

## Sobre a Cornucópia: Esboço de Retrato de 40 Anos de Idade

por Eugénia Vasques

I.

Os anos que medeiam entre 1974 e 1984 constituem a época de solidificação, reactivação ou do aparecimento dos mais importantes grupos de “teatro independente” português que, depois dos veteranos Teatro Experimental do Porto (TEP, 1953), Teatro Experimental de Cascais (TEC, 1963) e Teatro Estúdio de Lisboa (TEL, 1964), são ou foram a Comuna (1972), a Cornucópia (1973), o Grupo 4 (1967), depois Novo Grupo (1982), o Bando (1974), a (nova) Casa da Comédia (1975), a Barraca (1975), o já extinto Teatro da Graça (1975-1993), o Centro Cultural de Évora (1975; depois, em 1990, CENDREV pela junção com o Teatro da Rainha), o Seiva Trupe (Porto, 1978) e o Teatro de Campolide (mais tarde, 1978, Companhia de Teatro de Almada), o Teatro O Semeador de Portalegre (1978), a Companhia de Teatro de Braga (1984), entre muitos outros projectos de diversa longevidade que desenvolveram projectos específicos ou de “serviço público” no quadro da “descentralização” como o Teatro em Movimento (Bragança), a Filandorra-Teatro do Noroeste, o Trigo Limpo/ACERT (Tondela), o GICC (Covilhã); a Aquilo (Guarda), etc., etc., etc.

Em Maio de 1984, a muito importante programadora Maria Madalena de Azeredo Perdigão, cria, na Fundação Calouste Gulbenkian, dez anos depois da Revolução do 25 de Abril, o que constituiria a abertura de portas à contemporaneidade performativa em Portugal com o início das actividades do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação Pela Arte/ACARTE. Pioneiro centro de produção e programação, o ACARTE viria a facultar, mormente na sua versátil Sala Polivalente, o desenvolvimento de novas linguagens e de novos criadores e, graças aos seus importantes **Encontros ACARTE-Novo Teatro/Dança da Europa**, viria paralelamente a promover, em termos arrojados e visionários, a primeira tentativa, em Portugal, de uma sistemática rede internacional de permuta de artistas e intercâmbio de espectáculos, privilegiando experiências de teor vanguardista e com carácter de pesquisa.

A década de 80 teria o seu verdadeiro início, entre nós, justamente, ao fim de três anos de vida e acção do ACARTE. Assiste-se então ao aparecimento de novos projectos de criadores individuais, na música, nas artes plásticas, na dança, no teatro e na multimédia, experiências cujos horizontes estéticos se cruzam e confrontam com as linguagens de artistas de outras latitudes. É por essa altura que surgem ou se afirmam as

A Companhia era constituída ainda por Jorge Nascimento, Luís Lucas, Márcia Breia e Rodrigo Osório.

primeiras produtoras com identidade artística (Cassefaz, 1987; Prótea, 1988) e que se tentam afirmar novas atitudes geracionais de consciência de mercado, de gestão das carreiras ou de consciência prática da necessidade de um diálogo com o mundo que teria de passar, obrigatoriamente, pela diversificação das poucas redes de distribuição existentes.

## II.

Foi, pois, nesses meados dos anos 80 que, com um notável e compreensível atraso, se começou a tentar impor noções como “marketing cultural” e “gestão teatral” – é nesta linha que é promulgada, em Agosto de 1986, uma tentativa **Lei do Mecenato** que só encontrou eco significativo em algumas grandes empresas depois das alterações introduzidas já em 1998 --, que se começa a falar de “novos valores<sup>1</sup>”, de “fim da ditadura do encenador”, de “gramática” da “nova dança” e do “novo teatro” e de “artes performativas”.

É neste momento que se começa a proceder a uma apropriação e actualização lexical no quadro das artes cénicas que reflecte, por um lado, o desenvolvimento de um «teatro», lato senso, centrado no corpo, na “comunicação” e na “contaminação” de técnicas, tecnologias e estéticas e, por outro, se anuncia o surgimento de uma óptica de criação, produção e circulação visando uma concepção de “teatro total” que não deixa de reflectir a própria *forma mentis* da economia liberal.

