

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O TEATRO PRAGA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA

ESTÁGIO PROFISSIONAL COM RELATÓRIO FINAL
RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Raquel do Vale Martins

Amadora, outubro 2018

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

O TEATRO PRAGA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA

Raquel do Vale Martins

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes.

Amadora, outubro 2018

*À minha mãe, ao meu pai e à minha irmã,
o meu porto de abrigo.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, fonte de amor, que nunca deixaram de investir na minha formação, me permitiram sair e deixam sempre as portas abertas para poder voltar; e à minha irmã, meu bem, por toda a cumplicidade e confiança. Para onde quer que eu vá serão sempre a minha casa.

Ao Granada, ao Rapha e ao Zé Pedro, que me acompanham desde o primeiro momento e estão sempre disponíveis para ouvir e responder aos meus dilemas; e à Carol, por todo o amparo, toda a generosidade e boa disposição.

A todas/os as/os minhas/meus amigas/os, que estão sempre prontas/os para uma boa conversa e um copo de vinho: Bruna, Carla, Cláudia, Inês Lourenço, Inês Neves, Mariana Azevedo, Mariana Calado, Meira, Miguel, Mónica, Mota, João Martins, João Neves, Joana, Rafa, Rocha, Seixal, Sofia Lima, Sofia Rodrigues e Vinhas.

A toda a equipa do *Brickoven Palace* – às/aos que foram, às/aos que vieram e às/aos que se mantiveram – por toda a flexibilidade e compreensão.

Ao Teatro Praga por ter partilhado comigo dois dos seus projetos. À Cláudia Jardim por todo o carinho, à Joana Brito Silva por todos os conselhos e à minha amiga João Abreu por se ter tornado no melhor que esta experiência meu deu.

À minha turma por me ter permitido falhar; à Gabriela, à Isadora, ao Ivo, à Mafalda, ao Sérgio e à Sofia por me terem ajudado a combater as minhas inseguranças; e ao João, o meu grande companheiro, por todas as horas de desabafos e loucuras.

Ao meu orientador, Professor Doutor David Antunes, pelos conselhos, pela paciência e pela prontidão em responder a todas as minhas dúvidas.

Ao Diogo Bento por, mais do que um professor, ter sido um amigo.

A todas as pessoas que me acompanharam e que contribuíram para a realização desta etapa.

Obrigada.

O TEATRO PRAGA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA

Raquel do Vale Martins

[RESUMO]

O presente relatório resulta de um estágio curricular com o Teatro Praga nos projetos “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017) e “Jângal” (2018). Aqui faz-se uma contextualização do Teatro Praga, uma reflexão sobre a criação coletiva e uma descrição do estágio, tanto no processo de criação e ensaios, como nos espetáculos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Teatro Praga, Criação Coletiva, Romeu e Julieta, Jângal

O TEATRO PRAGA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA

Raquel do Vale Martins

[ABSTRACT]

This report is the result of an academic internship with Teatro Praga in the plays “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017) and “Jângal” (2018). I start by giving context of what Teatro Praga is, reflecting the collective creation and describing my internship — focusing not only on the creative process and rehearsals but also in shows.

KEYWORDS: Theatre, Teatro Praga, Collective Creation, Romeu e Julieta, Jângal

*“Se esta é a tua paixão,
vais ter que permitir que te desiluda muitas vezes.”*

Diogo Bento

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: O Teatro Praga.....	2
1.1. Estrutura.....	4
1.2. Formação.....	5
1.3. Identidade.....	6
1.4. Relação com o Teatro.....	9
1.5. Rua das Gaivotas 6.....	12
1.6. Considerações gerais.....	13
Capítulo II: O Processo de Criação Coletiva.....	15
2.1. Conceito.....	16
2.2. A função do dramaturgo.....	17
2.3. A função do encenador.....	18
2.4. O papel do ator.....	18
2.5. O texto.....	18
2.6. A improvisação como método de trabalho.....	19
2.7. Implicações do trabalho coletivo.....	20
2.8. Considerações gerais.....	21
Capítulo III: O Estágio.....	23
3.1. O processo.....	24
3.2. “Romeu e Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017).....	24
3.2.1. Processo de criação e ensaios.....	26
3.2.2. Funções desempenhadas.....	27
3.3. “Jângal” (2018).....	27
3.3.1. Processo de criação e ensaios.....	30
3.3.2. Funções desempenhadas.....	31
3.4. Considerações gerais.....	32
Conclusão.....	33
Referências bibliográficas.....	34
Anexos.....	37

INTRODUÇÃO

No início da segunda etapa do Mestrado em Teatro – Artes Performativas surgiu a oportunidade de acompanhar o projeto “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017) do Teatro Praga. Ao longo da experiência percebi que queria continuar a acompanhar o trabalho da companhia: afinal, tinha ali a possibilidade de assistir ao trabalho de um grupo de artistas profissionais que me poderia ser muito útil no futuro. No entanto, surgia aí uma dúvida: o que posso retirar e desenvolver a partir de um estágio com o Teatro Praga?

Todos os projetos que apresentei ao longo do primeiro ano do ciclo de estudos, na unidade curricular de Artes Performativas, foram fruto de trabalhos realizados em grupo; tendo em conta que o Teatro Praga é uma companhia cujo trabalho é coletivo, encontrei aí um bom pretexto para enviar a proposta de estágio: refletir acerca do trabalho de grupo no Teatro.

O presente relatório começa por contextualizar o Teatro Praga: vai desde a origem do grupo, passa por um esclarecimento acerca do seu trabalho e chega à sua relação com o Teatro.

O segundo capítulo constitui um desenvolvimento e reflexão sobre a criação coletiva, fazendo uma pequena análise do trabalho de grupo do Teatro Praga.

Finalmente, é relatado, claro, o estágio realizado, tanto em “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017), como em “Jângal” (2018). Aqui são expostas as experiências vividas e analisadas ao longo dos processos de criação, ensaios e espetáculos.

CAPÍTULO I

O TEATRO PRAGA

1.1. Estrutura



Figura 1 – Logótipo atual do Teatro Praga

Como podemos ver no seu *website*, o Teatro Praga apresenta-se como sendo:

“um grupo ou federação de artistas, com brasão e história. Como a cada espetáculo, ou dia, é outra coisa, costuma responder à pergunta sobre quem é com uma reformulação da pergunta. Ainda assim, o Teatro Praga regozija-se com a ordem estabelecida e olha para as variações imprevisíveis a que se sujeita como um modo de alargar o conceito de previsibilidade. O Teatro Praga nasceu em 1995 e está sediado na Rua das Gaivotas em Lisboa. Colabora regularmente com algumas das mais prestigiadas estruturas culturais em Portugal e tem-se apresentado em festivais e teatros de diversos países europeus (Itália, Reino Unido, Espanha, Alemanha, França, Bélgica, Hungria, Eslovénia, Estónia, Dinamarca e Polónia), em Israel e na China.”

Segundo Pedro Penim (2017) – um dos fundadores do grupo e o único elemento presente desde o início –, o Teatro Praga considera-se uma federação de artistas porque, apesar de trabalharem juntos com frequência, os elementos integrantes também têm o seu trabalho individual:

“o grupo acaba por funcionar como uma espécie de Unidade Federal (...). A ideia de ‘federação’, em que cada um tem a sua república, significa que estamos debaixo desse chapéu que se chama Teatro Praga e às vezes colaboramos em conjunto, até porque a ideia de estarmos juntos só faz sentido assim. E não há nenhuma fricção entre as várias federações, são muito pacíficas e muito unidas” (Penim, 2017).

A estrutura atual é composta por André e. Teodósio, Cláudia Jardim, José Maria Vieira Mendes e Pedro Zegre Penim. O grupo conta ainda com

colaboradores/as regulares como André Godinho, Catarina Campino, Diogo Bento, Joana Barrios, Patrícia da Silva, Rogério Nuno Costa, Susana Pomba, Vasco Araújo, Bruno Bogarim e Jorge Jácome. A produção é constituída por Andreia Carneiro – na direção – e Alexandra Baião – assistente de produção.

É uma estrutura financiada pela DGArtes e está associada ao Espaço do Tempo.

1.2. Formação

O nome ‘Teatro Praga’ surgiu no ano de 1995. Depois de ter visto um espetáculo no Teatro Meridional, Pedro Penim (2004) achou que “era mesmo aquilo que queria, estar ali a fazer aquelas coisas” (p. 49). Entretanto, surgiu a oportunidade de fazer um curso de iniciação teatral com um grupo do Brasil que estava em Portugal nos anos 90, os *Satyros*, que o levou a “ter um primeiro confronto com fazedores de teatro” (Penim, 2004, p. 49). O Teatro Praga formou-se nessa altura, numa das turmas do curso em questão, com pessoas como Cláudia Gaiolas, a Sofia Ferrão e a Paula Diogo. Pedro Penim (2013) explica a origem do nome:

“chegou a um ponto, na apresentação final do curso, em que houve a necessidade de encontrar um nome para o grupo. E esse nome foi ‘Teatro Praga’ (...). O primeiro nome que escolhemos não foi ‘Praga’, foi ‘Gaffe’, mas não durou muito tempo. ‘Praga’ porque na altura estávamos a ler ‘*O Teatro e o seu Duplo*’, que tinha um capítulo intitulado ‘*O Teatro e a Praga*’. Quando apresentámos o nosso primeiro espetáculo, ‘*The Love Council*’ (1995) de Oskar Panizza, eu fiz o cartaz em casa (...) e decidi juntar o ‘Teatro’ à ‘Praga’, provavelmente porque me soou melhor” (p. 10211).

