capítulo 4, por influência de professores provenientes do estrangeiro, nomeadamente do Reino Unido.¹⁷⁴

Isto porque há já muitos anos que no Reino Unido, e também nos Estados Unidos da América, a escrita de cena encontrou um estatuto com dignidade suficiente para se instalar no meio académico, e em particular no ensino superior. Veja-se que num inquérito de 2004 aos professores do ensino superior no Reino Unido se podia encontrar uma resposta como esta: “Porque é que não haveríamos de ensinar escrita de cena, [*devising* no original]? Não é nada de novo, pelo amor de Deus, nem de vanguarda, nem nada disso, é apenas a maneira de as pessoas normalmente fazerem teatro”.¹⁷⁵ E de facto esta “normalidade” da escrita de cena já vem sendo apontada, até pela imprensa generalista britânica, há alguns anos. Num artigo acerca da programação do Festival Fringe de Edimburgo de 2005 Lyn Gardner afirmava que as “peças tradicionais estão a perder o seu domínio” e referia “um corpo de criações realizadas na Grã-Bretanha que deve mais à arte da performance, ao circo e a tradições físicas, visuais e da escrita de cena”. E esta impressão parecia ser tão forte que o artigo em causa foi mesmo intitulado como “Dramaturgos? Estão tão fora de moda.”¹⁷⁶ Neste clima não admira que as próprias Instituições de Ensino Superior, na área do teatro, possam centrar os seus currículos precisamente no domínio da escrita de cena. Veja-se como exemplo o Departamento de Teatro da *Falmouth University College* e a apresentação do curso pelo seu Director, Simon Murray:

de Abril de 2008. Consultado em <http://www.anq.gov.pt/default.aspx?access=1>, em 19 de Dezembro de 2008 às 11h.

¹⁷³ Repare-se que a coordenadora do referido programa de dramaturgia para o ensino profissional é a Professora Eugénia Vasques, docente na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

¹⁷⁴ Por isso a grande parte das publicações dedicadas a este tema, no contexto anglo-saxónico, sublinha o seu carácter prático, não só nos conteúdos mas desde logo nos títulos: *Devising Theatre: A practical and theoretical handbook* (Oddey, 1994), *Devising, a handbook for drama and theatre students* (Lamden, 2000), *The performer's guide to the collaborative process* (Kerrigan, 2001), *Devised and collaborative theatre: a practical guide* (Bicât e Baldwin, 2002). Veja-se, a título de exemplo, o carácter ultra-prático deste último, que se debruça, capítulo a capítulo, sobre os problemas colocados às diversas categorias profissionais da produção teatral pelo *devised and collaborative theatre* (desde o director e actor ao director de cena e produtor). Em suma um verdadeiro manual para facilitar a integração dos processos criativos no modo de produção dominante: BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris (editores) – *Devised and Collaborative Theatre: a Practical Guide*. Wiltshire: Crowood, 2008. ISBN 978-1-86126-524-1.

¹⁷⁵ Declaração registada sob anonimato, como referem HEDDON, Deirdre; Milling, Jane – *ob. cit.*, P. 1 e 232.

¹⁷⁶ GARDNER, Lyn – Playwrights? They are so last year, in www.guardian.co.uk/stage/2005/aug/08/theatre.edinburghfestival20052 (29 de Julho de 2008; 12.40h).

*A escrita de cena contemporânea é uma forma de arte dinâmica e estimulante. Em Falmouth vais aprender a rentabilizar esse estímulo e essa energia, desenvolvendo as capacidades necessárias para seres um criativo e performer imaginativo e talentoso – explorando a criação teatral nos seus variados contextos e trabalhando com artistas, performers, escritores e bailarinos de todo o mundo.*¹⁷⁷

Estamos assim perante um processo longo cujas raízes podemos apontar no já referido *Black Mountain College*, que nos anos 30 permitiu, através de projectos de residência, a circulação dos movimentos de vanguarda entre a Europa e os Estados Unidos da América. Um processo em que as Universidades, nomeadamente do Reino Unido e Estados Unidos, desempenharam um “papel chave”, já que foram abrindo ao longo da segunda metade do século XX, os seus currículos às novas práticas teatrais. Situação que se tornou cada vez mais flagrante com a criação dos departamentos de Estudos Performativos a partir dos anos 80.

Neste processo de acolhimento e ensino as Universidades foram contribuindo decisivamente para uma “bola de neve” que não tem parado de crescer ao longo das últimas gerações. Porque à medida que os criadores teatrais ingressam na docência passam também a influenciar as gerações seguintes não só enquanto artistas mas também enquanto professores. Dá-se assim uma exponenciação deste crescimento em que os novos criadores teatrais se vão transformando cada vez mais em referências das gerações seguintes, ao ponto de alguns já se poderem apontar como clássicos de primeira geração, como é o caso do referido *Living Theatre*. Sendo que posteriormente poderemos apontar várias gerações de criadores que vão sucessivamente incorporando a influência das gerações anteriores na construção da sua própria história.¹⁷⁸ Podendo desenhar-se, até aos nossos dias cerca de cinco gerações de criadores que têm sucessivamente reforçado e sedimentado a escrita de cena enquanto paradigma da criação teatral.¹⁷⁹

As novas gerações deparam hoje com as gerações anteriores nos seus currículos escolares, onde a primeira geração já é mesmo um cânone em termos de história da arte. E como veremos no último capítulo, o imaginário dos alunos está cada vez mais povoado por uma ideia de criação teatral desligada da literatura dramática e completamente monopolizada por artistas performativos.

Não surpreende por isso que os circuitos internacionais estejam hoje densamente povoados com a terceira e quarta geração de escritores de cena. Ainda que esta circulação entre as plateias mais eruditas, nomeadamente na Europa, nem sempre corresponda a um semelhante sucesso nos países de origem. Encontramos exemplos disso nomeadamente nos *Forced Entertainment* – que há pouco mais de dez anos, e como vimos atrás, eram

¹⁷⁷MURRAY, Simon in www.falmouth.ac.uk/201/courses-7/about-our-performance-courses-321.html (29 de Julho de 2008, 13.25.h).

¹⁷⁸Como explica, no contexto do Reino Unido, JURS-MUNBY, Karen – *ob. cit.*, P. 8.

¹⁷⁹Se considerarmos como primeira geração o teatro experimental americano dos anos sessenta e como quinta geração os artistas que na presente década iniciam a sua actividade, poderemos apontar a segunda, terceira e quarta gerações como respectivamente associadas, em termos do início da sua actividade, aos anos setenta, oitenta e noventa.

considerados de “má qualidade” pelo *Arts Council* - acerca de quem Lyn Gardner, perguntava “O resto do mundo pensa que os *Forced Entertainment* são uma das melhores companhias de teatro britânicas? E nós porque é que não pensamos isso?”¹⁸⁰ E também os *Elevator Repair Service* alternam uma *sui generis* circulação *chique* entre as principais salas da Europa com um circuito *underground*, e por vezes só para amigos e conhecidos, em Nova Iorque, onde são relativamente ignorados por parte da generalidade do público teatral.¹⁸¹ E situação semelhante é a de Rodrigo Garcia, minoritariamente reconhecido em Espanha (onde vive) mas aclamado em termos internacionais, e que admite só ter podido viver do seu trabalho a partir do momento em que surgiu o reconhecimento internacional;¹⁸² Isto apesar de, ainda assim, a sua imagem de marca ser a de “fazer o que nos apetece sem qualquer tipo de estratégia comercial ou institucional”.¹⁸³

Esta legitimação crescente é ainda reforçada por dois factores extremamente importantes. Primeiro uma sólida organização dos serviços educativos, potenciando assim os efeitos sociais da criação artística e aproximando os projectos artísticos das necessidades e objectivos normalmente apontadas pelo Estado e pela Administração Pública. Veja-se, por exemplo, a organização exemplar dos serviços educativos dos *Third Angel* e dos *Builders Association*.¹⁸⁴ Segundo factor, também extremamente relevante para a crescente legitimação, será o grande esforço de documentação dos processos criativos, nomeadamente através da edição de dossiers de trabalho, que permitem um estudo do projecto, e da apresentação de bibliografia crítica acerca dos próprios processos de criação. Exemplos disso são os *Builders Association* e os *Forced Entertainment*¹⁸⁵, sendo que estes últimos colocam um forte ênfase na criação de um lastro do próprio trabalho, combatendo assim o problema da falta de documentação e consequente dispersão da memória que, como veremos a seguir, é um dos principais riscos desta prática teatral.

Estamos pois perante duas gerações de criadores onde abundam os exemplos de grandes investimentos públicos e privados, quer em produções de grande escala - como as dos *Rimini Protokol* - quer em criações absolutamente efémeras - como as de Massimo Furlan.¹⁸⁶ E onde se

¹⁸⁰GARDNER, Lyn - *The crazy Gang*, a partir da edição de 25 de Maio de 2004 do *The Guardian*, in FORCED ENTERTAINMENT – Research Pack, P. 60 (dossier fotocopiado disponibilizado pela Companhia).

¹⁸¹Pode-se apontar como exemplo curioso o espectáculo *Gatz* que em 2007 esteve em Portugal, numa sala de referência, a Culturgest e foi considerado pelo jornal Público como o melhor espectáculo do ano em território português. Pois esse mesmo espectáculo, em Nova Iorque, conheceu uma primeira existência absolutamente discreta, sob a pressão judicial e económica de uma grande produção *mainstream* que adaptava a mesma obra (*The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald)

¹⁸²TACKELS, Bruno - *Rodrigo Garcia* – ob. cit., P. 86.

¹⁸³*Ibidem* – p. 75.

¹⁸⁴www.thebuildersassociation.org e www.thirdangel.co.uk. E note-se que os *Third Angel* têm sido, precisamente através de cursos propostos pela Fundação Calouste Gulbenkian, uma presença regular em Portugal.

¹⁸⁵Materiais acessíveis directamente, ou por encomenda, em www.thebuildersassociation.org e www.forcedentertainment.com. E este modelo de comunicação é normalmente acompanhado pelo sublinhar das mais-valias académicas dos próprios artistas. Veja-se, como exemplo, os *Imitating the Dog* que apresentam a maioria dos seus membros como também sendo docentes do ensino superior, em www.imitatingthedog.co.uk

¹⁸⁶Referimos aqui alguns artistas e colectivos que trataremos com atenção mais à frente.

encontram sucessos retumbantes nos *belos circuitos* como o de Romeo Castellucci, que parece hoje ser quase um autor consensual.¹⁸⁷

Por isso partilhamos o sentimento de Heddon e encaramos a escrita de cena como uma prática teatral que ao longo desta primeira década do século XXI se institucionalizou cada vez mais, apesar de constantemente se reclamar como radical, alternativa ou fora do *mainstream*.¹⁸⁸ Institucionalização que parece ser tanto mais forte quanto mais cosmopolita for o meio. Veja-se, a título de exemplo, como as prioridades do *Arts Council*, para o desenvolvimento do teatro no Reino Unido de 2007 a 2011, passam por “*um ênfase particular na prática experimental e interdisciplinar, circo e artes de rua*”.¹⁸⁹

Isto porque, na sequência da “bola de neve” que apresentamos atrás, a presente década sedimentou completamente a escrita de cena enquanto novo paradigma da criação teatral em todos os campos, dos modos de produção aos financiamentos públicos, passando pela educação. E chegando mesmo até ao “senso comum” que cada vez mais se habitua a que a nova “peça de teatro” em cena não possa ser lida na biblioteca ou livraria.

Assim, Maria João Brilhante, Presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional Dona Maria II, afirmava em 2008, a propósito da apresentação de um espectáculo do Visões úteis:

A partir do espectáculo “Orla do Bosque” (2001) o grupo experimenta novos processos de criação dramática (...) construindo de forma consistente a sua identidade, patente quer nas suas opções estéticas, quer na posição que ocupa hoje no campo teatral.¹⁹⁰

E com esta imagem se poderia fechar um círculo nesta História: a mesmíssima criação teatral que no ano 2000 o Ministério da Cultura português considerava “inconsistente, prolixa, indeterminada” e que não valia sequer o esforço da leitura de um e-mail por parte do Estado, passa em 2008 a ser considerada, por um organismo tutelado pelo mesmo Ministério, como momento marcante na definição de uma identidade artística.¹⁹¹

¹⁸⁷Isabel Alves Costa (Directora Artística das “Comédias do Minho” e Ex-Directora artística do Teatro Rivoli) resumia assim a passagem do artista italiano pelo Festival de Avignon em 2008: “Lotação esgotada em todas as representações. Muito poucas pessoas abandonaram a sala. Euforia geral dos agradecimentos.” (mensagem pessoal de correio electrónico de 12 de Dezembro de 2008).

¹⁸⁸No mesmo sentido GOVAN, Emma, NICHOLSON, Helen e NORMINGTON, Katie – *Making a performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. Nova Iorque: Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-28653-4. P. 4: “A escrita de cena (*devised performance*, no original), sempre associada a uma marginalidade contra-cultural, está-se a tornar cada vez mais num sucesso comercial e a entrar no *mainstream*”.

¹⁸⁹ARTS COUNCIL – *Theatre Policy*, in www.artscouncil.org.uk/downloads/theatre_policy.pdf

¹⁹⁰BRILHANTE, Maria João In MUNA, programa do espectáculo editado pelo Teatro Nacional Dona Maria II (2008).

¹⁹¹O Teatro Nacional Dona Maria II é actualmente uma Sociedade Anónima de Capitais Públicos mas era, até há poucos anos, um Instituto Público do Ministério da Cultura. Mas, em termos políticos, continua a ser hoje uma entidade tutelada pelo Ministério da Cultura.

4 - Escrita de Cena: Pistas para uma cartografia provisória

4.1 – Notas introdutórias ao percurso

4.1.1- Quanto à perspectiva

Ao longo deste percurso iremos confrontar-nos constantemente com as práticas teatrais de diversos criadores espalhados pela Europa e Estados Unidos da América. Sempre numa tentativa de teste às pistas levantadas, em função de um vasto território artístico. Naturalmente não pretendemos ser exaustivos e os exemplos escolhidos estão associados aos artistas que maior esforço fazem em expor os seus processos criativos ao exterior, seja através da publicação de materiais próprios seja através da abertura a olhares críticos externos. Desta forma – e também por um reconhecimento do público e/ou da crítica – acabam estes criadores por ser sistematicamente referidos pelos autores que se dedicam a esta área. Mas aqui não se pode deixar de apontar que a maioria destes autores acaba por dedicar atenção não só àqueles nomes que circulam internacionalmente mas também aos nomes que se enquadram no respectivo contexto local de cada autor; E estes últimos só são efectivamente acessíveis para quem se encontra inserido precisamente nesse mesmo contexto geográfico e social.¹⁹²

Ao longo do nosso percurso iremos apresentar vários eixos de análise que consideramos estarem recorrentemente presentes na actividade dos vários artistas analisados; Eixos que pretendem facilitar a discussão do objecto de estudo, mas que, desde já, recusam qualquer pretensão de “catálogo”. Isto porque consideramos que a possibilidade de compreensão do que aqui se estuda estará sempre contida nas infinitas possibilidades de cruzamento entre estes e outros eixos de análise. Nunca numa mera taxinomia

¹⁹²Será também isso que faremos à frente, mais precisamente no capítulo IV, quando dedicarmos uma particular atenção aos jovens criadores da cidade do Porto.

4.1.2 – Quanto a cartografias previamente estabelecidas

Bruno Tackels¹⁹³ apontou já algumas pistas que permitiriam falar na especificidade destes *Écrivains de Plateau*¹⁹⁴, a saber:

- a cena como ponto de partida.
- a quebra da hegemonia do autor.
- a mudança gramatical (a fábula e a palavra deixam de ser dominantes).
- o alargamento dos registos (agora mais livres e polifónicos).
- o espírito do espectador como último *atelier dramaturgico* (prolongando-se com cada um as possibilidades de leitura do espectáculo).

E Hans-Thies-Lehmann elegeu o conceito de “texto da performance”¹⁹⁵ para distinguir as principais marcas do “seu teatro pós-dramático”:

*O teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de texto de encenação – e muito menos um novo tipo de texto para teatro – mas antes um novo tipo de utilização dos signos em teatro que vira de cabeça para baixo os dois níveis referidos, através da mudança estrutural da qualidade do texto da performance: passa a ser mais presença que representação, mais partilha que comunicação de experiência, mais processo que produto, mais fenómeno que significado, mais impulso energético que informação.*¹⁹⁶

E será neste “texto da performance”¹⁹⁷ que Lehmann apontará algumas pistas¹⁹⁸ para a compreensão do “teatro pós-dramático”¹⁹⁹, a saber:

- a não hierarquização dos recursos teatrais
- a simultaneidade
- o jogo com a densidade dos signos
- o excesso (isto é, mais do que o necessário ou do que o absorvível)
- a musicalização (da própria palavra através da manipulação electrónica)
- a cenografia como dramaturgia visual
- a alienação do humano (este deixa de ser elemento central da representação)
- o corpo auto-suficiente que recusa significado
- um “teatro concreto (o tratamento de um tempo-espaco-corpo-movimento concreto)

¹⁹³TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. P. 23-25.

¹⁹⁴ Na nossa formulação – *escrita de cena* – aproximamo-nos da opção do autor francês. E curiosamente replicamos a matriz grega de cenografia: *skenographía*, de *skené+gráphein*, ou seja *cena+escrita*; Situação de que, na verdade, não nos apercebemos imediatamente.

¹⁹⁵LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. *Ob. Cit.*, P. 82-107.

¹⁹⁶LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. *ob. cit.*, P. 85.

¹⁹⁷Já nos anos setenta Schechner distinguia o nível do texto (*drama*) do nível da encenação (*script e theater*) e acrescentava um nível mais alargado e que também conotava com a performance.

¹⁹⁸Recusando, tal como nós, a ideia de uma “check list”: LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. *ob.cit.*, P. 82.

¹⁹⁹Mas não podemos esquecer, como foi referido atrás, que a formulação de Lehmann abarca também alguma “literatura escrita para cena”.

- a irrupção do real
- a ausência de vestígios (com a recusa de significados perenes tudo se reduz ao evento em si)

Quanto ao *ensemble* de edições no contexto anglo-saxónico podemos também destacar variadas e pertinentes abordagens da escrita de cena.²⁰⁰ Heddon e Milling elegem três grandes eixos de análise que poderíamos resumir como as dramaturgias visuais, do corpo e da política, nomeadamente das comunidades. Também Govan, Nicholson e Normington escolhem três grandes eixos, repetindo o corpo mas acrescentando agora as particularidades da narrativa – nomeadamente a autobiográfica e a comunitária – e dos espaços de representação. Refira-se finalmente Oddey que, no início de toda esta construção teórica, sublinhava igualmente a importância dos objectivos *site-specific* e acrescentava a particular importância do processo face ao produto.

4.1.3 – Quanto à filiação dos objectos no paradigma da escrita de cena

A questão é também levantada por Bruno Tackels que afirma que muitos textos aparentemente de carácter literário, isto é de literatura dramática *tout court*, serão na realidade exemplos de escrita de cena. E aponta a situação de Rodrigo Garcia que assina os seus textos como autor e que já os viu serem encenados por terceiros. Não fosse a constante exposição dos seus processos criativos – marcadamente do âmbito da escrita de cena – e poderíamos confundir Rodrigo Garcia, com um dramaturgo (aqui no sentido do autor de literatura dramática). E também Patrice Pavis chama a atenção para esta situação afirmando que “é cada vez mais difícil distinguir o texto da representação [porque] alguns encenadores/autores já não fazem a distinção entre as duas práticas.”²⁰¹

No Visões Úteis - e para lá da publicação de Cadernos onde o carácter de documentação está mais visível – temos promovido a edição de “peças de teatro” em colecções habitualmente reservadas à literatura dramática. Veja-se “667 – o vizinho da Besta” e “Cidade dos Diários” publicados pela Quasi Edições, na coleção Aquela Vez, ao lado de autores claramente dramáticos como Gregory Motton. Aqui, e para que os materiais fossem publicáveis enquanto “peça de teatro”, procedeu-se a um desmembramento do guião final, despojando-o dos elementos matriciais da escrita de cena e mantendo apenas as didascálias imprescindíveis à estrutura e susceptíveis de encenações diversas. Não fosse também a nossa exposição dos processos de trabalho e estas publicações bem passariam por “peças de teatro” escritas sem qualquer ligação com a sala de ensaio.

Constata-se assim que, por vezes, só um conhecimento efectivo dos processos criativos pode garantir a filiação dos materiais publicados num ou noutro paradigma de criação teatral.

²⁰⁰ Que posteriormente iremos referir para orientação do nosso percurso.

²⁰¹ PAVIS, Patrice – *ob. cit.* P. 300.

4.1.4 – Quanto à natureza dos materiais gerados pela escrita de cena

Basicamente trata-se aqui de perguntar se os materiais linguísticos gerados pelos processos da escrita de cena deverão ser considerados como um texto literário ou, pelo contrário, como um texto sem carácter literário. E aqui teríamos que considerar não só o que a cada momento se considera intrinsecamente como literatura mas também o eventual impacto ontológico de elementos externos, como a publicação dos materiais através de processos conotados com a edição literária. Consideramos contudo que esta questão foge já do nosso campo de especialidade pelo que não a abordaremos aqui. Mas não podíamos deixar de a levantar, pois a pergunta encerra em si algumas das tensões que dominam o nosso estudo, e que tão bem se pressentem nas interrogações de Toshiki Okada:²⁰²

As minhas peças foram publicadas, o que é provavelmente uma resposta quanto à sua dimensão literária. Quando monto um texto, a escrita não está acabada. A escrita é um momento central no conjunto de um processo. Eu não escrevo para os espectadores mas para a companhia, para os actores, para a equipa. É o aspecto teatral e não literário que me mobiliza. Se me dizem: “O teu livro não é muito literário”, eu respondo que não o escrevi para que fosse literário. No Japão, hoje em dia, literário e teatral tendem a ser opostos. Quando se diz que é literário é porque não é teatral. Dizem-se literárias as belas frases sofisticadas. As minhas peças são teatrais, mas eu gostaria que elas permitissem ultrapassar a contradição, pois não há que escolher entre literatura e teatro, para que os dois possam ser compatíveis, e para que as minhas peças possam, finalmente, também ser consideradas como literatura.”²⁰³

4.2 – A documentação

A questão da documentação - e do estatuto convocado pela documentação - poderia até ser considerada uma questão prévia à caracterização dos processos criativos dos escritores de cena. Isto porque estamos perante metodologias criativas que, a maior parte das vezes, não se tendem a cristalizar num *objecto-livro*. Desta forma o carácter efémero associado a qualquer espectáculo ganha aqui contornos verdadeiramente absolutos. Porque, e na ausência de qualquer registo, o que efectivamente aconteceu parece não ter acontecido e desaparece à medida que se dissolve a memória dos que estiveram presentes nos vários *momentos-únicos* das apresentações públicas. Tal como nos explica Claire MacDonald, referindo-se às suas práticas teatrais nos anos oitenta:

Era [um teatro] deslocado do padrão de referência da peça bem escrita – tinha uma base visual. Utilizando palavras e música como parte da partitura e, tal como muitas performances transdisciplinares [cross-art-form, no original], não resultava num guião escrito (...) mas se muita

²⁰² Artista japonês, nascido em 1973, que se move entre as áreas do teatro e da dança.

²⁰³ PERRIER, Jean-Louis – Toshiki Okada: L`ère du suspens. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 47 (Abril/Junho 2008).

*energia era colocada na realização de novos trabalhos, pouca era dirigida ao seu registo ou à sua abordagem crítica.*²⁰⁴

O resultado deste processo, nomeadamente ao longo das últimas décadas do século XX, é uma distorção da perspectiva histórica de quem hoje pretende avaliar as práticas teatrais. Isto porque o teatro baseado na literatura dramática continuou, como sempre fez desde Gutenberg, a promover a publicação das dramaturgias que o sustentavam. Enquanto no mesmo período, o teatro que partia de outros materiais esquecia constantemente de se registar a si próprio. Por isso, ao olhar para trás, os participantes neste processo não conseguem reconhecer as suas próprias vidas na História susceptível de ser escrita, como reconhece, não sem algum transtorno, Anna Furse:

*Sou um dos muitos peixes da pré- cyber performance [tal como no original] que escapou à rede da textualidade académica porque na altura estava demasiado cega ou ocupada para perceber o que era evidente. Publicar ou desaparecer. Registar ou ser silenciado. Arquivar ou morrer. Agora, que ensino a História do Teatro do período em que iniciei a minha prática, sou forçada, por exemplo, a referir-me a uma época com inúmeros espectáculos assinados por mulheres, tendo apenas um punhado de textos teatrais para citar. (...) Um artista vídeo aconselhou-me em 1983 a começar a pensar em registar absolutamente tudo o que fizesse, para o futuro. Na altura não percebi muito bem. Pareceu-me, como deverei dizer? Académico.*²⁰⁵

Não admira por isso que, em 1994, e na primeira das referidas publicações dedicadas ao *devised theatre*, Alison Oddey alerte, logo no prefácio, para a “importância de documentar o trabalho das diversas companhias profissionais que se dedicam ao *devised theatre* para melhorar o perfil e o estatuto do tema.”²⁰⁶ Porque na verdade sem documentação não há estatuto. E esta questão será tanto mais premente quanto maior for a distância entre os artistas e a academia; Ou seja, quanto mais afastados os escritores de cena estiverem da universidade e do ensino, mais imperiosa será a necessidade de documentar o trabalho e os processos criativos.²⁰⁷ Isto para assim se criar um lastro que, mais cedo ou mais tarde, possa ser objecto de uma discussão crítica que permita a inclusão da escrita de cena na historiografia que amanhã se fará. Por isso a escrita de cena tende agora a documentar-se, mesmo quando os objectos são demasiado pessoais para poderem ser considerados, por terceiros, como dramaturgia susceptível de ser levada à cena. Publica-se, muitas vezes, para que se possa estudar, compreender e desenvolver. Não se publica necessariamente para apelar a novas encenações (muito menos a primeiras) como é normal na edição de literatura dramática. E acresce aqui também a questão de saber qual o melhor processo para a documentação de

²⁰⁴ MACDONALD, Claire – ob. cit. P. 59.

²⁰⁵ FURSE, Anna – ob. cit. P. 67.

²⁰⁶ ODDEY, Alison – ob.cit., P. xii.

²⁰⁷ Pelo que poderemos afirmar que no Reino Unido esta necessidade já não será tão aguda como em Portugal. Porque no Reino Unido os escritores de cena já encontraram há algumas décadas um lugar nos departamentos de Estudos Teatrais e Estudos Performativos de várias instituições de ensino. Enquanto que em Portugal só há poucos anos é que este processo se parece ter iniciado.

objectos que tantas vezes não elegem a narrativa e a palavra como as suas principais preocupações, estimulando assim cada vez mais os processos de registo (também) audio-visuais.²⁰⁸

*No Visões Úteis optámos, ao longo dos últimos dez anos, por duas linhas diferentes de registo: os objectos que consideramos demasiado pessoais - para poderem suscitar desejos de encenação por parte de terceiros - são alvo de edição de autor, denominada “Cadernos”, num formato simples, quase como uma sebenta. Quanto aos objectos que consideramos mais susceptíveis de serem lidos como literatura dramática, e por isso encenados por terceiros, optamos pela já referida inclusão numa colecção editorial de textos dramáticos.*²⁰⁹

Repare-se que a documentação é, nesta área, um dado tão relevante que acaba mesmo por se tornar num dos principais factores de canonização, pois só pode ser discutido o que se documenta a si próprio.²¹⁰ E é esta discussão crítica que leva à nomeação dos modelos que se tornam cânones das respectivas práticas. Esta dissertação é exemplo disso mesmo, pois aqui só abordamos os artistas que se documentam a si próprios. Quanto aos outros nada podemos dizer, a menos que se tenha dado a feliz coincidência de termos também partilhado o momento mágico em que tudo aconteceu. Mas diga-se que os artistas, pelo menos os mais experientes, já se aperceberam desta situação e cada vez fazem um maior esforço para documentar os processos e resultados do seu trabalho, nomeadamente através dos seus sítios na Internet.

Veja-se a cuidadosa documentação fornecida pelos *Goat Island*²¹¹ que não só apresentam os seus processos de trabalho mas também descrevem os próprios resultados, isto é os espectáculos. Já os *The Builders Association*²¹² optam por apresentar uma extensa bibliografia acerca do seu trabalho performativo, abrindo constantemente novos caminhos para a descrição, contextualização e discussão do percurso realizado. Também o vídeo se apresenta cada vez mais como um meio de documentação preferencial. Seja meramente como registo seja como novos objectos artísticos que promovem “leituras-vídeo” do trabalho performativo.²¹³ Exemplo desta última situação é a *memória vídeo* que Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti realizaram a partir da *Tragédia Endogonidia* da *Societas Raffaello Sanzio*.²¹⁴ E como exemplo de registo do material performativo não podemos deixar de apresentar os *Forced Entertainment* que promovem, no seu sítio na Internet, a venda de registos da generalidade dos seus espectáculos (tanto em formatos de grande qualidade – para as produções mais recentes - como em formatos “caseiros” - para as

²⁰⁸ Neste sentido também ODDEY, Alison – *ob. Cit.*, p. 22.

²⁰⁹ Isto após o já referido processo de desmembramento do guião final.

²¹⁰ Neste sentido também HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane – *ob. Cit.* p. 27

²¹¹ www.goatlandperformance.org

²¹² www.thebuildersassociation.org

²¹³ Uma leitura vídeo, apesar de promover também a documentação do objecto primário, assume-se como um novo objecto artístico, construtor de uma dramaturgia própria em que se privilegia as ferramentas e os modos de comunicação próprios do audiovisual, adaptando o material primário a uma nova linguagem.

²¹⁴ SOCIETAS RAFAELO SANZIO – *Tragedia Endogonidia* (DVD com *memória vídeo* e programa do projecto). Realização de CARLONI, Cristiano e FRANCHESCHETTI, Stefano. Edição Rarovideo, 2006.

produções mais antigas” – indiciando assim a crescente importância que a documentação tem assumido para os artistas).

Não podemos também deixar de destacar a organização em geral dos sítios destes artistas na Internet, quase sempre exaustivos, minuciosos, num confronto constante de teorias e práticas, tentando dar a ver o que paradoxalmente se afirma como visível apenas nas práticas. Aqui os *Forced Entertainment*²¹⁵ são de facto exemplares, nomeadamente quando apresentam, o DVD *Making Performance*²¹⁶ como dirigido à faixa etária dos 16 aos 20 anos. Trata-se claramente de um desejo de influenciar, de deixar uma marca, de não permitir que a História passe ao lado, de não aceitar que tudo se consuma nas próprias práticas performativas. Desejo que tão bem se corporizou na edição do *Research Pack*, um dossier eminentemente prático que reúne a mais variada informação acerca da companhia. Sendo que tanto o dossier como o DVD foram criados (entre 1999 e 2002) com um específico financiamento público, para a criação de “materiais educativos e recursos dirigidos ao estudo independente do trabalho da companhia”.²¹⁷

Estamos assim perante um processo de sedimentação da memória que parece surgir com uma maturidade das escritas de cena, desenvolvida ao longo dos anos noventa e para a qual parece ter contribuído uma rede de vozes críticas, que ajudou a moldar uma ideia de comunidade e identidade. Veja-se, por exemplo, como Peggy Phelan que assina o prefácio de um livro de Tim Etchells, dos *Forced Entertainment*, também é convidada dos ateliers promovidos pelos *Goat Island*. E Adrian Heathfield tem as suas críticas tanto inseridas no sítio dos *Goat Island* como no *Research Pack* dos *Forced Entertainment*.²¹⁸

Este investimento na criação de um corpo de memória tem também como nota especialmente marcante, do ponto de vista institucional, a criação do Arquivo dos *Forced Entertainment* - que, lembre-se, há pouco mais de uma década eram considerados como um projecto duvidoso pelo estado - na Biblioteca Britânica: O performativo, tendencialmente imaterial, começa agora a ser encarado pelo estado como um património a preservar para as gerações futuras, porque um património que transporta a identidade dos nossos tempos, uma identidade que se modela insistentemente na imaterialidade, característica fundamental dos novos processos digitais de criação e comunicação de conteúdos.

4.3 – A matriz dos criadores

Vimos no capítulo anterior que as vanguardas europeias, da primeira metade do século passado, e as vanguardas norte americanas, da segunda

²¹⁵www.forcedentertainment.com

²¹⁶FORCED ENTERTAINMENT – Making performance (DVD documental de apresentação da companhia).

²¹⁷FORCED ENTERTAINMENT – Research Pack (dossier fotocopiado disponibilizado pela Companhia). P. 10.

²¹⁸Peggy Phelan e Adrian Heathfield são teóricos e críticos ligados às artes performativas. O que nos poderia levar também a questionar até que ponto é que, neste constante e imperiosa convocação de outras vozes, os artistas não poderão perder o controlo do seu próprio trabalho.

metade, desempenharam um papel decisivo na atribuição da cena teatral a artistas com pouca ou nenhuma ligação à literatura dramática. Esta situação foi assim crucial para, aos poucos, ir definindo uma nova “galáxia” na qual passaram a evoluir os percursos pessoais, académicos e profissionais dos jovens artistas. Uma “galáxia” em que cada vez se tornava mais fácil, nomeadamente a partir da década de 80, encontrar referência e cânones, internacionalmente aceites, que colocavam a criação teatral na independência tendencialmente absoluta da matriz do texto dramático, como nos conta Rodrigo Garcia:

*Comecei a pensar e a dizer abertamente: “Nunca mais na vida vou estudar teatro.” Mas deu-se um choque incrível: mesmo antes de deixar a Argentina, tive a imensa sorte de ver Wielopole, Wielopole, de Tadeusz Kantor, em Buenos Aires, e ali encontrei uma solução para a minha vida! Foi incrível, assim de repente, via um tipo que fazia teatro exactamente como eu tinha vontade de fazer. Na escola onde eu estava, diziam-nos que só havia uma maneira de fazer teatro, e era isso que nos ensinavam, coisa que eu não conseguia suportar. E bruscamente, vejo aquele gajo, Kantor, que me mostra que podemos mesmo fazer outra coisa. Aquilo foi uma libertação.*²¹⁹

No caso de Rodrigo Garcia – que antes de frequentar a citada escola de teatro foi estudante de Marketing - parece ter sido decisiva a influência de um escritor de cena de uma geração anterior. O que também não deixa de acontecer com Jonh Collins que, antes de fundar os *Elevator Repair Service* (a partir de agora também ERS), era Desenhador de Som do *The Wooster Group*, também referido no capítulo anterior. E esta génese do principal responsável artístico foi determinante para a definição da estética do teatro praticado pelos ERS, como podemos ver pela descrição dos processos de trabalho:

*As deixas de som funcionam como o texto ou a coreografia, e os operadores de som trabalham em paridade com os actores (...) e apesar da estética dos ERS ser claramente low tech em termos de cenário (e figurinos) é distintamente high-tech em termos de som. A sala de ensaio está equipada com uma impressionante montra de material de som: Para além de um sistema stereo, há um computador com um programa personalizado de efeitos de som, bem como microfones, auscultadores e recursos para criação de faixas de música e som. Tudo isto podendo ser ligado de várias maneiras para efeito de experimentação sonora.*²²⁰

No caso dos *Imitating the Dog* é de salientar a sólida implantação dos criadores no meio académico ligado aos Estudos Performativos e às Artes Visuais. Veja-se a situação dos seus principais directores: Andrew Quick é um teórico da “performance contemporânea” e professor de Estudos Teatrais na Universidade de Lancaster. E Simon Wainwright é, para além de membro de uma banda, um artista visual especializado na animação e edição vídeo, bem

²¹⁹TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. ob. cit.*, P. 77.

²²⁰BLEHA, Julie – A God, a Thermos, a Play: Elevator Repair Service Tackles Euripides`Bacchae in <http://www.elevator.org/press/story.php?show=profiles&story=theatreforum.pg1> (16 de Julho 2008, 11.20.h).

como nos novos meios associados à Internet. E, nesta Companhia britânica, a ligação da prática ao meio teórico e académico não termina aqui e estende-se aos colaboradores habituais: Seth Honnor é docente na Universidade de Exeter e Alice Booth é mesmo doutorada em Estudos Teatrais pela Universidade de Lancaster.²²¹

Esta contaminação da prática pela teoria, e vice versa, também está presente no caso dos *Goat Island* que abrem os seus cursos de verão a participantes oriundos de imensas áreas, desde a arquitectura à poesia, integrando alguns nomes marcantes da reflexão acerca das práticas performativas contemporâneas, como Adrian Heathfield ou mesmo Peggy Phelan. E no caso deste projecto de Chicago são assumidas as influências da dança e da performance na definição da linha de trabalho, ao ponto de integrarem, numa das suas criações, uma citação milimétrica da obra de Pina Bausch.²²²

Mas se os percursos e referências dos novos escritores de cena se abrem cada vez mais aos outros artistas performativos (oriundos do teatro, dança, marionetas e novo circo) que marcaram as duas últimas décadas do século passado, continua a sentir-se a presença dos artistas visuais, numa migração do pictórico para o performativo que já tem mais de cem anos. Veja-se o caso dos fundadores, em Cesena, Itália, da *Societas Raffaello Sanzio*, Romeo Castellucci, Cláudia Castellucci e Chiara Guidi, todos estudantes, nos anos 80, na Academia de Belas-Artes de Bolonha.²²³ Ou também Massimo Furlan, artista suíço que na mesma altura estudava Belas-Artes em Lausana.

Parece seguro afirmar que, nos dias de hoje, a esmagadora maioria dos criadores teatrais que enveredam por processos de escrita de cena, em detrimento da encenação de textos dramáticos, teve um percurso pessoal, académico ou profissional profundamente contaminado pela influência de outros escritores de cena, ou por áreas diversas da criação teatral *tout court*. E esta situação parece ser, pelo menos por agora, uma “bola de neve” em que aumenta o número de criadores ligados à escrita de cena, à medida em que aumentam exponencialmente os potenciais focos de contaminação, agora abundantemente dispersos, não só pelos circuitos locais e internacionais, mas também pelas instituições de ensino, num processo de influência mútua em que, os mesmos agentes, podem mudar a prática por influência da teoria, e a teoria por influência da prática.

4.4 – A morte do pai

De um ponto vista estritamente estético, vimos atrás que os actuais escritores de cena trilharam um percurso, pessoal e profissional, mais ou menos iluminado por referências, tendencialmente canónicas, dos escritores de cena das primeiras gerações, nomeadamente das vanguardas norte-americanas dos anos sessenta. Ainda assim, esta aparente continuidade, pelo menos no plano da História da Estética Teatral, não teve uma tão linear correspondência no plano económico e social. Isto porque, e pelo menos até

²²¹Genericamente em www.imitatingthedog.co.uk (25 de Julho 2008 às 12.40h).

²²²Genericamente em www.goatlandperformance.org (25 de Julho de 2008)

²²³TACKELS, Bruno – *Les Castellucci. ob. cit.*, P. 51

ao fim da última década do século XX, o modo de criação tradicional (literatura dramática + encenador) tinha um peso esmagador. Situação que condicionava a grande parte dos currículos académicos, as possibilidades de emprego institucional e as candidaturas a financiamento público da criação artística.