As linguagens desses novos criadores, nas suas hesitações ou “pastiches”, reflectiam, contudo, num tempo mental marcado pelas discussões da adesão de Portugal à Comunidade Europeia (1986), não só a firme procura de uma identidade própria – como é o caso do teatro de marionetas e formas animadas (**Marionetas de Lisboa**, 1985; **Teatro de Marionetas do Porto**, 1988) --, como a procura de uma expressão que reflectisse o diálogo activo com as novas linguagens e com os criadores exógenos que os mais importantes festivais portugueses de então (**Bienal Universitária de Coimbra**, **FITEI**, **Festival de Almada**, **Encontros ACARTE**, **Bienal de Marionetas de Évora**, etc.) começaram a trazer com regularidade sobretudo às principais cidades do país: Lisboa, Porto, Coimbra e Évora.

---

<sup>1</sup> Poucos anos depois, este sector ganha estatuto de categoria financiável, como se pode ver no Despacho Normativo 198/92 da Secretaria de Estado da Cultura, onde se define “Novos Valores” (precipitadamente, como se verificou na selecção dos subsidiados, alguns já com vinte anos de carreira) como “quem esteja a começar a sua carreira”.

A Companhia era constituída ainda por Jorge Nascimento, Luís Lucas, Márcia Breia e Rodrigo Osório.

1987 é, assim, o ano em que se redefine um panorama artístico e teatral, caracterizado, em suma, pelo entrecruzamento de três vectores dominantes: a “institucionalização” simbólica da geração de 40 anos; a afirmação da geração dos 30; e o aparecimento da geração dos “novíssimos”, mais no sentido de “mentalidade teatral” do que de associação por critérios rigorosamente etários<sup>2</sup>.

A geração de trinta anos em 1987 constituiu, como se veio a confirmar, uma espécie de “geração-sandwich” que, formada no decurso dos anos 70 e com uma experiência profissional já assinalável, se “rebela” agora contra o sistema hierárquico do *establishment* teatral – isto é, as Companhias formadas entre a década de 60 e 70 --, tentando “ser independentes dos «independentes»”, ou seja, tentando um posicionamento desejavelmente autónomo face aos “grupos independentes”. Esta nova mentalidade que se desenhava em finais dos anos 80 passava por formas de trabalho menos comprometidas tanto ideológica como esteticamente (vaga do “free-lancismo”), pela procura de repertórios «mais» contemporâneos e pela adopção de vias alternativas de trabalho mais individualizados (televisão, publicidade, projectos de teatro musical ou outros) que possibilitassem reconhecimento público e sucesso individual ou, pelo menos, minorassem a precaridade da oferta de trabalho, sobretudo em Lisboa e Porto, os maiores centros urbanos do país onde se concentravam as mais importantes entidades passíveis de oferecer regular trabalho teatral e, claro, os órgãos mediáticos potenciadores de visibilidade e reconhecimento.

Os actores mais relevantes desta “segunda” geração procuraram afirmação como encenadores em projectos pontuais subsidiados pelo Estado ou pelo ACARTE, ou aderiram a propostas e projectos de grupos de referência como a **Cornucópia** (dirigida, no seu início, pelos actores e encenadores Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra e pela artista plástica e cenoplasta Cristina Reis), o **Bando** (dirigido pelo artista plástico-encenador, João Brites, promotor de um **teatro épico da imagem**), a **Comuna** (dirigida por um encenador, João Mota, com acentuada vocação pedagógica), o **Novo Grupo** (dirigido pelo actor e encenador João Lourenço, com Irene Cruz e outros, e voltado para