Na altura não sabiam precisamente o que queriam fazer, nem o que podiam fazer, nem o que era teatro, nem o que era ser ator. Sabiam, sim, que tinham uma vontade: fazer espetáculos (Praga, 2013, p. 10210). Formaram então um grupo, escolheram o nome e começaram a fazer teatro, sendo que o primeiro espetáculo se realizou em outubro de 1995 no Centro Cultural de Benfica, em Lisboa. Desde então foram-se “desenvolvendo a partir de ansiedades pessoais, crescendo com as experiências de cada membro” (Penim, 2004, p. 50). Embora não lhes tivessem sido prestados apoios durante muito tempo, nunca quiseram parar o seu trabalho e fizeram, no mínimo, um espetáculo por ano.

Lúcia Sigalho, Mónica Calle e João Garcia Miguel – alguns dos seus antecessores – são artistas cruciais no que diz respeito à formação, acolhimento e projeção do Teatro Praga. Como refere Pedro Penim (2012):

“o Teatro Praga começou a ganhar uma forma mais consistente com o *Private Lives*, projeto que a Lúcia Sigalho apoiou e que ganhou o prémio do Clube Português de Artes e Ideias em 2003. Foi a partir desse projeto que sentimos uma identidade própria, que percebemos que havia um fator de diferenciação que nos permitia pensar que o grupo fazia algum sentido” (p. 70).

Do Centro Cultural de Benfica, o Teatro Praga foi para o mundo:

“da garagem no Poço do Bispo ao armazém do hospital do Miguel Bombarda e daí para Ponte Alto, em Modena; da bancada no palco do grande auditório da *Culturgest* às salas cheias de mais de 700 pessoas em Bobigny; do grande auditório do CCB à pequena sala em Armentières; da salinha da ZDB, em Lisboa, à Praça Dom João IV (e que só a Isabel Alves Costa lhes poderia ter proposto), no Porto; da viagem por Portugal com o Terceira Idade até ao outro Portugal que já não existe em Macau; do VHS enviado para Nitra, na Eslováquia, ao pdf distribuído numa reunião em Paris, para confirmar coprodutores; dos dourados do Teatro Nacional São João aos dourados refletidos na piscina construída no palco do São Luiz; do Teatro Taborda, onde os vi pela primeira vez, ao Dona Maria II (e aos seus dourados, ostensivos mas já não como o eram em 2007), onde fiquei todos os dias; da cave desse mesmo Dona Maria II – num espetáculo que quase ninguém viu, provocado pelo António Lagarto, 5 estrelas e que é a explosão de uma geração – ao sótão do *Théâtre de la Ville* (e novamente à cave, onde enfiaram o *Discotheater* que tinha sido feito para o Picadeiro do Príncipe Real); da sala de ensaios do Maria Matos a uma tenda nos jardins da *Gulbenkian*; do frio de Rennes à estufa de Montemor-o-Novo; do caril musicado no Demo às marchas centenárias da Tropa-Fandanga quantos espetáculos foram, quantas horas foram, quantas ideias foram, quanto foi tudo aquilo que ficou pelo caminho e mais o que se fez para além do que se estava a fazer?” (Bartolomeu Costa, 2015).

Pela companhia passaram outros nomes como Carlos Alves, Pedro Pires e Sandra Simões. Como já referido, Pedro Penim é o único elemento que permanece desde a formação inicial. Cláudia Jardim chegou um ano depois do nascimento, em 1996. A estrutura atual conta com 11 anos, sendo que a última pessoa a juntar-se foi José Maria Vieira Mendes, em 2007. De acordo com Pedro Penim (2017), estes últimos anos constituem uma era mais constante que tem mais a ver com o trabalho que o coletivo está a fazer agora e com o que quer fazer. O André chegou em 2000, há 18 anos, e “talvez a partir de 2002 já haja muito da génese” do sítio onde estão hoje (Penim, 2017).

1.3. Identidade

O Teatro Praga beneficiou “do caminho desbravado pela geração destemida da década de 90 que (...) viria a marcar o reconhecimento mais alargado do chamado ‘teatro alternativo’ em Portugal” (Vicente, 2012, p. 70). O teatro alternativo, como o próprio nome indica, constitui uma “alternativa a um teatro comercial e ao teatro público subvencionado”; é “de um teatro experimental ou de um terceiro teatro que propõe uma programação, um estilo e um modo de funcionamento totalmente

originais” (Pavis, 1996, p. 374). De acordo com Maria João Monteiro Brilhante (2015), os grupos emergentes dos anos 90 “pretendem fazer um teatro diferente daquele entretanto canonizado e reconhecido como ‘de qualidade’” (p. 14). O Teatro Praga procurou essa diferença e, mais do que isso, uma revitalização, criando “novos espaços dentro do próprio teatro” (Teatro Praga, 2013, p. 10240). Luís Miguel Cintra (2006) reconhece no Teatro Praga “essa vontade de fazer diferente, de inventar”, mas não deixa de dizer que o nome da companhia “corresponde a uma imagem de marca” e que “às vezes, sem darem por isso, encaixam-se no lugar previsto para os diferentes”. Também Augusto M. Seabra (2013) insinua: “não me digam que um espetáculo do Teatro Praga não é reconhecido à distância...” (p. 10214, trad. minha).

De acordo com Maria João Monteiro Brilhante (2015), nos anos 90 surgiu uma geração “armada de um imperioso desejo de ‘matar o pai’ na figura do encenador/diretor consagrado e aparentemente detentor de poder” (p. 14). De facto, o Teatro Praga trabalha sem encenador: é uma figura que os oprime (Penim, 2004, p. 55). Ali, “os atores responsabilizam-se pelas coisas porque eles são os criadores do espetáculo”: não há “desculpas, nem ninguém a quem apontar responsabilidade” pelo seu trabalho, nem a nível concetual nem a nível prático (Penim, 2004, p. 55).

Para Augusto M. Seabra (2013), “a falta de um encenador resulta na falta de um senso autocrítico” que muitas vezes sente nos espetáculos da Praga: “o que está a faltar é alguém que se distancie...” (p. 10215, trad. minha). Mas José Maria Vieira Mendes (2013) não concorda:

“eu duvido que a presença de um encenador garanta esse senso autocrítico. A ideia de rejeitar o conceito de encenar qualquer coisa tem a ver com a ideia de não querer um objeto sob controlo. Estamos cientes de que o espetáculo que vamos apresentar terá falhas. Porque desde o início não foi criado por apenas uma mente. Começou de uma forma e depois alguém veio com uma ideia que destruiu a anterior e tudo isso fica marcado no espetáculo. Há uma grande consciência autocrítica (não é por acaso que o André diz que nada do que fazemos é essencial, porque não é, e há tantas pessoas a fazer teatro que pensam que o que fazem é essencial...). E, mesmo assim, nós defendemos o espetáculo até à morte (...). Os nossos espetáculos são sempre desequilibrados. E nós sabemos que são desequilibrados e tiramos prazer desse desequilíbrio” (pp. 10215 – 10216, trad. minha).

Por exemplo, o humor recorrente nos espetáculos do Teatro Praga vai ao encontro dessa consciência autocrítica:

“os espetáculos não são necessariamente divertidos, ou só divertidos, mas a identificação com o humor é uma certa maneira de olhar o mundo. Por um lado, é uma visão distanciada, por outro, estamos lá dentro, somos auto irónicos. É a consciência de que não somos superiores ao mundo, estamos dentro daquele mundo, somos ridículos. Essa consciência do ridículo é muito importante para nós, rir-me de mim próprio, não sou superior às pessoas de quem faço troça, troço também de mim” (Vieira Mendes, 2016).

O coletivo tem essa vontade de se expor, de se questionar, de se colocar em risco (Penim, 2012). De acordo com Tiago Bartolomeu Costa (2005):

“o Teatro Praga tem vindo a definir o seu discurso performativo através de propostas que pensam a estrutura do espetáculo, não somente como modelo de questionamento acerca da prática teatral, mas também, e sobretudo, como programa de recusa e negação. Ao longo das produções, o coletivo tem oferecido um discurso feito de perguntas, dúvidas e confrontos, construindo, desse modo, um corpo artístico (auto)crítico” (p. 108).

O grupo “pretende sublinhar a irrepitibilidade da prática teatral” (Teodósio, 2013), sendo que os seus espetáculos são sustentados pelo *hic et nunc* – ou aqui e agora – do fenómeno. Reyner (2017) concorda que o Teatro Praga “demonstra um alto limiar de aceitação do caos no cerne da intenção de criar experiências teatrais irrepitíveis” (p. 26); mas refere ainda que esse propósito levou a uma instabilidade entre os seus espetáculos: se, por um lado, “com momentos de originalidade”, por outro, “as ideias pareciam ter-se esgotado” (p. 26). Maria João Monteiro Brilhante (2015) afirma que o grupo “baseia na improvisação o seu trabalho, raramente partindo de textos ou desconstruindo-os parodicamente através da sua ‘recriação’ cénica” (p. 15).