Não admira, por isso, que os escritores de cena com mais de trinta e cinco ou quarenta anos (*grosso modo*, claro) não consigam nem queiram esconder, nas suas motivações e impulsos criativos, um desejo latente de confrontar, ou até afrontar, o modo de produção e criação dominante; Agredindo-o, ridicularizando-o e até propondo a sua destruição. Situação diferente apresenta-se, naturalmente, com a geração dos mais jovens escritores de cena, os que hoje se encontram na casa dos vinte anos. Trata-se aqui de artistas que nasceram num mundo que já não conhecia “Deus”, leia-se um mundo onde o carácter sagrado do texto dramático já tinha sido entretanto abandonado

Entre os primeiros – a geração mais velha que sentiu na pele o peso do “antigo regime” – podemos encontrar posturas relaxadas como as dos *Forced Entertainment* que afirmam, na voz de Tim Etchells:

*Sim. Há uma tirania no teatro. Temos que fazer o espectáculo em hora e meia e no teatro há imensas expectativas – factos contra os quais nos batemos. Mas claro que esses limites são o que torna os significados possíveis. E podemos ama-los tanto quanto os odiamos.*²²⁴

Em Portugal, e curiosamente numa entrevista a meias com os mesmos *Forced Entertainment*,²²⁵ o *Teatro Praga* lançava todo o seu fel sobre o paradigma dominante, numa demonstração do atraso que Portugal tem sentido nesta matéria:

*Quando frequentávamos a escola de teatro ensinavam-nos muitas teorias de merda como: a importância do texto [a] “já viram há quanto tempo foi escrito” aka “respeitinho é muito bonito!”, b] “como este texto fala sobre nós” – como se fossemos todos iguais, como se os serial-killers não tivessem que partilhar o mesmo pedaço de “chão redondo” que os nossos pais e todos os MC Hammers do mundo, c] “não há cá semiótica” – tínhamos portanto de seguir o autor mesmo que não fosse possível conhece-lo de todo, d] “olha a narrativa” – sempre a narrativa], merdas sobre a agilidade e a/os “justesse/redondos” do corpo [o síndrome do “que bonito!”, ou do “TeatroInfantilParaAdultos™, merdinhas sobre o “behaviourism” do actor e, para acabar, superstições como “usar cuecas novas em cada espectáculo” ou como “tornar o teu camarim num santuário personalizado”. Um verdadeiro pesadelo. Claro que muitos de nós fugíamos depois das aulas e instalávamo-nos a ver filmes ou a ler livros, embebedávamos-mos numa qualquer discoteca ou simplesmente víamos televisão (...).*²²⁶

²²⁴FORCED ENTERTAINMENT – *Research Pack*. ob. cit., p. 20-21.

²²⁵Curiosamente mas não por coincidência, claro, já que a entrevista parte exactamente das afinidades entre o trabalho de ambos os colectivos.

²²⁶COSTA, Tiago Bartolomeu – *Forced Entertainment Teatro Praga*. Obscena. Lisboa: Obscena- Associação e Pixel Reply LDA. Nº 9 (Fevereiro 2008). P. 35.

Por seu lado, Rodrigo Garcia não esconde também um sorriso acerca desta situação mas parte, ainda assim, para uma certa agressividade, reconhecendo que, apesar de ter ganho o seu primeiro prémio imitando Heiner Müller,²²⁷ recusa ser tratado como um transmissor da cultura vigente, preferindo por isso renunciar mesmo aos autores dramáticos que admira:

*Eu considerar-me-ia um traidor se consagrasse a minha vitalidade a difundir as obras de Shakespeare ou de Samuel Beckett, para não citar mais que dois. Há pessoas que fazem isso e que sabem porque é que fazem isso. Eu sei porque é que não o quero fazer, a minha posição, chamemos-lhe do contra, contracultura-que-eu-não-quero-difundir e que não desejo para os filhos dos meus amigos. Por isso digo adeus de uma assentada a autores admiráveis, a quem devo muito: adeus Peter Handke, Heiner Müller, Thomas Bernard. Adeus Pier Paolo Paolo, Anne Sexton, Ginsberg. Adeus Quevedo admirado... e bem vindos todos os novos através dos quais chegará a mudança, porque eles falam sem piedade a partir do coração do absurdo actual, a partir da podridão e a partir da esperança também.*²²⁸

Esta postura de radical abandono da literatura dramática produzida no passado²²⁹ encontra hoje um razoável reconhecimento crítico, ainda que essa apologia da “morte do pai” seja muitas vezes apontada como sinal de imaturidade e ligeireza, como sugere Matthew Maguire:

Quando antecipamos o futuro temos que nos lembrar de digerir as nossas fontes. Alguns artistas acreditam que para progredirem têm que matar os seus pais artísticos. Imagine-se quão mais depressa poderíamos progredir se os integrássemos em vez de os negar. Nenhum artista existe sem antecedentes. A vanguarda é uma corrente tranquila de nascimentos durante os quais o novo é criado através da transformação das ideias existentes. O hoje emerge do ontem.”²³⁰

Mas a verdade é que, apesar destes ponderados e bem intencionados avisos, a iconoclastia²³¹ é uma tentação (ou um pecado segundo alguns) para toda a geração de artistas que foi forçada a debater-se com o carácter sagrado da literatura dramática, para conseguir sobreviver do seu trabalho artístico. Por isso Rodrigo Garcia sub-titulou o espectáculo *Comprei uma pá no Ikea para cavar o meu túmulo*, como sendo *uma fábula iconoclasta e consumófoba*, “como se inventasse aí um novo género dramático, à maneira dos gregos, que

²²⁷TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. ob. cit.*, P. 80.

²²⁸*Ibidem*. P. 105-106.

²²⁹Na realidade Rodrigo Garcia não só a abandona como constantemente a ridiculariza, nomeadamente quando solicita a intérpretes franceses – com formação superior em teatro – que coloquem em cena os códigos para a representação do teatro neoclássico francês, em contextos que sublinham o disparate de tal prática teatral em pleno século XXI, submetendo-a assim a uma condição de “morto-vivo”.

²³⁰MAGUIRE, MATTHEW – *ob. cit.* P. 202.

²³¹Mais à frente, quando nos debruçarmos sobre o platonismo, iremos deparar com uma utilização em sentido estrito do termo *iconoclastia*. Aqui utilizamo-lo, tal como outros autores, em sentido lato, para indicar o desejo de destruição das convenções e iconografia do modo de produção teatral dominante, que passa, entre outras, pela “recusa do lugar hegemónico do texto”: TACKELS, Bruno – *Les Castellucci. ob. cit.*, P. 28.

inventaram a tragédia para se desembaraçarem dos seus Deuses.”²³² E também por isso o artista croata Branko Brezovec parece querer atacar os próprios espectadores, testando os seus limites, “ num “crescendo de agressão iconoclasta” até um ponto de “total saturação [de significados, estímulos, narrativas, estilos, géneros e ideologias], em que se torna quase impossível distinguir a exuberância sensorial, afectiva e semântica do vazio.”²³³ Mas é sem dúvida Romeo Castellucci quem melhor apresenta esta convocação da *morte do pai* como inseparável duma escrita de cena contemporânea:

O livro, também no nosso trabalho, foi sempre considerado como uma coisa, um paralelepípedo de papel: É esta a primeira realidade do livro. Lembro-me que o meu primeiro interesse pelos livros, em relação com o teatro, tem de ter em conta a mitologia da Mesopotâmia. Foi nessa região que se inventaram os livros, mas logo depois dessa invenção colocou-se a questão da sua conservação, do seu armazenamento. A mais antiga biblioteca do mundo ficava em Elam; E estava organizada exactamente como os cemitérios, pelo que essa relação do livro com o cadáver foi para mim essencial. O livro é um cadáver. Trata-se de uma letra morta, faça-se o que se faça. (...) É uma mentalidade supersticiosa, essa de nos entregarmos à bondade de um livro, à bondade de um clássico.²³⁴

4.5 – O drama

Não fugindo ao pleonasmo diremos que o drama é a característica determinante da literatura em modo dramático. E que aquele normalmente se associa à presença evidente de vários factores, a saber:

- as indicações cénicas ou didascálias, que expressamente referem o caminho a seguir em termos performativos.
- a narrativa, aqui associada a uma ideia de continuidade, de princípio, meio e fim, ainda que não necessariamente por esta ordem.
- o conflito, enquanto motor de toda a acção, daquilo que se passa e daquilo que será dado ver em cena.
- As personagens, enquanto construção complexa a partir do sujeito do actor, e enquanto elas próprias, sujeitos da narrativa e conflito.
- O diálogo enquanto veículo principal de exposição da narrativa, conflito e personagens.²³⁵

Estamos perante factores solidamente enraizados no teatro ocidental. E de tal forma que, como referimos atrás, o teatro proposto por Bertholt Brecht surgiu aos olhos de Peter Szondi,²³⁶ como um modo fora da dimensão do

²³²TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. ob. cit.*, P. 39.

²³³BLAZEVIC, Marin – *Dying bodies, living corpses: transition, nationalism and resistance in Croatian Theatre* In KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas, Editores – *Contemporary theatres in Europe: A critical companion*. Oxon: Routledge, 2006. ISBN 0-415-32940-X. p. 97-98.

²³⁴CASTELLUCCI, Claudia & Romeo – *ob. cit.* P. 120.

²³⁵Veja-se nomeadamente as formulações de LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre. Ob. Cit.*, p.30 e SZONDI, Peter. *ob. cit.* P. 27.

²³⁶SZONDI, Peter. *Ob. Cit.*, P. 27 e 133 ss.

dramático, por recusar algumas das linhas de força tradicionalmente associadas ao género.²³⁷ E de facto, a épica brechtiana recorria a uma série de estratégias contrárias ao teatro dramático *tout court*, nomeadamente:

- apelo a um testemunho em detrimento de uma participação.
- exposição de signos em detrimento da criação de uma ilusão.
- convocação de um público dialogante em detrimento de um público empático.
- maior apelo à reflexão do que à emoção
- recusa de um crescendo para a resolução em clímax do conflito.
- recusa do actor mergulhado na sua personagem e afirmação de um actor distanciado ou *estranhado*.

Mas a verdade é que, o que há cinquenta anos parecia ser, uma viragem de sentido oposto ao modo dramático - ou uma solução *extra-dramática* para a anunciada crise do drama – hoje parece-nos ser uma proposta de mudança ainda, e na maior parte, *intra-dramática* pois mantinha intactas as principais características do drama que apontámos no início deste ponto.

E se bem que as discussões acerca do presente e futuro do drama tenham continuado até ao fim do século XX²³⁸ – por vezes de forma a afastar outros eixos que não o intra-dramático²³⁹ - a verdade é que progressivamente se tornou mais fácil descortinar “toda a linha de novo teatro que levava de Artaud e Grotowsky para o Living Theatre e Bob Wilson”²⁴⁰. Um teatro que constantemente se distanciava dos elementos dramáticos, não os considerando indispensáveis à actividade teatral e não subsumindo teatro no drama. E isto numa fuga que era acompanhada pela própria literatura “dita dramática” que lentamente se afastava dos seus elementos mais habituais. Referimo-nos a autores como Samuel Beckett, Peter Handke, Heiner Muller e, mais recentemente, Sarah Kane ou Suzan Lori-Parks²⁴¹. Inicia-se então um curioso processo, em que os autores de literatura para teatro acabam por influenciar alguns artistas performativos no sentido, aparentemente paradoxal, do abandono da literatura dramática²⁴².

Neste abandono da literatura dramática, destacamos então esta tendência para negligenciar, nomeadamente, as ideias de fábula e de personagem, partindo-se em busca de novas possibilidades narrativas. Trata-se de um “estilo dramatúrgico partilhado (...) tipicamente compartimentado ou fragmentado, com múltiplas camadas e narrativas.”²⁴³ E acaba assim por se alterar o sentido do que se compreende e aceita como uma narrativa,

²³⁷ Lehmann aponta essa mesma dificuldade a Roland Barthes: LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre. ob. cit., P.30*.

²³⁸ Veja-se nomeadamente SARRAZAC, Jean-Pierre – *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002. ISBN 972-610-496-3.

²³⁹ Recordo o lapidar comentário depreciativo deixado pelo cineasta Saguenail, em 2000, a propósito de um espectáculo do Visões Úteis, intitulado *Schiul: Forma dramática não encontrada*. Apenas isso, como se a ausência de *drama* tivesse que corresponder necessariamente a uma patologia e nunca a uma opção consciente.

²⁴⁰ LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre. ob. cit., P.31*

²⁴¹ Trata-se aqui dos mesmos autores que Lehmann associou à sua formulação de “pós-dramático”, na obra citada na nota anterior.

²⁴² TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. ob. cit., P. 80*.

²⁴³ HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane – *ob. cit., P. 221*.

problematizando-se constantemente a própria ficção e pondo-se em causa algumas das regras do entretenimento até aqui aceites, nomeadamente a de que uma narrativa não se interrompe e tende a afastar os seus elementos perturbadores.²⁴⁴ Esta situação gera também frequentemente uma problematização da própria ficção – herdada das vanguardas ao longo do século XX – em que frequentemente o primeiro gesto passa pelo anúncio de que se está a fazer teatro. Paradigmático desta situação, será o início de *World in Pictures*, dos *Forced Entertainment*, com uma cena em que um actor ouve os conselhos dos seus colegas acerca da melhor forma de iniciar o espectáculo e contar uma história. Para em seguida o mesmo actor iniciar uma narrativa que cativa o público, através do avanço para um desfecho cuja revelação acaba por ser negada. Apela-se assim a uma recorrente negação da *quarta parede*, esta no sentido descrito por Tori Haring-Smith,:

Um mundo aparentemente à prova de som, esquecendo a comunidade para quem (os actores) deviam estar a falar. O público é ignorado. Desta forma o teatro da quarta parede viola uma característica essencial do teatro – a relação do evento teatral ao vivo com uma comunidade viva. Tal como Brecht, afirmo que a quarta parede do teatro tem de ser destruída para incluir o público no mundo do espectáculo, para o implicar, como ele o teria dito. Contudo, espero que o envolvimento do público seja mais do que intelectual, seja também emocional (...).²⁴⁵

Encontramos então, e simultaneamente, públicos cada vez mais familiarizados com a partilha da mesma *assoalhada* com os artistas performativos,²⁴⁶ e criadores teatrais cada vez mais afastados do estilo fechado e narrativo do drama. Pode-se até contar uma história mas isso não implica, como afirma Massimo Furlan, que ela tenha de ser legível, pois não interessa tanto o que se afirma como as questões que se levantam²⁴⁷. Por isso, Bruno Tackels afirma, a propósito do trabalho da Societàs Raffaello Sanzio, que é a acção que importa, e não a fábula ou a personagem²⁴⁸. E a mesma situação – essa ausência de fio

²⁴⁴Um dos mais exemplares correctivos dados à violação desta regra foi fornecido por John Huston que, na sua adaptação da obra de Dashiell Hammett *The Maltese Falcon*, eliminava a famosa “Parábola de Flitcraft” provavelmente pelo efeito pernicioso que esta tinha sobre a continuidade da narrativa.

²⁴⁵HARING-SMITH, Tori – ob. Cit., P. 100.

²⁴⁶Estamos naturalmente a falar de públicos que frequentam habitualmente as salas de espectáculos, pois para os restantes (esmagadora maioria) esta situação parece continuar a suscitar grande estranheza, como se um século parecesse separar as práticas teatrais dos espectadores a quem estas se dirigem. Talvez por isso Jorge Loureiro, crítico teatral do jornal *Público*, iniciava um dos seus artigos, em Abril de 2008, confrontando essa situação: “Mal as luzes se apagaram, a senhora da fila de trás olhou para a cena e disse «é teatro moderno». E eu estive tentado a responder «não, é mais provável que seja pós-moderno», mais em cima das ruínas imaginárias do drama moderno do que após o classicismo. Mas ela podia responder-me que sendo assim era pós-dramático e eu, enfim, achei melhor calar-me.” FIGUEIRA, Jorge Loureiro – Um portal para nenhures. www.estadocritico.blogspot.com/2008/4, em 25 de Janeiro de 2009, às 2.51h.

²⁴⁷www.massimofurlan.com/presentation.php, em 23 de Julho de 2008 às 11.50h.

²⁴⁸TACKELS, Bruno – *Les Castellucci. ob. cit.*, P. 35.

condutor ou narração – é apontada acerca do trabalho de François Tanguy,²⁴⁹ como marca de uma “ruptura com a crença na ficção”²⁵⁰.

Trata-se aqui de uma marca fortemente distintiva dos processos da escrita de cena contemporânea, não só na Europa mas também nos Estados Unidos da América. Veja-se em Chicago, como os *Goat Island* se afastam de qualquer tentativa dramática, propondo antes uma mera sucessão de cenas e podendo até impedir que o espectáculo se possa ver, de forma completa, a partir de todo e qualquer lugar da plateia.²⁵¹ Ou então a situação dos *Elevator Repair Service* e a sua irresistível atracção por material “impróprio para representação”, arriscando em cena uma espécie de replicação da literatura, com os actores a recusarem a contracena e a incorporação de personagens, na busca de outros ritmos e teatralidades²⁵².

Mas se o drama era inegavelmente a linha de força da dramaturgia do teatro moderno, que outros eixos dramáticos estarão a ser desenvolvidas para sustentar este tipo de escrita de cena, que recusa a *alma mater* dramática? Anatoli Vassiliev chega a afirmar que “um encenador que domine verdadeiramente a sua arte deve ser capaz de representar a lista telefónica ou a sua agenda”²⁵³, afirmando assim que o teatro só nasce com a cena e com o *performer*, e que, antes do teatro, até pode haver literatura dramática mas não há certamente dramaturgia, pois essa surge da escultura, do corpo e do tempo, na cena. E numa resposta a esta mesma questão, em registo diferente mas igualmente exemplar, encontramos os *Forced Entertainment*, propondo:

- A opção, entre outros, pelo jogo, competição, duração, exaustão e apresentação de padrões.²⁵⁴
- A ordenação do material (guião) de um modo não narrativo.²⁵⁵
- Uma fragmentação que obrigue o espectador a uma construção activa.²⁵⁶
- Uma duração que conduza a uma exaustão tal que impeça o actor de efectivamente controlar a cena e o público.²⁵⁷
- A libertação da economia dramática ou seja do “padrão de princípio, meio e fim, que produz uma sensação satisfatória de unidade (*closure*, no original).²⁵⁸
- A recusa, através da duração, da imposição de uma dramaturgia ao público, pois este, ao entrar e sair do local de representação, acaba por construir uma pluralidade de linhas dramáticas.²⁵⁹

²⁴⁹TACKELS, Bruno – *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005. ISBN 2-84681-1087-7. P. 109.

²⁵⁰TACKELS, Bruno; NOEL, Bernard – *Le Théâtre du Radeau: En eaux troubles*. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. N° 48 (Julho/Setembro 2008). P. 89.

²⁵¹www.goatlandperformance.org, em 9 de Julho de 2008, às 10.20h.

²⁵²www.elevator.org e em especial quanto às adaptações de *The Sound and the Fury* de William Faulkner e *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald.

²⁵³TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2006. ISBN 2-84681-169-5. P. 109.

²⁵⁴FORCED ENTERTAINMENT – Research Pack (dossier fotocopiado disponibilizado pela Companhia), P. 2.

²⁵⁵*Ibidem*, P. 3.

²⁵⁶*Ibidem*, P. 7.

²⁵⁷*Ibidem*, P. 7.

²⁵⁸*Ibidem*, P. 16.

²⁵⁹*Ibidem*, P. 21.

- Uma “dramatúrgia do anti-dramático” em que não se tenta ser alguma coisa e apenas se é.²⁶⁰
- As enumerações, ou listas para o público, ao jeito dos discursos épicos, em catálogo, referidos no capítulo primeiro: Em *First Night*, aquilo que o público não deve pensar, em *The world in pictures*, aquilo que o actor deve e não deve fazer.²⁶¹
- A presença constante da própria ideia de falhanço dos sistemas de representação.²⁶²

Este afastamento do modo dramático tem conduzido cada vez mais, no terreno das escritas de cena, à criação de dramaturgias assentes no EU e no NÓS. Referimo-nos aqui à criação performativa de inspiração autobiográfica ou de inspiração comunitária, em que a vida do próprio artista, ou das comunidades envolvidas no trabalho, se transforma no próprio objecto criado, como sintetizam Govan, Nicholson e Normington.²⁶³

Narrativas teatrais que pretendem expressamente desafiar a distinção clara entre o ficcional e o real, entre segredos e mentiras e entre imaginação e autenticidade.

Por isso cada vez mais os “palcos” se abrem a modos de narrar que passam antes pela exploração da tensão entre realidade e ficção,²⁶⁴ nomeadamente:

- O cruzamento entre biografias reais e pessoas reais que interpretam as próprias biografias – gerando assim objectos claramente ficcionais mas em que cada um dos intérpretes se ficciona a si próprio²⁶⁵. Como exemplo, *Chácara Paraíso*²⁶⁶ dos *Rimini-Protokoll*, expondo ficcionalmente as experiências reais dos guardas prisionais, e respectivas famílias, que se encontram em cena, ou *Class of 76*, dos *Third Angel*, inspirado nos percursos de vida dos ex-alunos de uma turma escolar.²⁶⁷

²⁶⁰ *Ibidem*, P. 23.

²⁶¹ *Ibidem*, P. 26.

²⁶² *Ibidem*, P. 27.

²⁶³ GOVAN, Emma, NICHOLSON, Helen e NORMINGTON, Katie – ob. cit. P. 57.

²⁶⁴ Num caminho que hoje é cada vez mais trilhado pela literatura dramática que se reinventa a si própria a partir de entrevistas, declarações públicas e informação noticiosa. Veja-se por exemplo, David Hare com *Stuff Happens* e Victoria Brittain e Gillian Slovo com *Guantanamo*, como marcas recentes da exploração de um *teatro-come-que-documental* que foi já explorado noutros contextos ao longo do século XX (referimo-nos, sem mais delongas, ao “teatro dos factos” e aos “jornais vivos” experimentados respectivamente nas décadas de sessenta na Alemanha e trinta nos Estados Unidos da América).

²⁶⁵ Curiosamente numa relação que também se estabelece, por exemplo, no cinema ficcional do realizador português Pedro Costa, cujos filmes actualmente se escrevem a partir da experiência de pessoas reais que posteriormente se interpretam a si próprias. Gerando assim um limbo que apesar de ser claramente ficcional não consegue, nem quer, afastar a ideia de documentário.

²⁶⁶ Trabalho assinado por Lola Árias e Stefan Kaegi.

²⁶⁷ Em Portugal poderemos destacar a criação “O Álbum” de Helena Botto (2008), no âmbito do seu *Projecto Transparências*, a partir de 2000 fotografias pessoais: “Este aglomerado de imagens privadas, constitui aquilo a que se chamou o Álbum da Memória. São fotos de infância misturadas com fotos recentes, fotos de trabalho, fotos de férias, fotos de festas, fotos de pessoas, instantâneos recolhidos à socapa, fotos roubadas de outras pessoas, de outras vidas,

- O cruzamento entre ficção e paisagem real. Como exemplo também os *Rimini Protokoll* com *Cargo Sófia*²⁶⁸ – numa viagem de camião que cruza a periferia de várias cidades, confrontando a realidade exterior com as narrativas ouvidas dentro do camião. Ou também *O Resto do Mundo*, do *Visões Úteis*, espectáculo num Táxi que cruzava a ficção de Joseph Conrad, rio Congo acima, com a realidade das mais recônditas periferias da cidade do Porto.

- O cruzamento da ficção com as linguagens dominantes nos média²⁶⁹. Veja-se a presença constante desta tensão no trabalho dos *Uninvited Guests*, *Imitating the Dog* ou mesmo *Rodrigo Garcia*. Numa constante preocupação de pensar o teatro para uma sociedade saturada de média. Uma sociedade onde já não nos podemos relacionar com um ente querido hospitalizado sem pensar nos *dramas tv de hospital*,²⁷⁰ Uma sociedade em que se afirma não suportar na ficção da cena aquilo que se tolera na realidade quotidiana que os media dominantes projectam²⁷¹.

E no âmbito da própria literatura *pós-dramática*, também a ideia de progressão para a frente tem sido preterida pelas possibilidades de repetição e revisão, tal como formuladas por Suzan Lory-Parks²⁷²:

Repetição e revisão” é um conceito da estética do Jazz em que o compositor ou o intérprete escreve ou toca uma frase musical uma e outra vez e assim sucessivamente. E em cada nova visita a frase é ligeiramente revista. A “repetição e revisão” é um elemento central do meu trabalho; Através da sua utilização pretendo criar um texto dramático que se afaste da tradicional narrativa linear para se parecer mais com uma partitura musical. (...) E pergunto-me como a estrutura de “repetição e revisão” e as histórias que lhe são inerentes – uma estrutura que cria um drama de acumulação – pode caber na rubrica da literatura dramática onde, tradicionalmente, todos os elementos levam o público para um momento explosivo único. Nessas peças [de repetição e revisão] não nos movemos de A para B mas por exemplo assim: A A A B A. Através deste movimento reelaboramos A. E se continuarmos a chamar a este movimento PROGRESSÃO PARA A FRENTE, tal como eu acho que ele é, então reelaboramos a ideia de progressão para a frente. E se insistirmos em

outras vidas partilhadas, outras vidas cruzadas. É então a partir desta mancha de imagens paralisadas, fixadas em papel fotográfico, que todo o processo performativo se vai construindo”in BOTTO, Helena - www.projectotransparencias.blogspot.com, em 26 de Janeiro de 2009, às 16.00h.

²⁶⁸Trabalho assinado por Stefan Kaegi.

²⁶⁹Também explorado pela própria literatura dramática. Veja-se o espectáculo de Álvaro Garcia Zúñiga “*Conferência de Imprensa*”, produzido pelo Teatro Nacional de São João em 2007 onde se replica a linguagem dos responsáveis políticos ocidentais numa dramaturgia despidida de fábula, personagens ou conflito.

²⁷⁰ Pensamos no espectáculo *Schlock* dos *Uninvited Guest* (2004).

²⁷¹ Pensamos na “violência” da cena de Rodrigo Garcia e nas reacções de repulsa que a sua linguagem cénica tantas vezes suscita. Nas suas palavras: “Aceitamos ser os carrascos da África e da América Latina mas não se tolera uma cena onde dois dos meus actores esmagam comida entre as nádegas.” TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. ob. cit.*, P. 44.

²⁷²PARKS, Suzan-Lori – ob. cit. P. 8 e 9.

chamar aos textos assim estruturados PEÇAS, o que eu acho que eles são, então teremos um novo género de literatura dramática.

E repare-se que esta marca não-dramática parece estar de tal forma inscrita no código genético da escrita de cena que Tackels garante que esta será ontologicamente não dramática²⁷³. Já Heddon prefere apostar na possibilidade de escritas de cena dramáticas, apontando contudo que as companhias que “conservam uma trajetória narrativa fortemente linear (...) na realidade utilizam um escritor, responsável por traduzir o trabalho produzido através da improvisação, discussão, etc numa peça baseada numa história (*story-based play*, no original).”²⁷⁴

No Visões Úteis sinto que esta ideia de contar uma história – mais ou menos fragmentada – tem acompanhado a grande maioria dos processos de escrita de cena. Veja-se, por exemplo, o carácter claramente dramático de 667 – o vizinho da besta (2003), Cidade dos diários (2005) ou MUNA (2008) - processos criativos diversos que tanto arrancaram da cena para a mesa como da mesa para a cena.

Situação semelhante será a dos *Imitating the Dog* que recusam a literatura dramática mas assumem uma escrita de cena em que a composição narrativa é uma constante, ao ponto de afirmarem, na sua identidade artística, a importância da “experimentação com o papel da ficção (*story-telling*, no original) e da narrativa na experiência teatral contemporânea.”²⁷⁵ Parece pois - e ainda que o afastamento do drama seja uma marca inegável dos processos de criação teatral aqui convocados - que a aspiração a generalizações deste género arrisca ser atropelada por uma realidade fundada nas práticas – e por isso infinitamente plural – que constantemente recusa qualquer tipo de “catalogação taxativa”.

4.6 – O platonismo

Em 1984 Mac Wellman insurgia-se contra o que denominava de escrita euclidiana, descrevendo-a como aquela em que tudo, nomeadamente as personagens e as suas acções, faz sentido como parte de um todo coerente e organizado. Pelo contrário as personagens não euclidianas não demonstrariam “nada para lá delas próprias”.²⁷⁶ Wellman insurgia-se, desde logo, contra os dramaturgos do seu tempo que pareciam não compreender que a vida podia ser bem mais interessante do que as explicações da própria vida. E para combater esta situação propunha uma guerra ao significado, à hermenêutica e aos conteúdos. Uma guerra em defesa de uma teatralidade que escapasse à

²⁷³TACKELS, Bruno – *François Tanguy et le Théâtre du Radeau. ob. cit.*, P. 18 Afirmação que segue o caminho seguido por Lehmann, como se compreende em TACKELS, Bruno – *Les Castellucci. ob. cit.*, P. 18.

²⁷⁴HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane – *ob. cit.*, P. 222.

²⁷⁵IMITATING THE DOG - www.imitatingthedog.co.uk, em 25 de Julho de 2008 às 12.40H.

²⁷⁶WELLMAN, Mac – *The theatre of good intentions* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8.

obsessão com a comunicação, com o conteúdo, com o significado. E nesta apologia Wellman preconizava já uma estética que Lehmann iria diagnosticar dez anos depois, a da teatralidade mais preocupada com a manifestação do que com o significado, enfim mais fascinada com a presença do que com a representação.²⁷⁷ Tratamos então do que Patrice Pavis denomina de crise da representação, caracterizada pela “regra de nada ilustrar, de não dar a compreender um texto ou um argumento prévio” pois “toda a figuração é enganadora”.²⁷⁸ Estamos aqui perante o prolongamento da oposição fundadora, entre Platão e Aristóteles, que Richard Schechner²⁷⁹ toma como ponto de partida para toda a sua teoria performativa, e que Eugénia Vasques tão bem sintetiza:

Ao longo dos séculos, no teatro do ocidente, [processa-se] um trabalho de “separação das águas” entre estes entendimentos filosóficos do teatro. Um dos rios coincide com a linha “platónica” e libertária (individualista) que haverá de conduzir aos simbolistas, a Artaud, aos surrealistas, ao Teatro do Absurdo depois de ter passado pelas várias utopias teóricas do século XIX (dos românticos a Nietzsche), sob o signo fundador do ambíguo Dionísio. O outro coincide com uma linha “aristotélica” e normativa (social) com passagem obrigatória pelo naturalismo positivista (Stanislavsky), pelo Meyerhold bolchevista, pelo “teatro épico” de Piscator e Brecht, e pelos diversos teatros políticos, sob o signo do lógico Apolo.²⁸⁰

Uma oposição fundadora que radicava, basicamente, no elogio de Aristóteles perante as possibilidades da mimese enquanto imitação perfeita da realidade.²⁸¹ Isto face à condenação a que Platão votava as artes miméticas (teatro incluído), enquanto fomentadoras de ilusão e fantasia, perante o carácter imutável das ideias. A arte mimética seria apenas, para o autor da *Alegoria da Caverna*, uma sombra das ideias e por isso a exigência da sua erradicação.²⁸²

Estamos perante uma discussão²⁸³ que está explicitamente na “boca do mundo”, seja através da fundamentação teórica de artistas como Sheley Berc, a propósito dos seus *monotechnodramas*:

O primeiro teatro tinha uma única visão, desde Homero até Esquilo. Assim que chegamos a Sófocles vai tudo por ali abaixo porque se desfaz a voz teatral unificada.²⁸⁴

²⁷⁷ LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre. ob. cit.*, P. 84 e ss.

²⁷⁸ PAVIS, Patrice – *ob. cit.*, P. 164.

²⁷⁹ SCHECHNER, Richard – *Performance Theory. ob. cit.*, P. 28.

²⁸⁰ VASQUES, Eugénia – *Teatro. ob. cit.*, P. 25.

²⁸¹ O “falar de poesia” que Aristóteles propõe valoriza o poeta face à expulsão, a que Platão o tinha sujeito, da cidade ideal, no diálogo “A República”: ARISTÓTELES - *Poética. ob. cit.*, P. 103.

²⁸² “O poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não sabe distinguir o que é maior do que é menor, e que toma as mesmas coisas ora por grandes, ora por pequenas, que fabrica fantasias e está sempre a uma enorme distância da verdade” : PLATÃO – *A República, Politeia*. Tradução, prefácio e notas de Elísio Gala. Lisboa: Guimarães Editores, 2005. ISBN 972-665-504-8. P. 344.

²⁸³ Interessa-nos sobretudo aqui o reflexo desta oposição nas práticas performativas contemporâneas, pelo que naturalmente declinamos um estudo mais aprofundado da matriz original do conflito filosófico.

Seja através das mais recentes sínteses do pensamento e da crítica teatral, nomeadamente de Hans-Thies Lehmann:

Não vamos ao teatro para ver uma representação da realidade sob uma forma concentrada – essa era a ideia tradicional da mimese grega – vamos ao teatro para viver uma experiência.²⁸⁵

Não admira então que, e indo directamente à raiz da questão, Anatoli Vassiliev evoque a *Alegoria da Caverna*, para resumir este dilema da prática teatral e afirmar peremptoriamente que sempre “sonhou com esse teatro, imaginando uma obra de teatro que exista para lá dessa caverna, para lá da nossa vida.”²⁸⁶ Por isso o mestre russo faz o elogio da literatura dramática que considera ancorada no diálogo platónico, e aponta e recusa a encenação que pretende confirmar o que já se sabe. Vassiliev prefere então eleger processos criativos em que a encenação seja uma descoberta do que não se sabe, ou seja uma descoberta da luz que brilha fora da caverna, uma descoberta testemunhada pelo público.²⁸⁷

Sentimos aqui também uma clara tentativa de recuperação de uma ideia de sagrado, entendido como algo que nos transcende, que está para além de nós e que por isso não é susceptível de imitação em cena. Assim poderemos melhor entender que Rodrigo Garcia se confesse “completamente apaixonado pela iconografia religiosa”²⁸⁸ e invoque Bill Viola²⁸⁹ como companheiro de viagem “na recolha dos últimos traços do sagrado no que resta do humano”.²⁹⁰ Pois, e nas palavras de Bruno Tackels:

O seu teatro [o de Rodrigo Garcia] não a imita [a pintura religiosa] mas colhe nela a energia de um verdadeiro espaço sagrado. E daí o intolerável de certas cenas que passam completamente despercebidas na vida fora do seu teatro. Como se a vida tivesse necessidade de um teatro para se mostrar a si mesma.²⁹¹

Estamos agora perante universos performativos em que o tempo tende a distender-se para que os sentidos possam ser construídos pelo próprio espectador. Tal como acontece com as imagens que Massimo Furlan constrói sem pressas, convocando o imaginário do espectador, cujas memórias tendem a despertar quando confrontadas com esse novo território que não impõe sentidos, que obriga a um papel activo, e que convida às ficções de todo e

²⁸⁴BERC, Shelley – *Theatre of the mind: a fugue in two parts* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P. 211-212.

²⁸⁵LEHMANN, Hans-Thies – *Être là pour l'expérience*. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 48 (Julho/Setembro 2008). P. 58.

²⁸⁶TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2006. ISBN 2-84681-169-5. P. 135.

²⁸⁷*Ibidem*, P. 104.

²⁸⁸TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. P.97.

²⁸⁹Artista vídeo americano cujos trabalhos reflectem frequentemente uma tentativa de recuperar marcas perdidas de espiritualidade e sagrado.

²⁹⁰TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. *ob. cit.*, P. 37.

²⁹¹*Ibidem* – P. 62.

cada um dos espectadores. E neste questionamento constante entre o que se representa e o que é representado, a semiologia é um modo de leitura claramente descartado.

Porque o que agora se apresenta ao espectador não é um ser completo mas um vazio que apela a ser preenchido com o que o espectador traz consigo. Por isso Sara Jane Bailles afirma, a propósito dos *Goat Island*, que um estado de semi-vigília pode ser o melhor passaporte para a outra linguagem que o colectivo oferece aos espectadores, “não familiar mas coerente, difícil de entender mas bela quando a contemplamos.”²⁹² E acrescenta:

Aprendemos que as coisas não têm desde logo um significado e que o significado é contingente. (...) Somos responsáveis pela nossa própria compreensão., a nossa própria resposta crítica e criativa. Os *Goat Island* apresentam várias mensagens; Mas para mim e antes de mais, a força do seu trabalho reside na delicada mas firme lembrança de que nós próprios temos que passar também a ser autores.^{293 294}

A ideia de belo parece assim afastar-se da mimese, da ilusão e dos significados inequívocos. E radicar-se cada vez mais no que acontece, no que está a ser e no que é. Ou nas palavras de Tim Etchells na “[grande atracção] pelas coisas que são o que são e [na grande atracção] pelos momentos em que o que está a acontecer é o que está a acontecer.”²⁹⁵ Porque, e tal como Anatoli Vassiliev, os Forced Entertainment não querem espectadores mas testemunhas. Testemunhas não do que se representa mas daquilo por que se passou, do risco que os intérpretes correram por passarem por aquilo com o próprio corpo.²⁹⁶

Recordo aqui, em 1995, um curso de dobragens que frequentei, promovido por uma prestigiada empresa espanhola. A dada altura o formador solicitou-nos a interpretação de uma história, à escolha de cada um mas observando as várias regras ensinada até à altura. Todos os formandos cumpriram relativamente bem a tarefa. Finalmente chega a vez de F. Este entusiasma-se de tal forma com a narrativa que começa a ignorar as regras propostas. E o seu desejo evocativo é de tal forma desmedido que dança com a consciência aguda do falhanço da própria representação. O momento é fortíssimo. No fim o formador, incomodado e muito aborrecido, arrasa a prestação de F. e afirma que assim este nunca poderá trabalhar profissionalmente. Curiosamente, hoje F. é um nome prestigiado da rádio e televisão nacional, amplamente reconhecido como um comunicador nato.

²⁹² BAILES, Sara Jane – Moving Backward, Forewards Remembering: Goat Island Performance Group. http://www.goatlandperformance.org/writing_moving%20backward.htm (9 de Julho 2008; 12.00h).

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ No mesmo sentido Adrian Heathfield quando afirma: [Os *Goat Island*] não pretendem transmitir o significado do seu trabalho, preferindo antes assumir um processo de descoberta do significado implícito no seu trabalho, e envolver os espectadores nesse processo.” HEATHFIELD, Adrian – Coming Undone, *In*, www.goatlandperformance.org/writing_comingUndone.htm (9 de Julho 2008; 12.15h).

²⁹⁵ FORCED ENTERTAINMENT – *Research Pack*. ob. cit., P. 22.

²⁹⁶ *Ibidem* – P. 28-29.

Nesta linha que não procura o legível mas antes o visível, podemos situar também François Tanguy e o seu *Théâtre du Radeau*, onde “a luz não é já uma forma de iluminar a acção mas uma densidade.”²⁹⁷ Por isso Bruno Tackels afirma que “aqui o teatro não representa nem o mundo nem mesmo a grande cidade. Quem vier com o espírito de um desejo de reconhecimento, sairá perdido, desorientado e até mesmo ferido por aquilo que não lhe terá acontecido.”²⁹⁸ Porque François Tanguy não acredita possuir uma verdade que deva revelar ao público e talvez por isso pareça hesitar tanto em falar das suas obras. Como se uma entrevista pudesse fornecer chaves para desfazer o carácter críptico do seu trabalho. Na verdade, o sentido das suas criações parece depender exactamente dessa condição de criptograma que cada espectador decifra, correndo os seus próprios riscos e sem recurso a falsas seguranças, que as alegorias do *Radeau* constantemente recusam.