---

<sup>2</sup> De notar, que, reflexo deste fenómeno se organiza, em 1988, um “1º Encontro do Jovem Actor”, iniciativa conjunta do Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo e da sempre presente revista *Actor*. A consciência da necessidade de identificação de uma “nova geração”, atribuída a actores com cerca de 30 anos em 1987, por oposição à geração estabelecida antes ou depois do 25 de Abril de 1974, fica muito nítida no artigo de Durval Lucena, um desses actores, intitulado justamente “Em Defesa da Nova Geração”. *Actor* [Lisboa] 1 (1987): 16-18. Afirma: “Que há duas gerações não é novidade. Que elas lutam entre si também o não é.” (17). Refere, ainda, recentes projectos ou tentativas frustradas: Companhia das Luzes (Diogo Dória, etc.); Produções Off; As Apaixonadas; Metrópolis (Durval Lucena, Ângela Pinto, etc.); ZTT Produções; Mabus Mabul; As Manobras do Século; Teatro do Triângulo, etc.

A Companhia era constituída ainda por Jorge Nascimento, Luís Lucas, Márcia Breia e Rodrigo Osório.

a divulgação das novas dramaturgias europeias e norte-americana), ou o veterano **Teatro Experimental de Cascais/TEC** (dirigido pelo encenador Carlos Avilez). Outros criadores juntaram-se a personalidades artísticas como o encenador **Ricardo Pais** e **António Lagarto** (um dos primeiros cenoplastas da sua geração a alcançar projecção internacional), sendo de relevar, ainda que noutra perspectiva, o apelo que constituiu o trabalho desenvolvido pela dupla **Rogério de Carvalho/José Manuel Castanheira**, um encenador português de origem africana e um cenógrafo-arquitecto que construíram, a partir de finais da década de 70, um território muito próprio com início no âmbito do teatro amador.

Muito diferentes, entre si, artística, filosófica e até politicamente, os criadores destas duas gerações cronologicamente mais próximas, se não diferem, radicalmente, no tipo de teatro que promovem, diferem, sobretudo, nas suas referências teatrais e na convicção mais ou menos «colectivista» do fazer teatral. Mas todos estes criadores como os de outros centros activos de irradiação de uma modernidade preocupada, nos seus casos mais interessantes, com a identidade portuguesa – como o foram também alguns grupos de teatro amador universitário --, que acreditaram num teatro assente, diversamente, na palavra de autor, no teatro de imagem e no actor, não tiveram, apesar do seu carisma nacional e mesmo, por vezes, internacional, vida fácil ou tranquilidade de trabalho.

Com efeito, em virtude de uma crescente mentalidade liberal, de uma permanente indefinição de critérios e da ausência de uma assumida política teatral – ou cultural – que visasse objectivos mais largos que a tímida (ainda que muito urgente) promoção da restauração patrimonial e moralização das relações entre Estado e criadores --, as Companhias, para sobreviver, foram compelidas a adaptar-se de modos variados às regras do momento, reduzindo, por exemplo, o número de efectivos dos seus elencos fixos ou, nalguns casos mais graves, cedendo inclusivamente a um populismo que acabou por redefinir – esclarecendo -- ou ajudou a afundar a credibilidade de alguns dos projectos esteticamente mais debilitados.

Até 1994, apesar da constatação estatística de um certo rejuvenescimento e diversificação de públicos que se verificou no decurso da década de 80 – graças, provavelmente, à elevada oferta de espectáculos de grupos novos ou projectos pontuais --, foram quase constantes as taxas de decréscimo de público nas salas de teatro e se, nesse ano, esta realidade sofreu uma das mais significativas alterações desde 1979, tal fenómeno ter-se-á de imputar ao empolamento da oferta e procura de espectáculos

A Companhia era constituída ainda por Jorge Nascimento, Luís Lucas, Márcia Breia e Rodrigo Osório.

mediáticos que caracterizaram as programações ligadas ao importante evento cultural e institucional que foi, em 1994, **Lisboa 94: Capital Europeia da Cultura**.

### III.

Luís Miguel Cintra, um dos elementos fundadores, em continuidade, do Teatro da Cornucópia, afirmou no texto «A Cornucópia: um Projecto», publicado na revista *Vértice* (nº 48, Maio-Junho de 1992), que a história da Companhia se podia dividir em três períodos distintos: a fase inicial (1973-1979), a fase intermédia (1979-1992) e a fase de abertura a uma geração nova, a partir justamente de 1992 (cf. pp. 97-99).