O Teatro Praga foi-se formando em prol das experiências, ansiedades e vontades de cada um: as do Pedro, as do André, as da Cláudia, as do José Maria, as das pessoas que entraram e as das pessoas que saíram, as das pessoas que vão e voltam: “essas é que puxam o Teatro Praga e fazem com que o Teatro Praga se mantenha ao longo do tempo” (Penim, 2017).

O coletivo conta com a colaboração de outras pessoas que não estão necessariamente associadas, são “colaboradores-satélite, que têm os seus percursos individuais” (Penim, 2017). Essa abertura estimula-os: trabalhar com outros artistas ajuda-os a ver as coisas de outras perspetivas e isso fá-los estar num questionamento permanente.

Os próprios membros do coletivo não trabalham apenas uns com os outros. De vez em quando também trabalham com outras pessoas e com outros grupos, o que os obriga a não estar sempre num território seguro e, portanto, a não cristalizar o seu trabalho. Esse vaivém, de acordo com Pedro Penim (2004):

“baralha-nos em sentidos diferentes, e interessa-nos procurar as mais-valias nesses criadores. Nós temos claramente muita vontade de abrir cada vez mais horizontes. E isso pode implicar contar com companhias cujos percursos nos interessem e em que nós vejamos claras semelhanças com o nosso, ou dúvidas parecidas mas práticas diferentes, como é o caso do Cão Solteiro, que têm a mesma espécie de ansiedades em relação à

cena, mas em que depois a concretização é quase diametralmente oposta. Ou então companhias como a Casa Conveniente, com quem temos muitas afinidades” (p. 56).

Segundo Pedro Penim (2017), é preciso “essa generosidade dos outros. É mais do que generosidade: precisas de te permitir perder um bocado o controlo das coisas”.

Também a construção dos espetáculos varia, nunca é a mesma. O grupo vai adequando o processo de trabalho a cada projeto. Normalmente “parte-se para o espetáculo sem saber o que ele vai ser” e tenta-se “estar disponível para o imprevisível” (Vieira Mendes, 2016).

O Teatro Praga, como podemos ver, recusa-se a ficar num sítio seguro. “Eles estão cá para confundir” (Frota, 2018):

“fizemos uma série de espetáculos e percebemos que as pessoas achavam que ‘eles são uma companhia experimental, são jovens experimentais’. ‘Ah é? Então vamos fazer um espetáculo conservador, tradicional’. E fizemos um espetáculo chamado ‘Conservatório’ (2008). Depois, dizem ‘ah, eles são muito cosmopolitas, muito *pop*, estão na moda’. ‘Ah é? Então vamos fazer teatro de revista’. E fizemos o ‘Tropa Fandanga’ (2014). Há assim um lado de permanente reinvenção da identidade” (Vieira Mendes, 2016).

A companhia “foi sempre uma entidade abstrata: um sítio onde as pessoas se encontram, discutem coisas e eventualmente fazem peças de teatro, mas sem ter propriamente uma ideia de percurso, de estética ou de ética” (Teatro Praga, 2013, 10210). Afinal, para quê achar que se está num território seguro e nele ficar se há sempre a opção de continuar a questionar?

Talvez a melhor forma de responder à pergunta sobre quem é, afinal, o Teatro Praga, seja mesmo dizer que aquilo que o define, além das pessoas que o constituem e que com ele colaboram, é o facto de estar em constante mutação, ser caótico, imprevisível.

1.4. Relação com o Teatro

O Teatro Praga revela, segundo Gonçalo Frota (2018), uma “enorme disponibilidade para (...) boicotar normas e regras de qualquer quadrante”: preocupa-se, questiona e reage a “um passado de convenções redutoras sobre o que é e o que não é teatro” (Penim, 2012). Parte do grupo teve formação académica na área, uma formação que serviu “quase para negar aquilo tudo e para procurar outra coisa qualquer. A maioria não quis seguir aqueles ensinamentos: a quarta parede, a psicologia, sentir a personagem e cuecas novas todos os espetáculos” (Teatro Praga, 10215). Por exemplo:

“no teatro português, há uma valorização muito grande do encarnar da personagem, da apropriação da personagem, de como a personagem não falha, uma construção contínua... Como em duas horas tu me provas que és aquela personagem. E nós sentimos esse peso, até porque a nossa formação no conservatório vincava muito essa vertente, do ator quase camaleónico, que agora faz de padeiro e logo a seguir de príncipe da Dinamarca. Para nós, enquanto criadores, esse é um peso muito grande, pensar que nos subjugamos a essa ideia – que vem do Stanislavsky, depois desenvolvida no ‘Método’ – que eu não sou eu, agora sou um outro. Nós recusamos à partida essa relação de entrega à personagem, o deixarmos-nos levar por aquilo que a personagem quer” (Penim, 2004, p. 52).

Como afirma Cláudia Jardim (2013), o grupo não queria continuar com espetáculos em que os atores dizem ‘Que belo dia de sol!’ e apontam para o projetor número quatro (p. 10227).

Há, como refere Maria João Monteiro Brilhante (2015), um “desinteresse pela tradição teatral” (p. 13) e “um desejo pela inovação formal, pela procura da experimentação (...). A relação com o texto parece privilegiar o texto ao serviço do espetáculo e nunca o contrário, embora por vezes partam de autores clássicos para os virarem do avesso, ou os utilizarem apenas como ponto de partida” (Martins, 2015, p. 55).

O grupo procura revolucionar as regras de criação impondo, por exemplo, “produções híbridas, onde o texto dramático deixou de estar no centro” (Brilhante, 2015, p. 13). Segundo Rayner (2017), essa descentralização permite que outras formas artísticas possam ter a mesma evidência em cena (p. 27). De acordo com Gustavo Vicente (2012):

“para Pedro Penim, uma das questões essenciais que marca a sua geração, e que dá seguimento a uma prática iniciada pela geração anterior, é a libertação definitiva do peso autoral do texto nos processos de criação. ‘A primazia do texto deixa de existir. O processo de construção de espetáculos abandona definitivamente aquele modelo do encenador ou diretor artístico que escolhe o texto e a partir daí se decide qual é a equipa que vai por em prática aquele texto. Esse modelo já é pouco praticado por companhias mais novas’. O espetáculo deixa assim de ser tratado como uma consequência estética do texto para passar a ser servido por este” (p. 75).

No seu livro *Who needs Realism when we can have Fakism?* (2013), o Teatro Praga afirma que “a escolha dos atores não obedece propriamente a um critério físico nem a um perfil psicológico. Não é por se aproximarem mais de uma ideia de personagem”. Em vez de olharem para as pessoas e pensarem como é que as podem integrar nos elencos, escolhem-nas enquanto artistas (p. 10212).

Muitas vezes, no Teatro Praga, quando se quer definir algo ridículo usa-se a palavra ‘teatro’: dizem “isso é teatral”, “isso é teatrice” ou “isso é teatro” (Penim,

2012, p. 73). Há “uma espécie de aversão visceral” (Penim, 2013, p. 10219, trad. minha).

No entanto, apesar dos problemas de ligação com o meio, há, ao mesmo tempo, “uma vontade de reconhecimento desse meio”, onde o Teatro Praga quer continuar a trabalhar, “nesse território desconfortável” (Penim, 2012, p. 74). Não tivesse a entidade a palavra ‘teatro’ no próprio nome. “Há uma espécie de esquizofrenia” (Penim, 2012, p. 73), através da qual se foi traçando o percurso da companhia.

Os grupos considerados diferentes, nascidos nos anos 90 – entre os quais se encontra o Teatro Praga –, nem sempre foram percebidos “pelos públicos conservadores” (Brilhante, 2015, p. 14). Como afirma André e. Teodósio (2013), nunca serão “compreendidos por muitas pessoas” (p. 10221). Apesar de se reconhecer no Teatro Praga “a capacidade de inventariar, e inventar, novos modos de pensar o teatro”, também há quem critique “na companhia a exposição dos mecanismos teatrais a troco de um exibicionismo tendencialmente cínico” (Bartolomeu Costa, 2014). Carregam, por isso, e “com responsabilidades partilhadas, o selo de *enfant terrible*” (Marques, 2017), mas tentam não parar o seu trabalho.

O que os salva é o seu público, que nunca foram as pessoas do teatro, porque essas nunca os aceitaram como sendo do teatro. “Sempre foram artistas plásticos, teóricos, ou admiradores comuns” da sua loucura (Teatro Praga, 2013, p. 10260).

O Teatro Praga (2013) confere:

“nós pisamos muito o risco, o que traz vantagens e desvantagens. Há públicos que querem ver espetáculos de teatro para ver espetáculos de teatro, e isso é absolutamente legítimo, e há sítios próprios para o fazer. Nós não fazemos isso, achamos que, pelo facto de termos um subsídio para uma companhia que tem pessoas novas ainda a começar, é uma responsabilidade fazer coisas que ainda não foram feitas. Também fazemos espetáculos que gostaríamos de ver. Claro que há pessoas que chegam e dizem “isto nem sequer é teatro”, outras precisam mais deste lado.” (p. 10243).