Este carácter avesso à descodificação parece também ser uma pedra de toque para definir o trabalho da *Societas Raffaello Sanzio* [SRS], mas este amplamente estruturado numa reflexão teórica, aberta e abundante, que constantemente refere a filiação do gesto artístico na própria filosofia platónica, propondo um *Teatro Khmer*, “que recusa a representação porque o real já o conhecemos e ele engana-nos desde os quatro anos (...) trata-se de abater todas as imagens para não aderir a mais do que à realidade fundamental”.²⁹⁹ O resultado seria um teatro assumidamente iconoclasta³⁰⁰ e de filiação platónica:

Iconoclastia foi para nós uma palavra importante e maternal. Palavra poderosa, para nós que experimentávamos pela arte a mesma aversão que Platão. Ele pensava que, comparada à verdade incorruptível das ideias, a realidade óptica era enganadora.³⁰¹

Recusa-se que tenha de forçosamente existir um sentido. E recusa-se ainda que a realidade possa ter um sentido. Enfim, busca-se mais a revelação do que a compreensão. E neste platonismo levado a um calculado extremo, o criador não se considera mais do que um mero espectador perante o objecto criado:

O cérebro é um órgão preparado para receber informação enviada pelo ambiente. (...) E é aqui que devemos começar. Todo o corpo é afectado pelo que se passa no palco. Eu não espero nada do público, (...) Eu sento-me do lado do público, no meio deles, vejo o espectáculo exactamente da sua posição. A única diferença é que sei o que vem a seguir. Ainda assim o meu espanto por estar ali é o mesmo.³⁰²

Este carácter aberto do espectáculo encontra a crítica positiva de Bruno Tackels que o classifica de dirigido ao espectador, legível e sujeito a múltiplas

²⁹⁷TACKELS, Bruno; NOEL, Bernard – ob. cit. P. 98.

²⁹⁸*Ibidem*. P. 34.

²⁹⁹CASTELLUCCI, Claudia & Romeo – ob. cit. P. 15-16.

³⁰⁰Iconoclastia aqui em sentido estrito, ao contrário do sentido mais lato empregue anteriormente.

³⁰¹CASTELLUCCI, Claudia & Romeo – ob. cit. P. 22.

³⁰²SOCIETAS RAFAELO SANZIO – Tragedia Endogonidia. ob. cit. P. 18 do programa.

interpretações.³⁰³ Mas apesar da cada vez mais unânime, e já referida, aclamação internacional, a SRS continua a não escapar a críticas que, mais do que negativas, destilam um verdadeiro ódio pelo gesto criativo, e até pelo próprio criador, que chega a ser considerado como “um egocêntrico que pensa o teatro como exposição das suas neuroses, perversões e fantasias. Tudo isto, claro, decorado com as melhores sedas e veludos (...) não dialoga, não comunica e não interage.”³⁰⁴

Mais problematizante parece-nos a perspectiva de Nicholas Ridout que faz uma síntese interessante das dificuldades da fuga à mimese proposta por Artaud e assumida pelas “vanguardas” e em particular pela SRS, afirmando então que os italianos imitam tão bem que parece real, mas na verdade continuam a imitar, o que se percebe claramente quando em confronto com outros artistas performativos que abominam todo o teatro aristotélico:

Longe de estarem a fazer um teatro que siga Artaud na denúncia ou transcendência da representação teatral, ou que alinhe com artistas como Marina Abramovic, para quem o teatro era um inimigo absoluto, eles [SRS] estão a fazer teatro à moda antiga, em que a representação é a preocupação principal.³⁰⁵

E de facto se Marina Abramovic³⁰⁶ for a medida do real então a SRS continuará ainda a representar - ainda que esta representação não se torne tão complexa como a do teatro “mais dramático” - e até o que é real poderá não parecer sê-lo, tal é o efeito da sua cena teatral.

Em Portugal poderemos apresentar como exortação desta recusa da representação (ou melhor, de recusa até certo ponto) as palavras de André Teodósio do Teatro Praga, para quem “a *ficção não interessa. A realidade não interessa. O que interessa é o real que emerge da realidade. A literatura dramática não interessa porque se dedica à realidade.*”³⁰⁷ E também João Paulo Seara Cardoso, do Teatro de Marionetas do Porto:

Talvez aquilo a que eu reaja mais seja à sobrevivência de um certo naturalismo ou de um teatro apolítico e inócuo que não forma massas críticas. Um teatro que não perturba os nossos sentidos”, como dizia Artaud (...) Penso que o que caracteriza as linguagens contemporâneas é

³⁰³TACKELS, Bruno – *Les Castellucci. ob. cit.* P. 29, na sequência do qual se aponta esta maneira de pensar o teatro como uma condenação da semiologia enquanto modo de leitura, por deixar de haver uma grelha e passarem a existir várias revelações: P. 38

³⁰⁴COSTA, Tiago Bartolomeu – *Os movimentos imediatos de Romeo Castellucci*. Obscena. Lisboa: Obscena- Associação e Pixel Reply LDA. Nº 4 (Abril/Maio 2007). Diga-se que as sensações que motivam esta reacção são completamente assumidas por Romeo Castellucci quando afirma considerar o público como um horizonte e não como um destino: CASTELLUCCI, Claudia & Romeo – *ob. cit.* P. 176.

³⁰⁵RIDOUT, Nicholas – Make-believe: Societas Raffaello Sanzio do Theatre In KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas, Editores – *Contemporary theatres in Europe: A critical companion*. Oxon: Routledge, 2006. ISBN 0-415-32940-X. P. 177.

³⁰⁶Artista sérvia conotada com a performance e que, nas últimas décadas, tem assumido *em cena* acções despojadas de qualquer ilusão ou ficção em o que acontece é mesmo o que acontece, seja partir um espelho com a testa, flagelar as costas com um chicote ou cortar os dedos com uma faca.

³⁰⁷Citação de memória de aula dada, a meu convite, na Academia Contemporânea do Espectáculo em 13 de Junho de 2008.

uma certa postura anti-aristotélica, tanto na dimensão anti-mimética, como numa certa desagregação do tempo e do espaço. É isso que me parece interessante na arte contemporânea que se aventura numa onda não figurativa nos domínios do teatro, da performance, da dança etc³⁰⁸

4.7 - O processo

A escrita de cena, e na sequência de tudo o que já foi aqui dito sobre ela, implica naturalmente processos criativos que tendem a ser longos e não necessariamente contínuos. Mais do que isso, processos em que o tempo não é um dado resolvido logo à partida. E esta situação torna-se particularmente clara quando se confronta este tipo de metodologia criativa com a encenação de literatura dramática, pois neste último caso já existe uma dramaturgia no início do processo de trabalho. Naturalmente que, na encenação de literatura dramática, ainda se exige um complexo processo de análise dramática e encenação, que em muitos casos pode passar pela criação de nova dramaturgia, a partir daquela que serviu para arranque do processo. Mas ainda assim é inegável que os artistas performativos não partem aqui do zero, bem longe disso, pois iniciam o seu trabalho a partir de uma dramaturgia preexistente. Situação diferente a dos escritores de cena que, no início do processo, têm ainda que construir a dramaturgia, ou seja a estrutura que irá dar sentido ao espectáculo que se procura.

Estamos então perante um processo de trabalho em que os artistas performativos não se confrontam, no início, com um caminho já apontado. Antes pelo contrário, têm à sua frente todos os caminhos do mundo e competem-lhes a responsabilidade de reduzir essas infinitas possibilidades a uma só. Para isso exige-se um intenso trabalho de procura, levantamento de possibilidades, investigação, concepção, estruturação, autocritica, escolha e decisão. Tudo isto para chegar, mais ou menos, ao ponto em que normalmente se iniciam os trabalhos dirigidos à encenação de literatura dramática.³⁰⁹

Podemos assim afirmar que esta crescente autonomia e responsabilidade do artista performativo, pelo seu processo criativo, foi gerando um imenso fascínio por esse período de gestação em que, à frente de todos, surge um objecto artístico onde até então, pelo menos aparentemente, não havia nada. Uma felicidade imensa por esse correr do tempo entre o desejo de fazer e o constatar que está feito. Por isso os processos criativos começaram a ser cada vez mais protegidos e acarinhados por alguns criadores, ao ponto de, lentamente, o caminho deixar de ser um meio para a realização de um fim e começar a afirmar-se como parte integrante do objectivo perseguido.

Ao longo das duas últimas décadas tornaram-se habituais expressões inglesas como *Work in Progress* ou *Workshop* e variantes nacionais como *Laboratório* ou *Residência*. Lentamente o público foi-se habituando a

³⁰⁸CARDOSO, João Paulo Seara - *Boca de Cena* - Programa do espectáculo editado pelo Teatro Nacional de São João (2007).

³⁰⁹As várias etapas dos processos criativos da escrita de cena são profundamente escarpadas pela literatura anglo-saxónica dedicada ao *Devised Theatre*, que referimos antes.

formulações deste género como parte da actividade dos artistas mas também dos programadores institucionais. E, neste último caso, não só como prólogo de uma nova criação teatral mas também como algo que não hesita em justificar-se a si mesmo. Sendo que todas estas expressões parecem colocar a tónica mais no processo que se desenvolve do que propriamente no resultado desse mesmo processo. Estamos afinal perante uma normal evolução de tendências que – como vimos no capítulo I a propósito da arte conceptual e da autonomização dos estudos performativos – têm marcado a arte em geral, e as artes performativas em particular, desde o início da segunda metade do século XX. Mas agora já não estamos perante manifestações periféricas de algumas vanguardas mas perante o crescimento generalizado de um pensamento que coloca o processo criativo no centro das atenções, à custa da atenção omnipresente que, até aqui, se consagrava aos objectos artísticos criados no fim de cada processo criativo. Por isso afirma DD Kugler:

Permitir verdadeiramente um acesso do público ao teatro é admitir (confessar mesmo) que a performance não é produto mas processo. Se calhar isto pode parecer confuso, incompleto e de certa forma inadequado. Mas eu estou menos interessado na ilusão de um produto acabado, do que em expor o público ao processo de trabalho colectivo altamente especializado que tece a frágil fábrica da performance.³¹⁰

E esta recusa do carácter centrífugo do resultado conduz naturalmente à recusa da avaliação autónoma do produto, por se considerar que este só tem sentido como resultado de um processo, ou melhor, por relação com um processo. Assim o objecto artístico relevante passa a ser “processo+produto”. E no limite, nomeadamente em situações de Arte Comunitária, os artistas podem mesmo recusar a avaliação do produto e exigirem somente a avaliação do processo. O processo passa então a ser, ele próprio, produto. E consequentemente, deparamos com o que tem sido, ao longo das duas últimas décadas, um dos principais obstáculos ao desenvolvimento da escrita de cena e da sua competitividade face ao paradigma da encenação da literatura dramática, nomeadamente no que diz respeito aos financiamentos. Vejamos pois:

- A pedra de toque dos financiamento públicos continua a ser o objecto final, pelo que uma metodologia criativa que se centre em demasia no processo tende a ser desvalorizado face aos processos maximizadores do resultado.
- A duração do processo criativo é factor decisivo para a determinação do orçamento da produção, pelo que períodos mais longos implicam aumento de custos e consequente juízo negativo face ao carácter mais célere da encenação de literatura dramática.
- Se bem que toda a criação teatral implique um *bem futuro*, a verdade é que este carácter aleatório é bem mais premente quando nem sequer existe uma dramaturgia prévia. Torna-se por isso mais fácil financiar e/ou vender

³¹⁰KUGLER, DD – Educating the audience: sharing the process IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P. 96.

antecipadamente um produto se este partir de um texto dramático que já existe e que pode ser previamente conhecido e consultado.

E nos anos noventa sentia-se ainda muito esta perda de competitividade da escrita de cena, no que diz respeito à relação entre tempo de criação/financiamento da produção. Como descreve Alison Oddey:

*No sistema de teatro de repertório baseado em texto, três semanas é um tempo aceitável para ensaiar cada guião (...). Na escrita de cena (devised theatre, no original) o dinheiro é usado para experimentar, ver o que dá, ou explorar possibilidades, o que eventualmente pode condenar o produto final ao fracasso.*³¹¹

Mas actualmente cada vez é mais reconhecida a importância da escrita de cena como criadora de dramaturgia contemporânea, e por isso as especificidades destes processos criativos são cada vez mais salvaguardadas pelos decisores em geral, nomeadamente estado e programadores.³¹² Parece ser agora mais claro para todos que processos criativos diferentes não podem simplesmente ser sujeitos a um mesmo critério, e que ao processo mais longo e mais arriscado da escrita de cena corresponderá também a criação de um produto diferente da encenação de um texto dramático. A escrita de cena é cada vez mais encarada, não como um desperdício de tempo, mas como uma legítima procura da dramaturgia do nosso tempo. Veja-se então o modo como os *Forced Entertainment* descrevem o início dos seus processos de ensaio:

Tipicamente o primeiro mês ou dois de um processo tende a ser bastante livre – o grupo experimenta ideias em improvisação usando fragmentos de escrita, cenografia e banda sonora. Nesta fase o material para cena é muitas vezes escolhido por intuição.³¹³

Estes processos, que normalmente se estendem até quatro ou cinco meses, acabam por ser determinantes para dar sentido ao que se cria, contaminando o objecto final com as marcas da sua matriz: “*por acabar, improvisado e mesmo ao vivo*”³¹⁴. Porque a questão é cada vez mais “como se cria” em detrimento do que já foi o peso esmagador “do que se cria”. Justificando assim que os *Goat Island* afirmem que “o ênfase é no processo, sistemas, estrutura, ferramentas de pesquisa para a criação”³¹⁵. E para o grupo de Chicago os processos criativos nunca duram menos de dezoito meses, num contínuo de ensaios em que constantemente se levantam questões e se partilham experiências, não só entre os co-criadores mas também com o público. Veja-se o ano de 2002, estruturado à volta da ideia de diário e numa constante documentação do

³¹¹ ODDEY, Alison – *ob. cit.*, P. 12 e 16.

³¹² Ainda que o crescimento desta salvaguarda seja bem mais intenso nos circuitos culturais centrais (e de maiores orçamentos) do que nos periféricos (e de menores orçamentos), nomeadamente em Portugal.

³¹³ FORCED ENTERTAINMENT – Research Pack. *ob. Cit.*, P. 3

³¹⁴ Ibidem

³¹⁵ GOAT ISLAND – Letter to a young practitioner IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P. 241.

processo de escrita.³¹⁶ Não admira então que na “carta a um jovem praticante” o quinto postulado deste colectivo seja precisamente um apelo ao “trabalhar devagar”:

“Nós aconselhávamos-te a procurar longos períodos de tempo para o teu projecto. Se calhar até pô-lo de lado, esquecer isso, recupera-lo anos mais tarde, acaba-lo depois de te teres tornado outra pessoa.”³¹⁷

Esta visão do tempo como uma ideia cara ao palco aparece também vincada no trabalho de Anatoli Vassiliev, nomeadamente quando associada à direcção de actores e aos processos de ensaio marcados pelo conceito de “Estudos”,³¹⁸ Processos sempre longos em que é imperioso não ter pressa pois o tempo apresenta-se precisamente como matéria a esculpir em cena. E o mesmo se passa nos processos criativos do *Théâtre du Radeau*, marcados por períodos preparatórios de vários meses, com pesquisas, leituras, discussões e reflexão; Isto em sistemas de residência cuja duração total pode aproximar-se de um ano, numa constante problematização do processo em si, o que acaba por convocar também o pensamento da própria crítica:

Porquê este silêncio? Porque é que só o produto tem o direito de ser citado? Não será possível regressarmos à produção, ao gesto que deixa um rasto? E abandonar a autoridade do produto para dizer qualquer coisa acerca do que existe antes dele e sem o qual ele não existiria?³¹⁹

De facto cada vez mais a crítica parece querer assumir-se como um “companheiro de viagem para a pesquisa artística e não ver no julgamento do resultado a sua tarefa principal”.³²⁰ Na verdade – e usando as palavras de Carole Talon-Hugon³²¹ – esta substituição, da “estética da recepção” pela “metafísica da criação”, mais não é do que a resposta de quem vê a um apelo de quem faz, apelo que as vanguardas lançaram e que o século XX foi gritando cada vez com mais insistência. Até se tornar num dado incontornável para as artes performativas do início do século XXI.³²²

³¹⁶ www.goatlandperformance.org

³¹⁷ GOAT ISLAND – *ob. cit.*, P. 243.

³¹⁸ Grosso modo, a aplicação à criação teatral dos “estudos” da pintura, com aproximações sucessivas ao objecto final através de exercícios sobre os variados pontos que o estruturam.

³¹⁹ TACKELS, Bruno – *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*. *ob. cit.*, P. 59.

³²⁰ LEHMANN, Hans-Thies – *Être là pour l'expérience*. *ob. cit.*, P. 59.

³²¹ TALON-HUGON, Carole – *L'esthétique de la réception contre la métaphysique de la création*. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 49 (Outubro/Dezembro 2008). P. 56.

³²² Incontornável, claro está, apenas do ponto de vista de quem discute estas questões. Em 2008 um crítico de teatro português assinava, num jornal de referência, uma crítica paradoxal: Todo o texto se debruçava sobre o gesto criativo sem qualquer alusão ao produto final; Mas à cabeça do artigo inseria-se uma avaliação do espectáculo, contabilizada em estrelas, que não se coadunava minimamente com o espírito do texto. Quando confrontado por mim, o autor admitiu – com pedido de anonimato – que o texto expunha a sua convicção do que deveria ser a crítica teatral; Já as estrelas eram uma imposição do jornal, e do respectivo editor, a que não podia fugir (ANÓNIMO, mensagem pessoal de correio electrónico de 2008).

4.8 – A cena e a mesa

Nos processos criativos que podem caracterizar o que aqui temos descrito como escrita de cena, julgamos ser pertinente distinguir duas possibilidades metodológicas que por vezes se confundem. Referimo-nos à relação do processo criativo com a cena propriamente dita, ou seja com o que normalmente se designa por *ensaio*.³²³ Isto porque muitos dos processos que podemos classificar como de escrita de cena, começam por ser processos de “escrita à mesa”.

Queremos dizer que a escrita de cena pode surgir efectivamente no *ensaio*, num confronto com o corpo dos intérpretes em que, com total liberdade, se tentam desenvolver alguns estímulos ou ideias iniciais. Mas diferente é a situação de a escrita de cena ser convocada para o desenvolvimento de um guião, previamente definido na mesa de trabalho, por um ou vários membros da equipa. Neste último caso não estamos a falar de literatura dramática propriamente dita – pode nem sequer haver menção de qualquer palavra a exprimir oralmente – mas sim de algo como um *storyboard* em que se apresentam os vários momentos a desenvolver ao longo do espectáculo. Temos então duas particulares filiações na escrita de cena, que podemos tentar sintetizar assim:

- Numa forma pura: A performance é convocada, na sala de ensaios, a partir de ideias ou estímulos embrionários. Tudo o que possa surgir, surge dos materiais da cena propriamente dita (o tempo, o corpo, o espaço, o movimento, a voz e claro, também a palavra).
- Numa forma mitigada: Os próprios artistas performativos definem um guião, ou seja uma sucessão de acontecimentos em cena, suficientemente articulada para a podermos considerar como uma dramaturgia preexistente. Só então a performance é convocada para desenvolver a dramaturgia inicial. Neste último caso a cena pode confirmar o guião inicial e desenvolve-lo – nomeadamente através da criação de diálogos em improvisação – mas também corrigi-lo ou mesmo altera-lo profundamente.

Na *forma mitigada* não deveremos considerar estar perante literatura dramática pois o “texto” inicial tem tendencialmente um carácter performativo – algo como uma descrição do que deve acontecer – e o processo está dominado por artistas performativos, pelo que podemos dizer que também arranca na sala de ensaios, mais precisamente na mesa da sala de ensaios.³²⁴ E é precisamente por os autores dessa dramaturgia prévia serem os artistas performativos que o processo de ensaios não a pretende executar, mas antes pôr à prova e testar. Trata-se aqui, com toda a propriedade, de um *work in progress*, pois a dramaturgia criada à mesa não se quer a si mesma como definitiva, mas como uma estrutura que quotidianamente se abre à mudança e até mesmo a transformações radicais. Porque mais do que exigir uma

³²³ Aqui abrangendo práticas variadas mas sempre de carácter performativo.

³²⁴ O que obriga a uma reformulação do que normalmente se entende por ensaio, alargando-se o espectro deste ao trabalho de mesa em que se escreve ou estrutura o espectáculo.

concretização, a dramaturgia inicial clama ainda por um prolongar da descoberta.

Por outro lado, e agora quanto à *forma pura*, a verdade é que os artistas performativos não excluem um trabalho de mesa que possa filtrar, nomeadamente através de processos de reescrita, o que foi produzido em cena. Porque na verdade ambas as formas apelam a um vaivém entre cena e mesa, num confronto constante entre o performativo vivido e o performativo imaginado. A diferença estará na prioridade que, caso a caso, se deu à cena vivida ou à cena imaginada. Situação que condicionará o ponto efectivo de partida do trabalho criativo e eventualmente marcará os processos criativos e respectivos produtos de forma distinta.

Mas será que cada um destes subparadigmas conduz a resultados tendencialmente diferentes do outro? Será que numa *forma pura* a escrita de cena privilegia mais o corpo como agente de significado? Será que numa *forma mitigada* a escrita de cena se torna mais dramática? As interrogações parecem-nos pertinentes e a justificar o espaço que aqui lhes damos, mas achamos que uma tentativa de resposta poderá ser temerária pois, a maior parte das vezes, o segredo acerca do carácter efectivo da escrita de cena morre na sala de ensaios e perde-se nas notas manuscritas dos artistas performativos.

Não sem algum esforço olho para trás e tento relembrar alguns dos processos que marcaram o percurso das escritas de cena do Visões Úteis nos últimos dez anos. E faço-o como se achasse que esta solicitação do meu “plural-enunciador-académico” fosse completamente despicienda. Como se não passasse de perda de tempo com um pormenor que mais não é do que resultado de uma circunstância, e que se altera de processo para processo, sem que isso tenha grande significado na validade do processo ou do resultado. Recordo então espectáculos em que o performativo é convocado sem qualquer dramaturgia prévia, como *Orla do Bosque* ou *667 – o vizinho da besta*. E processos em que a dramaturgia surge previamente ao performativo, através de um trabalho de mesa, tal como em *Cidade dos Diários* ou *MUNA*. Mas a verdade é que sinto que me perguntam pelo ovo e pela galinha, como se tudo arrancasse do performativo, quer ele seja vivido na cena ou imaginado à mesa.

Torna-se assim complicado determinar, por exemplo, até que ponto um espectáculo dos *Goat Island* deve mais às longas conversas entre os membros do colectivo ou aos incontáveis exercícios de movimento desenvolvidos por estes. Os primeiros à mesa, os segundos na cena, mas ambos filhos legítimos da sala de ensaios. E a verdade é que, em geral, os processos de escrita de cena parecem estruturar-se à volta dessa tensão entre o performer que reclama liberdade e uma estrutura dramática que tenta dar “sentido” ao discurso dos corpos em cena.

Por isso Rodrigo Garcia confessa que “por trás dessa liberdade aparente há uma estrutura extremamente forte [onde] tudo é construído com um storyboard muito preciso.”³²⁵ O autor argentino propõe uma escrita que nasce “a partir do palco”³²⁶ e a que repugna a literatura dramática e em particular as

³²⁵TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. ob. cit.*, P. 65.

³²⁶*Ibidem*. P. 31.

didascálias, que são vistas como um “desejo nado-morto de encenação.”³²⁷ Porque o teatro “são os actores, não a literatura,”³²⁸ afirma, numa apologia do corpo, aqui ultrajado e apaixonado, que tantas vezes parece marcar as escritas de cena.³²⁹ E esta prioridade do performativo acaba por explicar processos criativos realmente variados, como os de Philippe Quesne³³⁰ ou Anatoli Vassiliev. O primeiro recusando qualquer tipo de psicologia e sendo incapaz de prometer conteúdos, pois é o trabalho cénico que determina a escrita dos espectáculos. E o segundo considerando a cena como “o lugar onde o texto, escrevendo-se no espaço, se torna legível e luminoso.”³³¹

Os escritores de cena trabalham portanto a partir da convicção de que só a cena pode saber o que é bom para a cena, incentivando, nomeadamente, uma contaminação entre o ambiente da sala de ensaios e o espectáculo que se apresenta ao público; Seja através da atmosfera lúdica referida por Julie Bleha acerca do trabalho dos *Elevator Repair Service*³³², seja através do apelo a uma *estética de sala de ensaios* como no caso dos *Forced Entertainment*, que afirmam que “os enganos, hesitações, trocas de palavras e repetições inerentes a este processo de remistura e improvisação (como oposto à escrita) podem ser valiosos para que o texto (logo o espectáculo) pareça ao vivo.”³³³

Mas a verdade é que no oposto deste elogio dos impulsos podemos encontrar a reflexão minuciosa de um criador como Massimo Furlan, que claramente assume desenhar os seus espectáculos *à mesa*, num processo de criação, ligação e fusão de imagens; Imagens que só são apresentadas aos colaboradores e performers – e por isso à cena propriamente dita – depois de identificados e sublinhados os sentidos. E com o autor de *Sono qui per l'amore* voltamos à possibilidade dessa escrita de cena mais imaginada que vivida, ou melhor, primeiro imaginada – em quadros mentalmente visualizados pelo artista – e só então vivida – pelos performers no espaço da cena.

E mais uma vez sinto pessoalmente o incómodo deste “eu-plural-académico” que julga poder traçar fronteiras no domínio do inefável, que julga poder compreender o que separa o imaginado do vivido. Porque a cena imaginada não é menos vivida que a tal cena efectivamente vivida. Diferente sim. Menos vivida não. Menos de cena, de forma alguma. Porque se trata sempre – através dos corpos ou da imaginação – da invocação dos materiais de que essencialmente se esculpe a cena: corpo, tempo e espaço.

³²⁷ *Ibidem*. P. 33.

³²⁸ *Ibidem*. P. 64.

³²⁹ O corpo como último reduto de que nos falava Jacques Attali, quando tentava adivinhar o século XXI: ATTALI, Jacques – *Dicionário do século XXI*. Lisboa: Editorial Notícias, 1999. ISBN 972-46-1071-3. P. 75.

³³⁰ Artista performativo francês nascido em 1970.

³³¹ TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev. ob. cit.*, P. 42.

³³² BLEHA, Julie – *ob. Cit.*

³³³ FORCED ENTERTAINMENT – Research Pack. *ob. Cit.*, P. 8

4.9 - A autoria partilhada

Temos tido, ao longo deste nosso percurso, a oportunidade para marcar o contraste da escrita de cena com o paradigma dominante na criação teatral do século XX; Contraste sublinhado não só pela fuga à literatura dramática mas também, e consequentemente, pelo afastamento de uma ideia de encenação, tradicionalmente associada à leitura do texto dramático.

Por isso a encenação começa a ser apontada como *coisa antiga* ou de aplicação reservada aos clássicos. Ainda que estas posições não sejam partilhadas por autores como Patrice Pavis; Este defende uma *mise en scène* que simultaneamente recupera o texto dramático – que os anos 80 teriam remetido para uma posição periférica – e se assume como arte maior e independente da própria literatura dramática. Uma independência que não será a de uma ilha isolada mas de um istmo que não rejeita a ligação ao continente, se abre a novos desafios e procura outras codificações.³³⁴

Não sentimos neste momento a necessidade de tomar uma posição acerca das novas possibilidades, abertas à encenação na relação com a criação teatral, e em particular com o texto dramático. Mas consideramos oportuno explorar agora uma marca das escritas de cena que se parece instalar nos antípodas do conceito clássico da encenação. Referimo-nos aos processos de co-criação, ou seja a uma autoria partilhada do espectáculo. Naturalmente a criação teatral sempre implicaria, pelo menos tendencialmente, a coexistência de diversas autorias. Mas a verdade é que todas elas se deveriam subordinar à figura do encenador, autoria suprema que garante a coerência do resultado final e aparece tradicionalmente associada a uma única pessoa. Nestes processos – em que claramente existe um chefe e tantas vezes um Deus³³⁵ – os actores apresentam-se como intérpretes de uma ideia alheia, contribuindo pois para uma descoberta que muitas vezes mais não é do que a confirmação das suspeitas do encenador.

Naturalmente não se pretende aqui colocar em causa o poder e a criatividade associados ao trabalho de actor, nomeadamente em processos criativos que se abrem à descoberta *on the road* da própria dramaturgia, por exemplo através de improvisação. Mas marca-se, isso sim, uma ideia dominante, que os juristas tão bem traduziram nas formulações “Direito de Autor” – associado à encenação – e “Direito Conexo ao Direito de Autor” – associado à interpretação.³³⁶ Ideia em que o actor é encarado como intérprete

³³⁴ A comparação é de PAVIS, Patrice – *ob. cit.*, P. 297.

³³⁵ Invocamos nesta formulação o projecto “Sem Deus nem Chefe” que, sob a direcção de Jorge Silva Melo, foi desenvolvido pelos *Artistas Unidos*, na segunda metade da década de noventa, procurando precisamente conferir maior autonomia e responsabilidade à generalidade dos artistas envolvidos na criação teatral. O Deus ou chefe ausente seria precisamente o encenador.

³³⁶ Um caso verdadeiramente curioso desenrolou-se recentemente em Espanha: Nos anos 70 a Companhia *Els Joglars* criou o espectáculo “La Torna” num processo de improvisação dirigido por Albert Boadella. Na altura a justiça espanhola, e para efeitos de Direito Penal, perseguiu este espectáculo tendo condenado os seus actores, enquanto autores do espectáculo, a penas de prisão. Mas recentemente, e para efeitos de Direito de Autor, Albert Boadella foi considerado como o único autor do espectáculo, pois não se provou que fossem os actores a “seleccionar e descartar as contribuições de cada actor para definir o formato definitivo”:

privilegiado da ideia de outrem. Eventualmente com muito espaço criativo (por exemplo fornecendo material pessoal para a criação de diálogos e acções em improvisação) mas, ainda e sempre, um intérprete sem responsabilidade na definição da dramaturgia do espectáculo.

Por isso, nesta interrogação acerca das vias abertas à co-criação, interessa-nos falar de projectos que se fazem na cena e apenas entre aqueles que partilham a cena, aqui melhor entendida como processo criativo de cariz performativo. Mas além disso processos que não são dominados por um mestre mas em que a responsabilidade se partilha, de diversas formas, pelos vários intervenientes. E será neste contexto que poderemos enquadrar especialmente um já referido conceito anglo-saxónico: *collaborative work*. Trata-se, como explicámos, de uma designação afim da escrita de cena, e do *devised theatre*, particularmente usada nos Estados Unidos da América, e que coloca o ênfase precisamente na partilha da autoria. Este trabalho em colaboração, explicitamente assumido pelos *Uninvited Guests* e pelos *Elevator Repair Service*, revela-se quase sempre como um compromisso, algures entre o ético e o estético, que os *Forced Entertainment* explicam pela vontade em “manter um grupo que partilha uma história, capacidades e um igual envolvimento no processo criativo.”³³⁷ E este elogio do colectivo, do “teatro que nunca se escreve sozinho, mas com um colectivo”³³⁸ é também sublinhado por um autor de nome individual³³⁹ como Rodrigo Garcia que, em jeito de brincadeira, dizia ao encenador de um texto escrito por si: “Ouve, não fui eu que escrevi essa peça. Vim ter contigo mas de facto não sou eu o autor. Foi outro tipo que escreveu e eu assinei”³⁴⁰

Nesta piada, que acaba por não ser verdadeiramente uma piada, encontramos a apologia do performativo enquanto gerador de dramaturgia, encontramos uma cena teatral em que o actor, como acontece com o *Théâtre du Radeau*, é um criador (leia-se autor) de corpo inteiro, cujas responsabilidades dramáticas passam mesmo pela definição do espaço cénico. Não admira assim que Sara Jane Bailes, referindo-se aos *Goat Island*, sustente que a própria performance é uma apologia do colectivo, em que a estética, ao deixar entrever o *processo de colaboração*, convoca uma ética que convida o público a confrontar-se com esta ideia de relação com o outro.³⁴¹ Trata-se afinal, e sempre, do *negociar da comunidade* (*negotiating community*, no original)), que o grupo destaca na sua apresentação *on-line*.

Por isso tem crescido esta marca dos nossos tempos, a que Portugal, como veremos adiante, não foge, e cada vez mais companhias teatrais assumem uma imagem que não se associa a um líder, e muito menos a um

CUADRADO, Nuria – *Un juez da la razón a Albert Boadella y niega que “La Torna” fuera una creación colectiva*. El Mundo, nº 6158 de 25 de Outubro de 2006.

³³⁷ FORCED ENTERTAINMENT – *Research Pack*. ob. cit., P. 1.

³³⁸ TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. ob. cit., P. 82.

³³⁹ De facto, o nome de Rodrigo Garcia acaba por ter bem mais projecção do que o do colectivo que parece liderar: *Carniceria Teatro*. Isto em contraste, por exemplo, com a maior projecção que a “marca” *Forced Entertainment* tem relativamente ao mais notável dos seus membros, Tim Etchells. Ou com o equilíbrio entre a notoriedade de François Tanguy e o *Théâtre du Radeau*. Pelo que deveremos estar atentos para o facto de a partilha da autoria não implicar, de forma alguma, o *abandono da ideia de Deus* ou, neste âmbito, de guru.

³⁴⁰ TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. ob. cit., p. 81-82.

³⁴¹ BAILES, SARA Jane – ob. cit., P. 5.

guru, e em que a identidade do projecto artístico está difusa entre vários nomes de igual importância.³⁴² Ou nas palavras de Clive Barker:

O que mudou, grosso modo nos últimos quarenta anos, foi uma actividade flutuante que tende a trazer para o processo criativo todos os talentos variados dos membros do colectivo teatral, que tinham perdido capacidade de decisão pela concentração do poder nas mãos de alguns membros chave. (...) Não seria levar as coisas demasiado longe ver este processo como uma tentativa de suplantar o controlo oligárquico, ou até ditatorial, por um modo mais democrático de trabalhar.³⁴³

Saliente-se que esta ideia da autoria partilhada, e porque mergulha no domínio privado da sala de ensaios, está muitas vezes sujeita a zonas de sombra em que não se torna clara a verdadeira relação dos criadores com o processo criativo. Isto porque nestes projectos que dispensam a figura demiúrgica do encenador, existe quase sempre uma direcção, ou seja existe alguém que, não se afirmando mais “pai” do que os outros, se assume contudo como especial impulsionador de conteúdos, formas e metodologias. Mas não colocando em causa o conceito de co-criação, por ser de todos a responsabilidade de gerar materiais para a cena. E muitas vezes esta responsabilidade é partilhada por duas ou mais pessoas,³⁴⁴ não sendo claros os limites que separam, na prática, um *processo de colaboração* – com direcção – de um processo dirigido com uma autoridade semelhante à do encenador em que essa direcção seja partilhada por duas ou mais pessoas.³⁴⁵ E tudo isto se complica quando “na companhia que já trabalha junta há muito tempo as pessoas estão tão familiarizadas com o processo criativo umas das outras que ninguém sabe propriamente onde a ideia começa.”³⁴⁶ E mais ainda, ninguém parece importar-se muito com isso, sendo que a sensação de *pai incógnito*³⁴⁷ é assumida pela generalidade dos membros do colectivo, num processo de adopção em que todos parecem partilhar o que os une em detrimento do que os divide.

Mas é claro que a escrita de cena é perfeitamente compatível com diversos graus de partilha da autoria; Repare-se no caso de Romeo Castellucci que apesar de reconhecer que “há verdadeiramente um trabalho de dramaturgia que [se faz] com todos os actores” não deixa de admitir que não começa os ensaios sem ter escrito a última página no seu caderno de notas.³⁴⁸ E mesmo o

³⁴²E veja-se como, em Portugal, esta situação se institucionaliza, em termos de comunicação, com a utilização da fórmula: “Uma criação ...” seguindo-se o nome do colectivo em causa.

³⁴³BARKER, Clive – *Foreword* In BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris (editores). *ob. cit.*, P. 6

³⁴⁴A título de exemplo, duas pessoas nos *Third Angel* e nos *Imitating the Dog*,

³⁴⁵*No Visões Úteis assumimos a ideia de direcção partilhada, actualmente entre três pessoas. Os processos criativos são, em geral, particularmente convidativos à participação e responsabilização dos outros criadores, abrindo-se a dramaturgia à influência de todos. Mas sempre com uma direcção que se responsabiliza pelos estímulos iniciais, condução do processo e opções finais.*

³⁴⁶BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris- *ob. cit.*, P. 8.

³⁴⁷Mas importa não confundir esta partilha de autoria, de que aqui se fala, com os processos, chamados de *criação colectiva*, que marcaram nomeadamente a década de setenta. Porque nestes a autoria era efectivamente de todos os intervenientes, através de uma organização do trabalho tendencialmente desprovida de hierarquias. Nos casos de que aqui tratamos, esta autoria partilhada não afasta a ideia de hierarquia entre colaboradores, mas aposta em partilhar a autoria principal por um grupo mais ou menos alargado de pessoas.

³⁴⁸TACKELS, Bruno – *Les Castellucci*. *ob. cit.*, P. 78-79.

monopólio da autoria convive perfeitamente com a escrita de cena; Senão repare-se no referido processo criativo de Massimo Furlan que já tem o espectáculo estruturado quando chegam ao processo criativo os demais colaboradores.

Mas ainda assim acreditamos que aqui reside um cunho decisivo deste lastro que os escritores de cena têm criado ao longo das últimas décadas e que os *Goat Island* sublinham, no mais *rilkeano* dos parágrafos da sua *Carta a um Jovem Praticante*, e que por isso não resistimos a traduzir:

Se tiveres alguém com quem possas trabalhar, estabelece um compromisso e trabalha apesar das diferenças. Estabelece um compromisso para suprir as falhas com as tuas próprias contribuições. Não liguês nenhuma àqueles que te dizem para não trabalhares com os teus amigos. Ser artista implica um trabalho tremendo. É insuficiente confiares apenas na tua energia. As ideias gostam de uma fertilização cruzada. Os laços que surgem entre artistas que trabalham juntos produzem uma integridade que se lê no trabalho... que é visível no trabalho... comunica com o público e com o espectador.³⁴⁹

4.10 – O Aqui e Agora

O início do filme *Making Performance* dos *Forced Entertainment* é um longo *travelling* nocturno por Sheffield, a cidade natal do grupo. E enquanto vemos desfilar a paisagem urbana ouvimos uma voz em *off* que nos interpela, mais ou menos da seguinte forma: “Esta é a nossa cidade. Este é o sítio onde estamos agora. E porque é que o que eu vejo na cidade não está no teatro?”³⁵⁰ E a verdade é que já nos meados da década de noventa Oddey afirmava que na escrita de cena se tratava da “relação de um grupo de pessoas com a sua cultura, o contexto socio-político, artístico e económico, bem como com os assuntos e acontecimentos que o rodeiam.”³⁵¹

Por isso os *Forced Entertainment* questionam o falhanço da mimese e zombam constantemente das ideias veiculadas pelo discurso global do *mainstream*,³⁵² mas ainda assim assumem-se como parte do mundo que criticam quando lançam a pergunta: “Que espectáculo pode fazer quem cresceu numa casa onde a televisão estava sempre ligada?”³⁵³

Realmente parece seguro afirmar que o teatro proposto pelas escritas de cena será tendencialmente mais permeável ao aqui e agora (leia-se ao sítio onde estamos e ao momento que vivemos)³⁵⁴ do que um teatro em que se encene literatura dramática. Isto porque o segundo, e apesar de toda a liberdade e autoria da encenação, assume o vínculo com uma dramaturgia

³⁴⁹ GOAT ISLAND – ob. cit., P. 242.