Assim sendo, pesem embora os pequenos ajustes de cronologia que poderemos fazer ao olhar, com distância histórica, para a vida da Cornucópia, seria importante verificar até que ponto a estratégia de afirmação desta Companhia e a sua linguagem estética se terão alterado no decurso da fase inicial, a fase da direcção artística partilhada por Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra – com Cristina Reis – para as fases subsequentes. Esta inquirição que, neste texto, abordaremos somente de passagem, é realmente crucial para se estudar, diacronicamente, o papel desempenhado por este contexto artístico no âmbito da criação cénica em Portugal ao longo dos últimos quarenta anos (1973-2013).

O Teatro da Cornucópia é, efectivamente, desde a sua criação, uma Companhia que se identifica pela defesa de um “teatro de texto” ou “teatro canónico”, para repetir a classificação proposta pelo dramaturgo e programador Micael Oliveira em 2010 (cf. p. 109). Com efeito, e ainda que a Companhia tenha vindo a modificar-se, tematicamente falando, ao longo dos anos mais recentes, e tenha procedido a algumas alteração de reportório na década que medeia entre 1994-2004 (cf. Oliveira, p. 48), o que nos últimos anos temos verificado é a uma movimentação identitária num sentido que eu reputo de exacerbação da sua «intimidade» -- característica que identifiquei, em 1988, como sendo, a par do mal-estar, um dos traços distintivos do contrato de fidelidade estabelecido com o seu público. Porém, os grandes objectivos traçados inicialmente, numa conjuntura histórico-social muito diferente, não parecem ser profundamente diferentes. Diziam os criadores:

*Apresentar quase exclusivamente textos clássicos universais de reconhecida importância não segundo uma concepção académica tradicional mas recriando-os em*

A Companhia era constituída ainda por Jorge Nascimento, Luís Lucas, Márcia Breia e Rodrigo Osório.

*termos de um teatro contemporâneo informado pela consciência da época histórica da cultura em que eles se inserem (para o que utilizará uma linguagem teatral renovada que tomará ao mesmo tempo em conta essa conjuntura histórica e os tornará vivos e capazes de despertar o interesse de um público moderno) (cf. sítio da Companhia)*

Fiel ao que Luís Miguel Cintra designou por “coerência artística”, a Cornucópia veio a criar um território no tecido e geografia do teatro em Portugal um lugar que não existia antes. E quais são as características que nos permitem validar esta afirmação para além de uma proposta de autores e temas considerados de urgência que a Companhia, a partir dos anos 80, organizava por «ciclos» (ex: Strindberg)?

Uma dessas características radica na formação académica e literária dos seus fundadores Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo. Estudantes da Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa, num tempo marcado ainda pelo estudo filológico dos textos e pela Linguística – de que Lindley Cintra, pai de Luís Miguel, foi um dos nomes mais relevantes –, não é, pois, de estranhar que **a «leitura» como método de criação cénica** viesse a constituir uma das linhas identitárias de um modo de fazer que, em Portugal, não tinha tradição. Escolher textos, ler num sentido filológico e analisar textos, actualizando-os (Patrice Pavis), e, nesta mesma linha de operação, traduzi-los de acordo com uma linguagem profundamente pessoalizada mas discutida, desde o início, com a cenógrafa Cristina Reis, foi a base do processo criativo que é constitutivo da «poética» própria da Cornucópia. E, tal como Christine Zurbach assinalou no seu estudo *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*, a «tradução», e sobretudo uma tradução literariamente orientada, pode adquirir, e nesta Companhia adquire, um estatuto instrumental ao serviço de uma linguagem que, em cada momento, responde, pela via do diálogo hermenêutico com os textos, ao seu tempo sociopolítico e ao tempo interior dos seus intervenientes.