E, por falar em público, o Teatro Praga estima que os espetadores tenham um espírito aberto: “gostávamos que quem viesse ver os nossos espetáculos viesse suficientemente relaxado para não se preocupar constantemente em compreender” (Penim, 2012, p. 78). Há uma necessidade de procura do significado que o grupo recusa:

“a Praga ama todo o potencial performático do teatro, mas não lida muito bem com aquilo que, muitas vezes, é feito em nome do teatro, uma vez que cria muitos equívocos ou muitas respostas. Nós preferimos sempre que não haja respostas, preferimos sempre que as pessoas tentem responder a questionamentos estéticos e artísticos. Contestamos as

respostas garantidas que existem nos trabalhos teatrais porque achamos que o teatro pode ser tudo. O que nos interessa mais é a atividade comunitária performática e não necessariamente um texto teatral ou o gesto corporal” (Teatro Praga, 10225).

Pedro Penim “reivindica a ‘ação política’ e sublinha o ‘engajamento’ artístico do Teatro Praga” que promove o diálogo e a discussão (Frota, 2018). Há o desejo de desmistificar a ideia de que o teatro é sagrado. É, antes, um lugar para pensar e o Teatro Praga quer que pensem consigo (Jardim, 2015).

1.5. Rua das Gaivotas 6

Inaugurado em outubro de 2015, o edifício número seis da Rua das Gaivotas, em Lisboa, é a sede do Teatro Praga. Mas, mais do que isso, constitui um espaço aberto a jovens artistas. A falta de espaços e oportunidades sustenta este projeto que, de acordo com Pedro Penim (2017), “é a marca mais clara da fase adulta” do grupo.

“Beneficiámos muito de uma fase nos anos 90 em que Portugal era rico e havia dinheiro para tudo: havia o Ministério da Cultura, algo que ainda não tinha acontecido; começou-se a imitar o modelo francês de apoio às artes, com a existência de subsídios de forma mais concertada; e tivemos também o apoio de imensa gente que tinha começado nos anos 80, como a Mónica Calle, a Lúcia Sigalho, o João Garcia Miguel, pessoas que nos abriram as portas dos seus espaços para mostrarmos o nosso trabalho” (Penim, 2017).

A Rua das Gaivotas 6, programada pelo Teatro Praga, é “um bocado a devolução, o pagamento dessa dívida” (Penim, 2017).

“É um projeto multidisciplinar que não quer deixar de fora as várias áreas artísticas. A sala de espetáculos, por exemplo, com capacidade para 50 pessoas, tanto pode ser um palco para uma performance artística como para uma projeção de cinema” (Carvalho, 2015).

Segundo o *website* do grupo:

“o raio de ação do Teatro Praga sempre ultrapassou as fronteiras do teatro. Nunca nos vimos apenas como produtores de espetáculos, mas acima de tudo como uma constelação de pessoas que olham para o mundo.

A ocupação da Rua das Gaivotas 6 obedece a uma continuidade de um projeto que começou há 20 anos atrás e que em mutações sucessivas foi escapando às definições. Hoje estamos aqui. Aqui não é o Teatro Praga, é um edifício, a antiga Escola das Gaivotas, que se abre a um bairro e a uma cidade e que se pretende que seja um lugar para apresentações, circulação, residências e leituras.

A Rua das Gaivotas 6 imaginada pelo Teatro Praga é o espaço onde se pode inventar a liberdade e onde se perde tempo a olhar para si próprio sem se sujeitar a uma normalização. Aqui acolhemos espetáculos de artes performativas, artes visuais, conferências, literatura, cinema e *workshops*.”

Os *SillySeason*, por exemplo, constituem um grupo de artistas emergentes que o Teatro Praga acompanha. De acordo com Gonçalo Frota (2017):

“os *SillySeason* encontraram nos Praga uma ajuda crucial na obtenção das condições que lhes permitiram pensar além do primeiro espetáculo. ‘Não só em termos estéticos, mas também por haver uma partilha de espaço e relações humanas, Cão Solteiro e Teatro Praga são uma referência para nós’, confirma João Leitão.”

1.6. Considerações gerais

Os 23 anos de Teatro Praga nunca foram constantes: a estrutura chegou a ter nove elementos. Pessoas foram entrando e saindo e, apesar de a atual ser a mesma desde 2007, o grupo conta ainda com colaboradores que vão e voltam; e eles próprios vão também.

Nunca quiseram ficar num sítio seguro: há essa necessidade permanente de reinvenção de identidade que os cativa. Por isso fazem questão de trabalhar no caos e contam com o imprevisível.

Não consideram o Teatro algo intocável e, portanto, tentam, com o seu trabalho, abrir espaço ao pensamento e à discussão.

Procuraram, desde cedo, rejeitar a convenção, pelo que se inseriram no contexto de ‘teatro alternativo’. Têm uma espécie de amor/ódio ao Teatro mas quiseram sempre ficar nesse território e tentam não parar a sua atividade.

A irreverência que os caracteriza leva à divisão de opiniões: se, por um lado, contam com um público assíduo, admirador da sua diferença, por outro lado são vistos pelas pessoas do teatro como a criança terrível.

CAPÍTULO II

O PROCESSO DE CRIAÇÃO COLETIVA

2.1. Conceito

Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro* (1996), define a criação coletiva – proposta que começou a ganhar mais ênfase nos anos 70 – como sendo um “espetáculo que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral” (p. 79).

O espetáculo “*Paradise Now*” (1968) dos *Living Theatre* – grupo norte americano fundado por Julian Beck e Judith Malina – é resultado de uma criação coletiva. Foi o primeiro espetáculo de que há registo construído coletivamente (César Silveira, 2011, p. 5).

Não é, segundo António Araújo (2006), apropriado atribuir uma definição concreta a essa prática, já que existiram “diferentes tipos de criação coletiva, vários deles com traços muito peculiares” (p. 127). No entanto, há características comuns que nos ajudam a entender melhor a proposta. A mais evidente é a de que todos os integrantes do grupo contribuem para a criação do objeto artístico: a escrever, a encenar, a discutir ideias de cenografia, figurinos, luz, som, entre outras funções necessárias à criação de um espetáculo. É, portanto, uma pesquisa coletiva “no seu modo de fazer e de pensar”, cuja última palavra é, não a do dramaturgo ou a do encenador, mas a do grupo, como um todo. (César Silveira, 2011, p. 2). Ou seja: há “um desejo de diluição das funções artísticas ou, no mínimo, da sua relativização” (Araújo, 2006, p. 127).

O trabalho do Teatro Praga vai ao encontro dessas ideias: “há uma espécie de divisão igualitária e não hierárquica em relação às decisões artísticas. São discutidas e sujeitas a decisão conjunta” (Penim, 2012, p. 75). Ali “o espaço é aberto para toda a gente poder intervir da maneira que quiser, não só nas decisões do grupo, mas também em cada espetáculo” (Penim 2004, p. 55). Há, no Teatro Praga, uma rejeição no que diz respeito à direção dos espetáculos. A criação em grupo, segundo Pedro Penim (2013):

“é um espaço intermediário no qual as minhas ideias se encontram com as dos outros. Nós nunca procuramos esse espaço de suposto ‘respeito’. Começamos a construção do espetáculo sem qualquer hierarquia pré-determinada, às vezes sem qualquer texto, às vezes sem título, às vezes sem nada. Mas, assim que começamos a trabalhar, o espaço está aberto. E isso significa que há pessoas que seguem em frente porque leram algo fundamental ou porque sentem uma direção. Então cabe aos outros seguir essa ideia, se a acham maravilhosa, ou então recusá-la e encontrar uma alternativa” (p. 10213, trad. minha).

Se o processo de criação convencional se baseia “na hierarquia representada pelo texto e na especialização das funções” (Alberto de Abreu, 2004, p. 3) em que “as interferências criativas de um colaborador com outro em geral são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão” (Araújo, 2006, p. 130), o processo de criação coletiva investe na horizontalidade dessas funções e promove a criatividade de todos os membros.

2.2. A função do dramaturgo

Uma das funções que é posta em causa pela criação coletiva é a do dramaturgo. Vejamos: quando José Maria Vieira Mendes – que é dramaturgo – se juntou ao Teatro Praga, em 2007, percebeu que podia ter um problema:

“comecei a colocar em causa o papel de um dramaturgo numa companhia de teatro. (...). Como é que eu conseguiria trabalhar com aquelas pessoas, sendo que aquele grupo de teatro não tinha necessidade de encenar textos? Eles não diziam “escreve aí uma peça para fazermos”. Comecei a notar aqui um problema” (Vieira Mendes, 2017).

O que acontece é que “muitos dramaturgos escrevem seu texto isolados nas suas torres de marfim, e colocam-no à disposição de um diretor ou companhia que deseje montá-lo” (Araújo, 2006, p. 129). Ver um dramaturgo a assistir ao processo de criação é algo raro. A criação coletiva, por outro lado, procura um dramaturgo assíduo, “presente no corpo-a-corpo da sala de ensaio, discutindo não apenas o arcabouço estrutural ou a escolha das palavras, mas também a estruturação cénica daquele material” (Araújo, 2006, p. 129). Isto é, pega-se no escritor literário, refugiado na sua secretária, e leva-lo até à mesa onde se encontra o coletivo. E mesmo aqui têm, de acordo com Adélia Nicolete (2002), “uma função mais organizadora que autoral” (p. 320). O habitual é que o grupo assuma, também em conjunto, a organização do material e, em muitos casos, a direção do trabalho (Nicolete, 2002, p. 320); no caso de haver um responsável pelo trabalho dramaturgicó é importante que se realce o estilo, não pessoal, mas o do grupo (Nicolete, 2002, p. 320). José Maria Vieira Mendes (2016) afirma que não considera literatura o trabalho que faz com o Teatro Praga; olha antes para isso como um espetáculo que está a fazer com o grupo e não está nada “preocupado com a qualidade literária daquele texto”.