³⁵⁰ FORCED ENTERTAINMENT – *Making performance* (DVD documental de apresentação da companhia).

³⁵¹ ODDEY, Alison – ob. cit., P. 23.

³⁵² Veja-se, por exemplo, a cena dos “trogloditas” em *The world in Pictures: FORCED ENTERTAINMENT* – *The world in Pictures* (DVD do espectáculo, 2006).

³⁵³ FORCED ENTERTAINMENT – *Making performance*. ob. cit.

³⁵⁴ E também, naturalmente e como vimos antes, às pessoas que concretamente vivem esse sítio e esse momento, através das dramaturgias de inspiração autobiográfica e comunitária.

preexistente. Pelo contrário, com a escrita de cena cada espectáculo implica forçosamente uma dramaturgia original, e por isso carregada com os vícios e as virtudes dos seus autores e quase sempre indissociavelmente ligada ao local e ao momento em que é criada. O teatro aproxima-se assim, inexoravelmente, dos problemas concretos de pessoas concretas num sítio e num momento concretos. Um teatro que parece recusar a exportação de formatos, associada ao binómio “literatura dramática + encenação” – que aqui aparece com a conotação nefasta dos processos de globalização e descaracterização – e parece considerar vãs as pretensões de universalidade. Pelo menos sempre que estas conduzam a abstracções, tal como refere o teórico e dramaturgo Joseph Danan:

Se queremos ser universais temos grandes probabilidades de não o conseguirmos, porque é uma abstracção. Mas se falarmos daquilo que conhecemos bem, do local... isto serve não só para o plano social mas também para o plano do íntimo: se falarmos de nós mesmos, temos todas as hipóteses de atingir uma universalidade que nem sequer procurávamos ou premeditámos.³⁵⁵

Também Tori Haring-Smith afirma que “o teatro tem de permanecer local” e acusa a quarta parede de violar um elemento essencial do teatro, neste caso a ligação do espectáculo ao vivo com uma comunidade concreta.³⁵⁶ E este desfaseamento entre a vida e o teatro, o mesmo que se pressentia na noite de Sheffield, é também invocado por Roberta Levitow quando afirma que ir ao teatro pode ser uma mera fuga ou negação:

Será que o teatro que vemos reflecte ou explora estas questões [as mais profundas do nosso tempo]? Onde será que vamos para que a vida faça sentido e para conhecer melhor a natureza da nossa experiência humana? (...) Onde será que vamos para nos conhecermos melhor enquanto membros de uma comunidade, para transcender a vulgaridade da nossa vida individual e experimentar algo maior do que nós próprios. (...) Onde vamos para sentir o fervor e a vitalidade da força da vida? (...) Pois é, realmente nenhum de nós vai ao teatro [para nada disto].³⁵⁷

Não admira por isso que Massimo Furlan fuja para um estádio de futebol e, sozinho no relvado, corra durante 120 minutos atrás de uma bola imaginária, tentando recuperar as recordações e invocar um imaginário colectivo latente em cada um dos espectadores.³⁵⁸ Como que numa busca *clownesca* da

³⁵⁵Entrevista citada em: VITORINO, Ana, COSTA, Carlos [et al.] – *Visíveis na Estrada através da orla do bosque*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2003. ISBN 989-552-025-5. P. 141.

³⁵⁶HARING-SMITH, Tori – On the death of theatre: a call to action IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P. 100.

³⁵⁷LEVITOW, Roberta – Some words about theatre today IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P. 28.

³⁵⁸Referimo-nos ao projecto *Numéro 10*, executado em 8 de Agosto de 2006 no *Parque des Príncipes*, em Paris: Furlan veste a camisola 10 da selecção francesa, camisola de Michel Platini, e recria as movimentações do jogador durante a partida entre a França e a Alemanha, no mundial de 1982, um jogo mítico na história dos campeonatos do mundo.

“assembleia grega” que Pavis apontava como perdida nos nossos tempos,³⁵⁹ Assembleia que hoje encontramos cada vez mais reunida em ginásios, concertos, centros comerciais, festivais de verão ou eventos desportivos. Mas cada vez menos nas salas de teatro.³⁶⁰

Esta tensão entre o aqui e agora, associado ao que é local, e a massificação, associada ao que é global, é claramente uma marca decisiva no trabalho dos escritores de cena contemporâneos; Seja olhando para a Cidade, como os *The Builders Association*:

- Questionando a ideia de cidade em *Continuous City* (2007/2008) e também, em termos de serviço educativo, em *Invisible Cities* (2005/2007).
- Questionando a existência de diversas comunidades e culturas na mesma cidade e também o contacto próximo entre o primeiro e o terceiro mundo, em *Alladeen* (2003).
- Questionando a relação das comunidades com a globalização e a economia global e verificando o desgaste a que são sujeitas, em *Avanti* (2003).

Seja olhando para os agentes das novas cidades virtuais como fazem os *Rimini Protokoll*, em *Airport Kids*, confrontando a ideia de globalização e comunidade global - expressa pelas crianças filhas dos gestores internacionais que habitam e circulam nos aeroportos – com as comunidades locais em que essas crianças não conseguem agir (Apesar de serem capazes de comprar um bilhete *on-line* e atravessarem o mundo para visitar um parente).³⁶¹

Não surpreende por isso que a *Societas Raffaello Sanzio* abra o primeiro dos onze espectáculos que integram a *Tragédia Endogonidia*³⁶² com uma imagem que evoca um mártir italiano do movimento anti-globalização, assassinado pela polícia em Génova, durante as manifestações contra a reunião do G8, em Julho de 2001. E não nos admira também que Rodrigo Garcia ache que o *Ikea é um bom sítio para encontrar uma pá que cava a nossa própria sepultura*³⁶³ e proteste contra a apropriação do imaginário simbólico por parte das corporações internacionais.³⁶⁴

³⁵⁹PAVIS, Patrice – *ob. cit.* P. 288.

³⁶⁰Não posso deixar de invocar uma experiência vivida recentemente num estádio de futebol: o jogo tinha sido particularmente emotivo levando os espectadores a viajar entre diversos estados de alma: desejo, insatisfação, desespero, alegria incontrolável e inesperada, esperança, desilusão e resignação. No fim da partida, e quando me preparo para ir embora, alguém me bate nas costas, chamando-me: tratava-se do espectador ao lado, um desconhecido com quem nunca falei mas a quem, a dada altura, me abracei celebrando um golo. Este *companheiro de viagem* chamava-me para se despedir. Como se depois de termos partilhado tanto não nos pudéssemos separar sem apertar a mão. Tal como no fim de uma missa, mas de forma completamente espontânea e sem qualquer indicação de algum *mestre-de-cerimónias*.

³⁶¹*Airport Kids*, uma criação Rimini Protokoll (2008), com direcção de Lola Árias e Stefan Kaegi.

³⁶²Espectáculo intitulado *C.#01 Cesena* e incluído em: SOCIETAS RAFAELO SANZIO – *Tragedia Endogonidia*. *ob. cit.*

³⁶³Referimo-nos ao espectáculo de Rodrigo Garcia “Comprei uma pá no Ikea para cavar a minha sepultura”.

³⁶⁴O autor, que também “dedicou” um espectáculo ao palhaço da *McDonalds*, pretendia intitular uma criação como “Espalhem as minhas cinzas na EuroDisney” mas relata ter sido ameaçado pelos representantes da *Disney* com represálias judiciais. E por isso o título do espectáculo

Encontramos agora, nomeadamente com os *Goat Island*, o constante apelo à relação “com as pessoas que vivem fora do mundo da arte” como algo de essencial para “comunicar com outros mundos de pensamento”.³⁶⁵ Apelo que exige uma constante abertura às comunidades – como, por exemplo, o manifestado pela tenda e pelos acampamentos do *Théâtre du Radeau*.³⁶⁶ Apelo que consagra a crescente importância e legitimação da arte comunitária, e da sua afinidade electiva com as escritas de cena. Apelo que traduz uma imensa vontade em colocar em cena o presente. Mas um presente que não seja mediado pela abstracção dos clássicos da literatura dramática. Um presente em que Sarajevo se chame Sarajevo e em que *a minha rua tenha o nome da minha rua*. Ou, e com a síntese própria de Rogério Nuno Costa:

Ah! E nada de mistérios! Diz tudo o que há para dizer. E di-lo de uma forma rápida, concisa e simples. Nada de esconder pormenores, desfragmentar narrativas, deturpar a cronologia ou criar ilusões espaço-temporais. Antes de seres artista, és jornalista, a quem coube comunicar um evento de uma maneira de tal modo simples, que até a velhinha de Cascos de Rolha (que não foi à escola), irá perceber. Lembras-te do “Quem, Onde, Quando, Como, Porquê, Para Quê?” É isso.³⁶⁷

4.11 – A tecnologia e o ao vivo

Interessa-nos aqui a tecnologia não enquanto mera resposta funcional às exigências da cena, mas antes enquanto imposição de novos modos de perceber o mundo, pois, e nas palavras de Matthew Causey:

*As tecnologias de representação criadas com o advento da electrónica digital e das comunicações via Internet revolucionaram as formas através das quais muitas pessoas, nos países industrializados, processam informação, encaram o mundo e constroem identidade.*³⁶⁸

É neste processo de mudança, profundamente marcado por novas ferramentas que alteram a nossa consciência,³⁶⁹ que Patrice Pavis afirma que hoje já não somos todos *artaudianos* como nas décadas de sessenta e setenta, altura em que os mestres Kantor, Grotowski e Brook colocavam o corpo do actor como

acabou por omitir a referência à Disney, substituindo-a por uma alusão, mais insindicável, a *Mickey*.

³⁶⁵ GOAT ISLAND – ob. cit., P.242.

³⁶⁶ O *Radeau* é adepto de estruturas móveis – do género das “tendas de circo” – que permitam uma circulação por várias cidades com acampamento no coração das urbes.

³⁶⁷ COSTA, Rogério Nuno – *O “dogma 2005” explicado às crianças – em 30 passos simples* (2007). *Ficheiro Word fornecido pelo autor*. Rogério Nuno Costa é um artista performativo português que se tem distinguido pelos formatos escolhidos para apresentação dos seus trabalhos. Estes *30 passos simples* são a poética do autor sendo clara a sua filiação em vários dos eixos que aqui temos considerado, nomeadamente a desvalorização da autoria e da mimese e a valorização do processo e da documentação.

³⁶⁸ CAUSEY, Matthew – *A theatre of monsters: live performance in the age of digital media* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P.179

³⁶⁹ Também no sentido proposto por: MAGUIRE, MATTHEW – ob. cit. P. 205.

“pivot da representação teatral” e ligavam a presença, de forma indissociável, ao “corpo visível”.³⁷⁰ Hoje, e na medida em que estar em cena não é o mesmo que há vinte anos, seríamos então, avança o autor francês, *cyborgs*; Pelo que, e enquanto espectadores estaremos “cada vez mais aptos a assistir a espectáculos multimédia de uma forma diferente daquela a que assistimos a teatro, televisão, cinema ou vídeo”³⁷¹

Esta questão da relação entre o mediatizado e o *ao vivo* parece ter ainda um maior peso nos Estados Unidos do que na Europa. De facto, do outro lado do atlântico, já nos anos oitenta, Laurie Anderson elegia o mediatizado como referência predominante nos seus espectáculos ao vivo;³⁷² Numa estratégia que apontava desde logo a televisão como media dominante e que hoje parece definitivamente instalada – com variadíssimos espectáculos ao vivo a inspirarem-se em modelos mediatizados, nomeadamente televisivos (telejornais, conferências de imprensa, *talkshows* etc.) Mas seria nos anos noventa que se definiriam os principais contributos teóricos acerca deste tema, nomeadamente com as reflexões de Peggy Phelan e Philip Auslander

Auslander traça a história desta relação – entre o *ao vivo* e o mediatizado – desde logo apontando que, se no início o cinema citava o teatro, já a televisão optou por não replicar o cinema e afirmar um desejo de aproximação à realidade em detrimento da capacidade mímica – colando-se assim mais ao teatro do que ao cinema.

A TV optava então por replicar o teatro a um nível ontológico, graças à sua pretensão ao directo, tal como nos explica Auslander.³⁷³ O que implicava até a recusa das retransmissões, quando estas já eram tecnicamente possíveis, porque se afastariam da realidade imediata.³⁷⁴ Esta resenha histórica, que pretende ilustrar a substituição do *ao vivo* pelo televisionado em diversos domínios,³⁷⁵ conduz-nos à actual integração da mediação na generalidade dos espectáculos ao vivo. Veja-se, por exemplo, os ecrãs gigantes que são parte integrante do *ao vivo* nos estádios, seja em concertos ou em jogos de futebol, e que cada vez são uma presença mais habitual nas salas de teatro. Na verdade, o público cada vez parece estar mais disponível para que o *ao vivo* se assemelhe ao mediatizado, ou que pelo menos o integre

Repare-se que, no próprio processo de apropriação mediática do *ao vivo*, e graças ao visor LCD das máquinas digitais de fotografia e vídeo, o utilizador quando capta o *ao vivo* já prefere não o ver directamente, relacionando-se antes, e desde logo, com a sua reprodução. E sempre que

³⁷⁰ PAVIS, Patrice – *ob. cit.*, P. 137-139.

³⁷¹ CAUSEY, Matthew – *ob. cit.*, P. 187.

³⁷² “Atenção, estamos em directo. Buenas noches Señores y Señoras. Bienvenidos. La primera pregunta es: Qué es más macho, ananás ou faca?” Perguntava Laurie Anderson, emulando um concurso televisivo, no projecto Home of the Brave: ANDERSON, Laurie: Home of the Brave. Versões áudio e vídeo do espectáculo. Warner. Bros. 1986.

³⁷³ AUSLANDER, Philip – *Livness*. Londres: Routledge, 1999. ISBN 0-415-19690-6. P. 13.

³⁷⁴ *Ibidem*. P. 16.

³⁷⁵ Naturalmente este fenómeno de mediatização começou já com a primeira amplificação da voz dos actores em palco, através de sistemas eléctricos. Mas não deixa de ser interessante pensar aqui nas máscaras do teatro grego, e considerarmos até que ponto amplificariam elas as vozes dos actores, e em que medida isso revelaria já uma mediatização da voz ao vivo. Ainda que aqui as motivações funcionais, nomeadamente acústicas, pudessem ser determinantes.

pensa no azul do céu ou na luz solar de frente, é com essa imagem inicial no visor LCD que o utilizador deseja que a reprodução final se pareça, mais do que com o modo de captação da óptica humana.

Com certeza que Tim Etchells, quando se perguntava acerca do modo de fazer teatro para quem cresceu numa casa com a televisão ligada, não estaria a perfilhar uma invasão da cena por modelos televisivos. Mas a verdade é que, e sobretudo no eixo, sub-12, temos assistido a uma apropriação da cena teatral por produtos oriundos do *mainstream* televisivo: *Noddy*, *Rua Sésamo*, *Ruca*, *Bob*, *o Construtor*, *Winx Club*... os exemplos são incontáveis, estabelecendo os contornos de uma situação verdadeiramente paradoxal: o *ao vivo* replica o mediatizado mas o mediatizado cede ao irresistível apelo do *ao vivo*. Afinal as crianças parecem continuar a acreditar que só o *ao vivo* é que é mesmo a sério e que afinal, e ao contrário do que parecia prever Auslander, o capital simbólico do *ao vivo* não estará em perigo, pelo menos nesta geração.³⁷⁶ E o mesmo se poderá tentar adivinhar relativamente às gerações mais velhas; Senão veja-se a recente aposta dos telejornais portugueses na ideia do directo, fazendo ligações *ao vivo* para locais onde nada acontece nesse momento, apenas porque *se é ao vivo é mais verdadeiro*.³⁷⁷

Por outro lado, Peggy Phelan afirma que o *ao vivo* se opõe ao mediatizado, e que ao ser reproduzido o *ao vivo* deixa de o ser. A autora sublinha que o *ao vivo* é linguisticamente independente do mediatizado e possibilita experiências únicas na relação com o real. O *ao vivo* teria assim um capital simbólico ultra-especial na criação dos sentimentos de comunidade e pertença pois só “ o performativo implica o real através da presença de corpos vivos.”³⁷⁸

Mas Auslander aponta as festas, nomeadamente as *raves*, com música gravada, como exemplo para dizer que a produção desse sentimento depende mais da ligação da plateia entre si do que do próprio espectáculo. E por isso reconhece ao *ao vivo* apenas um valor especial em termos de mercado, mas não em termos ontológicos:

*O estatuto tradicional [do ao vivo], a aura de algo que é único, foi-lhe arrancado por uma sempre mais rápida incursão da reprodução no evento ao vivo. (...) o espectáculo ao vivo foi privado da sua concha e todos os espectáculos, ao vivo ou mediatizados, são hoje iguais: a nenhum é atribuída a aura da autenticidade: o espectáculo ao vivo é apenas mais uma reprodução de um dado texto ou mais um texto reproduzível.*³⁷⁹

³⁷⁶ AUSLANDER, Philip – *ob. cit.*, P. 60.

³⁷⁷ Auslander (*Ibidem*. P.3) afirma que esta situação de invasão da cena por produtos televisivos tem a sua raiz nos anos oitenta com as celebridades da *stand up* televisiva a saltarem para os palcos. E aqui também recordo, pessoalmente, a forma como, nos anos setenta, os pequenos rádios de mão dominavam as bancadas dos estádios. Por isso a minha alegria quando o meu pai me ofereceu o meu primeiro rádio de pilhas portátil (na altura denominavam-se normalmente como *transístores*): só a partir daquele momento senti que controlava totalmente o espectáculo ao vivo, não só pela informação a que acedia mas porque já considerava o rádio como parte integrante do *ao vivo*.

³⁷⁸ PHELAN, Peggy – *Unmarked: the politics of performance*. 4ª Reimpressão. Nova Iorque: Routledge, 2006. ISBN 0-415-06822-3. P. 146.

³⁷⁹ AUSLANDER, Philip – *ob. cit.*, P. 50.

Esta discussão é extremamente interessante enquanto reflexo de preocupações que parecem caracterizar a escrita de cena, ou seja a escrita do espectáculo a partir dos elementos da cena. Mas a verdade é que grande parte do atrito parece ser exponenciado pelo facto de Phelan encarar a questão na perspectiva do gesto criativo e Auslander na perspectiva do mercado. Mas do ponto de vista estritamente performativo – que aqui nos move – diremos, com Santana e Lazzeta, que *“o ao vivo tem de ser suficientemente amplo para acolher as contribuições de todos os elementos envolvidos no ambiente performativo, seja um ser humano, um processo informático ou dispositivo tecnológico.”*³⁸⁰

Assim consideramos fundamental, neste nosso percurso, compreender a utilização artística da tecnologia pelas gerações que foram recebendo as novas ferramentas como parte normal da sua relação com o mundo, e por isso determinante das mais variadas poéticas pessoais. Atente-se então que - desde o *Life Forms*,³⁸¹ nos anos oitenta, passando nos anos noventa pelo *Isadora*³⁸² e pelo *Max/MSP*³⁸³, e até às propostas mais recentes como, por exemplo, a de Maria Karagianni³⁸⁴ - os últimos anos têm assistido a um impressionante desenvolvimento de *software* relacionado com a anotação de movimento – especialmente utilizado por coreógrafos – que permite não só registar os movimentos efectivamente realizados pelos *performers* mas também propor, de forma virtual, novos movimentos.

Esta cena virtual, cujo caminho se abre com as novas tecnologias – e claro, com a visão do mundo que estas modelam – é sintetizada de forma exemplar por Gabriela Giannachi, que apresenta algumas das mais interessantes possibilidades, que se abrem a uma cena teatral construída a partir dos novos entendimentos do que possam ser as dimensões do performativo. A autora, que não esquece a paixão das vanguardas do início do século XX pela máquina,³⁸⁵ apresenta uma definição de teatro virtual que se pode desdobrar em várias possibilidades.³⁸⁶ Mas estaremos sempre no terreno de uma interacção mediatizada, em que não há relação humano-humano, e em que o espectador é o próprio *performer*, colocando-se o ênfase do que seja teatro não no *ao vivo* entre humanos mas na possibilidade de interacção; Interacção esta que forçosamente implica uma dimensão performativa ausente de outros meios, como por exemplo o cinema.³⁸⁷

³⁸⁰SANTANA, Ivani; Iazzetta, Fernando – *Liveness in mediatized dance performance – an evolutionary and semiotic approach*. www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/Santana_iazzetta.pdf (14 Setembro 2008; 13.00h). P. 5.

³⁸¹Software que dominou as criações, por exemplo, de Merce Cunningham a partir do início da década de noventa.

³⁸²[http://en.wikipedia.org/wiki/Isadora_\(software\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Isadora_(software))

³⁸³http://en.wikipedia.org/wiki/Max_MSP

³⁸⁴KARAGIANNI, Maria – *Notations under provisions* In VAN DER HOEK, Annemieke [et al] – *2008 graduation catalogue of the Media Design M.A.*. Rotterdam: Piet Zwart Institute. 2008. P. 44-53.

³⁸⁵GIANNACHI, Gabriella – *Virtual Theatres: an introduction*. Oxon: Routledge, 2004. ISBN 0-415-28379-5. P. 5.

³⁸⁶*Ibidem*. P. 9-10.

³⁸⁷*No Visões Úteis experimentámos várias vezes a possibilidade deste teatro virtual através dos audio-walks criados para as cidades do Porto, Parma e Santiago de Compostela. Estamos aqui perante objectos de carácter mais performativo que teatral – para usar a formulação de GIANNACCHI – pois não há uma relação de humano-humano mas sim uma dimensão*

Giannachi apresenta diversos exemplos de teatros virtuais como a as hiper textualidades,³⁸⁸ o teatro *cyborg*,³⁸⁹ a recriação da natureza – nomeadamente os sistemas de plantas³⁹⁰ e a arte transgénica³⁹¹ – ou a performance na hiper superfície, nomeadamente através de avatares como os do *Second Life*.³⁹²

Na verdade quando avançamos um pouco, por entre as possibilidades abertas pelas novas tecnologias, verificamos que os artistas performativos estão hoje muito para além da mera criação de ruído branco para combater a literatura, como preconizavam os *Elevator Repair Service*.³⁹³ Hoje a tecnologia relaciona-se forçosamente com a arquitectura do mundo e da escrita, tal como se sente com os *Goat Island*, e a própria tensão entre *high tech* e *low tech* – enquanto modos de percepção do real – é uma via constantemente explorada por projectos como os *Forced Entertainment*, *Uninvited Guests* e *The Builders Association*.³⁹⁴

Para a quarta, mas sobretudo para a quinta geração de escritores de cena (como referimos antes as gerações surgidas respectivamente na última década do século XX e na primeira do século XXI) a tecnologia está longe de ser uma mera resposta a problemas técnicos levantados pela cena. A tecnologia é, pelo contrário, uma constante através da qual temos que desenhar a nossa relação com o performativo e com o *ao vivo*.³⁹⁵ Uma constante que pode até forçar a que nada se possa explicar sem que primeiro se explique a nossa relação com ela. Ou nas palavras de Tim Etchells, quando descrevia a relação da sua avó com a televisão, nos últimos anos de vida:

O que quero dizer é que temos de pensar na tecnologia, temos que usar a tecnologia, porque ao fim e ao cabo ela está no nosso sangue. A tecnologia vai-se instalando e falando através de nós, quer se goste quer não. E o melhor é não ignorarmos isto.³⁹⁶

performativa em que se pede ao participante que faça um percurso. Será esta caminhada que finaliza o objecto artístico e simultaneamente permite a sua fruição.

³⁸⁸ GIANNACHI, Gabriella – *ob. cit.*, P. 34.

³⁸⁹ *Ibidem*. P. 55.

³⁹⁰ *Ibidem*. P. 74.

³⁹¹ *Ibidem*. P. 81.

³⁹² *Ibidem*. P. 115.

³⁹³ BLEHA, Julie – *ob. cit.*

³⁹⁴ Os *The Builders Association* chegaram mesmo ao ponto de fazerem uma residência no *National Center for supercomputing Applications – University of Illinois*, aquando da criação de *Continuous City*.

³⁹⁵ Constante que, em Portugal, parece ter condicionado a metamorfose, a partir de 2009, do *Festival Frame* em *Festival Frame Research*, agora também declaradamente interessado no cruzamento entre o movimento e as novas tecnologias.

³⁹⁶ ETCHELLS, Tim – *ob. cit.* P. 95.

4.12 - A escrita de cena e a nova semântica do performativo

4.12.1 - O texto e o dramaturgo

Patrice Pavis, seguindo de perto a formulação “*ein szenisches Schreiben*” de Chris Balme, apontava, como já sugerimos antes, a possibilidade de “*une écriture scénique*” em que o texto surge da cena e “*não é a fonte da situação dramática mas a consequência (...) dessa situação [e em que] a encenação não é uma execução do texto mas a sua descoberta.*”³⁹⁷

Estamos então, e como sempre ao longo deste nosso percurso, no terreno dos processos criativos que arrancam sem sentir a necessidade de um texto e nomeadamente de um texto dramático. Por isso todos os projectos artísticos que nos têm acompanhado nesta viagem escolhem, como génese dos seus trabalhos, materiais tão variados como experiências autobiográficas, situações concretas, sítios específicos, literatura não dramática, histórias quotidianas, uma canção *pop*, um filme ou um programa de televisão.³⁹⁸ E um espectáculo pode mesmo crescer a partir de elementos tão pouco habituais como a História de um templo religioso ou um manual de reparações e respectivos diagramas.³⁹⁹

E o que importa reter é a ideia – tão simples como avassaladora – do estatuto paritário do texto relativamente aos outros elementos da cena, pois, e como explicam, por exemplo, os *Forced Entertainment*, “o texto cresce com o cenário, a acção e os figurinos, alimentando-se de tudo isso e alimentando tudo isso.”⁴⁰⁰

Na escrita de cena o texto já não se legitima por si – como acontecia no paradigma da literatura dramática – porque deixou de ser a expressão auto-suficiente da dramaturgia. Esta terá agora de ser encontrada nas múltiplas relações que se estabelecem, de forma mais ou menos paritária, entre os vários elementos da cena. O texto pode estar lá mas será sempre mais um elemento no meio do resto. O estatuto de filho primogénito já não é uma prerrogativa sua.⁴⁰¹

³⁹⁷ PAVIS, Patrice – ob. cit. P. 291.

³⁹⁸ Tudo isto articulado em torno de processos criativos tantas vezes conotados, pelos próprios artistas ou pela crítica, com os conceitos Anglo-Saxónicos, anteriormente apresentados, de *Devised Theatre* ou *Collaborative Theatre*.

³⁹⁹ Como no caso dos *Goat Island* que reconhecem usar texto mas “não para apresentar uma narrativa teatral normal”: GOAT ISLAND – ob. cit., P. 241.

⁴⁰⁰ FORCED ENTERTAINMENT – *Research Pack* – ob. cit., P. 8.

⁴⁰¹ Tal como na descrição de Bruno Tackels de um ensaio do *Théâtre du Radeau*: “Na fábula que Tanguy desenha à medida que avançam os ensaios não é o texto que comanda; o texto é reclamado por um encontro no espaço, o texto aparece aos bocados, reduzido a fragmentos da grande dramaturgia mundial”: TACKELS, Bruno – *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*. ob. cit., P. 79.

E naturalmente, o estatuto do dramaturgo⁴⁰² será a dúvida que se instala depois de considerarmos o estatuto do texto. Isto porque não haverá lugar, na escrita de cena, para um autor que de forma isolada e antecipada defina o texto do espectáculo. Esta hierarquia do processo de trabalho está, pelas razões ontológicas que temos vindo a apresentar, completamente afastada da escrita de cena.

Mas quererá isto dizer que a escrita de cena rejeita a especial capacidade destes autores para trabalhar a escrita e a palavra, enquanto materiais eminentemente performativos? Será que esta redefinição de hierarquias implica que da escrita de cena se deva necessariamente excluir os autores que até aqui se dedicavam à criação de literatura dramática?

Acreditamos que não. Acreditamos que, com a escrita de cena, se abre um território de possível redefinição das responsabilidades dos que até aqui se dedicavam à escrita de peças de teatro. Território plural e não sujeito à antiga hierarquia do texto dramático. Um território que se abre à descoberta de novas possibilidades de exploração, para todos aqueles que até aqui trabalhavam textos para teatro. Contudo, e para que isto aconteça, será necessário que os autores dramáticos se disponibilizem agora para participar em processos mais paritários, em que não existe necessariamente uma definição de prioridades que dê primazia ao texto sobre os outros elementos da cena.

A verdade é que a tendência dominante parece ser ainda a de alguma clivagem entre os autores, de matriz literária, que escrevem peças de teatro – assumindo um domínio absoluto sobre a dramaturgia – e os autores, de matriz performativa, que escrevem espectáculos – através de processos de partilha dramatúrgica com outros criadores de áreas diversas. Mas ainda assim, é cada vez mais comum encontrar exemplos de migração, em que dramaturgos prescindem do seu estatuto central e reclamam a inclusão na organização mais paritária da escrita de cena. Por isso não podemos deixar de apresentar aqui os exemplos tão próximos de José Maria Vieira Mendes⁴⁰³ e Mickael de Oliveira,⁴⁰⁴ cuja trajectória artística reflecte precisamente a superação da fractura que acabámos de apontar.

Vieira Mendes afirma que, enquanto escritor, nunca se sentiu verdadeiramente um membro dos *Artistas Unidos*, mas antes “*uma espécie estranha, ou pelo menos diferente, com quem se convive a espaços*”⁴⁰⁵. E depois de reflectir sobre as suas primeiras experiências com o *Teatro Praga* e sobre o *workshop* realizado com René Pollesch,⁴⁰⁶ sintetiza assim aquele que poderá ser o seu novo estatuto na criação teatral:

⁴⁰²Referimo-nos aqui, e tal como anteriormente, à acepção mais corrente do termo, ou seja ao autor de literatura dramática.

⁴⁰³Dramaturgo português (1976), consagrado, premiado e traduzido em diversas línguas, cuja carreira começou, ainda nos anos noventa, no seio dos *Artistas Unidos*, e que nos últimos anos se aproximou sucessivamente do *Teatro Praga*.

⁴⁰⁴Dramaturgo português (1984) que ganhou notoriedade nacional em 2007, com o *Prémio Maria Matos*. Desde 2008 exerce actividade no âmbito do *Colectivo 84* e em estreita colaboração com o encenador John Romão.

⁴⁰⁵MENDES, José Maria Vieira Mendes – mensagem pessoal de correio electrónico de 25 de Setembro de 2008.

⁴⁰⁶Dramaturgo e encenador alemão (1962).

(...)Quero:

- uma escrita que não seja feita para que o espectáculo a sirva. O texto é mais um.
- um espectáculo que seja de todos, de tal maneira que se num dia me apetece dizer isto ou não me apetece dizer aquilo tal seja possível.
- uma escrita que não seja uma “peça de teatro” escrita por um “dramaturgo” para “ser feita” por um conjunto de “actores”.
- acabar por isso com as “personagens”, as “intenções” e toda a parafernália de velhos termos que andam a atrasar este mundo.
- pensar no espectáculo de teatro como um concerto. Tocam-se umas músicas mas não é tudo.

O melhor que encontrei para definir o que gostava de conseguir é a ideia das orações subordinadas vs. orações coordenadas. As orações subordinadas implicam a existência de uma oração principal (a subordinante) e uma oração “secundária” (a subordinada) que depende da primeira, explica-a, segue-a logicamente. Nas orações coordenadas é possível alterar a ordem, não há uma mais importante que outra. São os “e...e...e...”⁴⁰⁷

E foi exactamente nesta substituição da subordinação pela coordenação que Vieira Mendes apostou a partir de 2007, tentando “*fazer parte do grupo, andar com eles de um lado para o outro, entrar em cena durante os espectáculos, ser mais um.*”⁴⁰⁸ Para acabar de uma assentada com a subordinação do espectáculo relativamente ao texto e do actor relativamente à palavra.

E nesta aproximação às escritas de cena temos também o caso de Mickael de Oliveira que prefere, desde logo, afirmar-se como um autor que sempre recusou a literatura dramática, como centro do processo de criação teatral:

O texto não é o centro, o texto serve o espectáculo, é material para trabalharem, para partir, para deturpar. O que mais gosto de ver quando um texto meu está em palco é, justamente, não estar a vê-lo. Não me interessa ouvir e ver o meu texto tal qual o imaginei.”⁴⁰⁹

Um autor agora em trânsito entre o isolamento típico do dramaturgo...

O drama escreve-se em casa, é verdade, e quando escrevemos tendemos a projectar para um palco imaginário os nossos personagens, ou, no mínimo (se não quisermos pensar em termos de personagem) as nossas falas. Assim, parte tudo de nós. (...), Caracteriza-se por estarmos sozinhos a escrever um texto, isolados durante algum tempo e querermos, com alguma exclusividade, contar uma história.”⁴¹⁰

... e as experiências de *trabalho em colaboração* que desde 2008 arrisca com o *Colectivo 84* e o encenador John Romão:

⁴⁰⁷ MENDES, José Maria Vieira Mendes – *ob. cit.*

⁴⁰⁸ *Ibidem.*

⁴⁰⁹ OLIVEIRA, Mickael – mensagem pessoal de correio electrónico de 26 de Maio de 2009.

⁴¹⁰ *Ibidem*

Na realidade, o meu escritório e a minha secretária têm de se deslocar para a plateia quando não para o palco em si. (...) Ali, a escrita tem de jorrar custa o que custar, mas a influência que os actores e o resto da equipa exercem ajuda à redacção, criam situações, momentos de tensão, ideias para desenvolver. No entanto, também posso escrever antes dos ensaios, quando o John já tem algumas ideias, nomeadamente aquela ideia que irá fundamentar todo o trabalho, o ponto de partida. E dessa génese, posso voltar a estar à minha secretária, em casa, a escrever bocados de textos (que poderão resultar ou não). A escrita que o John me pede é também diferente: escrevo para actores (que normalmente não são actores, são pessoas que não percebem nada de teatro), escrevo para o próprio John que entra muitas vezes em cena. Posso escrever monólogos, fragmentos totalmente narrativos, excertos onde só descrevo, estrofes poéticas, diálogos curtos, slogans publicitários, máximas, etc. Não posso é escrever a pensar numa linha coerente, com um início, meio e fim; não posso escrever um único bloco onde as personagens entram e saem por diversos motivos. E tenho de pensar que partes do texto não irão ser ditas mas projectadas ou escritas de outras formas. Este trabalho, segundo os teóricos (ou seja, segundo a minha própria pessoa!), entra no domínio do teatro pós-dramático, por oposição ao teatro dramático.⁴¹¹

Esta migração dos autores de literatura dramática para o epicentro dos processos contemporâneos da criação teatral parece estar a conhecer uma interessante aceleração, pelo menos em Portugal. Veja-se ainda o caso mais recente de Pedro Eiras⁴¹² que, já em 2009, integra a equipa do espectáculo *Um grão caído na terra*⁴¹³, num processo de trabalho que aparentemente se aproxima das tendências que aqui temos descrito; Tendências que prescindem de um texto revelado à priori e que reclamam uma revisão quotidiana, e por isso tendências que, em maior ou menor medida, dessacralizam o próprio acto performativo.

4.12.2 – O director e o actor

Na escrita de cena, e encontrando-se ausente a figura do encenador, deparamos ainda assim quase sempre com o director ou directores do projecto. Contudo já não se trata agora de alguém que vai *dar a ver o que leu*. Trata-se sim de um papel que acarreta sobretudo responsabilidade ao nível da concepção do trabalho e da liderança do processo criativo. Primeiro através da definição dos estímulos e linguagens a explorar e depois através da opção por metodologias e mesmo pela definição dos restantes colaboradores. E se a encenação era normalmente (e é ainda) coisa de um autor isolado, a direcção é frequentemente partilhada por duas ou até três pessoas. Já não se trata agora da leitura/interpretação de um texto – que apela à coerência de uma voz autoral que se afirma como única. Aposto-se, pelo contrário, num trabalho de concepção que não é nada avesso, antes pelo contrário, à partilha de

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² Dramaturgo português (1975) com diversas obras publicadas, traduzidas e encenadas. Em 2006 ganhou o prémio PEN Clube Português, de Ensaio.

⁴¹³ Uma produção das *Comédias do Minho*, com encenação de Gonçalo Fonseca.

responsabilidades. Ainda que, e tal como Oddey⁴¹⁴ já chamava a atenção nos anos noventa, o papel do Director, bem como o dos restantes criativos, possa variar imenso de projecto para projecto. Desde directores que se assumem claramente como autores principais a directores que são sobretudo organizadores do processo criativo, passando por directores que geram a ideia e os estímulos que a equipa deverá desenvolver. E quanto à própria equipa encontramos também diversas formas de organização dos colectivos, normalmente à volta de círculos concêntricos de criadores, em que se organizam diversos graus de cumplicidade.

Naturalmente, neste processo, o actor deixa de ser um intérprete ao serviço das intenções do encenador e passa cada vez mais a ser encarado como um artista performativo co-criador do espectáculo. Para usar a terminologia jurídica - referida atrás a propósito do caso *Els Joglars* – o actor já não será um mero gerador de *Direitos Conexos ao Direito de Autor* mas um verdadeiro *Autor*. Claramente uma maior exigência de responsabilidade, o que não implica necessariamente mais poder ou democracia, pois isso já dependerá das metodologias que em concreto se utilizem.⁴¹⁵

Assim, o intérprete poderá ser, por exemplo, um co-criador de texto através de improvisação, sem que isso implique uma responsabilidade ou autoria dramática, ficando estas reservadas ao Director. Mas o intérprete pode também, pelo contrário, ser um co-autor da dramaturgia sempre que participe nas decisões acerca da selecção e organização de alguns dos materiais da cena. Foi aliás esta nuance que fundamentou a decisão da justiça espanhola no referido caso *Els Joglars*.⁴¹⁶

E a este novo intérprete parece cada vez pedir-se menos representação, ou até *menos teatro*.⁴¹⁷ Descurando-se cada vez mais a representação complexa associada à interpretação de uma personagem, incorporada pelo actor, e cada vez se abrindo mais espaço para uma representação simples em que apenas interessa o que se faz, não se sentindo a necessidade de criar a ilusão de que o que se faz é feito por outrem que não o actor. Porque ao performer cada vez mais lhe parece bastar o corpo, sendo a alteridade da personagem sacrificada na cada vez mais frequente celebração da própria pessoa do intérprete. E este *corpo*, que recusa estar ao serviço de um texto, pode mesmo não tolerar sequer ser agente de significado.⁴¹⁸ Por isso, e numa pertinente chamada de atenção de Bruno Tackels, os intérpretes associados à escrita de cena parecem deixar captar-se mais pela câmara, avançando frequentemente, tal como no domínio da dança, para trabalhos vídeo autónomos, que não se contentam, de modo algum, em ser mero registo do performativo. Não se permitindo assim que a efemeridade ontologicamente

⁴¹⁴ODDEY, Alison – *ob. cit.* P. 42-92.