Aliás, os textos escolhidos por Luís Miguel Cintra e o modo como são «lidos» reflectem a própria «metodologia» ou modo de interpretação dos actores, cada vez mais dirigidos por determinantes performáticas de «presença» e não de «interpretação», o que reforça não os actores mas o poder «interventivo» dos textos. E é a isto também que se chama uma «poética».

A Cornucópia nas mais recentes temporadas, e em período agudo de dificuldades económicas, tem aprofundado o registo intimista quer ao convocar o seu público para uma intervenção de partilha «associativista», quer, por meio dos textos e autores

A Companhia era constituída ainda por Jorge Nascimento, Luís Lucas, Márcia Breia e Rodrigo Osório.

escolhidos (veja-se o caso recente do padre-poeta Tolentino de Mendonça), ao veicular, com clareza, a orientação, progressivamente, mais religiosa do seu director e as inquietações de uma meditação sobre a morte que o envelhecer e a doença propiciam.

Tudo isto nos conduz à segunda característica que elejo para falar da «identidade» da Cornucópia no seio do teatro em Portugal, ou seja, **a encenação filológica**. Esta minha proposta para definir o tipo de trabalho de encenação, que distingue Luís Miguel Cintra, baseia-se nos pressupostos anteriores de uma determinação de repertório, (canónico a maior parte das vezes, estrangeiro muitas delas), da atitude da Companhia face ao contexto teatral e social, do entendimento da relação com o público e, em síntese, dos processos de trabalho cénico. Profundamente centrado na procura, poética, de **um estar em relação** através, em primeira instância, dos textos literários – sobretudo os de forte «poética» quando não, claramente, textos de poetas --, não será de estranhar que as dramaturgias de teor pós-moderno ou sobretudo pós-pós-moderno, portuguesas ou estrangeiras, que necessitam da cena para encontrar a «sua» poética, não estimulem o director da Companhia e a sua equipa, constituída, aliás, por actores permanentes (Luís Lima Barreto ou José Manuel Mendes, por exemplo) e pela cenoplasta Cristina Reis, que partilham com Luís Miguel Cintra, muitas vezes, a responsabilidade «autoral» de tradução e de dramaturgia.

### **Principal Bibliografia e Sítiografia de Referência**

Cintra, Luís Miguel e Silva Melo, Jorge, <http://www.teatrocornucopia.pt/htmls/conteudos/EEIVkylAuACCZXSCbB.shtml>.

Oliveira, Micael, “Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea (1974-2004): Os Autores Portugueses do Teatro Independente: Repertórios e Cânones”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2010.

Vasques, Eugénia, *Expresso*, críticas de teatro 1985-2001.

---, *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Iniciativa *Navegar é Preciso: Portugal/Brasil/África*. Lisboa: Edição do Ministério da Cultura, IPAE – Instituto Português das Artes do Espectáculo, 1998.

---, *Fragments da Memória: Teatro Independente em Portugal 1974-1994*. Catálogo. Com Carlos Porto e Carlos Augusto Machado. Lisboa, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

A Companhia era constituída ainda por Jorge Nascimento, Luís Lucas, Márcia Breia e Rodrigo Osório.

---, (org.) *Théâtre et Danse au Portugal: D'autres imaginaires*. N° especial de *Alternatives théâtrales* [Bruxelas] 39, 1991.

---, "O Teatro Português e o 25 de Abril: uma História ainda por Contar". *Camões* 5, pp. 113-25, Lisboa, Instituto Camões, 1999. Consultável na net.

---, "Cometimentos/Sofrimentos: 13 Fragmentos", *Fragmentos da Memória: Teatro Independente em Portugal 1974-1994*, Catálogo, Lisboa, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 27-41, 1994.

---, "Intimidade e Mal-Estar no Esboço de uma Estética [a Cornucópia]". Lisboa, *Diário de Notícias*, 30 Out., 1988, p. 14. Reprod. in *O Actor* 6, 1988, pp. 9-11.

Zurbach, Christine, *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988*, Lisbonne, Edições Colibri, 2002,