2.3. A função do encenador

Também a figura do encenador sofre alterações. No processo de criação convencional seria a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cénicas à sua disposição” (Pavis, p. 128, 1996). Já no processo de criação coletiva, o encenador, de acordo com Luís Alberto de Abreu (2004), deixou de ser um mero construtor de textos: “os encenadores tornaram-se os verdadeiros criadores do espetáculo, fazendo avançar a pesquisa cénica a limites até então inexplorados” (p. 3).

Além disso, a figura do encenador representada apenas por uma pessoa cai por terra. Aqui todos os integrantes do grupo encenam. Como afirma Pedro Penim (2004), são coencenadores (p. 55).

2.4. O papel do ator

As funções do ator são outras que passam por modificações. O processo de criação convencional faz do ator alguém que apenas concretiza vontades alheias. De acordo com Pedro Penim (2004):

“há esse entendimento do ator como alguém cuja imagem – e voz, e criatividade – vai ser usada ao serviço de alguma coisa. Isso sempre me perturbou, essa ideia do ator que está pronto para fazer qualquer coisa, a qualquer momento, seja por quem for. Chama-te o Filipe La Féria e tu vais, e chama-te o Luís Miguel Cintra e tu também vais. Essa é uma atitude que me parece denegrir o ator enquanto pessoa, enquanto criador e enquanto artista. É aquilo a que chamamos o ator-barro” (p. 55).

Já a criação coletiva promove a sua autonomia e criatividade. Aqui “o ator é o elemento central do processo” (Nicolete, 2002, p. 319). Pedro Penim (2004) revê o Teatro Praga nesta posição:

“isso é também uma marca do Teatro Praga: os atores responsabilizam-se pelas coisas porque eles são os criadores do espetáculo. São os atores que estão em cena, é uma questão do aqui e do agora. O facto de trabalharmos frequentemente sem encenador é coerente com isto. Não tenho desculpas, nem ninguém a quem apontar responsabilidade pelo meu trabalho - a nível concetual e a nível prático” (p. 55).

2.5. O texto

Também a visão sobre o texto se altera. Segundo Adélia Nicolete (2002), “durante muito tempo o texto foi considerado o elemento mais importante do teatro” (p. 318). Ainda hoje é “muito comum grupos e produtores de teatro idealizarem um

espetáculo através de um texto pronto, finalizado, uma obra que se completa por si só” (César Silveira, 2011, p. 3). No entanto, em projetos de criação coletiva, o texto perdeu o seu lugar:

“quando não criavam os próprios textos onde se assentavam os espetáculos, apropriavam-se da dramaturgia de autores clássicos ou contemporâneos como suporte para sua criação, remodelando, cortando, fundindo cenas, muitas vezes dando outra configuração ao trabalho original do dramaturgo” (Alberto de Abreu, 2004, p. 3).

Antonin Artaud, na obra *O Teatro e o seu Duplo* (1938), sugere que se acabe com as obras primas por acreditar no desgaste do teatro ocidental. Vai, aliás, mais longe, ao considerá-lo “inútil”, por haver uma ligação demasiado “direta e limitadora” do teatro com o texto (César Silveira, 2011). Diz-nos:

“uma das razões da atmosfera asfíxiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio - e pela qual somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós -, é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para se começar tudo de novo” (Artaud, 1938, p. 84).

Para o escritor francês era mesmo necessário retirar as obras primas do centro do teatro: essas “são boas para o passado, não para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo o que não foi dito de um modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo o mundo compreenda” (Artaud, 1938, p. 83).

A criação coletiva é fruto dessa ideia. André e. Teodósio (2013) afirma:

“o teatro sempre foi a criação de novas dramaturgias; e nós gostamos de fazer novas dramaturgias. O teatro não é só a criação de um repertório. (...) Agora, há um esquema qualquer, gigante, que nos ultrapassa a todos que a televisão e os outros meios de comunicação repetem, no qual se sublinha a necessidade de repertório e a importância dos clássicos... o teatro de repertório não pode ser a matriz” (pp. 10211 – 10212).

Nesse sentido, deixa-se de pensar o texto como sendo um objeto imutável. É, antes, “um objeto em contínuo fluxo de transformação.” (Araújo, 2002, p. 129) alimentado pelo “aspecto ritual e coletivo do teatro, com franca inspiração em Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e no grupo *Living Theatre*, e o aspecto lúdico despertado pelos jogos e improvisações” (Nicolete, 2002, p. 319).

2.6. A improvisação como método de trabalho

Patrice Pavis (1996) define a improvisação como sendo uma “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação” (p. 205). Refere, ainda:

“a voga dessa prática explica-se pela recusa do texto e pela imitação passiva, assim como pela crença num poder libertador do corpo e da criatividade espontânea. A influência dos exercícios de Grotowski, do *Living Theatre*, do trabalho sobre as personagens pelo *Théâtre du Soleil* e de outras práticas “selvagens” (isto é, não acadêmicas) da cena contribuíram poderosamente para forjar, nos anos 60 e 70, um mito da improvisação como fórmula “abre-te, Sésamo” da criação coletiva teatral” (p. 205).

O que acontece é que o texto vai sendo escrito e alterado ao longo dos ensaios, com base nas improvisações realizadas: “segue a evolução das sessões de trabalho; ele intervém na conceção do conjunto por uma série de ‘tentativas e erros’” (Pavis, p. 79).

Abrem-se, assim, as portas para um espaço de experimentação onde o texto passa por modificações constantes. Aqui os integrantes do grupo podem propor alterações e “cenas inconsistentes, frágeis, de péssima qualidade” (Araújo, 2006, p. 129) porque acabam por ser necessárias ao processo criativo. A partir das improvisações “podem surgir, além do texto, ideias de cenários, figurinos, luz”, entre outras (Nicolete, 2002, p. 319).

Segundo António Araújo (2006), as barreiras encontradas relativas ao texto não devem servir de recusa deste: por muito que possa parecer mau é possível que vá “revelar surpresas ou possibilidades não imaginadas” (p. 130).

Isto mostra que deixamos de olhar para a dramaturgia como uma escrita literária e passamos a vê-la como uma escrita da cena, “aproximando-a da precariedade e da efemeridade da linguagem teatral (...), o que significa romper com a sua recorrente aura de eternidade para que ela evapore no suor da cena, no *hic et nunc* do fenómeno teatral” (Araújo, 2006, p. 129).

2.7. Implicações do trabalho coletivo

Adélia Nicolete (2002) refere que a dramaturgia, por ser fruto de um trabalho coletivo, aglomera “todas as contribuições sob a forma de uma grande colagem de fragmentos”, o que leva a “uma impressão caótica e ‘suja’ – como que denunciando o processo. Esse dado denuncia uma situação por que praticamente todos os grupos que produziram via criação coletiva passaram: o perigo do descontrolo” (p. 322).

Além disso, o processo de criação criativa implica “maturidade o suficiente para dar sustentação a tal dinâmica de grupo” (Araújo, 2006, p. 128), já que as desconcordâncias existem e podem levar o grupo, como diria Patrice Pavis (1996), “a perder a empreitada” (p. 79).

De acordo com José Maria Vieira Mendes (2016), “um processo de ensaios passa por muitas fases, tem coisas muito chatas, há muitas angústias, discussões muito acesas e momentos de crise”. O Teatro Praga é um grupo de pessoas muito diferentes cujas ideias, se discutidas – que são –, podem levar ao caos. Apesar de haver cumplicidade e muito em comum entre os membros, a parte mais trágica do processo é o facto de canalizarem as personalidades individuais (e. Teodósio, 2013, p. 10221). Portanto “há muitos desencontros” – mas salientam: “muitas vezes os espetáculos também são feitos disso, desses confrontos” (Teatro Praga, 2013, p. 10227).

Pedro Penim (2017) afirma que o Teatro Praga precisou, um dia, que alguém o dirigisse, mas agora a relação entre todos é vivida de uma forma muito saudável:

“O Teatro Praga tem um relacionamento pessoal tão sólido que, mesmo que as pessoas se afastem durante um período, há ali uma possibilidade quase inequívoca de sequência e de progresso. Isso vale para qualquer um de nós. Neste momento, a nossa relação de confiança é mesmo concreta e nada postiça”.

Patrice Pavis (1996) refere que “a criação coletiva nada mais faz do que sistematizar e revelar uma evidência esquecida: o teatro, na sua realização cénica, é uma arte coletiva por excelência: um relacionamento de técnicas e linguagens distintas”. Todas essas funções específicas trabalham para um só objeto final e, no entanto, ninguém abdica da sua própria autonomia (p. 80). Pedro Penim (2017) afirma que nunca se anulou e, mais do que isso, nunca se teria afirmado sem o Teatro Praga:

“tento também passar isso aos meus alunos: no teatro, estás completamente dependente das pessoas que encontras na tua vida e da maneira como essas pessoas influenciam aquilo que tu és. O desenvolvimento do Teatro Praga tem a ver com isso – com as pessoas com quem quero continuar a conversar e quero continuar a criar. As coisas vão-se tornando mais fáceis. Pessoalmente, tive a sorte de encontrar estas pessoas que estão comigo. E tive a sorte de elas me acompanharem e de eu as acompanhar e de haver esta simbiose de interesses”.