⁴¹⁵Repare-se que também um *mestre do palco* como Anatoli Vassiliev apela a este actor que recusa ser escravo das intenções do encenador. Afirmando mesmo não querer ser um guru mas antes algo como um mestre-escola que ajuda a abrir universos pessoais. TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev. ob. cit.*, P. 45 e 65.

⁴¹⁶CUADRADO, Nuria – *ob. cit.*

⁴¹⁷Veja-se, por exemplo, como a resistência dos *Elevator Repair Service* aos elementos normalmente associados ao dramático e à teatralidade conduz o colectivo na escolha dos seus materiais de cena. Como também nota BLEAHA, Julie – *ob. cit.*

⁴¹⁸Veja-se, como exemplo, o trabalho dos *Goat Island* ou a já referida cena teatral croata na viragem para o século XXI.

inerente à performance seja uma justificação para evitar a fixação de imagens.⁴¹⁹ Veja-se por exemplo o trabalho gráfico que na memória vídeo da *Tragédia Endogonidia*⁴²⁰ desenvolve novos caminhos a partir das pistas lançadas por uma dimensão performativa não registável. Ou os *Goat Island*⁴²¹ tentando traduzir a performance para filme, tal como a poesia de Paul Celan, na sua “compressão, colisão e miniaturização” foi traduzida para a performance.

E curiosamente este aumento da importância do performer – da sua pessoa e do seu corpo⁴²² – enquanto sujeito da acção, parece andar de mãos dadas com a perda da centralidade do humano, abrindo-se a cena cada vez mais à participação de (outros) animais, numa reflexão que coloca em causa as máximas renascentistas – que viam no homem a medida de todas as coisas – que acompanharam a civilização ocidental nos últimos séculos. Esta desvalorização do elemento humano⁴²³ é bem clara – com conotações *platónicas*⁴²⁴ – no trabalho da *Societas Raffaello Sanzio* e também – mas agora com conotações marcadamente políticas e concretas – em Rodrigo Garcia. Para os italianos porque se trata de “*poesia em movimento. Corpos que não respondem. Seres apenas vivos.*”⁴²⁵ E para o argentino porque se trata de uma demonstração de “*raiva perante esse humanismo débil, cheio de piedade por animais a quem não acontece nada [em cena], enquanto ali ao lado vemos homens a maltratar os filhos ou a mulher, sem que isso produza qualquer reacção nesses mesmos corações puros*”⁴²⁶ E este território, que assinala o menor valor do humano, acaba muitas vezes dividido com o desejo de um novo valor associado à presença em cena de não profissionais – simplesmente pessoas, diríamos – e de crianças, numa tentativa de potenciar, através do olhar inocente dos mais jovens, os significados ou experiências que estruturam o espectáculo, nomeadamente quando associados à violência.⁴²⁷

⁴¹⁹Tackels afirma, a este propósito que só o intérprete da escrita de cena poderá ser telegénico pois só aqui existe a luz dos corpos que escrevem o seu próprio texto. Ao contrário do intérprete da literatura dramática que não será *telegénico* pois está contagiado pela morte que o texto traz consigo (pois o texto que o livro suporta é necessariamente um texto já morto, isto é que não tem a sua génese na cena pelo que aí já chega como produto acabado). TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. ob. cit.*, P. 23.

⁴²⁰Referimo-nos a SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO – *Tragedia Endogonidia. ob. cit.*, nomeadamente ao trabalho gráfico que invoca a memória dos “coelhos sentados na plateia”.

⁴²¹Referimo-nos ao filme “*Daynightly They re-school you the Bears-Polca*” (2005), e nomeadamente à coreografia de performers e câmara num tempo teatral contínuo que recusa a edição.

⁴²²De facto não se pode considerar o trabalho performativo sem levar em conta esta obsessão pelo corpo, que marca tanto as preocupações dos seus apologistas como de todos aqueles que se sentem incomodados com tanta *carne humana* em cena. Esta questão, tão tangencial ao nosso percurso, mas que temos que deliberadamente iludir, para não perder o rumo, foi tema central no colóquio que a *Associação Portuguesa de Críticos de Teatro* organizou em 2008. Veja-se HERBERT, Ian [et al.] – Dossier temático: corpos em palco e práticas cénicas. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 10 (Dezembro de 2008).

⁴²³Também presente na referida cena croata segundo BLAZEVIC, Marin- *ob. cit.*, P. 98.

⁴²⁴Aqui no sentido invocado por nós no ponto 4.4.

⁴²⁵CASTELLUCCI, Romeo – *Itinera: Trajectoires de la forme, tragedia endogonidia*. Arles: Actes Sud, 2008. ISBN 978-2-7427-7829-4. P. 195. Sendo que o autor associa aqui esta *menoridade* – de quem ignora a ficção – tanto à presença em cena de animais como de crianças.

⁴²⁶TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia. ob. cit.*, P. 100.

⁴²⁷Veja-se, como exemplo, as práticas de Rodrigo Garcia, Societas Raffaello Sanzio ou Massimo Furlan.

De uma maneira geral, esta nova demografia do palco, e os novos desafios colocadas ao trabalho do actor pela escrita de cena, têm sido encarados como resultado natural de um processo evolutivo, com raiz nas vanguardas da segunda metade do século XX. Processo que cada vez mais exige uma especial criatividade do performer bem como uma outra capacidade deste para suportar a responsabilidade inerente à nova liberdade; Pois sem o peso do texto dramático e do encenador, o performer é agora um co-criador que terá de suportar toda a responsabilidade inerente à autoria.⁴²⁸

4.12.3 - O espaço e o público

Desde o início da recente elaboração teórica acerca da escrita de cena, que se começou a chamar a atenção para o facto de esta sentir uma especial atracção pela utilização dos mais variados tipos de espaços. Afinal, e como refere Oddey,⁴²⁹ se com a escrita de cena se pretende explorar a natureza do performativo, então o espaço poderá ser um dado vital para definir o projecto, permitindo assim que o espectáculo nasça da relação do intérprete com o próprio espaço.⁴³⁰

A verdade é que o teatro, mesmo de um modo geral, cada vez mais se tem afastado dos palcos tradicionais para encontrar refúgio nouro tipo de locais – igrejas, fábricas, parques de estacionamento, comboios, autocarros e claro, na rua – *“num esforço em parte para encontrar a sensação de aventura que se sente ter sido perdida por entre o conforto do espaço teatral tradicional. (...) e também como modo de explorar a relação de um texto ou imagem com a arquitectura e com a memória da arquitectura.”*^{431 432} E acrescentaríamos também, como modo de explorar a relação com as próprias pessoas que habitualmente uma determinada paisagem integra.

E nesta exploração da natureza e convenções do performativo, os espaços de representação, e consequentemente o tipo de relação que se estabelece com o público, revela-se vital no trabalho de inúmeros escritores de cena.⁴³³ Veja-se por exemplo os *Goat Island* explorando constantemente

⁴²⁸ Esta questão é abordada por GOVAN, Emma, NICHOLSON, Helen e NORMINGTON, Katie – *ob. cit.* P. 29-40. E em particular por HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane – *ob. cit.* P. 29-62

⁴²⁹ ODDEY, Alison – *ob. Cit.*, P. 17.

⁴³⁰ Este caminho, em que o espaço cénico impõe a dramaturgia, pode ser considerado pouco adequado para a prática teatral, em especial se esta prática for ainda entendida como afecta à “missão singular do teatro moderno (...) [de] Ibsen e Brecht.” Tal como em CAPRA, Steve – *Cenografia e peso teatral*. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 8 (Dezembro de 2007).

⁴³¹ DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century: snapshots of a time* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P. 13.

⁴³² E esta relação íntima com um espaço concreto, e com o seu passado, não deixa de relacionar-se com a visão de Anatoli Vassiliev, quando este afirma que o seu teatro contém todos os teatros menos o teatro italiano, pois este é o teatro da ilusão. Sendo que nesta recusa da ilusão italiana reside desde logo a recusa de meros espectadores e o apelo a testemunhas, bem à maneira do teatro grego. TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev. ob. cit.*, P. 74 e 128.

⁴³³ Esta reorganização dos espaços, como reflexo dos projectos, resulta também de processos de reflexão, crítica e contaminação em que a organização do próprio projecto pode ser o mais

relações não convencionais com o público, nomeadamente através de apresentações em corredor ou Gerardo Naumann que concebe um espectáculo para uma loja de cozinhas.⁴³⁴

Porque de facto, estar num determinado sítio facilita o despertar das memórias e do imaginário pessoal do próprio espectador, estimulando assim a viagem mental necessária à experiência convocada pelo espectáculo. Mas permitindo também e simultaneamente, nas palavras de Massimo Furlan, a “*partilha de uma memória comum*”⁴³⁵ entre todos os que testemunham o evento. Razão pela qual o artista suíço tantas vezes troca os palcos por estádios de futebol, aeroportos ou comboios, sempre em busca de espaços cuja presença se torne intrinsecamente constitutiva do performativo, tal como explica Matthew Maguire:

A performance ocorre quando fronteiras precisas ritualizam a acção. A performance ocorre quando o significado de uma acção é exponenciado pela consciência da sua presença num espaço delimitado: um palco, uma cama, um altar, um banco de testemunhas.⁴³⁶

E esta cada vez mais aguda consciência duma dimensão performativa que transcende o palco, acaba por ser responsável por novas exigências na relação com o público, nomeadamente, e como temos chamado a atenção, pelo afastamento da quarta parede imposta pelo *teatro moderno*.⁴³⁷ E este desejo de um “novo público” pode estar implícito nas mais diversas formulações: Veja-se, entre tantos outros, a luz do dia que Anatoli Vassiliev reclama para os seus espectáculos⁴³⁸, os riscos físicos presentes na nova cena croata⁴³⁹, o *espectador-entomólogo* de Philippe Quesne ou a possibilidade de ficcionar os espectadores, tão do agrado dos Forced Entertainment, para quem, e tal como já adiantámos atrás, Tim Etchells também reclama testemunhas e não meros espectadores.⁴⁴⁰

Nesta pluralidade de formulações que se vão abrindo, cada vez mais arriscamos encontrar o desejo de um público que não aceita a transmissão de conhecimento e mensagens. Mas que também não pretende apenas abandonar-se à energia do acto performativo. Não quer manter-se à distância mas também não quer abdicar de toda a distância. E será na superação desta

importante reflexo do seu conteúdo. Veja-se os *Goat Island* com *When will the September roses bloom? Last night was only a comedy*. Ou mesmo o *Visões Úteis* com *Muna*. Em ambos os casos o projecto em si encontra-se na relação que se estabelece entre dois espectáculos. Mais do que em qualquer um deles.

⁴³⁴ Referimo-nos ao espectáculo *Emily*, estreado na zona de Buenos Aires em 2006.

⁴³⁵ FURLAN, Massimo - www.massimofurlan.com em 23 de Julho às 11.50h.

⁴³⁶ MAGUIRE, MATTHEW – *Heat Bath* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8. P. 204.

⁴³⁷ Não podemos aqui deixar de recordar a *dramaturgia do olhar*, tal como a sintetizou PAIS, Ana – *ob. cit.* P. 49-61.

⁴³⁸ TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev. ob. cit.* P. 35.

⁴³⁹ BLAZEVIC, Marin- *ob. cit.*, P. 95.

⁴⁴⁰ “É uma distinção [espectadores e testemunhas] a que volto uma e outra vez e com que a as artes performativas contemporâneas têm que viver constantemente, porque testemunhar um acontecimento é estar presente de um modo fundamentalmente ético, sentir o peso das coisas e o nosso próprio lugar nelas, ainda que esse lugar seja simplesmente, e por enquanto, o de quem vê.” in ETHELLES, Tim – *ob. cit.*, P. 17.

velha dicotomia entre *brechtianos* e *artaudianos*, que poderemos talvez encontrar o espectador emancipado, tal como o sintetiza Jacques Rancière:

Espectadores que sejam também intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da “história” e fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada e uma comunidade de narradores e tradutores.⁴⁴¹

Não deixa aliás de ser interessante pensar que esta linha de força, que responsabiliza cada vez mais o público, enquanto sujeito activo, será a mesma que conduz ao aprofundamento do envolvimento dos artistas com as suas comunidades. Podendo esta tendência manifestar-se, não só na relação de um espectáculo com o público, mas também no envolvimento da comunidade no próprio processo criativo.⁴⁴² Num caso ou noutro, estaremos sempre numa busca dos modos de *partilha do sensível*⁴⁴³, uma busca que nos permita compreender as relações éticas, estéticas e políticas que se estabelecem nas mais variadas experiências colectivas, nomeadamente na criação artística e no acesso à arte.

⁴⁴¹ RANCIÈRE, Jacques – *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique editions, 2008. ISBN 978-2-91-3372 80-1. P. 29.

⁴⁴² Veja-se então esta afinidade electiva entre as escritas de cena e a arte comunitária, apontada por ODDEY, Alison – *ob. Cit.*, p. 19-20 e que foi confirmada nomeadamente pelas preocupações de HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane – *ob. Cit.*, p. 130-156 e GOVAN, Emma, NICHOLSON, Helen e NORMINGTON, Katie – *ob. cit.* P. 73-87.

⁴⁴³ RANCIÈRE, Jacques – *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique editions, 2000. ISBN 978-2 913372 05 4.

CAPÍTULO III - A SITUAÇÃO PORTUGUESA

PLANO APROXIMADO

André Teodósio – O teatro de repertório não pode ser a matriz; e não podemos ser todos julgados pelo “modelo” ou a “matriz” Luís Miguel Cintra.

Luís Miguel Cintra – Agradeço imenso que o digas.

André Teodósio – O Luís Miguel Cintra é muito importante mas não pode ser o único. No teatro tem de haver diferenciação. Para se fazer Brecht tem de se contrariar Brecht. Para se fazer teatro em Portugal tem de se contradizer Luís Miguel Cintra.

Luís Miguel Cintra – Mas tu sentes que a existência de uma companhia como a nossa e que os trabalhos que nós fazemos estrangula a hipótese de se fazerem outras coisas?

André Teodósio - Estrangula muito!

Diálogo promovido pelo Jornal Expresso

1 – Notas impressionantes: a escrita de cena e a criação teatral em Portugal na primeira década do século XXI

Em 2006 o Jornal *Expresso* promovia um encontro entre Luís Miguel Cintra e André Teodósio. De um lado o Teatro da Cornucópia. Do outro o Teatro Praga. De um lado um encenador que é a referência maior do teatro português pós 25 de Abril. Do outro um artista performativo cada vez mais reconhecido pelo público, pela crítica e pelos programadores. De um lado uma prática teatral que promove constantemente os grandes clássicos da literatura dramática. Do outro uma prática teatral que ignora a literatura dramática de forma ostensiva. De um lado uma geração que nasce ainda sob o signo da segunda guerra mundial e que cresce para construir o Portugal democrático. Do outro uma geração que nasce após o 25 de Abril e cujos desafios já não passam pelo potencial mobilizador das ideologias.

E nesta nossa incansável repetição dos dois lados em conflito, mais não queremos do que sublinhar o carácter paradigmático de que se reveste esta peça jornalística. Porque nela se concentra o reflexo português das tensões que marcam a importância crescente das escritas de cena no teatro ocidental, em especial ao longo da presente década.

E será sobretudo na comunicação social, e de forma dispersa, que poderemos encontrar certas declarações que marcam a ideia de uma oposição, em Portugal, entre modos de fazer teatro e até entre pessoas. Sentimentos que ganham um particular relevo quando atribuídos a nomes que marcaram, de diversos modos, o panorama da produção teatral portuguesa dos últimos 30 ou 40 anos. E aqui encontramos a postura mais descontrainda e não fracturante de José Leitão:⁴⁴⁴

Sinais do tempo e de uma outra forma de ver e fazer teatro são-nos também dados pela origem dos textos e enredos que são levados à cena, alguns deles ainda oriundos dos grandes autores ou novos escritores e dramaturgos (...) mas a maior parte escritos (mesmo quando não há texto) pelos próprios actores e intervenientes do espectáculo que querem dar testemunho do mundo em que vivem, aproximando-se artisticamente do real, para melhor o criticar e compreender.⁴⁴⁵

Mas também a clivagem sentida por Luís Miguel Cintra:

É uma época nova, com valores diferentes. Em relação aos actores mais novos sinto imenso isso. É-me fundamental trabalhar com eles mas eles não têm na cabeça o mesmo teatro que eu tenho. Podemos gostar muito

⁴⁴⁴Director artístico do *Teatro Art`Imagem*, *Festival Fazer a Festa* e *Festival de Teatro Cómico da Maia*.

⁴⁴⁵LEITÃO, José – Sob o manto diáfano da fantasia. Programa do 14º Festival Internacional de Teatro Cómico da Maia. Maia: Câmara Municipal da Maia, 2008.

uns dos outros, isso não quer dizer que às vezes não me sinta sozinho mesmo com eles.⁴⁴⁶

Sente-se assim que, com maior ou menor dor, o panorama da criação teatral portuguesa foi mudando num sentido aparentemente convergente com as práticas internacionais descritas no capítulo anterior. Nomeadamente à medida que se abriram, por todo o país, novas centralidades em termos de produção teatral. Referimo-nos nomeadamente ao parque de teatros municipais que cresceu por todo o país, ao longo da primeira década do século XXI. De Bragança a Faro, de Aveiro à Guarda, passando por Vila Real, Guimarães, Braga, Vila do Conde, Viseu, Torres Vedras entre outros, o país conhece agora uma pluralidade de possibilidades de co-produção, maioritariamente nas mãos de programadores nascidos já nos anos sessenta.⁴⁴⁷

Tudo isto num processo em que se sente uma acelerada mudança nas preferências do público, e que poderemos enquadrar no contexto mais global referido no capítulo anterior, e em especial no que aí se designou por *fim da galáxia Gutenberg*. E neste sentido parece ir a atenção que se dá, nomeadamente na imprensa, a todos os estudos que permitam melhor compreender os contornos desta mudança: Veja-se as afirmações de que “A leitura está a ganhar cada vez mais espaço nas escolas”⁴⁴⁸ ou de que os “Jovens portugueses já dão mais valor à Internet e ao telemóvel do que à televisão”⁴⁴⁹ ou também a tentativa de compreender a “Participação nos media e os jovens dos 12 aos 18 anos.”⁴⁵⁰ E finalmente, e agora perguntamos nós: Será que tudo isto altera as formas de relacionamento com as artes performativas e em particular com a criação teatral?⁴⁵¹

É por isso irresistível confrontar directamente a experiência pessoal com este processo de mudança. Processo em que rapidamente as certezas se transformam em dúvidas e em que o presente subitamente já é passado. Assim, e numa primeira e ainda impressionante tentativa de compreender o país que somos, colocámos, durante o ano de 2008, algumas questões aos alunos dos segundo e terceiro anos da Academia Contemporânea do Espectáculo.

⁴⁴⁶GONÇALVES, Sílvia – *Luís Miguel Cintra: Confundo completamente a minha vida de espectáculos com a minha vida pessoal e afectiva* (entrevista a Luís Miguel Cintra). Público (revista Pública). Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (24 de Fevereiro de 2008).

⁴⁴⁷Programadores que encaram a criação teatral como algo perfeitamente autónomo da literatura dramática. Veja-se, como exemplo, o caso de Rui Ângelo Araújo, programador do Teatro de Vila Real: “Diria que a questão da autoria do texto não é para mim muito importante, ainda que pense que nem todas as companhias têm vocação para dispensar um “autor literário”: ARAUJO, Rui Ângelo – mensagem pessoal de 7 de Março de 2009.

⁴⁴⁸WONG, Bárbara – *A leitura está a ganhar cada vez mais espaço nas escolas*. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (23 de Outubro de 2008).

⁴⁴⁹PEREIRA, João Pedro – *Jovens portugueses já dão mais valor à Internet e ao telemóvel do que à televisão*. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (18 de Setembro de 2008).

⁴⁵⁰QUICO, Célia – *Participação nos media e os jovens dos 12 aos 18 anos: estudo de avaliação de um formato “cross-media”*. Prisma.com. Porto: Centro de Estudos em Tecnologia, Artes e Ciências da Comunicação. Nº 6 (Julho de 2008) ISSN 1646-3153. www.prisma.cetac.up.pt/75_Participacao_nos_Media_e_os_Jovens_12_aos_18_Celia_Quico.pdf (4 de Novembro de 2008).

⁴⁵¹De certa forma é este o terreno do que Roberta Levitow chamava de “segunda crise”, ou seja a falta de ligação entre os artistas e os interesses do público em geral: LEVITOW, Roberta – *ob. cit.*, p. 26.

Responderam 65 alunos, entre os 16 e os 28 anos, dos quais 28 pertenciam ao curso de interpretação, 16 ao curso de cenografia e figurinos e 19 ao curso de luz, som e efeitos cénicos. De forma sucinta, e através de questionário escrito e com possibilidade de anonimato, pedimos basicamente o seguinte:

- 1 – Identifica três nomes que tenham influenciado e marcado o teu percurso de vida.
- 2 – Assinala os tipos de actividades a que dedicas o teu tempo de lazer.
- 3 – Assinala o tipo de leituras a que dedicas o teu tempo.
- 4 – Em que pensas quando pensas em teatro?

Quanto às actividades dos alunos no seu tempo de lazer constatámos o peso esmagador da música, que colhe a preferência de quase todos os inquiridos. Quanto à leitura e ao teatro ocupam também um lugar apreciável mas partilhado pelo cinema e pela Internet. Já a televisão parecia ser alvo de um desprezo generalizado.⁴⁵²

E se considerarmos a literatura dramática, compreende-se que esta é apenas relevante para os alunos de interpretação, encontrando-se resultados que – pela sua proximidade – fazem pensar que os alunos de interpretação que privilegiam o teatro também privilegiam a literatura dramática, como se o particular interesse por uma coisa condicionasse o particular interesse por outra. Quanto aos alunos dos outros cursos praticamente não manifestam interesse pela literatura dramática.

Mas a verdade é que este particular interesse, dos alunos de interpretação (e só destes) pela literatura dramática, parece ser desmentido quando nos debruçamos sobre os nomes que marcaram os seus percursos de vida, enfim quando perguntamos aos alunos quais são os artistas que os influenciaram. Porque aqui os nomes conotados com a literatura dramática caem, em todos os cursos, para patamares inferiores a 10% das referências totais. E mais ainda, os nomes apontados referem-se exclusivamente a dramaturgos mortos.⁴⁵³ Isto em contraste com as referências absolutamente contemporâneas associadas à música e ao cinema. Na verdade, nota-se claramente que as referências a literatura dramática, tal como Shakespeare, Gil Vicente ou Samuel Beckett são decalcadas do programa escolar. Ao contrário das referências conotadas com outras áreas que – pela especificidade e precisão com que são apontadas – parecem claramente sair do contexto social e íntimo em que se movem os alunos.

E quando peço aos alunos para, de forma impressiva, descreverem o que pensam quando pensam em teatro as respostas também são esclarecedoras. Assim, entre os alunos de interpretação a autonomia do performativo relativamente à literatura dramática é total, encontrando-se respostas como:

⁴⁵² Ainda que esta situação não seja muito clara já que os alunos que no inquérito parecem desprezar as referências televisivas são os mesmos que, ao longo do curso, aparecem a dominar sobretudo as referências a séries de televisão.

⁴⁵³ Podemos apenas considerar uma referência a Milan Kundera como conotada com o universo dos autores dramáticos vivos.

CAPÍTULO III – A SITUAÇÃO PORTUGUESA

*prazer, liberdade, verdade, música e dança.*⁴⁵⁴

Ou

*cor, som, luz e sombra*⁴⁵⁵

E entre os 28 alunos de interpretação⁴⁵⁶ que colaboraram apenas um⁴⁵⁷ refere pensar em dramaturgos quando pensa em teatro. E outro refere pensar no texto “quando ele existe.”⁴⁵⁸ Já quanto aos alunos de cenografia e figurinos ninguém refere textos ou dramaturgos, havendo apenas uma referência a “dramaturgia e direcção.”⁴⁵⁹ Aqui as impressões dos alunos referem-se esmagadoramente ao modo de produção:

Penso em actores, parte técnica e plástica, adereços, figurinos.⁴⁶⁰

Finalmente e quanto aos alunos de luz, som e efeitos cénicos, encontram-se três referências a textos dramáticos/peças de teatro mas a esmagadora maioria das referências relacionam-se sobretudo com o próprio espectáculo teatral, tais como:

Penso em palco ou rua, em luz ou escuro, em som ou silêncio, em tudo ou em nada. Mas sempre num espectáculo.⁴⁶¹

Esta realidade nacional, quotidiana diríamos, permite, pela sua proximidade, uma maior experiência da velocidade e sentido em que se processam as mudanças. Exactamente como num comboio em movimento: o poste de alta tensão que vemos ao longe parece *avancar* devagar, quase desafiando a convicção de que nos movemos; Porém as paredes brancas da estação, que atravessamos, sem parar, bem rapidamente nos convencem da nossa velocidade. Vamos então tentar aferir as características e velocidade, deste processo de mudança de paradigmas, através do confronto com uma realidade mais próxima. E para isso nada melhor do que uma perspectiva tendencialmente objectiva, em que as formulações teóricas, avançadas no capítulo precedente, possam ser testadas face a um contexto concreto e definido, posto em análise através da frieza dos métodos estatísticos próprios das ciências sociais.

⁴⁵⁴Resposta anónima, sexo feminino, 17 anos.

⁴⁵⁵Ana., 19 anos

⁴⁵⁶Não podemos deixar de registar, a título de curiosidade, que dos 28 alunos de interpretação inquiridos, 5 referem a cor sépia como algo em que pensam quando pensam em teatro. Talvez consequência da utilização habitual desse filtro pela generalidade dos iluminadores.

⁴⁵⁷Resposta anónima, sexo feminino, 17 anos.

⁴⁵⁸António, 17 anos.

⁴⁵⁹Eduardo, 28 anos.

⁴⁶⁰Resposta anónima, sexo feminino, 17 anos.

⁴⁶¹Resposta anónima, sexo feminino, 16 anos.

2 – Notas de um processo: o inquérito aos criadores teatrais portugueses

A realização de um inquérito aos criadores teatrais portugueses partiu então do desejo de aproximação a uma realidade concreta. Mas uma aproximação que se conseguisse libertar da perspectiva pessoal que contamina a visão de cada um sobre a realidade de todos. Isto porque frequentemente, as avaliações acerca do panorama teatral português são feitas, não só a partir do conhecimento profundo que o sujeito eventualmente tem acerca de uma parte da realidade em causa, mas também da profunda ignorância acerca de outras realidades que quotidianamente conformam o mesmo objecto. Toda esta situação se pode resumir, enfim, através da estafada mas esclarecedora imagem das árvores na floresta, sendo que neste caso os observadores tantas vezes confundem a floresta com as árvores que os rodeiam de uma forma mais próxima (seja essa proximidade geográfica, geracional, estética ou afectiva).

E de facto, durante os meses que dedicámos a este trabalho, confrontámo-nos com a nossa própria ignorância acerca de uma realidade que julgávamos conhecer melhor, e paulatinamente fomos descobrindo nomes e projectos que marcam o dia-a-dia da criação teatral em Portugal, e que até então desconhecíamos. E confirmamos também as dificuldades que este objecto levanta a um estudo deste género, pois os criadores são em geral avessos a abordar o seu trabalho através de relações impessoais, tais como a que suscita o tratamento estatístico. De tal modo que grande parte das respostas conseguidas implicou variados contactos pessoais (não só por correio electrónico mas também por telefone e até de forma presencial) de forma a ultrapassar a renitência em perder tempo com “mais um inquérito.”⁴⁶²

Assim, entre Fevereiro e Junho de 2008, o inquérito foi enviado através de correio electrónico, a cerca de 150 criadores teatrais portugueses. Todos os nomes seleccionados diziam respeito a indivíduos que, entre 2005 e 2007, tinham assumido, individual ou colectivamente, a direcção de processos criativos na área do teatro. As mensagens foram enviadas directamente aos artistas ou ao cuidado das estruturas em que estes normalmente exerciam actividade. Os contactos foram obtidos junto da Direcção Geral das Artes, das

⁴⁶²Um dos inquiridos deixava-me, sob anonimato, a seguinte nota a propósito da sua resposta ao inquérito: “Estão na moda os inquéritos. Tenho a convicção que quem os elabora ou exige aos alunos, nunca pensa que há organismos e pessoas que constantemente recebem pedidos de respostas. Hoje é o 3º que estou a preencher. Como todos os inquéritos, a generalidade e a limitação são uma constante. Perguntas há que são conservadoras e condicionantes. Julgo que a entrevista tem outra latitude. (...) Pela seriedade, pelo Teatro mas, especialmente por si, respondi ao inquérito, muito embora sujeitando-me aos estritos parâmetros que quase (ou todos) inquéritos estabelecem. Agora, desde criancinhas do primeiro ciclo até aos Pós-Doc, fazem inquéritos, não esquecendo empresas, organismos oficializados e oficiais e, constantemente, as estatísticas, por tudo e por nada.”

Direcções Regionais do Ministério da Cultura e também junto do próprio universo dos criadores teatrais. De uma maneira geral todas as estruturas de criação apoiadas pelo Ministério da Cultura foram intermediárias neste inquérito. Sendo que cada estrutura podia receber ao seu cuidado mais do que um inquérito, sempre que no seu seio vários criadores exercessem actividade. E naturalmente os criadores mais “nómadas” não foram negligenciados, optando-se nesses casos por contactos directos. No fim de todo este processo, conseguiram-se 50 respostas, o que é considerado como uma amostra representativa da população em causa, nos termos das exigências próprias da estatística aplicada às ciências sociais. Isto considerando que o universo da criação teatral profissional em Portugal, e tendo em conta a sua dependência de apoio financeiro do estado, não poderá fugir muito do número de pessoas contactadas. Quanto à opção de centrar o estudo nos anos de 2005, 2006 e 2007, esta revela uma tentativa de compatibilizar a descoberta de tendências estruturais com exigências de resposta que não gerassem uma imediata recusa de colaboração por parte dos inquiridos.

A elaboração de um inquérito deste género exige competências que naturalmente não temos, pelo que optámos por recorrer a uma especialista da área que se responsabilizou, primeiro, pela adaptação das perguntas às exigências de rigor científico, e finalmente pelo tratamento dos dados e pela análise quantitativa dos mesmos. Quer isto dizer que coube à especialista em causa⁴⁶³ dar conta, em documento próprio, dos resultados obtidos, mas que será nesta dissertação que teremos que arriscar a explicação dos resultados e o estabelecimento de relações entre estes.

Para facilitar a leitura decidimos incluir o inquérito e a análise quantitativa do mesmo respectivamente como Anexo 1 e Anexo 2 da dissertação. Optando por expor aqui os resultados de forma menos exaustiva mas que possibilita uma leitura mais adequada ao perfil da dissertação. Naturalmente tudo que aqui se afirma pode ser comprovado nos respectivos anexos.⁴⁶⁴

O inquérito⁴⁶⁵ enviado aos criadores teatrais portugueses tinha quarenta perguntas e dividia-se em três partes:

- Na primeira parte – a caracterização do inquirido – pretendia-se perceber que tipo de pessoa era o artista, através de informações de carácter geral mas aplicadas ao contexto em causa (ou seja, idade, habilitações literárias, tipo de actividade como artista e eventualmente formador, influências e ocupação do tempo de lazer).

- Na segunda parte – a caracterização da actividade – pretendia-se determinar onde e com quem trabalhavam os inquiridos mas também perceber como eles

⁴⁶³ Angélica Relvas, licenciada em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

⁴⁶⁴ Optamos também por não recorrer a constantes notas de rodapé remissivas para o anexo 2 por considerarmos que os termos e a ordem que aqui seguimos permitem uma confrontação fácil com o anexo em causa.

⁴⁶⁵ Assumimos aqui, e relativamente à redacção, a inspiração de um inquérito elaborado pelo teatrólogo romeno Georges Banu. De que naturalmente acabámos por nos distanciar imenso à medida que concretizávamos os objectivos precisos do nosso projecto.

próprios se referiam a esses mesmos dados (ou seja, em que zona do país, em que tipo de estrutura e com que tipo de pessoas).

- Na terceira parte – a identificação das tendências dominantes no processo criativo ao longo dos anos de 2005, 2006 e 2007 – pretendia-se através de várias abordagens, compreender o peso e as características da escrita de cena no panorama teatral nacional (ou seja, a medida em que a escrita de cena actual é simultaneamente causa e efeito de uma nova realidade em termos de processo criativo).

3 – Notas estatísticas: a escrita de cena e a criação teatral em Portugal em 2005, 2006 e 2007

3.1 – As variáveis maiores

Recebidas as respostas impunha-se decidir exactamente o tipo de questões que o inquérito, como um todo, pretendia esclarecer. Para a partir daqui poder eleger, por entre uma imensidão de possibilidades, qual a melhor forma de cruzar os dados disponíveis.

Decidimos então eleger, como elementos centrais nesta descoberta, três variáveis – a que aqui chamamos maiores – que depois seriam sujeitas a cruzamentos com todas as outras variáveis. A primeira destas nossas variáveis maiores foi a idade e as restantes duas foram, obviamente, as respostas em que os criadores identificam a existência de processos criativos a partir da literatura dramática ou a partir de outros materiais.

3.1.1 – A idade

Os inquiridos que responderam a este inquérito têm entre 25 e 70 anos de idade. Mas parece ser entre os 30 e os 60 anos que se situa a maioria daqueles que se dedicam à criação teatral profissional. Nada de surpreendente portanto e apenas um reflexo natural do que é a *vida activa* na sociedade portuguesa.⁴⁶⁶

3.1.2 – Os paradigmas criativos

Os 50 inquiridos identificaram, de forma válida e ao longo dos três anos em causa, 108 processos de criação teatral tributária de literatura dramática e 140 processos de criação que prescindem da literatura dramática e optam antes por recorrer a outros materiais. Nos valores obtidos notam-se percentagens semelhantes de criadores que recusam terminantemente um dos paradigmas, ou seja que não assinam nenhuma criação baseada em literatura

⁴⁶⁶ Refira-se também que 74% dos respondentes são homens e apenas 26% mulheres.

dramática (17%) ou não baseada em literatura dramática (19%). Percebe-se assim que a maioria dos criadores (60%) circula por entre os dois paradigmas. Mas o que importa realçar aqui são os números relativos à criação teatral que prescinde da literatura dramática e opta por outros materiais para alicerçar o processo criativo. Números praticamente idênticos aos dos processos criativos tributários da literatura dramática, o que indicia um equilíbrio entre modos de produção, que parece confirmar as tendências teóricas abordadas no capítulo anterior e que apontam a perda de importância da literatura dramática no contexto da criação teatral contemporânea. Ainda assim consideramos que estes dados necessitam de ser lidos com algum cuidado, nomeadamente considerando dois factores:

- Em primeiro lugar deveremos relativizar os números trazidos pelos *grandes assinantes* de outros materiais: Referimo-nos a processos criativos tendencialmente mais curtos que não traduzem o mesmo tipo de impacto produtivo dos processos mais longos, normalmente associados à literatura dramática. Mas mesmo feito este desconto de forma total – isto é eliminando pura e simplesmente os dados dos *grandes assinantes* de outros materiais – ficaríamos com valores muito semelhantes (108 criações tributárias de literatura dramática e 101 criações de outros materiais) em ambos os paradigmas.

- E em segundo lugar deveremos relativizar também os processos criativos *afins da literatura dramática*: Referimo-nos a processos criativos em que o trabalho performativo já arranca de um texto dramático, ainda que esse texto tenha sido uma adaptação de outros materiais feita no contexto específico da criação/produção em causa. Mas quanto a este segundo ponto as respostas mergulham já numa esfera mais reservada do processo criativo que o nosso inquérito não pode controlar com segurança. Ainda assim temos que considerar que, na multiplicidade de materiais avançados pelos criadores, a literatura não dramática – ou seja o material tradicionalmente utilizado para *processos de adaptação dramática* - aparece submersa entre tantas outras fontes, como textos científicos, entrevistas, receitas culinárias, obras plásticas e, claro, o material performativo gerado pelos ensaios. Parece-nos pois que o peso destas adaptações, potencialmente estranhas à escrita de cena, não poderá, de forma alguma, colocar em causa o equilíbrio apontado, e que coloca a escrita de cena como paradigma razoavelmente consolidado na criação teatral contemporânea.⁴⁶⁷

3.1.3 – A relação entre as variáveis maiores

É clara a tendência que aponta para serem os mais velhos a privilegiar a literatura dramática e os mais jovens – sobretudo até aos 40 anos – a preferir

⁴⁶⁷ Verifica-se ainda que a literatura dramática tende a ser mais preterida na Região de Lisboa e Vale do Tejo e na Região Norte (sendo que o peso das cidades de Lisboa e Porto, respectivamente, é determinante para a caracterização geral de ambas as regiões).

outros materiais. O que desde já explica que a maior parte dos cruzamentos testados seja relevante tanto em termos de paradigma criativo como em termos de geração, tal como veremos de seguida.

3.2 – Cruzamentos relevantes em termos de paradigma e geração

Cruzamentos em que as clivagens entre as práticas teatrais se podem explicar simultaneamente pela idade e pela medida em que se privilegia ou não a literatura dramática como base do processo criativo.

3.2.1 -As habilitações literárias

Ao aumento das habilitações literárias corresponde uma diminuição da importância atribuída à literatura dramática. E são os artistas com maiores qualificações, sobretudo licenciatura e mestrado, que mais criações assinam a partir de outros materiais. De referir também que é entre os mais novos que se encontram mais habilitações literárias de nível superior.

3.2.2 - A formação académica

O teatro é sempre a área dominante em termos de formação. Mas a literatura aparece logo a seguir entre os criadores que trabalham a partir da literatura dramática, para só em terceiro lugar surgirem as artes visuais. Situação inversa entre os artistas que preferem outros materiais, pois aqui as artes visuais surgem à frente da literatura. E também entre estes assumem maior relevância outras áreas de formação que não as três principais.

Quanto à idade a formação em teatro é claramente predominante até aos 50 anos, sendo que a partir desta faixa etária já se sente um peso significativo da literatura e artes visuais.

3.2.3 - A direcção artística

O exercício das funções inerentes à direcção artística dos projectos tende a ser individual entre os artistas mais velhos e a partilha da direcção ganha especial relevo entre os artistas mais novos. E o exercício individual da direcção artística é uma marca especialmente predominante entre os criadores que desenvolvem o seu trabalho a partir de literatura dramática.

3.2.4 – O reconhecimento do trabalho

Os artistas que não apostam em literatura dramática afirmam sentir-se menos reconhecidos pelo estado e pela crítica do que os restantes (quanto ao

reconhecimento do público esta clivagem não se sente). Neste caso é idêntica a relação em termos geracionais, com os criadores mais jovens a manifestarem um sentimento de menor reconhecimento por parte do estado e da crítica.