2.8. Considerações gerais

A criação coletiva, como o próprio nome indica, é um trabalho realizado em grupo, o que implica uma dramaturgia coletiva, uma encenação coletiva e, até, uma criação de cenário, luz e figurinos executada ou, no mínimo, idealizada por todos os membros. Tenta, por isso, erradicar ou atenuar esses papéis. Segundo José Maria Vieira Mendes (2013), a criação coletiva “joga com a ideia de coordenação em oposição à ideia de subordinação. Estamos na terra dos “e’s” e dos “mas”, na qual as ideias se seguem umas às outras sem hierarquia” (p. 10214).

A dramaturgia constrói-se à base de improvisações. O texto não está escrito: vai-se escrevendo ao longo dos encontros.

Este tipo de trabalho, por ser fruto de um processo em que todos contribuem com ideias, corre alguns riscos: além de poder resultar num projeto flácido, pode levar ainda a muitos desencontros entre os membros do grupo. É um trabalho que exige, por isso, cumplicidade e harmonia no coletivo, além de maturidade por parte de cada um dos membros.

Ainda assim, o processo de criação coletiva ajuda a que nenhum dos integrantes se anule e, mais do que isso, à afirmação individual.

Como diria Pavis (1996), “o teatro é uma arte coletiva por excelência” (p. 80) e esta proposta de trabalho realça essa ideia.

CAPÍTULO III

O ESTÁGIO

3.1. O processo

No início da segunda etapa do ciclo de estudos do Mestrado em Teatro estava ainda um pouco indecisa relativamente ao caminho por que iria optar para obtenção do grau de Mestre: dissertação ou estágio com relatório final. Na mesma altura, por sugestão do professor Diogo Bento, surgiu a oportunidade de acompanhar o projeto do Teatro Praga – “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017) – que iria posteriormente ajudar-me a decidir entre uma coisa e outra.

O entusiasmo por assistir à criação de um projeto de uma companhia profissional foi tanto que acabei por, claro está, optar por realizar um estágio com relatório final.

A proposta foi feita por mim e enviada por *e-mail* à produção da companhia, explicando a situação académica em que me encontrava e mostrando-me disponível para exercer qualquer tipo de função dentro da disponibilidade do grupo. No mesmo dia recebi uma chamada telefónica da Cláudia Jardim, que me respondera positivamente à proposta. Claro ficou que o meu papel ao longo do estágio seria acompanhar os dois projetos – “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017) e “Jângal” (2018) – e ajudar no que fosse necessário.

3.2. “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017)

“Partindo de William Shakespeare, Cláudia Jardim e Diogo Bento andarão à volta de ‘ROMEU & JULIETA’, a clássica história de amor que põe no centro da ação dois *teenagers* apaixonados em rota de colisão com as suas famílias e com uma sociedade repressora. Num ambiente divertido de uma cozinha dentro do palco, os atores guiam os jovens espetadores participantes pela história deste romance maldito, misturando-a com a feitura de um delicioso *Cheesecake* que leva o nome dos dois protagonistas *shakespeareanos*. Esta história, ainda que com uma linguagem adaptada, é a tragédia originalmente escrita no Século XVI, ora trágica ora cómica, que será contada de forma lúdica, através dos ingredientes e dos passos da receita do bolo. Neste ‘ROMEU & JULIETA’ o drama confunde-se com o queijo Ricota, o sangue dos amantes é doce de Goiaba, as lutas de espadas fazem-se com espátulas e caçarolas e uma dentada numa bolacha Maria pode ser uma alternativa deliciosa para um coração partido.” (Teatro Praga, 2017).

“Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” – um espetáculo infantil – estreou no Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa, e é uma criação de Cláudia Jardim, Diogo Bento e Pedro Penim.

A história – “Romeu e Julieta” (1957) – é de William Shakespeare, a clássica de dois adolescentes que se apaixonam e vivem o seu amor às escondidas porque as

suas famílias são rivais. O espetáculo é do Teatro Praga, que traz consigo a excelente e lamentável sobremesa. Porquê?

“Coube ao encenador Pedro Penim associar a obra clássica de William Shakespeare – publicada em 1957 – a um bolo brasileiro homónimo, estabelecendo a ponte necessária para justificar uma adaptação, sob o título “Romeu e Julieta – Uma excelente e lamentável sobremesa” (Lusa, 2017).

No palco, encontram-se Cláudia Jardim e Diogo Bento. Há uma cozinha onde se vai contar a história ao mesmo tempo que se faz um bolo. Vê-se um “micro-ondas, misturadora e tudo o que é preciso para fazer o *cheesecake*, e lá estão os dois cozinheiros, com aventais que anunciam a família dos Capuleto e dos Montéquio” (Caetano, 2017). Ali, a cidade de Verona é uma mesa, o Romeu é uma embalagem de queijo creme, a Julieta é um pacote de açúcar, o sangue é doce de morango e o veneno é uma colher de manteiga; as espadas são substituídas por espátulas e colheres de pau e a guerra entre as famílias – que são bolachas Maria – dá-se numa picadora de alimentos. De salientar que não há qualquer “pretensão simbólica de atribuir determinada personagem a determinado ingrediente ou objeto” (Lusa, 2017). Além de recorrer a objetos do quotidiano, o espetáculo também se socorre da tecnologia: o baile é anunciado num evento do *Facebook*, as fotografias da festa são publicadas no *Instagram* e as cartas são substituídas por *e-mails*. O público é também chamado ao palco para ajudar a contar a história a partir de filtros do *Snapchat*. No fim há balões e come-se o bolo ao som da música *Rapunzel* (1996) de Daniela Mercury. “Mas a história de Shakespeare está toda lá” (Caetano, 2017). Segundo Maria Sequeira Mendes (2016), os Praga “partem do princípio de que o mais importante em Shakespeare não é o texto mas sim as ideias que nele são problematizadas”: criam “um objeto novo a partir da rasura do referente”, o que “não configura o gesto de trabalhar contra o autor”.

O mesmo aconteceu com e em “Hamlet sou eu” (2007), o “irmão mais novo” (Caetano, 2017) deste espetáculo. Além da proposta ter partido também do Teatro Municipal Maria Matos, a criação e o elenco serem os mesmos, a história é novamente de Shakespeare. Lá, o público também subia ao palco e também se contavam “várias versões da história”, através da manipulação de objetos do quotidiano” (Caetano, 2017).

Se, por um lado, a história de Romeu e Julieta parece imprópria para crianças – porque “há lutas com espadas, gente a morrer nas ruas, uma criança de 13 anos e um

rapaz de 15 que decidem casar e um padre que abençoa esta união” (Caetano, 2017) –, por outro lado estão só a contá-la de uma forma lúdica, brincando ao “faz de conta” (Jardim, 2017) o que faz “desse romance mais comédia do que tragédia” (Lourenço, 2017).

Ultimamente o Teatro Praga tem abordado muito “as questões de identidade, nomeadamente – porque é onde, politicamente, elas se revelam mais – as questões de identidade de género” (Vieira Mendes, 2017). Em “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa”, as juras de amor também podem ser feitas por dois meninos ou por duas meninas e não é por haver uma Julieta que Cláudia fará esse papel nem por haver um Romeu que Diogo o vá interpretar; porque não há nada que diga que Cláudia é uma mulher e que Diogo é um homem: isso fica claro desde o início. O Teatro Praga, que está “sempre a desmontar estereótipos” (Caetano, 2017), apresenta, com este espetáculo, “uma proposta pedagógica com o objetivo de abolir questões de género e a ‘ideia datada de que o amor é uma possibilidade heterossexual’, associada à noção de que as personagens femininas estão confinadas a um papel pré-definido” (Lusa, 2017). Há aqui uma “tentativa de perceber (...) clichés e preconceitos [que] ainda são operativos” (Lusa, 2017).

3.2.1. Processo de criação e ensaios

O estágio neste projeto teve a duração de, aproximadamente, um mês, sendo que no dia 6 de outubro de 2017 comecei a acompanhar o processo de criação no Centro Cultural de Belém, onde se encontravam Diogo Bento e Pedro Penim. Cada um com o seu computador, partilhavam o mesmo documento *online* de forma a que todas as alterações fossem feitas em tempo real, tanto para um lado, como para o outro. Lá estava já escrito o que seria, mais ou menos, o resultado final de “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa”. Ao longo dos dias seguintes, já com Cláudia Jardim, o processo continuara o mesmo: leituras na mesa, alterações ao texto e mais leituras.

No dia 17 de outubro de 2017, quatro dias antes da estreia, demos entrada no Teatro Municipal Maria Matos, local onde fora apresentado o espetáculo. Ali tive oportunidade de assistir à montagem técnica e de cenário, aos ensaios no espaço, inclusive ao ensaio de imprensa, e, claro, aos espetáculos.

Após os ensaios sentavam-se à mesa novamente, onde discutiam o que tinha sido feito e “limavam-se algumas arestas”.

“Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” – um espetáculo infantil – estreou no Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa, no dia 21 de outubro de 2017 e ficou em cena até ao dia 29 do mesmo mês, dia em que terminara também o meu acompanhamento a este projeto.