3.2.5 - As influências pessoais

O teatro é a principal área de influência da generalidade dos inquiridos. Mas entre os que privilegiam a literatura dramática no processo criativo, a segunda maior influência é precisamente a literatura dramática, logo seguida pelo cinema e música. Já entre os artistas que optam por outros materiais, a literatura dramática perde destaque enquanto influência e assume maior importância a literatura não dramática, bem como o cinema e a música. Também aqui passam a merecer destaque a dança, a performance, o circo e as artes visuais. E esta clivagem é também marcada pela idade pois os artistas mais jovens consideram ter sido marcados por uma pluralidade de nomes de origem bem mais dispersa do que aquela que influenciou os mais velhos (estes marcados sobretudo pelo teatro, cinema e literatura dramática).

3.2.6 - O lazer

Todos os inquiridos parecem privilegiar o teatro, o cinema, a música e a leitura. Mas entre os artistas que preferem prescindir da literatura dramática nota-se uma maior importância atribuída à dança e artes visuais. E à medida que aumenta o afastamento da literatura dramática sente-se um aumento da atenção dedicada a projectos transdisciplinares. E de uma maneira geral são os mais jovens que privilegiam o cinema, a música e a dança no seu tempo de lazer.⁴⁶⁸

3.2.7 - O diálogo entre gerações

Os artistas que mais privilegiam a literatura dramática são também os que mais fecham a equipa de colaboradoras na sua própria geração. Por outro lado são os criadores mais velhos que mais parecem abertos às outras gerações.

3.2.8 - A definição de luz, som, cenário e figurinos

Durante o processo criativo, os artistas que privilegiam a literatura dramática tendem a definir estes elementos mais cedo que os artistas que não

⁴⁶⁸Importa contudo referir que os dados relativos ao lazer – para serem compreendidos em toda a sua extensão – teriam que ser lidos em articulação com a oferta cultural acessível a cada um dos respondentes (o que não é possível no contexto do nosso inquérito).

a privilegiam. Esta clivagem também se sente em termos de idade pois os artistas mais novos também preferem definir estes elementos em momento posterior ao dos artistas mais velhos.

3.2.9 - A distribuição dos papéis

Durante o processo criativo, os artistas que privilegiam a literatura dramática tendem a distribuir os papéis mais cedo que os artistas que não a privilegiam. Esta clivagem também se sente em termos de idade pois os artistas mais novos também preferem distribuir os papéis em momento posterior ao dos artistas mais velhos.

3.2.10 - O início dos ensaios corridos

Durante o processo criativo, os artistas que privilegiam a literatura dramática tendem a iniciar os ensaios corridos mais cedo que os artistas que não a privilegiam. Esta clivagem também se sente em termos de idade pois os artistas mais novos também preferem iniciar os ensaios corridos em momento posterior ao dos artistas mais velhos.

3.2.11 - A apresentação de propostas pelos intérpretes

Os artistas que privilegiam a literatura dramática são menos sensíveis à apresentação de propostas pelos intérpretes (referimo-nos a propostas que transcendam o trabalho dos próprios intérpretes) do que os artistas que utilizam outros materiais. E de uma maneira geral são também os artistas mais velhos a considerar irrelevante este tipo de participação no processo criativo.

3.2.12 - Os elementos relevantes para o processo criativo

Os artistas que prescindem da literatura dramática são os que mais importância atribuem a encontros, viagens, e em especial a residências, nos seus processos criativos. Relativamente às residências, sente-se também que são os artistas mais jovens que em geral lhe atribuem mais relevância.

3.2.13 - As pausas nos ensaios

Apesar da tendência não ser clara parece indiciar-se que são os mais jovens, e os que não apostam na literatura dramática, que tendem a privilegiar uma certa indefinição entre momentos de pausa e momentos de trabalho.

3.2.14 – A organização do espaço de representação

Os criadores que privilegiam outros materiais, que não a literatura dramática, são os que mais apostam em organizações tendencialmente diferentes do espaço de representação. E são também os artistas mais novos quem consideram esta multiplicidade como relevante.

3.2.15 - O recurso a novas tecnologias

Os artistas que mais apostam em outros materiais, que não a literatura dramática, são também os que atribuem à utilização das novas tecnologias uma importância que transcende a mera funcionalidade. Esta tendência também é sentida, mas de forma menos clara, em termos geracionais, com os mais velhos a encararem as novas tecnologias tendencialmente apenas de um ponto de vista funcional.

3.2.16 – As áreas que influenciam o trabalho

Os artistas mais velhos conferem um maior peso ao quotidiano político e social do que os artistas mais novos, enquanto que estes últimos valorizam agora, bem mais do que os seus pares mais velhos, a influência de outras áreas performativas e da televisão. E a questão da idade é também acompanhada pelas oposições relacionadas com o paradigma criativo. De facto, os criadores que tendem a prescindir da literatura dramática, nos seus processos criativos, acabam por também a desvalorizar enquanto área de influência, atribuindo agora mais importância à generalidade das práticas performativas e também às artes visuais.

3.2.17 - A designação do resultado final do trabalho

De uma maneira geral os artistas mais velhos optam pela designação de “espectáculo” enquanto os mais novos circulam por entre uma pluralidade de designações. E são os criadores que privilegiam a literatura dramática que mais recorrem à designação “espectáculo”, face aos artistas que apostam em outros materiais e que começam a dar mais importância à designação “criação” (ainda que espectáculo continue a ser o termo dominante).

3.3 - Cruzamentos apenas relevantes em termos de paradigma

Cruzamentos em que as clivagens entre as práticas teatrais se podem explicar em função da medida em que se privilegia ou não a literatura dramática como base do processo criativo

3.2.1 - As actividades teatrais desempenhadas

Os criadores que mais apostam em outros materiais preferem considerar-se também como dramaturgistas, recusando a designação “dramaturgo” quando pretendem indicar as suas responsabilidades dramáticas no processo criativo.

3.3.2 - As presenças nos ensaios

Os artistas que valorizam a literatura dramática são também os que mais valorizam a presença simultânea de todos os intérpretes nos ensaios.

3.3.3 - A improvisação

A execução de improvisações é valorizada por todos os artistas mas especialmente valorizada pelos criadores que assumem processos de criação teatral a partir de outros materiais que não a literatura dramática.

3.3.4 - O sentido do teatro

De uma forma geral não há uma tendência relevante. Mas indicia-se que os criadores que estão à cabeça da aposta em outros materiais tendem a privilegiar as linguagens utilizadas, em detrimento dos temas, como factor determinante do sentido que atribuem ao teatro que fazem.

3.4 – Cruzamentos apenas relevantes em termos de geração

Cruzamentos em que as clivagens entre as práticas teatrais se podem explicar em função da idade.

3.4.1 - A leitura

São os mais velhos que privilegiam a leitura de literatura dramática enquanto os mais novos preferem a literatura não dramática. Contudo não se sente qualquer clivagem, nos hábitos de leitura, quando se considera, o tipo de trabalho desenvolvido, pois mesmo os artistas que tendem a prescindir da literatura dramática nos seus trabalhos continuam a dedicar-lhe tempo de leitura. Continuando por isso a confrontar-se com as soluções dramatúrgicas propostas por esta.

3.4.2 - A classificação da estrutura em que se trabalha

Apesar de “Companhia” ser sempre a designação dominante, é entre os mais novos que cresce o peso de outras designações como grupo ou projecto.

3.4.3 – A participação dos colaboradores no processo criativo

São os mais novos quem mais tende a antecipar o momento em que a generalidade dos colaboradores é chamada ao processo criativo. Assim, e à medida que a idade sobe, os artistas tendem a retardar a entrada no processo criativo dos demais colaboradores.

3.4.4 - A identificação do inquirido

A idade é determinante no que toca à opção dos inquiridos se identificarem no fim do inquérito ou, pelo contrário, solicitarem anonimato. São os mais jovens aqueles que tendencialmente optam pela identificação no final do inquérito.

3.5 – Cruzamentos não relevantes

Cruzamentos em que a idade e a poética dos criadores não é determinante e em que predominarão apenas factores socio-económicos.

3.5.1 – As outras actividades desempenhadas

O desempenho de outras actividades – não ligadas ao teatro – não parece relacionar-se nem com as opções criativas, relativamente à utilização ou não de literatura dramática, nem com a idade.

3.5.2 - A docência

As aulas, leccionadas no ensino formal ou informal, não parecem relacionar-se com as opções criativas relativamente à utilização ou não de literatura dramática. Pelo que o papel de formadores não parece especialmente reservado a nenhum dos grupos. E esta variável nem sequer se revela relevante em termos geracionais, podendo apenas apontar-se uma tendência – que não podemos considerar significativa – para os artistas mais jovens surgirem mais associados à docência no ensino informal do que os mais velhos (mais associados ao ensino formal).

3.5.3 - A estabilidade das equipas criativas

Independentemente da idade e das opções artísticas a generalidade dos criadores tende a manter o mesmo núcleo de colaboradores.

3.5.4 - Os encontros da equipa criativa fora do ambiente de trabalho

A tendência generalizada parece ser a de as equipas se encontrarem fora dos ambientes de trabalho.

3.5.5 - A designação pública da estrutura em que se trabalha

De uma maneira geral os artistas não se sentem obrigados a dissonâncias entre o modo como classificam a estrutura em que trabalham e a forma como publicamente a designam.

3.5.6 - O início dos ensaios

Não se revelaram diferenças significativas relativamente ao modo de encarar o início dos ensaios pois, nomeadamente, a generalidade dos artistas considera existir desde o início uma concepção dramatúrgica.

3.6 – Considerações finais

3.6.1 – Considerações de carácter quantitativo

A análise quantitativa dos dados marca a idade como a variável mais determinante para a estruturação dos resultados e consequentemente para a caracterização das respectivas práticas teatrais. Mas a análise marca também as variáveis relativas ao tipo de prática teatral – alicerçada ou não na literatura dramática – como determinantes dos resultados obtidos.

3.6.2 – Considerações de carácter interpretativo

A citação com que abrimos este capítulo – e nomeadamente a afirmação de que para fazer teatro em Portugal é preciso contrariar Luís Miguel Cintra – pode, desde logo, ser lida como um indício de que na situação portuguesa se poderão encontrar reflexos precisos do contexto internacional. Pois afinal, as palavras de André Teodósio não expressam mais do que esse desejo parricida, que foi indicado no capítulo anterior (ponto 4.4), como marca importante das escritas de cena.

A criação e produção teatral em Portugal apresentam um interessante – e arriscamos dizer inesperado – equilíbrio entre o peso da literatura dramática, como ponto de partida dos processos criativos, e a aposta em escritas de cena que prescindem da mediação do texto dramático, entre o artista performativo e o público. E se bem que quem opta pela escrita de cena pareça ainda considerar ter um reconhecimento menor do seu trabalho, por parte do estado, a verdade é que as funções de docência parecem abertas aos artistas independentemente do paradigma da sua criação teatral. Situação que comprova, tal como apontado no capítulo anterior (ponto 3.4), o progressivo enraizamento da escrita de cena como parte do modo de produção teatral dominante, e em particular a consolidação do papel destes artistas no contexto académico. E em Portugal a escrita de cena encontra-se, de forma clara, maioritariamente associada aos criadores mais jovens – ou seja àqueles que têm menos de quarenta anos – e aos quais também se associa um aumento das habilitações literárias. E diga-se ainda que a conotação da escrita de cena, em Portugal, com os centros urbanos mais desenvolvidos, e que mais oferta apresentam em termos de cultura e ensino artístico,⁴⁶⁹ é também um dado

⁴⁶⁹Tal como afirmámos atrás, os dados do inquérito confirmam esta situação relativamente a Lisboa e Vale do Tejo. Relativamente ao Porto, trata-se de uma extrapolação nossa a partir dos dados da Região Norte, e considerando o peso relativo da cidade do Porto nesse contexto regional.

relevante para a relação do panorama nacional com a importância do desenvolvimento e autonomia dos estudos relacionados com as artes performativas, tal como vimos no capítulo anterior (ponto 2).

De facto a literatura dramática perdeu importância no percurso pessoal dos artistas mais jovens, e em particular nos que dela prescindem, tanto em termos de formação académica como em termos de influência. Mas ainda assim, e apesar também da maior dispersão das influências dos mais novos, os artistas que recusam a literatura dramática, nos seus processos criativos, continuam a optar por confrontar com ela – através da leitura – as suas próprias escritas de cena. Situação em que se pressente claramente, e como apontado no capítulo anterior, o modo como o livro e a literatura perderam o papel central na transmissão de conhecimento (capítulo II, ponto 2) e como a matriz dos criadores teatrais (capítulo II, ponto 4.3) se tem vindo progressivamente a alterar.

E nesta nova *galáxia* social e cultural, os artistas que, em Portugal, elegem a escrita de cena como paradigma artístico, tendem a partilhar mais a direcção do processo criativo e a atribuir, naturalmente, uma maior importância aos ensaios enquanto conformadores do objecto artístico final: privilegiando mais a participação dos intérpretes – nomeadamente através de improvisações – bem como outros elementos como viagens e residências. E por isso também optam por retardar a definição do espectáculo (papeis, luz, cenografia etc.) para momento posterior do processo de ensaios, e consequentemente diminuir a importância da ideia de ensaio corrido. Tudo isto numa tranquila convivência com as tendências do contexto internacional, vistas no capítulo anterior, e que valorizam especialmente a partilha da autoria (ponto 4.9), o trabalho co-criativo dos intérpretes (ponto 4.12.2) e o processo criativo como um produto em si mesmo (ponto 4.7).

Mas este contexto, em que o “nós” é mais importante do que o “eu,” é também uma marca forte de toda uma geração – independentemente do seu paradigma criativo – mais aberta aos contributos dos diversos colaboradores e à partilha de experiências e exposição do processo criativo, nomeadamente através da assinatura da participação neste género de inquéritos.

Portugal assiste portanto a uma redefinição dos estatutos do performativo que, tal como se indicou no capítulo anterior (ponto 4.12.1), implica a desvalorização de categorias mais associadas à encenação de literatura dramática (por exemplo, dramaturgo) e a valorização de categorias agora mais associadas aos processos próprios da escrita de cena (por exemplo, dramaturgista⁴⁷⁰).

E em Portugal, para estes novos autores, a tecnologia não é uma solução funcional mas uma presença primordial na cena porque onnipresente na vida de cada um. Tal como a organização do espaço de representação se torna num factor cada vez mais importante para deixar de ser um dado quase resolvido à partida. Também aqui numa confirmação das linhas de força da cena internacional que, tal como se apontou no capítulo anterior, colocam a tecnologia (ponto 4.11) e o estatuto do espaço e do público (ponto 4.12.3) como elementos vitais na definição da dramaturgia das novas escritas de cena.

⁴⁷⁰ *Dramaturgista*, aqui enquanto uma pluralidade de figurações contemporâneas, tal como apontava PAIS, Ana. ob. cit. P. 28-30.

Após esta profusão de pontos de convergência – suscitados por um olhar frio sobre uma realidade tão inflamável – parece-nos que a situação portuguesa apresenta actualmente uma tendência que confirma as práticas e teorias que, ao longo do capítulo anterior, afirmaram e cartografaram a escrita de cena como paradigma razoavelmente consolidado – na criação teatral no ocidente – no início do século XXI.

Mas também aqui não podemos iludir uma certa surpresa, por os números não terem confirmado as suspeitas relativas a um eventual desfasamento nacional neste processo global de mudança. Afinal, e no que a este âmbito diz respeito, não se atesta o secular e irrecuperável atraso em que tantas vezes se centra o discurso nacional acerca da nossa própria identidade. Claro que teremos que salvaguardar algumas distâncias para poder conferir sentido às possibilidades de interpretação que aqui lançamos. Afinal, mesmo estando inegavelmente no centro de um processo, não podemos deixar de considerar que também o centro tem periferias, ou seja que se pode estar mais próximo ou mais afastado do *centro do centro*: veja-se, por exemplo na França, Bélgica e Holanda, o maior peso percentual dos orçamentos para a cultura, a maturidade das redes de criação, produção e circulação de espectáculos, os quotidianos co-produtivos facilitados pela proximidade geográfica, os estatutos socioprofissionais mais desenvolvidos, a capacidade de internacionalização, a maior exposição nos *media* de referência e a projecção constante de uma imagem de *qualidade superior*. Mas ainda assim, parece-nos inegável que, entre a última década do século XX e a primeira do século XXI, Portugal assume uma posição que podemos considerar normalmente integrada nos mecanismos da criação teatral contemporânea, nomeadamente no que às escritas de cena diz respeito. Dando-se assim aparente continuidade ao desenvolvimento vertiginoso da sociedade portuguesa nas décadas de sessenta, setenta e oitenta, tal como aponta António Barreto:

Nestas três décadas e meia, a “modernização da sociedade portuguesa foi profunda. Foi, sobretudo, muito rápida. Muitos indicadores sociais, designadamente os demográficos, mostram valores iguais ou próximos dos outros países europeus mais desenvolvidos.”⁴⁷¹

E, no mesmo sentido, Maria Filomena Mónica:

O mais importante não é tanto o sentido da evolução, partilhada com outros países, mas o ritmo a que tudo aconteceu. Com a provável excepção da Espanha, nenhum outro país europeu conseguiu liquidar o campesinato, alterar a taxa de fecundidade, mudar os padrões de consumo, diminuir a mortalidade infantil, instaurar o sufrágio universal, transformar as relações Estado-Igreja, criar uma classe média, abrir as fronteiras a pessoas e bens, escolarizar a população, liquidar um império, à velocidade a que o fez Portugal. Na economia como nas almas, o país está irreconhecível.⁴⁷²

⁴⁷¹ BARRETO, António – *Tempo de mudança*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996. ISBN 972-708-323-4. P. 85.

⁴⁷² MÓNICA, Maria Filomena – *Os costumes em Portugal*. [s.l.]: Público, [s.d.]. P. 42.

De facto, nos últimos vinte anos, o aprofundamento da integração europeia e da globalização dos mercados criou condições de circulação e contaminação nunca antes vistas. Os programas de intercâmbios de estudantes – nomeadamente o *Erasmus* e mais recentemente o *Erasmus Mundus* – e as bolsas da *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* transformaram as gerações mais jovens em cidadãos de um mundo com um centro cada vez mais alargado. Um mundo em que os meios digitais de comunicação e tratamento da informação – nomeadamente as redes sociais e a partilha de conteúdos – possibilitam agora um quotidiano novo, em que a ideia de periferia se tende a esbater. Um quotidiano em que as companhias aéreas *Low Cost* abrem cada vez mais as possibilidades de circulação, possibilitando o contacto físico que as artes performativas continuam a privilegiar.

Naturalmente poderemos sempre perguntar – e no que respeita ao estatuto da escrita de cena na criação teatral portuguesa – se esta aparente partilha do *território do contemporâneo* corresponde efectivamente a tendências estruturais bem definidas, ou se, pelo contrário, poderá ser reflexo de modas ou movimentações superficiais. Mas para ensaiar uma resposta precisaremos de mais uma década ou duas.

CAPÍTULO IV - O CASO DO PORTO

GRANDE PLANO

A lógica de criação a partir de um texto dramático é muito distante das metodologias de criação que procuro e que tenho experimentado. Mas este afastamento é acima de tudo uma opção estética.

Alfredo Martins, mensagem pessoal

1 – O teatro no Porto na segunda metade do século XX

1.1 – Dos anos cinquenta aos anos oitenta

Falar de teatro no Porto,⁴⁷³ na segunda metade do século XX, implica necessariamente começar por destacar a importância do *Teatro Experimental do Porto* (TEP) e do seu primeiro e emblemático Director Artístico, António Pedro. Seria de facto este artista multifacetado, quem resgataria, de forma *brilhante e excepcional*,⁴⁷⁴ a prática teatral da cidade de um atraso de décadas, relativamente às correntes estéticas dominantes na Europa e nos Estados Unidos. E através do seu *pequeno tratado de encenação*⁴⁷⁵ podemos ainda deliciar-nos com o meticuloso labor de quem soube finalmente colocar o encenador, e os materiais da cena, no lugar central da criação teatral. Entretanto, e nomeadamente nas décadas de cinquenta e sessenta, o protagonismo do TEP acaba, de certa forma, dividido com o *Teatro Universitário do Porto* (TUP) que, a exemplo do que se passava no contexto académico de Coimbra, dá um forte impulso à renovação dos repertórios e práticas teatrais.

Já na década de setenta, e imediatamente antes da Revolução de Abril, surge a *Seiva Trupe*,⁴⁷⁶ como resultado de uma cisão no TEP, marcando o início de um processo de renovação da cena teatral da cidade, que se prolongaria durante cerca de dez anos, e que se caracterizaria pelo nascimento, transformação, cisão, fusão e deslocalização de vários projectos, muitas vezes conduzidos pelos mesmos protagonistas.⁴⁷⁷ Pela mão de João Luiz⁴⁷⁸ surge o *Pé de Vento*, vocacionado para o teatro para a infância e Castro Guedes – rodeado de nomes que já tinham colaborado com TEP e *Seiva Trupe* –⁴⁷⁹ promove, de Viana do Castelo para o Porto, o *Teatro Estúdio de Arte Realista* (TEAR), inaugurando práticas experimentais que ainda hoje marcam, de forma indelével, a memória de todos aqueles que viveram esse período. Mais tarde, e a partir de elementos que integravam precisamente o TEAR, mas também o TEP,⁴⁸⁰ surgem *Os Comediantes*, associados ao encenador Moncho Rodriguez. E não se pode também deixar de destacar o

⁴⁷³Seguimos aqui, para este período, a exposição de COSTA, Isabel Alves; CARVALHO, Paulo Eduardo – Brevíssimo historial do teatro no Porto no século XX. Porto de encontro. Porto: Câmara Municipal do Porto. Nº 34 (edição especial 2001).

⁴⁷⁴Nas palavras de PORTO, Carlos – *O TEP e o teatro em Portugal, histórias e imagens*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1997. ISBN 972-8386-01-X. P. 100.

⁴⁷⁵PEDRO, António – *Pequeno Tratado de Encenação*. Lisboa: INATEL, 1975. ISBN 972-9208-08-5.

⁴⁷⁶Associada a Júlio Cardoso, António Reis, Estrela Novais e Castro Guedes entre outros.

⁴⁷⁷Alguns com uma existência verdadeiramente efémera como a experiência, no fim da década, do *Rodaviva*: Tratava-se de um projecto que hoje podemos associar à génese do novo-circo e que, com Francisco Beja, Isabel Alves Costa e João Lóio, entre outros, apresentou apenas dois espectáculos.

⁴⁷⁸E também Maria João Reynaud e Rui Aguiar.

⁴⁷⁹Isabel Alves, Fátima Castro e João Paulo Costa.

⁴⁸⁰Rosa Quiroga e João Cardoso.

CENA⁴⁸¹ que surge na cidade para mais tarde rumar a Braga e dar origem à *Companhia de Teatro de Braga*, bem como o *Realejo* que, sob a direcção de Vítor Valente, apostava no teatro para a infância.

Esta efervescência da cena teatral portuense conheceria um terrível destino na segunda metade da década de oitenta. Assim, e numa altura em que a *Seiva Trupe* protagonizava retumbantes êxitos de público e em que começava a surgir, com José Leitão, o *Teatro Art`Imagem*, a política dirigista da Secretaria de Estado da Cultura⁴⁸² acaba por lançar os projectos teatrais da cidade numa travessia do deserto, a que muito poucos sobrevivem. De facto, e à saída da década de oitenta, apenas TEP, Pé de Vento e Seiva Trupe se mantinham ainda em actividade, agora acompanhados, não só pelo Art`Imagem mas também pelo Teatro de Marionetas do Porto, de João Paulo Seara Cardoso.

1.2 – Os anos noventa

No início dos anos noventa o Porto é assim um território amplamente desabitado, em que muitos dos protagonistas da prática teatral da década anterior se demitem total ou parcialmente da mesma. Por vezes preferindo os projectos audiovisuais⁴⁸³ mas também começando a lançar as raízes de projectos de formação que iriam marcar os anos seguintes. É neste contexto então que, e por iniciativa privada, surge o Balleteatro (BT) e logo a seguir a Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE), projectos de ensino profissional em que se cruzavam os históricos da década anterior (António Capelo, Júlio Cardoso e João Paulo Costa na ACE) e nomes agora também associados à dança (Isabel Barros, Manuela Barros e Jorge Levy no BT). Instituições que juntamente com a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE), criada em 1994, se juntam nesta década ao curso de Teatro da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), criado em 1982, e rapidamente transformam o Porto na cidade do país com mais oportunidades de formação na área das artes do espectáculo.

Mas teremos aqui, sem dúvida, que destacar o papel da ACE, a qual, compreendendo o espaço livre que existia na cidade, em termos de estruturas de produção, imediatamente incentivou e apoiou os seus primeiros diplomados a criarem Companhias de Teatro que pudessem ocupar esse vazio. Surgem então, e quase num ápice, *As Boas Raparigas*, *Teatro Bruto*, *Teatro Só* e *Teatro Plástico*. E é neste movimento que se intromete o Visões Úteis, proveniente do teatro universitário de Coimbra, numa movimentação *sui generis*, por ser menos própria desta década e mais conotada com os anos

⁴⁸¹ Associado a Júlia Correia, Ana Bustorf, Rui Madeira e António Fonseca.

⁴⁸² Teresa Patrício Gouveia, então Secretária de Estado, assina nessa altura as decisões que minam o teatro da cidade, numa tentativa de provocar a fusão de TEP, TEAR e Comediantes (acção que também acabaria por atingir financeiramente a Seiva Trupe).

⁴⁸³ Veja-se aqui a importância do Centro de Produção do Porto da RTP que, a partir desta altura, assumia um dinamismo responsável pela criação de novas oportunidades de emprego para os profissionais da área. No que seria acompanhada pela *Sonnorte*, surgida em 1991, que, ao longo dos anos noventa, assumiu, pela mão de Jorge Paupério, um lugar de destaque no mercado nacional de dobragens, proporcionando um rendimento regular e considerável a muitos dos protagonistas da criação teatral na cidade.

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

setenta, nomeadamente com a matriz de algum do teatro independente de Lisboa nos grupos universitários da cidade.

Mas importa aqui destacar, na sequência do nosso percurso ao longo dos capítulos anteriores, que todos estes novos projectos são ainda *velhos projectos* pois continuam associados ao paradigma da encenação. Veja-se então a relação umbilical que *As Boas Raparigas* e o *Teatro Bruto* apresentam inicialmente com Rogério de Carvalho e José Caldas, respectivamente. Ou o *Visões Úteis* com Paulo Lisboa, num primeiro momento, e depois com uma pluralidade de nomes convidados, mas em que se privilegiava o potencial endógeno, com as primeiras experiências de encenação de Nuno Cardoso. Esta aposta na encenação desdobrava-se também nas possibilidades abertas por *Teatro Só* e *Teatro Plástico*: o primeiro apostando, também dentro da geração mais nova e de matriz, nas encenações de António Lago, e o segundo numa pluralidade de nomes convidados em que se começava a destacar, para já apenas em termos plásticos, o trabalho de Francisco Alves.

Porque em meados da década de noventa ainda não se concebia facilmente, no Porto, uma prática teatral que não fosse associada à encenação de literatura dramática, sendo esta a maior parte das vezes associada à liderança de uma geração mais velha. Por isso Isabel Alves Costa e Paulo Eduardo de Carvalho, afirmavam, em 1997, e na sequência do olhar que também lançavam sobre as décadas anteriores⁴⁸⁴ que “um dos problemas com que a actividade teatral portuense previsivelmente continuará a confrontar-se será precisamente a escassez de encenadores, isto é, de criadores de espectáculos.”⁴⁸⁵

É nesta nova espiral positiva do teatro no Porto, que surgem também novos projectos em que o tecido teatral, que à data estava em actividade, ou pelo menos latente, aproveita para se reorganizar. E enquanto alguns optam por se associar entre si outros preferem apostar em diferentes tipos de contaminação. Exemplo do primeiro caso, o *Ensemble*, ao agregar apenas nomes marcantes da década anterior como António Capelo, Jorge Pinto, João Paulo Costa e Emília Silvestre. E quanto ao segundo caso temos a *Assédio* onde a mesma geração – João Cardoso e Rosa Quiroga – opta por um cruzamento com a academia e com a geração mais nova, respectivamente através de Paulo Eduardo de Carvalho e João Pedro Vaz. E temos também a reorganização de artistas *apanhados* entre as duas décadas e gerações, como Fernando Moreira e Gil Filipe que aproveitam a experiência no TEP para criar a *Contracena*.

⁴⁸⁴Associando a crise teatral vivida na cidade, na segunda metade da década de oitenta, ao “desaparecimento ou (a) ausência de figuras, quase sempre encenadores, capazes de assumirem a “autoria” de um trajecto, muitas vezes mais do que um projecto.”: COSTA, Isabel Alves; CARVALHO, Paulo Eduardo. *ob. cit.* P. 44. Veja-se, a este propósito, como a breve existência do projecto *Rodaviva*, no final da década de setenta, aparece dependente das viagens de fim de semana que João Mota efectuava entre Lisboa e o Porto, para dirigir e “ensinar tudo” ao grupo: COSTA, Isabel Alves – *O desejo de teatro*. Porto: Edições Afrontamento, 2003. ISBN 972-36-0690-9. P. 118.

⁴⁸⁵COSTA, Isabel Alves; CARVALHO, Paulo Eduardo. *ob. cit.* P. 46 Afirmação à que agora não posso deixar de associar, e citando de memória, as palavras de Ricardo Pais que, em 1997 e enquanto Director do Teatro Nacional de São João, afirmava, numa reunião de trabalho, “apreciar a actividade do *Visões Úteis* por esta privilegiar o papel dos encenadores”.

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

Mas toda esta movimentação não pode ser entendida sem relação com um contexto de forte investimento público, central e autárquico, que permitiu o desenvolvimento de projectos de grande escala e com uma apreciável capacidade para fazer associar, às artes do espectáculo, um sentimento de qualidade e prestígio capaz de envolver novos públicos e suscitar cada vez maior aprovação em termos políticos. Destaca-se aqui, em termos da política cultural nacional, Manuel Maria Carrilho que soube impor a criação do primeiro Ministério da Cultura do Portugal democrático (cujos destinos viria a gerir durante vários anos) e, em termos de política autárquica, a acção do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto, liderado por Manuela Melo,⁴⁸⁶ que simultaneamente arranca com um projecto de Teatro Municipal e apoia financeira e logisticamente a generalidade dos projectos teatrais da cidade.

E destaque-se também Isabel Alves Costa e Ricardo Pais que, respectivamente à frente do *Rivoli Teatro Municipal* e do *Teatro Nacional São João (TNSJ)*, desenvolvem projectos que em poucos anos se tornam em referência internacional. E a estes dois protagonistas principais juntam-se também outros espaços, públicos e privados, como o *Teatro do Campo Alegre*, *Balletteatro Auditório*, *ANCA*⁴⁸⁷, e *Teatro Latino*, mas também variados espaços alternativos mas com razoável capacidade de captação de públicos, como *As Moagens Harmonia*, o *Nº 40 da Rua de São João*, o *Mosteiro de São Bento da Vitória*, entre outros. Tudo isto sempre com um apoio regular da autarquia e do estado central que rapidamente apoiavam os novos projectos, num processo de rápida maturação que os Festivais da Cidade ainda mais aceleravam.⁴⁸⁸

De referir ainda, já no final da década, os *Metamorfoses*⁴⁸⁹ e, na área das marionetas e formas animadas, o nascimento do *Teatro de Ferro*, pela mão de Igor Gandra, cuja formação, no *Balletteatro*, conheceu um prolongamento decisivo no *Teatro de Marionetas do Porto* (numa altura em que a companhia de João Paulo Seara Cardoso⁴⁹⁰ se começava já a afirmar como um dos mais respeitados e internacionalizáveis projectos teatrais portugueses). Finalmente, e já na viragem da década, destaque para o *Circolando*, que pelas mãos de

⁴⁸⁶ Curiosamente, a própria vereadora tinha passado, no seu percurso pessoal pelo *Teatro Universitário do Porto*, *Teatro experimental do Porto* e *Centro de Produção do Porto da Rádio Televisão Portuguesa*.

⁴⁸⁷ Tratava-se do *Auditório Nacional Carlos Alberto*, na altura a funcionar como unidade de programação do *Instituto Português das Artes do Espectáculo*, e sob direcção de Nuno Cardoso, que entretanto tinha abandonado o *Visões Úteis*.

⁴⁸⁸ Ao histórico *Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica* - FITEI (1979), já se tinham juntado, primeiro o *Fazer a Festa* (1980) e depois o *Festival Internacional de Marionetas do Porto* - FIMP (1989), e chegava também agora o *Porto Natal Teatro Internacional* - PONTI (1997) que, por iniciativa do Teatro Nacional de São João, abria o olhar da cidade sobre o que de mais inovador se ia fazendo pela cena internacional. A título de exemplo, diga-se, que é na edição inaugural do PONTI, que o Porto tem o primeiro contacto com a *Societas Raffaello Sanzio* (que tantas vezes referimos no capítulo II) através do espectáculo *Amleto*.

⁴⁸⁹ Mais um projecto teatral a sair da Academia Contemporânea do Espectáculo, com direcção de André Baptista e Sara Paz.

⁴⁹⁰ De referir alguns dos processos criativos que João Paulo Seara Cardoso vai experimentando, no *Teatro de Marionetas do Porto*, a partir do final desta década, e que prescindem da literatura dramática, arriscando práticas conotadas com a escrita de cena. Numa linha em que também se integra a criação *Filme na Rua Zero L* (1999), para o *Visões Úteis*, e que se prolonga até aos mais recentes *Cabaret Molotov* (2007) e *Boca de Cena* (2007).

André Braga e Cláudia Figueiredo, coloca o novo-circo na agenda da criação teatral local.

Este processo de (aparentemente) imparável crescimento teve o seu clímax em 2001, com todo um ano em que o Porto, *Capital Europeia da Cultura*,⁴⁹¹ assistiu a uma exaltação cultural sem par, em que se cruzavam números até então impensáveis de público, os nomes mais marcantes da cena internacional, planos de renovação urbana ainda em curso e também a promessa de novos e revolucionários equipamentos, como a Casa da Música. Mas na verdade, grande parte do que parecia uma inabalável conquista da cidade em breve se revelaria transitório e incapaz de se redimensionar e adaptar às exigências de um novo contexto político local.

2 – O teatro no Porto na primeira década do século XXI

2.1 – O contexto geral

2001 foi ano de eleições autárquicas, que se realizaram no último trimestre e puseram fim a mais de uma década de controlo do executivo camarário, por parte do Partido Socialista. E a nova maioria, resultante de uma coligação entre o Partido Social-Democrata e o Partido Popular, prometia mudanças no panorama cultural da cidade. Desta forma, num processo longo e bem articulado, o novo executivo começou lentamente a desinvestir na área da cultura, elegendo um discurso em que o financiamento público à cultura em geral, e à criação artística em particular, aparecia sempre como um *condicionante negativo* das possibilidades de investimento na área social; E também como um factor preponderante no deficit das finanças públicas, fossem elas do estado central ou da autarquia. É neste contexto – de preocupação nacional constante com um deficit que feria os limites impostos pelas regras europeias – que Rui Rio, o presidente do executivo, lança uma afirmação que se revelaria seminal para os novos tempos: “*Quando ouço falar em cultura, puxo logo da calculadora*”.

Depois de instalado este novo contexto político, estavam abertas as portas primeiro para o corte de apoios à criação artística, depois para o fim da programação no teatro do Campo Alegre e finalmente para o encerramento do Rivoli Teatro Municipal⁴⁹² – acto inédito em Portugal e mesmo, pelo menos até onde sabemos – na Europa Ocidental, e no que toca a cidades de média dimensão como esta. Ainda assim, até ao seu encerramento em 2006, e apesar da “*morte lenta e dolorosa*”⁴⁹³ a que foi conduzido, o Teatro Municipal continuou a desenvolver a sua actividade, mantendo uma programação própria

⁴⁹¹ Lisboa tinha sido *Capital Europeia da Cultura* sete anos antes, em 1994.

⁴⁹² Quando nos referimos ao Teatro Municipal, pretendemos aqui designar “um programa de teatro municipal” e não o edifício afecto à prática teatral que é propriedade do município. Naturalmente o desaparecimento ou fim a que nos referimos reporta-se ao primeiro, já que o segundo se mantém de pé e em funcionamento.

⁴⁹³ COSTA, Isabel Alves – *Rivoli – 1989-2006*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. ISBN 978-972-36-0996-7. P. 291.

onde o novo-circo começou a ter um papel preponderante e capaz de gerar grande entusiasmo, sobretudo entre os artistas performativos mais jovens.⁴⁹⁴

Mas tudo isto já num clima de grande hostilidade do executivo municipal, para com os criadores teatrais, numa troca mútua de desagrado em que a Câmara denunciava egoísmo e *subsidiodependência*⁴⁹⁵ e era acusada de irresponsabilidade política. Nesta agitação multiplicavam-se mesmo as acções judiciais: Primeiro, a *Plateia – Associação de Profissionais das Artes Cénicas* e os Vereadores do Partido Socialista demandavam judicialmente a Câmara Municipal,⁴⁹⁶ por considerarem ilegal a concessão do *Rivoli Teatro Municipal*, fora de um âmbito de serviço público, a Filipe La Féria, um encenador de musicais, com grandes êxitos comerciais firmados. Depois o executivo apresentava uma queixa-crime contra os jovens membros de um grupo de novo-circo – *Radar 360º* – acusando-os de insulto à autarquia, pois numa apresentação pública um dos intérpretes derramava um líquido viscoso sobre o presidente do executivo – dando origem a uma demanda judicial em que se afirmava o carácter premeditado do referido derrame. Finalmente era o *Teatro Art`Imagem* que, sempre pela mão de José leitão, processava a autarquia, na sequência de uma cláusula de silêncio que esta queria impor nos seus contratos de apoio a festivais e outras iniciativas.

Entretanto as grandes instituições culturais da cidade, *Fundação de Serralves*, *Casa da Música* e *Teatro Nacional de São João*, continuavam a projectar uma imagem associada a grande capacidade de realização e lentamente adaptavam as suas programações ao vazio deixado pelo fim do Teatro Municipal: Serralves apostando cada vez mais na área da dança e o Teatro Nacional aprofundando as relações com os criadores teatrais da cidade. Ainda assim o TNSJ começava já a denotar dificuldades financeiras para manter uma produção própria, o que motivava também a referida procura de co-produções com estruturas de criação da cidade, nomeadamente na programação do Teatro Carlos Alberto, numa estratégia que era um misto algo indecifrável de opções estéticas (por cumplicidade com alguns criadores), políticas (pelo desejo empenhado de intervir num ecossistema em aflição) e financeiras (porque as co-produções exigiam um investimento bem menor do que as produções próprias).

Do outro lado desta equação encontram-se, entretanto, as estruturas de criação e produção cada vez mais estranguladas, tal como o Teatro Nacional, pelo subfinanciamento do estado central, que agravava ainda mais, para as estruturas, a ausência de relação com a autarquia. Assim, esta década assistiu logo de início ao desaparecimento do *Teatro Só* e dos *Metamorfoses* e à emigração do *Teatro Experimental do Porto* para Vila nova de Gaia; E lentamente ao “desaparecimento”, enquanto espaço de programação regular, do *Auditório do Balletteatro*, que chegou mesmo a ser posto à venda, ainda que

⁴⁹⁴Veja-se como Cláudia Figueiredo assume que a principal formação artística do *Circolando* “foi feita com base na experiência de espectadores dos espectáculos programados para o *Rivoli*”: CARVALHO, Paulo Eduardo e COSTA, Isabel Alves – André Braga e Cláudia Figueiredo; “*Circolando*” entre linguagens e experiências. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 8 (Dezembro de 2007). P. 51.

⁴⁹⁵ A própria expressão ficaria progressivamente carregada com um carácter pejorativo e associado a uma corrente política, para quem o apoio financeiro à criação artística não era considerado como sendo de interesse público.

⁴⁹⁶ Em acções judiciais separadas, entenda-se.

sem sucesso. Quanto às demais estruturas, vindas do século anterior,⁴⁹⁷ foram trilhando caminhos diversos. *Seiva Trupe* e *Pé de Vento* foram mantendo uma produção regular e algo distanciada desta turbulência política, talvez por influência dos espaços próprios que dinamizavam, respectivamente o *Teatro do Campo Alegre* e o *Teatro da Vilarinha*. O *Ensemble* sofreu uma ruptura – com a saída de António Capelo e João Paulo Costa para formarem o *Teatro do Bolhão*, uma espécie de extensão produtiva da *Academia Contemporânea do Espectáculo*, dedicada à encenação do grande repertório internacional – mas conseguiu manter uma tranquilidade produtiva. A *Assédio* – da qual João Pedro Vaz se afasta – mantém também uma linha tranquila, numa aposta segura entre as opções dramáticas - abertas pelas *afinidades electivas* de Paulo Eduardo de Carvalho, nomeadamente com a dramaturgia britânica contemporânea - e a experiência de João Cardoso, cada vez mais responsável pelas encenações. *As Boas Raparigas* abdicam da quase exclusividade da ligação inicial com Rogério de Carvalho e abrem-se a uma pluralidade de encenadores e projectos em que o denominador comum é a presença constante das actrizes fundadoras Carla Miranda e Maria do Céu Ribeiro. O *Teatro Bruto* alia a irregularidade da produção a um cunho estético particular, que cada vez mais passa pelo convite a novos escritores, que não necessariamente dramaturgos – em processos liderados por Ana Luena, fundadora do grupo e que desenhou um curioso trajecto desde os figurinos e cenografia até à encenação. Aliás esta aposta, em centralizar a encenação num dos membros fundadores, já tinha sido a escolha do *Teatro Plástico* que, sob a liderança de Francisco Alves, se afirmou progressivamente como um dos projectos que mais curiosidade suscitava, em função dos contextos e perspectivas escolhidos para a apresentação dos seus trabalhos (um parque de estacionamento, um jardim, um pequeno quarto, um apartamento do outro lado da rua etc). Finalmente, também o *Visões Úteis* tinha abandonado, desde o início da década, o convite a encenadores, concentrando progressivamente a direcção dos projectos nos fundadores Ana Vitorino, Carlos Costa e Catarina Martins e optando, cada vez mais, por escritas de cena geradoras de uma dramaturgia original (e também por áreas de criação que se afastam, mais ou menos, da prática teatral e se aproximam da Arte na Paisagem). Entretanto, e apesar das dificuldades do meio, José Carretas consegue solidificar a *Panmixia* e Ricardo Alves afirma a *Palmilha Dentada*, como um projecto com uma notável capacidade de captação de públicos em circuitos diversos e capaz de resistir à ausência de financiamento do estado.

Este cenário, em geral adverso para a renovação do tecido teatral, foi ainda agravado pela cristalização dos apoios sustentados do Ministério da Cultura – que, ao longo desta década foram renovados várias vezes, sem

⁴⁹⁷ A que agora se juntam progressivamente a *Panmixia* e a *Palmilha Dentada* que começam a experimentar processos criativos em que a veia dramática dos seus Directores Artísticos, respectivamente José Carretas e Ricardo Alves, se funde com processos aparentemente tributários da escrita de cena: Na *Panmixia* através do envolvimento de comunidades variadas e na *Palmilha Dentada* pela aposta em processos de improvisação associados ao café-teatro. E refira-se também o projecto desenvolvido por Rui Oliveira e Ana Saltão onde se cruza a criação teatral (Ácaro, 2001) com a difusão pluridisciplinar (*Contagiarte*, 2003). Sendo que a segunda das vertentes referidas conheceu um desenvolvimento bem mais forte do que a primeira.

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

concurso público⁴⁹⁸ – e pela ausência de uma salvaguarda dos artistas mais jovens nos concursos para projectos pontuais.⁴⁹⁹ Não admira assim que, por exemplo, a *Academia Contemporânea do Espectáculo* deixasse de incentivar a criação de novos projectos, por parte dos seus alunos, e passasse antes a tentar integrar alguns dos formados nas produções do *Teatro do Bolhão* e abrisse as portas aos *castings* das produtoras de audiovisual, que alimentam a produção nacional de telenovelas, em Lisboa; Ou que a esmagadora maioria dos finalistas do *Balletteatro* afirmassem que, depois do curso, o caminho a seguir passaria sempre por Lisboa ou pelo estrangeiro, e nunca pelo Porto.⁵⁰⁰

Começa então a definir-se, a partir de meados da década, uma estranha geografia cultural na cidade do Porto. De um lado as três grandes instituições referidas atrás – *Teatro Nacional*, *Serralves* e *Casa da Música* – em que tranquilamente se revêem “as chamadas elites portuenses, de origem burguesa, e tradicionalmente conservadores (...)”. E [que] por isso as apoiam e co-financiam, “secando”, os apoios que poderiam ser canalizados para outros projectos.⁵⁰¹ E do outro lado, um pluralidade de jovens projectos, associados à música, teatro, dança, artes visuais, vídeo, cinema, performance, entre outros, que lentamente começam a ocupar espaços abandonados no centro da cidade e a criar novos circuitos e novos públicos. Mas no meio destes dois extremos, a cidade começa a deslizar para uma situação periférica em termos de produção cultural, nomeadamente no que diz respeito às artes do espectáculo. De facto, o aparecimento de novos centros de difusão cultural (primeiro a *Casa das Artes*, em Famalicão, e mais tarde o *Centro Cultural de Vila Flor*, em Guimarães e o *Theatro Circo*, em Braga) começam a inverter o sentido tradicional das deslocações do consumidor cultural: agora começa a ser normal sair da cidade para assistir aos espectáculos que já não a visitam. E entretanto, no Porto, as estruturas de criação e produção, nas áreas do teatro e dança, continuam estranguladas e sem conseguir impor ao Instituto das Artes a criação de uma *área metropolitana do Porto*, que permita a consideração da sua situação específica, fora do contexto geral da Região Norte.

⁴⁹⁸As constantes modificações legislativas pareciam convidar os novos executivos a renovar os apoios existentes, enquanto afirmavam reflectir acerca das políticas para o futuro e sublinhavam a necessidade de *acertar a situação* dos agentes com apoio a dois anos com a dos agentes com apoio a quatro anos. Desta forma os apoios sustentados de 2001 e 2002 foram prolongados em 2003 e 2004. E os apoios sustentados de 2005 e 2006 foram prolongados em 2007 e 2008.

⁴⁹⁹Ao longo da década o legislador nunca achou por bem prever uma subcategoria para “primeiras obras” dentro da categoria dos apoios pontuais, pelo que os criadores mais jovens têm sido sempre obrigados a concorrer com artistas que já exercem actividade há muitos anos, mesmo há dezenas de anos, e que por isso se apresentam à partida com um capital, social e técnico, muito superior. E esta situação chegou mesmo, nomeadamente na vigência da Portaria 1331/2003 de 28 de Novembro, a permitir que os beneficiários de apoio sustentado também se pudessem candidatar a apoio pontual.

⁵⁰⁰Tanto uma situação como outra foram verificadas por mim, a título pessoal: Na *Academia Contemporânea do Espectáculo* enquanto professor, desde 2005, e no *Balletteatro*, enquanto membro do Júri da Prova de Aptidão Profissional em 2007.

⁵⁰¹COSTA, Isabel Alves – *O que é um teatro Municipal?* Texto apresentado no âmbito de um debate promovido pela candidatura do *Bloco de Esquerda* à Câmara Municipal do Porto, revisto e actualizado com os contributos dos outros participantes (Abril de 2009, documento Word cedido pela autora).

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

E assim, ao mesmo tempo que a política autárquica deslizava subtilmente da cultura para o lazer⁵⁰² – nomeadamente através da substituição das artes performativas pelos desportos motorizados⁵⁰³ – começa a surgir uma nova geração de criadores, que acreditava poder contar apenas consigo mesma e não ter nada que esperar por parte do estado. Ao longo da Rua do Almada, em pleno centro da cidade, começam então a nascer projectos *sui generis* que cruzam valências diversas, todos funcionando também como bar – ou até como loja de roupa – mas abrindo-se às mais variadas manifestações artísticas (teatro, cinema, poesia, artes visuais, vídeo etc.). Seria o início de um processo de revitalização do centro que muito rapidamente chamou a atenção para as possibilidades de exploração comercial da zona, originando um *boom* de espaços de diversão nocturna que voltaram a colocar a baixa no coração do Porto.

Este processo foi liderado, no início da década – a nascente da Avenida dos Aliados – pelo Espaço *Maus Hábitos* e depois pelo Espaço *Passos Manuel*, e posteriormente – a poente da Avenida dos Aliados – pelo *Plano B*. Num e noutro caso através de oportunidades de negócio que surgiam, ou se exponenciavam, em virtude do que na origem se apresentava como projectos de índole associativa ou cultural. Este crescimento criava também uma importante sinergia com o investimento privado que, nos últimos anos, tinha dinamizado o mercado das artes visuais na cidade, através de uma gestão integrada das galerias da Rua Miguel Bombarda.⁵⁰⁴ Repentinamente o espaço público da cidade parecia crescer, ou melhor, parecia tornar-se verdadeiramente público, convocando até variados momentos de auto-reflexão.⁵⁰⁵ Entretanto, e do outro lado da cidade, na zona oriental, também o abandonado *Centro Comercial Stop*, se transformava num pólo aglutinador, e cada vez mais consistente, da actividade criativa dos músicos da cidade, passando a ser ocupado, quase na totalidade, por estúdios e salas de ensaio.

Tudo isto num processo em que os “nativos” se começavam a habituar a um novo *cosmopolitismo* que as décadas anteriores não podiam imaginar. Os

⁵⁰²Referimo-nos à substituição da *CulturPorto* (empresa municipal até então responsável pela gestão do *Teatro Municipal Rivoli* e pela animação da cidade) pela *PortoLazer* (empresa municipal que aglutinou não só a área de animação da cidade, até aí entregue à *CulturPorto*, mas também o igualmente extinto *Gabinete de Desporto do Porto*), num processo que Isabel Alves Costa classificou ironicamente de “deslize semântico”: COSTA, Isabel Alves – *O que é um teatro Municipal?* ob. cit.

⁵⁰³A Câmara Municipal do Porto começava agora a investir em eventos variados, trazendo a competição automóvel para a Avenida da Boavista (corridas de *Turismos* e *Clássicos*) e a competição aeronáutica para a zona da Ribeira. Num processo – a que não eram estranhos os gostos pessoais publicamente declarados pelo Presidente do Executivo – que continuou a incentivar novos eventos que colassem a imagem da cidade à competição motorizada, como por exemplo a *sui generis corrida dos campeões*, no Estádio do Dragão, em 2009.

⁵⁰⁴Numa constante reiteração da “importância do “capital cultural” da cidade” tal como indica VAREJÃO, José [et al.] – *A base económica do Porto e o emprego*. Porto: Câmara Municipal do Porto e Gabinete de Estudos e Planeamento, 2008. ISBN 978-972-9147-77-7.

⁵⁰⁵Veja-se o evento “*Se esta Rua fosse minha*”, organizado pelo *Plano B*, a partir de 2007, em que se convida à ocupação da via pública com manifestações artísticas. E também a ocupação da Praça D. João I (2007 e 2008) e da zona dos Clérigos (2009) pelo FIMP – Festival Internacional de Marionetas do Porto. Sempre numa apropriação do espaço público, a que não é alheio o abandono nocturno a que foi votado o anterior pólo de animação, a Ribeira (onde factores sociais, urbanísticos e culturais se conjugaram para criar um clima de insegurança e insatisfação por parte dos que até então frequentavam a zona).

fluxos migratórios, a circulação de estudantes estrangeiros através da Universidade do Porto, os voos da *Ryan Air* a servirem o *Aeroporto Francisco de Sá Carneiro* e toda uma rede de *Hostels* e Hotéis *Low Cost* abrem a cidade a infinitas possibilidades, quer em termos de mercado quer em termos de contaminação cultural. Claramente, os modelos económicos, sociais, culturais, éticos, políticos e estéticos que tinham sustentado o *boom* da criação teatral dos anos noventa, já não permitiam a renovação do tecido criativo. A cidade tinha que reinventar novamente a sua prática teatral.

2.2 – A geração da Fábrica

Foi precisamente em 2005, dez anos passados sobre o *boom* dos anos noventa, que se começaram a conhecer os protagonistas de um novo ciclo na criação teatral da cidade do Porto. E agora é a ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto – quem aparece no centro deste processo, ao decidir afectar um edifício devoluto,⁵⁰⁶ na Rua da Alegria - que aguardava a aprovação de projectos de expansão da escola – às actividades dos alunos formados pela instituição. Tal como explica Francisco Beja, Director do curso de teatro:

Com o início do declínio da actividade artística na cidade, os alunos que foram terminando os seus cursos sentiram que se queriam desenvolver projectos artísticos tinham que os gerar e encabeçar. Começaram então a explodir imensas pequenas ideias e grupos que com o tempo se foram afirmando e consolidando.

As necessidades de espaço de ensaio e de apoio logístico, que não tínhamos no edifício do Magistério [edifício onde a ESMAE está instalada], estavam mesmo ali ao lado, assim um a um os inquilinos da fábrica foram falando com a direcção da escola, arranjando um cantinho onde se arrumar, a palavra passou e o movimento foi crescendo. A ideia foi nossa (escola) e também deles. Muitos tinham feito projectos naquele espaço ainda durante os cursos.

Claro que as circunstâncias proporcionaram tudo isto (...) achamos que o projecto se afirmou e vai adquirindo uma importância que o torna incontornável nesta cidade asfíxiada culturalmente, ele é uma das faces visíveis da resistência possível à subida do rio.”⁵⁰⁷

A cidade começava então a ouvir os novos nomes de que se fazia o teatro no Porto: *Mau Artista*, *Estufa*, *Primeiro Andar*, *Teatro do Frio*, *Teatro Meia Volta e depois à Esquerda quando eu disser*, *Tenda de Saias*, *Radar 360º*, *Erva Daninha*, e muitos outros, por vezes tão efémeros como o nome do único projecto a que se propuseram. Mas inevitavelmente surgia o nome *Fábrica*, associado à generalidade destes novos criadores, e desde logo indicando uma matriz comum, senão em termos estéticos, pelo menos no que diz respeito ao modo de produção: uma vontade firme e inabalável de fazer

⁵⁰⁶Tratava-se de uma antiga fábrica têxtil, pelo que rapidamente ficou designado como *A Fábrica*.

⁵⁰⁷BEJA, Francisco – *mensagem pessoal de 27 de Maio de 2009*. Sendo que a subida do rio, a que se resiste, é uma referência clara a Rui Rio, Presidente da Câmara Municipal do Porto.

independentemente das circunstâncias, num processo de auto-regulação colectiva, uma espécie de condomínio que abrangia não só a co-gestão de espaços comuns mas também a possibilidade de partilhar outros recursos, nomeadamente humanos. E claro, tudo isto numa situação que favorecia claramente a contaminação, senão de práticas, pelo menos de públicos. Ainda assim, seria só em Janeiro de 2008 que a cidade parecia acordar para esta nova realidade, com o *Teatro Nacional de São João* a organizar uma mostra do trabalho dos novos agentes, em que o próprio organismo do estado central se afirmava “alegremente inspirado no desprezo autárquico por espectáculos a que assistem duas ou três dezenas de pessoas.”⁵⁰⁸

Estava agora claramente instalada a ideia de uma nova geração – normalmente designada, não só informalmente mas também nos média, como “geração da fábrica” – que se apresentava como afastada do estado e das gerações anteriores, mas solidamente empenhada em abraçar profissionalmente a criação teatral. Ainda que os contornos do que fosse a profissionalização tivessem que ser redefinidos de forma contrastante com as gerações anteriores. Porque agora, com esta geração que transforma o teatro do porto num *condomínio aberto*, passa a haver, como afirmava José Nunes, uma parte da cidade que, por se ter formado no Porto, sentia a responsabilidade de aí ficar.⁵⁰⁹

3 - Novos paradigmas para o Porto

3.1 - Dados relativos ao inquérito aos criadores teatrais

Ao inquérito aos criadores teatrais, que sustenta o capítulo anterior, responderam cinco artistas⁵¹⁰ que podemos facilmente associar à *Geração da Fábrica*, a saber: José Nunes, do *Primeiro Andar*, Alfredo Martins do *Teatro Meia Volta*, Paulo Calatré do *Mau Artista*, Miguel Cabral, da *Estufa* e Julieta Guimarães da *Erva Daninha*.⁵¹¹

⁵⁰⁸ Teatro Nacional de São João – *Desdobrável da mostra “30 por noite”* (2008). A mostra intitulava-se “30 por noite” numa referência (mais uma vez) a um comentário depreciativo do Presidente da Autarquia, relativamente à criação teatral na cidade.

⁵⁰⁹ Citado por NADAIS, Inês – *Eles transformaram o teatro do Porto num condomínio aberto*. Público (suplemento Ípsilon). Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (4 de Janeiro de 2008).

⁵¹⁰ Mas diga-se que o inquérito foi enviado a outros cinco que não chegaram a responder: Nuno Preto, do *Mau Artista*, Gilberto Oliveira, da *Erva Daninha* e Rodrigo Malvar, Catarina Lacerda e Rosário Costa, todos do *Teatro do Frio*. Quanto a outros, de cujo trabalho também tínhamos referências, nunca conseguimos contactos electrónicos eficazes. Acabámos portanto, e de forma natural, a reflectir a partir do trabalho dos artistas que mais disponibilidade demonstraram para permitir a documentação do seu trabalho. Situação em que podemos ver reflectidas as tensões abordadas no ponto 4.2 do capítulo segundo, acerca da importância da documentação, no contexto da escrita de cena.

⁵¹¹ Posteriormente, e nos casos descritos, as respostas deram origem a entrevistas por correio electrónico que contaram com a participação de Miguel Cabral, Paulo Calatré, Alfredo Martins e Julieta Guimarães. Em seguida tivemos a oportunidade de entrevistar pessoalmente Paulo Calatré, Alfredo Martins e Julieta Guimarães. Finalmente, Julieta Guimarães permitiu que assistíssemos aos ensaios da *Erva Daninha*, durante o processo de criação e produção do

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

Em rigor importa dizer que o mais velho, Miguel Cabral, já exercia actividade profissional como actor desde 1997, altura em que completou os seus estudos na ESMAE. E que Paulo Calatré, que já exercia actividade regular, como cenógrafo e figurinista, desde o início da década, concluiu o curso de Realização Plástica do espectáculo na *Academia Contemporânea do Espectáculo* e decidiu posteriormente frequentar o curso de interpretação da ESMAE. Quanto a José Nunes, Alfredo Martins e Julieta Guimarães frequentaram e concluíram o curso de interpretação da ESMAE durante esta década, sendo mesmo colegas de turma. Assim, e apesar de Miguel Cabral não se ter cruzado com os restantes na ESMAE e Paulo Calatré ter uma história “mais longa”, descortinamos aqui uma ligação maternal à ESMAE, bem como afinidades em termos de modo de produção, que veremos adiante, que rapidamente nos permitem conotar estes criadores com uma mesma geração teatral da cidade do Porto.⁵¹²

Temos portanto cinco artistas performativos, entre os 25 e os 30 anos, tendo todos frequentado e/ou terminado formação superior na ESMAE, e quase todos (a excepção é Julieta Guimarães) assumindo o papel de formadores em contextos variados e sobretudo associados ao ensino informal.

Uma geração que confessa trabalhar sobretudo entre si, com processos quase sempre de direcção partilhada mas em que a direcção não afasta a possibilidade e responsabilidade de uma interpretação simultânea (aqui com a excepção de Miguel Cabral, o mais velho, e que ainda opta por preservar a integridade do seu olhar exterior sobre o trabalho desenvolvido).

E na leitura conjunta destas respostas ressalta a influência da literatura não dramática e do quotidiano político e social sobre o trabalho destes criadores. E claramente se nota também uma pluralidade de influências onde, e apesar dos dramaturgos não estarem ausentes, o destaque vai sobretudo para os artistas performativos. De facto, e não considerando aqui a resposta de Miguel Cabral⁵¹³, encontramos a referência de Paulo Calatré a Shakespeare e de José Nunes a Brecht, perante as mais numerosas referências a universos eminentemente performativos com os tantas vezes aqui citados *Forced Entertainment* ou os *Gob Squad*,⁵¹⁴ *Pina Bausch*,⁵¹⁵ *STAN*,⁵¹⁶ Tiago Rodrigues,⁵¹⁷ Denis Bernard,⁵¹⁸ Ângela de Castro⁵¹⁹ e Buster Keaton⁵²⁰, a que se juntam também o cineasta Federico Fellini e o músico Jan Garbarek.

Mas ainda assim uma geração que continua a afirmar ler literatura dramática, mas já sem que esta se afirme como mais determinante do que a

espectáculo *Noites Brancas*, entre Outubro e Novembro de 2008, altura em que também tivemos oportunidade de entrevistar Gilberto Oliveira, da *Erva Daninha*.

⁵¹² O que também fez o *Teatro Nacional São João* ao integrar Paulo Calatré, José Nunes, Alfredo Martins e Miguel Cabral na referida mostra “30 por noite”.

⁵¹³ Miguel Cabral opta por apresentar uma lista muito longa em que se apresentam os dramaturgos e artistas performativos que marcaram a segunda metade do século XX.

⁵¹⁴ Companhia de teatro sedeadada em Nottingham e normalmente conotada com a escrita de cena e as novas tecnologias.

⁵¹⁵ Bailarina e coreógrafa alemã que já destacámos no capítulo primeiro.

⁵¹⁶ Companhia de teatro belga, a que se associam normalmente processos de ensaio com passagem directa do trabalho à mesa para a estreia com público.

⁵¹⁷ Actor, encenador e dramaturgo português (1977).

⁵¹⁸ Actor canadiano de cinema, televisão e teatro (1950).

⁵¹⁹ Actriz brasileira notabilizada pelo seu trabalho de *clown*.

⁵²⁰ Actor e realizador americano associado à comédia física do cinema mudo (1895-1966).

leitura de jornais e revistas. Pelo que não admira então que os números referentes à literatura dramática, como ponto de partida para a criação teatral, sejam aqui de pouco mais do que um terço do volume total das produções realizadas. Opta-se então por processos de criação dramática partilhada, em que as improvisações condicionam a escrita do espectáculo e os intérpretes se afirmam como co-criadores que não aceitam apenas a responsabilidade pelo seu trabalho individual. Naturalmente a distribuição de papéis é feita apenas durante os ensaios, sendo que os ensaios corridos apenas surgem entre o equador e o fim do processo criativo.

E neste universo de criadores – que assinam sempre os inquéritos que preencheram – o resultado final do trabalho nunca é designado como uma peça e a linguagem é – bem mais do que os temas – o motivo que domina o desejo subjacente à criação teatral. Quanto à concretização final dos espectáculos sente-se uma fuga para espaços não convencionais em que se cruzam razões de produção – a dificuldade de acesso a espaços convencionais na cidade – com motivações estéticas – a desconsideração da quarta parede como um dado particularmente relevante. Ainda que, esta falta de atenção, para com umas das traves mestras do teatro moderno, não conduza normalmente a opções que impliquem algum tipo de interacção física com o público.

Naturalmente, pelo contexto que apresentámos nos pontos anteriores, encontramos aqui uma geração que não se sente nada reconhecida pelo estado. O que talvez ajude a perceber o porquê de José Nunes e Paulo Calatré considerarem fazer parte de um *Grupo* mas referirem-se a si próprios publicamente como *Companhia*. Talvez, como avança Alfredo Martins, para tentar “corresponder a um perfil e a um espaço desejado no panorama da criação teatral”.⁵²¹

3.2 - O mundo

Facilmente⁵²² se descortina nesta *geração da fábrica* uma declarada afinidade com um mundo marcado pelo poder da cultura audiovisual. Por isso Miguel Cabral se afirma “muito influenciado pela cultura da imagem” e Alfredo Martins considera a televisão como “testemunho de uma velocidade de comunicação própria do nosso tempo”. Influências que Paulo Calatré acaba por sintetizar:

A televisão influencia-me, penso eu, na rapidez de processamento de imagens, ou seja: quando vemos televisão, estamos a ser constantemente bombardeados com imagens cheias de cor, movimento, musica, etc. e temos que processar a informação muito rapidamente; os planos sucedem-

⁵²¹MARTINS, Alfredo – mensagem pessoal de correio electrónico de 22 de Setembro de 2008.

⁵²²Iniciamos aqui, e até ao fim deste capítulo, uma fase de escrita que apela a um diálogo constante e próximo com as vozes dos artistas que colaboraram nesta investigação. E pareceu-nos que seria absolutamente fastidiosa a constante introdução de notas de rodapé. Indicamos por isso, e desde já, que todas as citações convocadas daqui para a frente, salvo indicação em contrário, resultam do cruzamento das mensagens pessoais de correio electrónico com os apontamentos estenográficos de entrevistas pessoais, atribuídas, caso a caso, aos autores indicados no corpo do texto.

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

se, estamos sempre a mudar de canal e absorvemos informação a metade por imposição do “zapping”. Penso que isso surge um pouco nos meus espectáculos de forma inconsciente.

Compreende-se então que Paulo Calatré – que afirma só ter começado a fazer teatro por gostar de cinema – de imediato reconheça uma “desvalorização da consistência em detrimento das pequenas impressões”. Neste contexto, o fascínio pela velocidade das imagens parece ser um dado bem mais forte do qualquer tipo de motivação política, pelo menos no sentido que as gerações anteriores atribuíam a uma vocação política da criação teatral. Aqui apenas Julieta Guimarães surge, manifestando a ideia de que “Tudo é político. Toda a arte é política. Mesmo que essa não seja a sua linguagem.” Quanto aos demais criadores, e apesar de obviamente deixarem transparecer um sentimento acerca da *Polis*, nunca se expressa declaradamente a associação da criação artística à intervenção política. A arte, e a criação, aparecem bem mais ligadas à esfera do íntimo, da experiência e da sublimação de pequenas comunidades em volta das suas afinidades electivas. Trata-se aqui das vivências pessoais que Julieta Guimarães reclama como essenciais no processo de criação, ou mais precisamente o que Alfredo Martins chama de *Teatro da Pessoaalidade*, onde se agrupam, organizam e formatam as diversas experiências dos indivíduos envolvidos na sua criação. Aqui o artista performativo está sempre a falar de si. Aqui o universo apresentado ao espectador está expressamente contaminado pelos universos pessoais de todos os artistas performativos envolvidos no processo criativo.

3.3 - A formação

De uma maneira geral, esta geração afirma a sua formação – especializada e de nível superior – como uma marca importante, e não disfarça o orgulho que sente nas suas habilitações, na medida em que estas traduzem o acesso a informação, práticas e espaço de experimentação. Sendo que no caso da ESMAE, Alfredo Martins destaca ainda a não imposição de um modelo estético e de produção pois, consoante os professores e convidados, também variava a receptividade às diversas vias da criação teatral.⁵²³ Mas ainda assim é impossível não destacar aqui o impacto que Alfredo Martins, Julieta Guimarães e Paulo Calatré – alunos da escola nesta década – atribuem às opções pedagógicas da ESMAE. Veja-se então:

- Paulo Calatré afirma que a sua motivação foi fortemente condicionada por professores ingleses como Lee Beagley⁵²⁴ e Claire Binyon⁵²⁵ que contagiaram a ESMAE com o *Devising* e o teatro físico.

⁵²³ Ainda assim Alfredo Martins identifica uma aposta especial da ESMAE na área do movimento. E Paulo Calatré diagnostica algumas dificuldades sentidas pela ESMAE no equilíbrio das várias tendências, mas clarificando, desde logo, que na ESMAE o teatro era encarado como uma pluralidade de possibilidades, onde o texto dramático e a palavra encontravam imensas possibilidades, nomeadamente com os professores António Durães e José Topa.

⁵²⁴ Actor e Director britânico que tem trabalhado na área do *Devised Theatre* desde os anos oitenta.

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

- Alfredo Martins destaca a grande importância dos professores ingleses que trouxeram a novidade do *Devising* logo no primeiro ano, bem como a possibilidade de intercâmbios com o *Dartington College of Arts* da Universidade de Falmouth⁵²⁶ e o seu curso de *Devised Theatre*..

- Julieta Guimarães reconhece que o seu fascínio pela ideia de grupo foi inculcado pelos professores ingleses que abriram o conhecimento do *Devising*.

De facto, e tal como reconhece o director do curso de teatro Francisco Beja,⁵²⁷ a aposta da ESMAE nas relações com o Reino Unido e em particular com formadores associados ao *Devised Theatre* – na ESMAE familiarmente designado, como se viu, por “*O Devising*” – parece ter sido determinante para as opções de escrita de cena, e abandono da literatura dramática, que claramente são dominantes na geração da fábrica.

Curiosamente, encontramos nesta imigração de professores a afirmação, à escala internacional, de uma geração de criadores que – como vimos no capítulo segundo – tem atravessado o meio universitário britânico desde os anos noventa. E que chega a Portugal através dos mecanismos de cooperação e intercâmbio comunitários para o ensino superior.

3.4 - A profissionalização

Por vezes, algumas das afirmações públicas desta nova geração de criadores podem induzir a ideia de que a profissionalização é aqui um dado distante, utópico ou não relevante. Veja-se, por exemplo, que Miguel Cabral afirmava ao jornal *Público* que o seu projecto ainda não se tinha aventurado a concorrer aos apoios financeiros do Instituto das Artes,⁵²⁸ Isto após várias criações originais estreadas e como se uma candidatura desse género fosse algo de quase impossível sucesso.

Mas numa visão mais próxima todos estes artistas afirmam peremptoriamente um claro e assertivo desejo de profissionalização plena:

- Claro que a profissionalização é uma preocupação (Alfredo Martins).
- Na Estufa somos todos profissionais (Miguel Cabral).
- No Mau Artista encaramos o nosso projecto como sendo profissional (Paulo Calatré).
- Para mim e para os elementos da Erva Daninha a profissionalização é essencial (Julieta Guimarães).

⁵²⁵ Artista performativa britânica que assumiu, na ESMAE, a responsabilidade pela disciplina de movimento bem como em variados projectos do curso de teatro.

⁵²⁶ Precisamente a instituição que tínhamos apontado como exemplo de legitimação no ponto 3.4 do capítulo segundo.

⁵²⁷ Que acrescenta também o nome da encenadora e actriz Paula Simms, como uma das influências importantes nesta vaga britânica na ESMAE: BEJA, Francisco – mensagem pessoal de 3 de Novembro de 2008.

⁵²⁸ Citado por NADAIS, Inês – *ob.cit.*

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

Ainda assim, e como sublinha Alfredo Martins, há um *modus operandi* específico que reflecte a relação desta geração com a cidade do Porto e que exige novos modos de organização do trabalho:

[O Porto é] um mercado de trabalho limitado [com] companhias mais antigas a trabalharem num regime fechado e com número reduzido de colaboradores, poucos espaços de apresentação, circuitos culturais da cidade frágeis, difícil acesso a apoios públicos,... Trabalha-se [no *Teatro Meia Volta*] numa lógica de encontrar soluções possíveis, que passa muitas vezes por uma adequação dos objectos de criação às necessidades do mercado ou por encontrar outros parceiros que tornem o acto de criação financeiramente possível. Os concursos da DGA [Direcção Geral das Artes] deixam de ser a primeira opção num plano de conquista da sustentabilidade das estruturas, isto claro sem qualquer pudor em um dia ser contemplado com estes apoios ou mesmo de encetar outro tipo de relações institucionais (...) Não há nenhuma vontade de marginalidade⁵²⁹. Se a há, é apenas aparente. Também não se pretende ser o sistema. Apenas aproveitar o sistema.

Mas a verdade é que esta tensão entre o desejo de trabalhar profissionalmente e as condicionantes do mercado acaba por gerar uma declarada desconfiança em relação ao estado e às gerações mais velhas, sendo clara a convicção acerca da existência de um sistema pernicioso e punitivo relativamente aos criadores mais jovens:

- Queremos desenvolver a nossa linguagem e afirmar as nossas opções estéticas para um público curioso e interessado, muito mais que sermos avaliados por um comité ou júri. (Miguel Cabral).
- Acredito no talento mas somos muitos, deveria existir uma forma de garantir trabalho pelo menos às pessoas que aplicaram o seu tempo e dinheiro na formação e não o trabalho ser garantido por conhecimentos. (...) Os processos de financiamento público são o resultado de um jogo viciado entre amigos. (Julieta Guimarães).
- Todo o sistema de atribuição de subsídios, começando pelo tipo de questionário que colocam às companhias até à imparcialidade dos júris, deixa-nos muitas vezes sem forças e desmoralizados. Temos também a noção que os artistas na cidade do Porto não são unidos, estão sempre virados de costas uns para os outros, não se apoiam uns aos outros, ainda existe a mentalidade do “cada um por si e os outros que se virem” (perdoame a expressão) e quando surgem problemas sérios, não se juntam para tentar lutar de forma enérgica, séria e unida. As companhias e os artistas com mais experiência sentem-se muitos deles ameaçados pelos mais jovens e raramente existem colaborações que construam um diálogo para o futuro. (Paulo Calatré).

Temos, portanto, um quadro em que se marca claramente o modo como estes criadores assumem o seu *aqui e agora*, numa corajosa aposta colectiva em que se afirmam laços de solidariedade entre uma geração e, dentro dessa geração, entre várias pequenas comunidades. Mas simultaneamente numa

⁵²⁹ Esta referência a “marginalidade” não aparece estar aqui associada a uma corrente estética minoritária mas, pura e simplesmente, à indignação.

desconfiança aberta em relação ao legado das gerações anteriores, que aparece associado às dificuldades que o meio levanta aos mais jovens.

3.5 - A literatura dramática

Se há uma certeza, que claramente se afirma neste contacto com a mais jovem geração de criadores teatrais da cidade do Porto, será claramente a da reduzida relevância da literatura dramática no paradigma criativo vigente. De facto apenas Miguel Cabral se afirma como (algo parecido com) um autor dramático, ainda que sempre no âmbito de um processo de trabalho claramente performativo.

Já Paulo Calatré encara a literatura dramática como uma *gramática* necessária ao domínio da escrita teatral mas que quase sempre se apresenta como demasiadamente rígida e afastada dos temas que importa tratar.

E quanto a Alfredo Martins e Julieta Guimarães são peremptórios em declarar que a literatura dramática não serve para suportar as metodologias de trabalho e o tipo de teatro que procuram. A literatura dramática aparece então apenas como resposta à necessidade de informação e como possibilidade de confronto com outros modos de pensar a cena.

3.6 - A autoria partilhada

Francisco Beja não hesita em afirmar que a partilha da autoria “por ser muito mais dos nossos tempos e presente nas preocupações deles [dos alunos da ESMAE]” é a principal herança dos professores ingleses que contaminaram a ESMAE com *o Devised Theatre*.⁵³⁰ E de facto a agressividade de Julieta Guimarães não parece deixar dúvidas: “Em primeiro não é o meu projecto, é o projecto que divido com os meus companheiros.”

Porque realmente a partilha da autoria é uma marca fortíssima desta geração, que não parece identificar-se minimamente com processos de criação articulados em volta da figura dominante de um encenador. Vive-se assim num fascínio constante pela ideia de grupo – que a ESMAE incutiu, como vimos atrás – em que a dramaturgia é um processo partilhado por todos na sala de ensaios. Por isso Julieta Guimarães afirma mesmo – na tradição norte americana do *Colaborative Theatre* – preferir a designação *Criação Colectiva* em vez de *Devised Theatre*, colocando a tónica mais na partilha da autoria do que no processo de escrita, e sublimando assim as preocupações que Paulo Calatré e Alfredo Martins também partilham:

Para além das afinidades artísticas que encontramos entre nós, achamos que um projecto como o nosso deve ser um espaço de partilha, de discussão de ideias, onde cada um possa experimentar, errar. Achamos que um espaço onde existem várias pessoas a contribuírem com ideias não se fecha, nem se centra numa ideia projectada por uma pessoa. Se

⁵³⁰ BEJA, Francisco – mensagem pessoal de correio electrónico de 3 de Novembro de 2008

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

assim fosse, estaríamos a trabalhar só para terceiros, como simples colaboradores (Paulo Calatré).

A formação de uma equipa de trabalho passa, necessariamente, pela articulação de competências e por uma identificação artística entre os membros constituintes. A vontade de traçar um percurso de criação comum num domínio determinado do panorama estético contemporâneo impele os agentes artísticos à associação (Alfredo Martins).

Mas naturalmente, e tal como se verificava no contexto internacional abordado no capítulo segundo, a partilha da autoria não implica a ausência de uma direcção individual dos projectos. Direcção que por vezes se assume de forma tímida e não declarada, tal como na *Erva Daninha*, confessando Julieta Guimarães que, por detrás da autoria partilhada, há uma direcção do processo de trabalho da responsabilidade de Gilberto Oliveira. Responsabilidade que só a partir de certa altura terá passado a ser assinada e por isso susceptível de ser creditada. Já no caso do *Mau Artista*, esta direcção individual é plenamente assumida, ainda que logo marcando a sua diferença perante a relação clássica com um encenador, pois, como explica Paulo Calatré, “este já sabe o que vai fazer ou descobre-o tendencialmente sozinho.”

3.7 - O intérprete co-criador

Nesta via, em que a autoria é um factor a partilhar, o intérprete afirma-se necessariamente como um co-criador, e isto mesmo em processos como os da *Estufa*, em que se sente claramente o predomínio da assinatura de Miguel Cabral.

O intérprete é apontado, por Alfredo Martins, como “co-responsável pelo objecto de criação.” E esta afirmação parece ser o resultado de processos de formação cuja génese e sentido Paulo Calatré sintetiza assim:

Penso que isso está um pouco relacionado com o tipo de formação que temos. As escolas estão cada vez mais a apostar na formação do actor/performer, como um elemento criador do espectáculo e não como simples reprodutor das indicações de um encenador ou das didascálias do texto. O actor/performer é uma entidade pensante, reflecte sobre a sua participação, quer participar, é activo na construção do espectáculo pois ele é também o espectáculo.

Um intérprete que cada vez menos sente necessidade de ser actor, preferindo antes assumir-se como *performer*. Por isso, e perante a sua evolução pessoal, Julieta Guimarães afirma, separando as águas: “Eu também gosto de ser actriz, trabalhar uma personagem e isso tudo.” Traçando assim uma linha clara entre a composição de personagens que associa à literatura dramática e as fusões de linguagem que a entusiasma, na dança, no novo circo e no teatro físico. E por isso sorri quando diz que agora já não sente necessidade de tapar a sua tatuagem quando trabalha. Porque em cena não tem de estar mais ninguém para além dela própria. Ela com a sua tatuagem. Ela sem personagem. Ela *performer*.