3.2.2. Funções desempenhadas

Aqui, a minha função passou por auxiliar o ensaio geral, já que no espetáculo parte do público subia ao palco e, tendo em conta a sua falta no ensaio, tomaria eu, juntamente com a produção, o seu lugar.

Auxiliei também a produção do Teatro Praga – neste caso, Alexandra Baião – em pequenas questões relativas à cenografia, que tinha de estar pronta antes do início de cada espetáculo. Por essa razão era necessário verificar se estava tudo limpo e no lugar certo. No caso de faltar algum elemento cenográfico era preciso resolver de uma forma imediata.

3.3. “Jângal” (2018)

“O subterrâneo está vivo, o ar repleto de metal, há existência em toda esta selva, a que chamamos JÂNGAL. O local onde o espetáculo acontece é uma sala mitológica construída a partir de vários territórios da Terra, onde o Teatro Praga tentará olhar para ontologias escondidas e procurar ficções esquecidas que não refletem ou mimetizam o mundo, mas antes especulam sobre ele. Em JÂNGAL, temos todos o direito de disfrutar do caos, do horror e da selva urbana, bem como do prazer do browsing, da passividade de um olhar, do que é simplesmente divertido e da descoberta de uma outra organização narrativa que procura ouvir objetos, dragões, minerais subterrâneos e zombies. Como escreve Beckett em *Endgame*: “Estamos na Terra. Não há cura para isso”. JÂNGAL pretende abrir um espaço de experiências, onde nos sentimos a vaguear por paisagens sonoras e sensorial, que contam com a colaboração da compositora Violet e pela fadista Gisela João. JÂNGAL pretende inspirar um sentimento de passividade tranquila, é um espetáculo holístico que procura ficar com o problema, aceitando a nossa mortalidade entrelaçada numa miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, assuntos e significados” (Teatro Praga, 2018).

André e. Teodósio, Cláudia Jardim, Gisela João, Jenny Larue, João Abreu, Joana Barrios, uma garrafa de GHB, uma aranha de batatas fritas, uma serpente, uma mandíbula, um golfinho cor-de-rosa, um dragão, entre outras coisas: este cenário constitui “um encontro entre espécies humanas, não-humanas ou sem existência real (...) para enfrentar a necessidade de convivência e habitação conjunta num planeta danificado” (Lusa, 2018).

O encontro dá-se em “Jângal”, uma pasta no ambiente de trabalho de um computador, na qual se vão abrindo outras pastas e ficheiros que podem tanto ser música e imagens como podem estar corrompidos e apagados.

“Se há música em ‘Jângal’, da mesma maneira que há golfinhos, ventoinhas, bananas e donuts prateados, bonecos de neve, um tapete humano, uma abelha pendente, uma serpente, uma bola espelhada ou um dragão, todas estas imagens ou estes sons surgem em cena porque se podem encontrar num qualquer *desktop*” (Frota, 2018).

Em “Jângal” as cenas seguem-se umas às outras da mesma forma que, quando estamos em frente a um computador, a navegar na *internet*, vamos abrindo páginas e separadores uns seguidos dos outros.

Na teoria dos objetos do filósofo Alexius Meinong (1853-1920), “sustentada em duas obras do pensador austríaco sobre objetos e suposições, Meinong considerava que tudo tem existência, se nos podemos referir a eles, ainda que essa existência não seja real. Se é verdade que sereia e dragão não existem, também é verdade que a primeira canta e o segundo cospe fogo” (Lusa, 2018). “Foi então a esta ‘selva de Meinong’ que Pedro Penim, André e Teodósio e José Maria Vieira Mendes, autores da dramaturgia, foram buscar a coleção de entidades, personagens, objetos e animais que não existem na nossa realidade, mas que povoam ‘Jângal’” (Lusa, 2018).

E todos esses objetos que constituem a cenografia são colocados num lugar privilegiado: têm voz, são protagonistas. É, como em “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017), o Teatro Praga a derrubar o antropocentrismo. “E isso tanto vale para a valorização do mundo animal quanto para a dignificação da existência dos objetos” (Frota, 2018). O “Jângal” propõe, segundo Gonçalo Frota (2018), “uma reorganização, baralhando a ordem habitual dos elementos, para testar um olhar diferente sobre o mundo”. Há, por exemplo, em “Jângal”, uma cena – “The Antagonist” – em que Joana Barrios se assume demasiado humana para a condição de protagonista. De acordo com Patrice Pavis (1996), “as personagens antagonistas são as personagens da peça em oposição” (p. 15). Aquilo que Joana Barrios faz é empatar o decurso do espetáculo em detrimento dos objetos.

O Teatro Praga, como já pudemos constatar em “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017), tem-se focado nas questões de identidade e, em Jângal, procurou abranger todas as existências e entidades com as quais convivemos no dia a dia.

O espetáculo, de acordo com a Lusa (2018):

“discorre também sobre o Antropoceno, termo para a história mais recente do planeta, definida pela influência humana na Terra, conceito popularizado pelo químico holandês Paul Crutzen (...). No Antropoceno - a era em que os humanos substituíram a natureza como a força ambiental dominante na terra -, a humanidade sabe que o planeta Terra vai acabar. Um dia. A incógnita é quando, ‘mas sabemos que isso vai acontecer e que a culpa é nossa’, disse Pedro Penim.”

Ao longo do espetáculo vamos ouvindo, várias vezes, que estamos em maus lençóis – ou “*we’re in trouble*”. “É o *trouble* de um mundo em colapso, afeto à ecologia mas não só, deflagrador tanto de desespero quanto de esperança” (Frota, 2018). Segundo José Maria Vieira Mendes (2018), este tema parece-lhes inevitável “a partir do momento em que é dado como certo que há um conjunto de alterações irreversíveis no nosso planeta motivadas pela influência do Homem, que nos obrigam a repensar a posição do humano no planeta, a repensar as nossas atividades, a repensar o nosso papel no meio disto”.

“Aquilo que Donna Haraway defende e o Teatro Praga subscreve é que se deve ficar com os problemas – “*stay with the trouble*” – e não os descartar. Para começar a lidar com tudo aquilo que a palavra “*trouble*” guarda dentro de si. Até porque, diz Penim, “ninguém sabe muito bem do que se está a falar”. Este *trouble* é várias questões em simultâneo e estende-se a toda a organização social humana. Mas para lá de toda a política e todos os problemas, há algo *soothing* que Jângal procura também, baseando nos vídeos ASMR (*autonomous sensory meridian response*) que inundam a *Internet*. Um lado de relaxamento, acalmia e prazer retirado de imagens e de palavras sem ter de saber porquê. Quando Jenny Larue carrega uma bola espelhada gigante pelo palco, não tem de haver nenhum significado especial anexado a esse momento. Às vezes, uma imagem basta-se como discurso. Às vezes é só mesmo isso: uma bola prateada a ser carregada por alguém. E é o antídoto momentâneo suficiente para aplacar qualquer *trouble* anunciado” (Gonçalo Frota, 2018).

As teorias de Donna Haraway sugerem, então, que se temos um problema devemos ficar com ele. José Maria Vieira Mendes (2018) refere que “o ativismo ecológico de gente como Al Gore, por exemplo, diz: reparem como a natureza é bonita e reparem como a destruímos, mas a partir dessa constatação não há diálogo possível, continua a fazer essa separação entre a natureza e o homem”.

“Jângal” é um espetáculo parcialmente falado em inglês “porque adota a língua do *desktop*, a língua-franca da *Internet*. ‘O inglês’, dizem-nos Pedro Zegre Penim e José Maria Vieira Mendes (...) ‘já não é a língua de Inglaterra ou dos Estados Unidos – é a língua da *Internet*.’” (Frota, 2018). Mas não só. “Basicamente, essa questão das línguas usadas nos espetáculos é muito frequente; é um tique (...). É uma imagem registada, como bandeiras...” (Pedro Penim, 2013, p. 10250, trad. minha):

“Essas coisas que parecem clichés estão integradas na nossa forma de ser. O Zé Maria sabe alemão, eu vivi nos Estados Unidos da América, portanto é normal essas coisas acontecerem. Nós lemos livros em inglês, lemos livros em francês, os filmes que vemos,

a música... para nós o teatro não serve para defender ideias nacionalistas ou a língua portuguesa” (e. Teodósio, 2013, p. 10250, trad. minha).

Segundo Eugénia Vasques (2015), “os criadores do território do teatro que se faz no nosso país afirmam a criação descomplexada de uma geração poliglota, vivendo a internacionalização (...), procurando o cruzamento internacional, criando, desde muito cedo e às vezes até diretamente (...), em inglês – a mais usual língua de comunicação” (p. 3) – como é o caso do Teatro Praga.

3.3.1. Processo de criação e ensaios

A minha passagem pelo “Jângal” teve a duração de um mês e meio. No dia 19 de maio de 2018, dia em que começara ali, o encontro foi no Clube Português de Artes e Ideias, em Lisboa, e por lá ficámos, aproximadamente oito horas por dia, até ao dia 18 de junho.

O espaço estava dividido em dois locais de trabalho: numa das salas construía-se a cenografia; a outra constituía um espaço de conversa e discussão sobre o espetáculo à mesa – onde se lia e escrevia. Nas paredes encontravam-se várias imagens dos objetos que, mais tarde, formariam a cenografia.