3.8 – A metodologia de trabalho

São duas as metodologias que mais facilmente se distinguem nos processos criativos dos colectivos aqui abordados: Basicamente trata-se de optar por processos criativos com direcção ou sem direcção. Naturalmente estas metodologias poderão não se apresentar nunca numa forma pura, mas ainda assim parecem ser as duas linhas de força que melhor nos permitem compreender a operacionalização das poéticas em causa

Temos então, como vimos atrás, que a autoria tende a ser partilhada pois a indicação de um director não corresponde – ao contrário da indicação de um encenador – ao desejo de afirmação de uma autoria privilegiada. Ainda assim, e quanto a estes casos, a excepção poderá ser Miguel Cabral. De facto temos aqui um criador que se formou também na ESMAE, mas num contexto diferente, já que em meados dos anos noventa ainda não sopravam na Rua da Alegria os ventos britânicos que traziam o *Devising*, ou pelo menos não era ainda possível reconhecer as respectivas *influências, intercâmbios e viagens*, como reconhece Francisco Beja.⁵³¹ Por isso Miguel Cabral aparece a reconhecer como seus dois *patrimónios genéticos* distintos: Por um lado assumindo claramente uma escrita de pendor dramático, que assina como autor individual para subsequentemente a assinar como encenador. Mas por outro lado, a querer assumir as linhas de força espiritual da geração com que verdadeiramente partilha afinidades – também estéticas mas sobretudo de produção – para chegar mesmo a tentar desvalorizar a sua autoria principal, como se de um pormenor técnico se tratasse:

Lemos várias vezes o texto, fazemos uma análise dramatúrgica, procuramos referências, falamos sobre os outros trabalhos do autor, a sua biografia e intenções artísticas. Apreciamos que todos os intervenientes no projecto participem na conversa, dando ideias e sugestões. Surgem algumas improvisações...Tem acontecido ser eu, como autor e encenador, a registar toda essa informação e a decidir o caminho dramatúrgico.

E esta autoria partilhada de que falamos é naturalmente compatível com processos em que não existe de facto uma direcção e em que a condução do trabalho é efectivamente partilhada por todos e por qualquer um, numa constante possibilidade de intervenção em todas as áreas da criação.

Parece-nos contudo que esta metodologia estará mais associada às necessidades iniciais da dinâmica dos grupos, pois tende a ser abandonada após as primeiras experiências em que se testam os laços e as cumplicidades que sustentam o colectivo.⁵³² A partir dessa altura a co-criação – ou autoria partilhada – acaba por se associar a metodologias que exigem algum tipo de

⁵³¹BEJA, Francisco – Mensagem pessoal de correio electrónico de 16 de Julho de 2009.

⁵³²Não posso deixar aqui de referir o processo semelhante que atravessei com o *Visões Úteis*, ainda na década de noventa: Após vários anos de experiências com encenadores, sobretudo convidados, o *Visões Úteis* arriscou em 1998 uma criação colectiva sem direcção. *A Máquina* – cujo programa denotava precisamente essa ausência de hierarquia – veio a revelar-se como o balão de ensaios imprescindível para a sedimentação das cumplicidades artísticas e afectivas que, posteriormente, permitiriam a evolução para processos de escrita de cena, com direcção partilhada.

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

direcção, tal como se verifica no contexto internacional, e que Alfredo Martins classifica de *patchwork* e descreve assim:

Antes de mais é definido um plano temático, uma ideia, um ponto de partida. E a natureza deste pode ser muito diversa, desde um objecto ou uma imagem até um texto ou uma grelha teórica. Este ponto de partida é analisado e discutido por toda a equipa e, a partir daí, começam a surgir filões que nos iniciam no percurso até ao espectáculo. Desta fase resultam normalmente esquemas complexos sobre uma tira de papel de cenário colada na parede. Muitas setas e chamadas de atenção. Depois segue-se uma fase de partilha, em que todos os intervenientes no processo trazem materiais que se relacionem com o plano temático. E mais uma vez, podem ser materiais muito diversos. Analisam-se, discutem-se e o esquema engorda em possibilidades. Discutem-se depois estratégias de pesquisa e de produção de materiais performativos, bem como a adequação deste plano temático ao perfil estético do espectáculo. (...) O processo de exploração dos materiais performativos desenvolve-se numa estrutura quase de pergunta/resposta. Aquele que assume a direcção do projecto vai lançando propostas de pesquisa aos outros elementos da equipa de trabalho (a todos e não apenas aos intérpretes), às quais estes respondem a maior parte das vezes utilizando os instrumentos que lhe são próprios. Obviamente que os intérpretes têm um papel muito importante nesta fase de prospecção porque são eles que contribuem maioritariamente para a construção de uma corporalidade do espectáculo. De qualquer forma, neste formato de criação, as decisões finais sobre a composição do objecto são da responsabilidade de quem assume a direcção.

E Miguel Cabral sintetiza desta forma:

Fazemos uma grande sopa da pedra com tudo o que cada um traz. Depois fazemos ligações, associações, comparações, filtramos o que achamos mais interessante e prosseguimos para uma construção colectiva onde me sinto à vontade para decidir e expor determinado universo abraçado por todos.

Percebe-se assim que – entre o *patchwork* e a *sopa de pedra* – esta evolução dos processos sem direcção, para os processos com direcção, não parece colocar, na perspectiva dos intervenientes, em causa a ideia de partilha da autoria, pois uma das exigências que se coloca ao(s) director(es) é precisamente a capacidade para criar um território em que a autoria partilhada se afirme. Veja-se, por exemplo, o processo de ensaios de *Noites Brancas*, a partir de *Dostoiévski*, pela *Erva Daninha*, no Outono de 2008. Este projecto era assumidamente dirigido por Gilberto Oliveira que organizava os ensaios, desde logo a partir dos aquecimentos, e sobre quem caía a responsabilidade de organizar a fusão entre os universos pessoais dos vários artistas performativos e o universo de Dostoiévski. Ou melhor dizendo, encaminhar o reconhecimento dos primeiros no contexto do segundo, num processo de sublimação das preocupações com o *aqui e agora*, que abordámos no ponto 4.10 do capítulo II.

E num momento decisivo deste processo criativo em particular, o director saiu da sala e pediu aos intérpretes co-criadores que, sem ele, trabalhassem a estrutura dramática criada até então: acrescentando,

cortando, modificando. E enquanto aguardava – mais tempo do que claramente esperava – pelo resultado deste exercício, Gilberto Oliveira desabafava: “Espero que não mudem tudo!” Porque aqui o director não é claramente um autor privilegiado como o encenador, mas um membro do colectivo com especiais responsabilidades, a nível metodológico, mas um membro que, como qualquer outro, depende da vontade do colectivo.

3.9 - Consideração final

No início de 2007 Regina Guimarães considerava estes núcleos de criação e experimentação teatral ainda demasiado incipientes para poderem responder à pergunta: “Que teatro é ainda possível fazer no Porto?”⁵³³ Mas a verdade é que o *condomínio aberto* da Fábrica da ESMAE tem, de forma persistente, apresentado um conjunto de criadores empenhado num modo de produção e numa poética que claramente o afasta da geração anterior, a dos anos noventa.

Artistas afastados no modo de produção, pois não encontraram a vertiginosa possibilidade de institucionalização que se abria aos agentes teatrais há quinze anos atrás. Por isso agora, Gilberto Oliveira afirmava, a propósito das *Noites Brancas*, que “ou se fazia assim [em pouco tempo] ou não se fazia.” E Miguel Cabral apostava em “mostrar as [suas] criações de carácter mais experimental e sobreviver independentemente do sim ou do não das instituições.” E nesta marca distintiva clara de toda uma geração, encontramos desde logo uma “faca de dois gumes.” Pois se por um lado se gera aqui o dinamismo e a energia necessários ao “fazer,” por outro também se pode caminhar para um atrofiamento dos projectos que os impeça de encontrar as condições necessárias para um crescimento sustentado.

Mas também artistas afastados na poética porque aqui não entram dramaturgos, literatura dramática ou encenadores. Por isso no placar de cortiça pendurado na parede da sala de ensaios da *Erva Daninha*, podemos confirmar o legado das anteriores gerações de escritores de cena, que lentamente foram fazendo circular este paradigma pelo teatro ocidental.

Em duas folhas, já algo estragadas, podemos encontrar a síntese dos apontamentos⁵³⁴ tirados num *workshop* com Alan Richardson⁵³⁵, organizado pela ESMAE: o título é, desde logo, *Devising Theatre*, e naquelas duas páginas estão as regras básicas e “tudo o que é preciso saber” para criar a partir do estilo, criar a partir da história e criar a partir da personagem. E ao fundo da

⁵³³ GUIMARÃES, Regina – Ainda? Obscena. Lisboa: Obscena- Associação e Pixel Reply LDA. Nº 1 (Fevereiro 2007).

⁵³⁴ Os apontamentos em causa pertencem a Ana Vargas, também elemento da *Erva Daninha*, e diplomada pela ESMAE, conforme confirmação sua em mensagem pessoal de correio electrónico de 1 de Julho de 2009. Diga-se, a propósito, que Ana Vargas tinha em 2007 sido responsável pela orientação de um exercício de escrita de cena dos alunos da Academia Contemporânea do Espectáculo, contribuindo para as opções destes mesmos alunos, por processos afins da escrita de cena, nas suas provas de aptidão profissional em 2009. Isto numa demonstração clara da contaminação ainda em curso.

⁵³⁵ Director teatral britânico, também associado à ESMAE desde os anos noventa, e que nos últimos anos tem assinado vários projectos na cidade do Porto.

CAPÍTULO IV – O CASO DO PORTO

primeira página, os apontamentos para orientação dos novos escritores de cena pedem, em maiúsculas: NÃO ENTREM EM PÂNICO.

CONCLUSÃO – Tantos mundos num mundo

Desde o Renascimento que a criação teatral no ocidente tem evoluído, predominantemente, numa associação com a literatura dramática. Ainda assim, um olhar mais atento permite descortinar diversos momentos alheios a essa trajectória dominante. E estes desvios tornam-se cada vez mais frequentes, relevantes e documentados, a partir do final do século XIX, precisamente no momento em que a literatura dramática se envolve num novo e dominante binómio (dramaturgo+encenador) que desde aí começa a reflectir uma autonomia da criação teatral relativamente à literatura dramática. Desenvolvem-se pois, a partir desse momento, e de forma clara, dois caminhos que atravessam todo o século XX, e que marcam uma constante tensão entre as práticas teatrais conotadas com a encenação de literatura dramática e as práticas teatrais em que o elemento performativo se autonomiza completamente de qualquer criação literária.

E progressivamente, estes últimos movimentos, inicialmente conotados com as chamadas *vanguardas*, vão abandonando o carácter residual primário para se começarem a estender a circuitos de produção cada vez com maior visibilidade. Este processo agudiza-se ao longo da segunda metade do século XX, precisamente à medida que mudam as formas de receber e organizar informação e, conseqüentemente, os modos de perceber o mundo. E nesta mudança de “galáxia” o livro perdia a importância crucial que conheceu, ao longo dos últimos cinco séculos, enquanto principal meio de acesso e transmissão de conhecimento e poder.

Assim, e ao longo da segunda metade do século passado, sucedem-se várias gerações que progressivamente se reconhecem a si próprias enquanto parte deste novo mundo, e que apesar de conhecerem o anterior “modo de vida”, já não o reconhecem como seu. E neste movimento acabam por se enquadrar, naturalmente, as novas gerações de criadores teatrais cuja formação e crescimento ia devendo cada vez mais a paradigmas onde se esbatiam as fronteiras entre as linguagens artísticas, e em particular entre performativas, na busca de novos modos de expressar um mundo que se pressentia numa mudança particularmente acelerada. Mudança esta, agora sentida não só no ecossistema geral – com as alterações climáticas – mas também na própria espécie – com o crescente papel da biotecnologia na definição da natureza humana – na ideia de comunidade – reformulada pelos processos de globalização que conduzem às novas redes sociais – e no próprio indivíduo – cada vez mais determinado na prossecução das suas escolhas pessoais, sejam elas políticas, económicas, laborais, sentimentais, estéticas ou de consumo.

Este processo de mudança, e no que às escritas de cena diz respeito, tornou-se mais claro na viragem do século, de tal forma que, à saída da primeira década do século XXI, não terá qualquer sentido falar da escrita de cena como um paradigma marginal, pois esta encontra-se solidamente instalada no sistema de ensino e nos modos de criação e produção, ao ponto de o próprio senso comum se começar também a habituar – lentamente, é claro – à institucionalização do paradigma em causa.

Nunca pretendemos, ao longo desta viagem, desenvolver qualquer tipo de catalogação do que fosse a escrita de cena nos nossos tempos, porque na

CONCLUSÃO

verdade nos encontramos aqui num território imensamente plural, em que os modos de ser individuais se cruzam, numa equação constantemente reformulada. Ainda assim não deixa de ficar clara a ideia de uma comunidade global que – desde o contexto internacional (já canónico) até à mais jovem geração da cidade do Porto, e passando pela generalidade dos criadores teatrais portugueses – nos permite afirmar a particular importância de alguns eixos de análise, para a discussão e compreensão organizadas desta nova realidade.

Destacáramos então a matriz dos escritores de cena – ou seja o seu mundo, a sua formação e o seu modo de encarar a criação artística profissional – bem como uma particular fricção com os cânones da encenação de literatura dramática, como determinantes para as opções poéticas dos actuais escritores de cena; Opções que se afastam da ideia de *drama* (ou pelo menos a reformulam radicalmente), numa busca constante de *outras narrativas*, em que as novas tecnologias e a autoria partilhada são uma marca dominante e em que o processo criativo tem a mesma dignidade do produto afinal, podendo mesmo dizer-se que o produto engloba necessariamente o próprio processo.

Privilegia-se bem mais a realidade plural e contingente, do que é local e particular, do que qualquer tipo de valor conotado, à partida, com uma ideia de universalidade. Gera-se então toda uma nova semântica em que se alteram radicalmente alguns dos estatutos que marcaram a criação teatral do século XX (texto, dramaturgo, actor, director, espaço, público) e em que se marca uma rede de afinidades (núcleos de criação, instituições de ensino, administração pública, mecenas, indivíduos, gerações e países) que sublinha um modo de ser comum e com um peso relativo cada vez maior, à medida que os anos passam. Pelo menos até ao momento.

Hoje, as escritas de cena parecem-nos ser a expressão plena, na criação teatral, de marcas profundas da sociedade ocidental e que se sentem de forma mais premente entre as gerações mais jovens. Referimo-nos à apologia contemporânea da *experiência* enquanto principal fonte de satisfação do indivíduo, nomeadamente através da participação em comunidades em que constantemente se valoriza a ideia de pertença; Experiências que não reclamam mensagens ou significados para se justificarem a si próprias. Assim, e neste clima de hiper conectividade e atenção permanentemente fracturada, tem-se encontrado o terreno ideal para as práticas teatrais em que a dramaturgia do espectáculo se concentra, toda ela, nas mãos de uma concreta comunidade performativa, que quer expor-se a si própria através dos materiais de que é feita a cena, e sem a mediação de sentidos previamente estruturados, noutro tempo ou noutro local.

Na verdade este nosso percurso mais não parece ter sido do que uma longa caminhada, na companhia de mortos e vivos, para chegar precisamente ao lugar onde já nos encontrávamos. Ainda que não o soubéssemos.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

MATVEJEVITCH, Predrag – Bréviaire méditerranéen (tradução de Évaïne Le Calvé-Ivicevic). [s.l.]: Fayard, 2001. ISBN 2-213-02936-9
PHELAN, Peggy – *Mourning Sex: performing public memories*. Nova Iorque: Routledge, 1997. ISBN 0-415-14759-X

CAPÍTULO I

ESTUDOS CRÍTICOS

ARISTÓTELES - *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. 5ª Edição [s.l.]: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1998. ISBN 972-27-0259-9
ARTAUD, Antonin – *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 1989
BABLET, Denis – Les voies de la création théâtrale n° 11 – Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot. Volume 1. Paris: Editions du CNRS, 1983. ISBN 2-222-03106-0
BABLET, Denis – Les voies de la création théâtrale n° 18 – Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot. Volume 2. Paris: CNRS Editions, 1993. ISBN 2-271-05133-9
BARATA, José Oliveira – *Didáctica do Teatro: Introdução*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
BEADLE, Richard – The York cycle. In BEADLE, Richard, editor – *Medieval English theatre*. Sexta impressão Cambridge: Cambridge University Press, 2006: ISBN 0-521-45916-8.
BINER, Pierre – *O Living Theatre* [S.L.]: Forja, imp.1976.
BORIE, Monique [et al.] – *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. ISBN 972-31-0685-X
BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais – Pequenas considerações prévias in ARTAUD, Antonin – *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda, 1989
CLUBB, Louise George – Italian Renaissance Theatre. In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995. ISBN 0-19-212997X
DEAK, Frantisek – *Symbolist Theater: The formation of an avant-garde*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993. ISBN 0-8018-4598-X
FREIRE, António – *A tragédia grega*. Porto: Centro de estudos humanísticos, 1963
GERSÃO, Teolinda – *Dada: Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*. : Lisboa: Publicações D. Quixote, 1983
GOLDBERG, Roselee – *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. ISBN 978-989-95565-0-8
GOLDONI, Carlo – Prefacio del autor a la primera coleccion de comedias 1750, tradução de Margarita Garcia. In FIDO, F. – Goldoni: Mundo y teatro. Madrid: Asociacion de directores de escena de España, série: debate, n° 4. ISBN: 84-87591-34-5
GROTOWSKI, Jerzy – *Towards a Poor Theatre*. Londres: Methuen, 1996 (reimpressão). ISBN 0-413-34910-1
HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1997. ISBN 0-631-16575-4
LATOUR, Geneviève – *Les extravagants du theatre: de la belle époque à la drôle de Guerre*. Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 2000. ISBN 2-84331-052-0
LEVSKY, Albin – *História da literatura grega*, tradução de Manuel Losa. 3ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. ISBN 972-31-0680-9
MARTIN, Richard P. – *The language of heroes, speech and performance in the Iliad*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992. ISBN 0-8014-2353-8
MELO, Jorge Silva – introdução in ESQUILO: *Teatro Completo*. Lisboa: Editorial Estampa 1990. ISBN 972-33-0277-2
PANDOLFI, Vito: La commedia dell'arte, storia e testo. Firenze: Casa Editrice Le Lettere 1988, reimpressão da edição de 1955 das "Edizioni Sansoni Antiquariato", Vol I, Vol II, Vol III, Vol IV, Vol V e Vol VI
*PAIS, Ana – *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2004. ISBN 972-772-465-5

BIBLIOGRAFIA

- PERCEAU, Sylvie – *La parole vive, communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*. Leuven: Éditions Peeters, 2002. ISBN 90-429-1164-6
- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis – *A MOUSIKÉ: das origens ao drama de Eurípides*. 1ª edição Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. ISBN 972-31-0904-2
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha – *Estudos de história da cultura clássica*, I volume, cultura grega. 9ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. ISBN 972-31-0799-6
- REIS, Carlos – *O conhecimento da literatura: Introdução aos Estudos Literários*. 2ª edição Coimbra: Livraria Almedina, 1999. ISBN 972-40-0824-X
- ROUBINE, Jean-Jacques – *Introduction aux grandes theories du theatre*. Paris: Dunod, 1996: ISBN 2 10 003078 7
- SCHECHNER, Richard – *The future of ritual*. Londres: Routledge, 1995. ISBN 0-415-04690-4
- *SCHECHNER, Richard – *Performance Theory*. Segunda edição (reimpressão) Londres: Routledge, 2007. ISBN 0-415-31455-0
- TAPLIN, Oliver – Greek Theatre. In BROWN, John Russel, editor – *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1995. ISBN 0-19-212997X
- TYDEMAN, William – An introduction to medieval english theatre. In BEADLE, Richard, editor – *Medieval English theatre*. Sexta impressão Cambridge: Cambridge University Press, 2006: ISBN 0-521-45916-8
- TWYXCROSS, Meg – The theatricality of medieval English plays. In BEADLE, Richard, editor – *Medieval English theatre*. Sexta impressão Cambridge: Cambridge University Press, 2006: ISBN 0-521-45916-8
- *VASQUES, Eugénia – *Teatro*. [s.l.]: Quimera, 2003. ISBN 972-589-101-5

Nota: as três obras assinaladas com * são também citadas nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO II

ESTUDOS CRÍTICOS

- ACTO [et el.] – *O Livro Negro dos Subsídios ao Teatro*. [s.l.]: ACTO [et ali], 2001- ISBN 972-96605-1-4.
- ATTALI, Jacques – *Dicionário do século XXI*. Lisboa: Editorial Notícias, 1999. ISBN 972-46-1071-3
- AUSLANDER, Philip – *Livness*. Londres: Routledge, 1999. ISBN 0-415-19690-6
- AUSTIN, J.L. – *How to do things with words*. Segunda edição Harvard: [s.d.], Harvard University Press. ISBN 0-674-41152-8
- BARKER, Clive – Foreword In BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris (editores) – *Devised and Collaborative Theatre: a Practical Guide*. Wiltshire: Crowood, 2008. ISBN 978-1-86126-524-1.
- BICÂT, Tina e BALDWIN, Chris (editores) – *Devised and Collaborative Theatre: a Practical Guide*. Wiltshire: Crowood, 2008. ISBN 978-1-86126-524-1
- BERC, Shelley – *Theatre of the mind: a fugue in two parts* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- BLAZEVIC, Marin – Dying bodies, living corpses: transition, nationalism and resistance in Croatian Theatre In KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas, Editores – *Contemporary theatres in Europe: A critical companion*. Oxon: Routledge, 2006. ISBN 0-415-32940-X
- CASTELLUCCI, Claudia & Romeo – *Les Pèlerins de la matière: Théorie et praxis du theatre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001: ISBN 2 – 84681-007-9
- CASTELLUCCI, Romeo – *Itinera: Trajectoires de la forme, tragedia endogonidia*. Arles: Actes Sud, 2008. ISBN 978-2-7427-7829-4
- CAUSEY, Matthew – *A theatre of monsters: live performance in the age of digital media* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century: snapshots of a time* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- ESSLIN, Martin – *The Theatre of the Absurd*. Terceira edição (reimpressão) Londres: Penguin, 1991

BIBLIOGRAFIA

- ETCHELLS, Tim – *Certain Fragments*. 5ª reimpressão Oxon: Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-17383-4
- FORCED ENTERTAINMENT – Research Pack (dossier fotocopiado disponibilizado pela Companhia).
- FURSE, Anna – *Those who can do teach* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- GIANNACHI, Gabriella – *Virtual Theatres: an introduction*. Oxon: Rotledge, 2004. ISBN 0-415-28379-5
- GOAT ISLAND – *Letter to a young practitioner* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- GOVAN, Emma, NICHOLSON, Helen e NORMINGTON, Katie – *Making a performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. Nova Iorque: Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-28653-4.
- HARING-SMITH, Tori – *On the death of theatre: a call to action* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- HEDDON, Deirdre; MILLING, Jane – *Devising Performance: a critical history*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2006. ISBN 978-1-4039-0663-2
- HORVILLE, Robert – *La Cantatrice Chauve: Profil d'une oeuvre*. Paris: Hatier, 1992. ISBN 2-218-04578-8.
- JACQUART, Emmanuel – Prefácio In IONESCO, Eugène – *La Cantatrice chauve*. Paris: Gallimard, 1993. ISBN 2-07-038653-8
- JURS-MUNBY, Karen – Introduction In LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge, 2006. ISBN 0-415-26813-3
- KARAGIANNI, Maria – Notations under provisions In VAN DER HOEK, Annemieke [et al] – *2008 graduation catalogue of the Media Design M.A.*. Rotterdam: Piet Zwart Institute. 2008
- KUGLER, DD – *Educating the audience: sharing the process* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- LEHMANN, Hans-Thies – *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge, 2006. ISBN 0-415-26813-3
- LEVITOW, Roberta – *Some words about theatre today* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- MACDONALD, Claire – *Critical path* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- MAGUIRE, MATTHEW – *Heat Bath* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- ODDEY, Alison – *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. Londres: Routledge, 1994. ISBN 0-415-04900-8
- PAIS, Ana – *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2004. ISBN 972-772-465-5.
- PARKS, Suzan-Lori – *The America Play and other Works*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1995. ISBN 978-1-55936-092-0
- PAVIS, Patrice – *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007. ISBN 978-2-2003-4043-8
- PHELAN, Peggy – *Unmarked: the politics of performance*. 4ª Reimpressão. Nova Iorque: Routledge, 2006. ISBN 0-415-06822-3
- PLATÃO – *A República, Politeia*. Tradução, prefácio e notas de Elísio Gala. Lisboa: Guimarães Editores, 2005. ISBN 972-665-504-8
- RANCIÈRE, Jacques – *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique editions, 2000. ISBN 978-2 913372 05 4
- RANCIÈRE, Jacques – *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique editions, 2008. ISBN 978-2-91-3372 80-1
- RIDOUT, Nicholas – *Make-believe: Societas Raffaello Sanzio do Theatre* In KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas, Editores – *Contemporary theatres in Europe: A critical companion*. Oxon: Routledge, 2006. ISBN 0-415-32940-X

BIBLIOGRAFIA

- SARRAZAC, Jean-Pierre – *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002. ISBN 972-610-496-3
- SZONDI, Peter – Teoria do drama moderno [1880-1950]. Tradução de Luis Sérgio Repa. 1ª reimpressão São Paulo: Cosac & NaïTACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*.fy, 2003. ISBN 85-7503-075-2
- TACKELS, Bruno – *Anatoli Vassiliev*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2006. ISBN 2-84681-169-5
- TACKELS, Bruno – *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005. ISBN 2-84681-1087-7
- TACKELS, Bruno – *Les Castellucci*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005. ISBN 2-84681-146-6
- TACKELS, Bruno – *Rodrigo Garcia*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007. ISBN 2-84681-206-1
- VITORINO, Ana, COSTA, Carlos [et al.] – Visíveis na Estrada através da orla do bosque. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2003. ISBN 989-552-025-5
- WELLMAN, Mac – *The theatre of good intentions* IN DELGADO, Maria M.; SVICH, Caridad, Editoras – *Theatre in crisis?: Performance manifestos for a new century*. Manchester: Manchester University Press, 2002. ISBN 0-7190-6291-8
- WHITMORE, Jon – Directing postmodern theater: shaping signification in performance. 3ª Reimpressão Michigan: The University of Michigan Press, 1997. ISBN 0-472-06557-2

PERIÓDICOS

- CAPRA, Steve – Cenografia e peso teatral. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 8 (Dezembro de 2007)
- CUADRADO, Nuria – Un juez da la razón a Albert Boadella y niega que “La Torna” fuera una creacion colectiva. El Mundo, nº 6158 (25 de Outubro de 2006)
- COSTA, Tiago Bartolomeu – Forced Entertainment Teatro Praga. Obscena. Lisboa: Obscena- Associação E Pixel Reply LDA. Nº 9 (Fevereiro 2008)
- COSTA, Tiago Bartolomeu – Os movimentos imediatos de Romeo Castellucci. Obscena. Lisboa: Obscena- Associação e Pixel Reply LDA. Nº 4 (Abril/Maio 2007)
- GARDNER, Lyn – The crazy Gang, p. 60. a partir da edição de 25 de Maio de 2004 do *The Guardian* in FORCED ENTERTAINMENT – Research Pack (dossier fotocopiado disponibilizado pela Companhia)
- HAN, Jean-Pierre – Fricções entre dramaturgia e cenografia. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 8 (Dezembro de 2007)
- HERBERT, Ian [et al.] – Dossier temático: o corpo. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 10 (Dezembro de 2008)
- LEHMANN, Hans-Thies – Être là pour l’expérience. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 48 (Julho/Setembro 2008)
- OLIVEIRA, Luis Miguel – Hollywood, Nova Iorque e o teatro: alguns cruzamentos. Obscena. Lisboa: Obscena- Associação e Pixel Reply LDA. Nº 2 (Fevereiro 2007)
- PERRIER, Jean-Louis – Toshiki Okada: L’ère du suspens. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 47 (Abril/Junho 2008)
- RUBIN, Don – Confrontos críticos com o imaginário. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 8 (Dezembro de 2007)
- TACKELS, Bruno – Pouer en finir avec les réacs de gauche. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 47 (Abril/Junho 2008)
- TACKELS, Bruno; NOEL, Bernard – Le Théâtre du Radeau: En eaux troubles. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 48 (Julho/Setembro 2008)
- TALON-HUGON, Carole – L’esthétique de la réception contre la métaphysique de la création. Mouvement. Paris: Éditions du Mouvement, SARL de presse. ISSN 125 26967. Nº 49 (Outubro/Dezembro 2008)

INTERNET

- ARTS COUNCIL – Theatre policy: www.artscouncil.org.uk/downloads/theatre_policy.pdf (em 18 de Maio de 2009, às 17.00h)

BIBLIOGRAFIA

- BAILES, Sara Jane – Moving Backward, Forewards Remembering: Goat Island Performance Group. http://www.goatlandperformance.org/writing_moving%20backward.htm
- BLEHA, Julie – A God, a Thermos, a Play: Elevator Repair Service Tackles Euripides' *Bacchae*. <http://www.elevator.org/press/story.php?show=profiles&story=theatreforum.pg1> (16 de Julho 2008, 11.20h)
- BOTTO, Helena - www.projectotransparencias.blogspot.com, em 26 de Janeiro de 2009, às 16.00h.
- FIGUEIRA, Jorge Loureiro – Um portal para nenhures. www.estadocritico.blogspot.com/2008/4 em 25 de Janeiro de 2009, às 2.51h.
- FURLAN, Massimo - www.massimofurlan.com em 23 de Julho às 11.50h.
- GARDNER, Lyn – Playwrights? They're so last year. www.guardian.co.uk/stage/2005/aug/08/theatre.edinburghfestival20052 (29 de Julho de 2008; 12.40h)
- HEATHFIELD, Adrian – Coming Undone. www.goatlandperformance.org/writing_comingUndone.htm (9 de Julho 2008; 12.15h)
- IMITATING THE DOG - www.imitatingthedog.co.uk, em 25 de Julho de 2008 às 12.40h.
- MURRAY, Simon – www.falmouth.ac.uk/201/courses-7/about-our-performance-courses-321.html (29 de Julho de 2008, 13.25h)
- SANTANA, Ivani; Iazzetta, Fernando – Liveness in mediatized dance performance – an evolutionary and semiotic approach. www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/Santana_iazzetta.pdf (14 Setembro 2008; 13.00h)

REGISTOS AUDIOVISUAIS

- ANDERSON, Laurie: Home of the Brave. Versões áudio e vídeo do espectáculo. Warner. Bros. 1986
- FORCED ENTERTAINMENT – Making performance (DVD documental de apresentação da companhia)
- FORCED ENTERTAINMENT – The world in Pictures (DVD do espectáculo, 2006)
- SOCIETAS RAFAELO SANZIO – Tragedia Endogonidia (DVD com *memória vídeo* e programa do projecto). Realização de CARLONI, Cristiano e FRANCHESCHETTI, Stefano. Edição Rarovideo, 2006.

LEGISLAÇÃO E OUTROS DOCUMENTOS DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA

- COMISSÃO DE APRECIACÃO DO PROGRAMA DE APOIOS SUSTENTADOS ÀS ARTES DO ESPECTÁCULO DE CARÁCTER PROFISSIONAL – Acta da reunião de 29 de Outubro de 2004
- DECRETO-LEI nº 272/2003 de 29 de Outubro: Diário da República – I série A, nº 251 de 29 de Outubro de 2003, páginas 7194 a 7199
- DECRETO-LEI nº 225/2006 de 13 de Novembro: Diário da República – 1ª série, nº 218 de 13 de Novembro de 2006, páginas 7827 a 7834
- PORTARIA nº 1321/2006 de 23 de Novembro: Diário da República – 1ª série, nº 226 de 23 de Novembro de 2006, páginas 8047 a 8055
- VASQUES Eugénia (coordenadora) e SALGADO, Francisco D'Orey – Programa da disciplina de Dramaturgia para os cursos profissionais de nível secundário homologado em 29 de Abril de 2008. Consultado em <http://www.anq.gov.pt/default.aspx?access=1>, em 19 de Dezembro de 2008 às 11h

DOCUMENTOS DE ACESSO PRIVADO OU SEMI-PÚBLICO

- ALVES, Francisco – mensagem pessoal de correio electrónico de 21 de Maio de 2008
- ANÓNIMO, mensagem pessoal de 2008
- BRILHANTE, Maria João In MUNA, programa do espectáculo editado pelo Teatro Nacional Dona Maria II (2008)
- CARDOSO, João Paulo Seara - *Boca de Cena* - Programa do espectáculo editado pelo Teatro Nacional de São João (2007)
- COSTA, Isabel Alves – mensagem pessoal de correio electrónico de 12 de Dezembro de 2008

BIBLIOGRAFIA

COSTA, Rogério Nuno – *O “dogma 2005” explicado às crianças - em 30 passos simples* (2007). Ficheiro Word fornecido pelo autor
GANDRA, Igor – mensagem pessoal de correio electrónico de 15 de Dezembro de 2008
MENDES, José Maria Vieira Mendes – mensagem pessoal de correio electrónico de 25 de Setembro de 2008
OLIVEIRA, Mickael – mensagem pessoal de correio electrónico de correio electrónico de 26 de Maio de 2009

CAPÍTULO III

ESTUDOS CRÍTICOS

BARRETO, António – *Tempo de mudança*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996. ISBN 972-708-323-4
MÓNICA, Maria Filomena – *Os costumes em Portugal*. [s.l.]: Público, [s.d.]

PERIÓDICOS

GONÇALVES, Sílvia – Luís Miguel Cintra: Confundo completamente a minha vida de espectáculos com a minha vida pessoal e afectiva (entrevista a Luís Miguel Cintra). Público (revista Pública). Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (24 de Fevereiro de 2008)
PEREIRA, João Pedro – *Jovens portugueses já dão mais valor à Internet e ao telemóvel do que à televisão*. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (18 de Setembro de 2008)
WONG, Bárbara – *A leitura está a ganhar cada vez mais espaço nas escolas*. Público. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (23 de Outubro de 2008)

INTERNET

QUICO, Célia – Participação nos media e os jovens dos 12 aos 18 anos: estudo de avaliação de um formato “cross-media”. Prisma.com. Porto: Centro de Estudos em Tecnologia, Artes e Ciências da Comunicação. Nº 6 (Julho de 2008) ISSN 1646-3153.
www.prisma.cetac.up.pt/75_Participacao_nos_Media_e_os_Jovens_12_aos_18_Celia_Quico.pdf (4 de Novembro de 2008)

DOCUMENTOS DE ACESSO PRIVADO OU SEMI-PÚBLICO

ARAUJO, Rui Ângelo – mensagem pessoal de correio electrónico de 7 de Março de 2009
COSTA, Rogério Nuno – *O “Dogma 2005” explicado às crianças (em 30 passos simples)*. Documento cedido pelo autor
LEITÃO, José – *Sob o manto diáfano da fantasia*. Programa do 14º Festival Internacional de Teatro Cómico da Maia. Mais: Câmara Municipal da Maia, 2008

CAPÍTULO IV

ESTUDOS CRÍTICOS

COSTA, Isabel Alves – *O desejo de teatro*. Porto: Edições Afrontamento, 2003. ISBN 972-36-0690-9
COSTA, Isabel Alves – *Rivoli – 1989-2006*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. ISBN 978-972-36-0996-7
PORTO, Carlos – FITEI, Pátria do Teatro de Expressão Ibérica. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1997. ISBN 972-8386-04-4
PORTO, Carlos – *O TEP e o teatro em Portugal, histórias e imagens*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1997. ISBN 972-8386-01-X
VAREJÃO, José [et al.] – *A base económica do Porto e o emprego*. Porto: Câmara Municipal do Porto e Gabinete de Estudos e Planeamento, 2008. ISBN 978-972-9147-77-7

BIBLIOGRAFIA

PERIÓDICOS

- CARVALHO, Paulo Eduardo e COSTA, Isabel Alves – André Braga e Cláudia Figueiredo; “Circolando” entre linguagens e experiências. Sinais de cena. Porto: Campo das Letras. ISSN 1646-0715. Nº 8 (Dezembro de 2007)
- COSTA, Isabel Alves; CARVALHO, Paulo Eduardo – Brevíssimo historial do teatro no Porto no século XX. Porto de encontro. Porto: Câmara Municipal do Porto. Nº 34 (edição especial 2001)
- GUIMARÃES, Regina – Ainda? Obscena. Lisboa: Obscena- Associação e Pixel Reply LDA. Nº 1 (Fevereiro 2007)
- NADAIS, Inês – Eles transformaram o teatro do Porto num condomínio aberto. Público (suplemento Ípsilon). Lisboa: Público, Comunicação Social, SA (4 de Janeiro de 2008)

DOCUMENTOS DE ACESSO PRIVADO OU SEMI-PÚBLICO

- BEJA, Francisco – mensagem pessoal de correio electrónico de 3 de Novembro de 2008
- BEJA, Francisco – mensagem pessoal de correio electrónico de 27 de Maio de 2009
- BEJA, Francisco – mensagem pessoal de correio electrónico de 17 de Julho de 2009
- CABRAL, Miguel – mensagem pessoal de correio electrónico de 30 de Julho de 2008
- CALATRE, Paulo – apontamentos estenografados de entrevista pessoal em 1 de Outubro de 2008, no Café Ceuta, no Porto
- CALATRE, Paulo – mensagem pessoal de correio electrónico de 4 de Setembro de 2008
- CARDOSO, João Paulo Seara – Teatro “com” marionetas. Programa do espectáculo “Boca de Cena – Teatro jantar” Porto: Teatro Nacional S.João/Teatro de Marionetas do Porto, 2008
- COSTA, Isabel Alves – *O que é um teatro Municipal?* Texto apresentado no âmbito de um debate promovido pela candidatura do Bloco de Esquerda à Câmara Municipal do Porto, revisto e actualizado com os contributos dos outros participantes (Abril de 2009, documento Word cedido pela autora)
- GUIMARÃES, Julieta – apontamentos estenografados de entrevista pessoal em 30 de Setembro de 2008, no Café Ceuta, no Porto
- GUIMARÃES, Julieta – mensagem pessoal de correio electrónico de 2 de Setembro de 2008
- MARTINS, Alfredo – apontamentos estenografados de entrevista pessoal em 29 de Setembro de 2008, no Café Guarany, no Porto
- MARTINS, Alfredo – mensagem pessoal de correio electrónico de 22 de Setembro de 2008
- OLIVEIRA, Gilberto – apontamentos estenografados de entrevista pessoal em 31 de Outubro de 2008, na *Fábrica da ESMAE*, no Porto
- TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO – *Desdobrável da mostra “30 por noite”* (2008)
- VARGAS, Ana - *Apontamentos pessoais acerca do Devised Theatre* (duas folhas recolhidas no placard da sala de ensaios da *Erva Daninha*, com autorização da companhia, em Abril de 2009)