Ali, os participantes encontravam-se “coletivamente a criar um objeto artístico, a pensar o que seria aquele espetáculo, eventualmente, a escrever bocados de coisas para aquele espetáculo” (Vieira Mendes, 2017). Às vezes também era necessário “ir para casa reescrever, trabalhar certas partes” (Vieira Mendes, 2016).

No decorrer dos encontros surgiam “ideias, ideias e mais ideias, às quais se juntam depois ideias dos atores, ideias dos cenógrafos, ideias de som, ideias de luz, num amontoado imenso de ideias que conflui na criação” do espetáculo (Martins, 2014, p. 44): receberam-se pessoas como, por exemplo, Violet, para se tratar da música, Sónia Baptista, para se ensaiar as coreografias, Daniel Worm d’Assumpção, para se alinhar questões relativas à luz, Rosário Balbi, para se tratar dos figurinos, Alexandra Baião, para se discutir sobre a produção: todos tinham lugar à mesa.

No primeiro encontro foi feita uma introdução àquilo que seria o “Jângal”. Perguntar sobre o que seria era impensável, porque “não há ‘sobres’ com o Teatro Praga. Não há espetáculos que incidem sobre uma única temática ou que são mostrados ao público contendo tanto (s) pergunta(s) que impulsiona(m) criativamente o coletivo quando a(s) resposta(s) a essa inquietação inicial” (Frota, 2016).

O processo de criação do “Jângal” vai ao encontro daquilo que foi o processo de “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017): lê-se o texto à mesa, altera-se, relê-se – e tudo isto, novamente, num documento partilhado *online*, desta vez não por três, mas por nove pessoas: André e. Teodósio, Cláudia Jardim, Gisela João, Jenny Larue, João Abreu, Joana Barrios, Joana Brito Silva, José Maria Vieira Mendes e Pedro Penim.

Pouco tempo depois começaram os ensaios no espaço, onde se encontravam objetos substitutos da cenografia que ainda não estava pronta. Ali são todos encenadores: “o espaço é aberto para toda a gente poder intervir da maneira que quiser” (Penim, 2004).

A legendagem para o espetáculo, que seria parcialmente falado em inglês, foi feita naquele espaço e, também aí, todos os envolvidos no projeto contribuíram para a realização da mesma.

No dia 18 de junho de 2018 os ensaios passaram a ter lugar na sala Luís Miguel Cintra do Teatro Municipal S. Luiz, onde seria apresentado o espetáculo. Mais uma vez tive oportunidade de assistir à montagem e experiências técnicas, à montagem de cenário, ao segundo ensaio de imprensa – o primeiro havia sido no Clube Português de Artes e Ideias –, que seria também o ensaio geral, a todos os ensaios anteriores e às conversas e discussões sobre os mesmos.

O espetáculo estreou no dia 26 de junho de 2018 e esteve em cena até ao dia 1 de julho – dia em que o meu estágio terminara.

3.3.2. Funções desempenhadas

A minha função no “Jângal” (2018) passou por auxiliar o grupo no processo de ensaios: substituía o lugar de objetos ou de pessoas em cena, por exemplo, quando, por um motivo ou outro, não podiam presentes.

Ao longo da apresentação dos espetáculos também surgiram oportunidades para ajudar o coletivo atrás do palco: a vestir figurinos, a colocar microfones e auriculares, por exemplo. Ali tudo era vivido com bastante tensão e ansiedade, o que exigiu bastante pragmatismo da minha parte. Em momentos desses é preciso saber gerir o *stress* e estar atenta a qualquer eventualidade.

Ainda atrás do palco fui ponto por três vezes. De acordo com Patrice Pavis (1996), “o ponto ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores (...). Deve saber antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato” (p. 297). Neste caso, para que o meu trabalho fosse eficiente, as minhas palavras tinham de ser totalmente perceptíveis – porque o meu erro seria o erro do outro. Isso exigia uma dicção e articulação bem cuidadas. Aqui a gestão do *stress* era mesmo necessária.

3.4. Considerações gerais

Estagiar em dois projetos do Teatro Praga foi um desafio e uma aprendizagem.

No início tive alguma dificuldade em comunicar e, por consequência, em ter iniciativa para ajudar o grupo no que fosse necessário. No entanto, ao longo do tempo, fui-me sentindo mais confortável para prestar auxílio e fi-lo, como já referido, no decorrer dos ensaios e dos espetáculos.

Estar atrás do palco exigiu atenção e pragmatismo para conseguir, além de ajudar nas funções pré-determinadas, ser eficaz a resolver qualquer problema de última hora. Isso permitiu-me viver a adrenalina, e outras emoções, que aquela correria acarreta.

Tive a oportunidade de assistir aos processos de criação, aos ensaios e aos espetáculos (atrás do palco) de uma companhia profissional de teatro e, por isso, perceber a dinâmica da criação e do trabalho coletivos bem como presenciar todo o processo de construção de um espetáculo, desde a sala de ensaios até à estreia.

A experiência levou-me a conhecer dois teatros municipais: o Maria Matos e o S. Luiz. Ali testemunhei o trabalho que é feito nos teatros e o funcionamento da equipa técnica bem como os processos de montagem e desmontagem que a realização de espetáculos implica.

Apesar de ter havido espaço para exercer as funções já referidas, o meu estágio foi maioritariamente de observação. Não foi, por isso, enriquecedor a nível prático, mas foi bastante relevante para o meu crescimento académico. Acompanhar o trabalho do Teatro Praga fez-me ter um primeiro contacto com artistas profissionais e, por isso, a ter uma maior noção de construção de espetáculos.

CONCLUSÃO

Sentar-me à mesa com o Teatro Praga permitiu-me conhecer melhor o seu trajeto e os seus pontos de vista relativos ao Teatro e à convenção. Aprendi, não só aqui, mas ao longo do Mestrado, a não tomar como garantidas aquelas que achava ser as ideias de Teatro. Há sempre outros caminhos e o Teatro pode extrapolar para outros lados.

Refletir sobre a criação coletiva e desenvolver o assunto analisando o trabalho do Teatro Praga permitiu-me colecionar ferramentas úteis para o futuro porque pretendo continuar a trabalhar e a criar em grupo.

O espaço aberto, no qual todos contribuem com ideias, tem as suas vantagens mas também pode ter as suas complicações. Por um lado, existe uma enorme prontidão, entreajuda e generosidade dos elementos, que no caso do Teatro Praga são notáveis, por exemplo, ao longo do processo de construção do texto e da legendagem; além de que todos os integrantes contribuem com ideias que ajudam à criação do espetáculo; por outro lado, torna-se difícil, por vezes, gerir tantas pessoas e é preciso que alguém tome as rédeas para evitar dispersões. Além disso, as pessoas são, de facto, diferentes umas das outras e é necessário encontrar um equilíbrio para levar o processo para a frente. A harmonia entre os membros é necessária para chegar a um consenso.

O estágio, embora me tivesse exigido pouco trabalho prático, ajudou-me a lidar melhor com a tensão sentida ao longo da apresentação de um espetáculo. Exigiu atenção e permitiu-me ser mais prática e eficaz. Deu-me a possibilidade de ajudar o grupo naquilo que foi preciso e, por isso, senti que contribui minimamente para os ensaios e para os espetáculos.

A experiência fez-me também assimilar que o teatro é uma arte coletiva e que todas as funções, por muito distintas que sejam, visam um objetivo comum. E, portanto, todas contribuem para o objeto final.

No fundo, e em geral, pude crescer pessoal e academicamente, por ter tido a oportunidade de assistir, na primeira fila, a todo o espetáculo por detrás do espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, L. (2004). Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. *Cadernos da ELT*. 2. Disponível em: http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/uploadAddress/processo_colaborativo_relato_e_reflexoes_%5B24544%5D.pdf

Araújo, A. (2006). O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Sala Preta*. 6, pp. 127-133. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>

Artaud, A. (s.d.). *O Teatro e o Seu Duplo*. (Livraria Martins Fontes Editora, Trad.) São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora. (Obra original publicada em 1938)

Bartolomeu Costa, T. (2005). Ratoeira. *Sinais de Cena*. 4, pp. 108-110. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12435>

Bartolomeu Costa, T. (2014, fevereiro 21). Crítica de teatro: a revista está viva porque nunca esteve morta. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/02/21/culturaipilon/noticia/critica-de-teatro-a-revista-esta-viva-porque-nunca-esteve-morta-1625689>

Bartolomeu Costa, T. (2015, outubro 6). Teatro Praga – Vinte anos são como dois dias. *Público*. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/teatropublico/2015/10/06/teatro-praga-vinte-anos-sao-como-dois-dias/>

Brilhante, M. (2015). Textos e(m) cena: alguns marcos do teatro em Portugal (1990 – 2014). Pp. 9 - 37. Disponível no RCUL: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30733/1/20180118145013173.pdf>

Caetano, M. (2017, outubro 21). Uma tragédia com sabor a queijo e goiabada. *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/uma-tragedia-com-sabor-a-queijo-e-goiabada-8860630.html>

Carneiro, J., Guerreiro, M., Serôdio, M. (2004). Pedro Penim e o Teatro Praga: a responsabilidade máxima do actor. *Sinais de Cena*. 1, pp. 49-57. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/13448>

Coffeepaste. (2013, maio 14). *André E. Teodósio – Entrevista*. Disponível em: <http://coffeepaste.com/andre-e-teodosio-entrevista/>

Frota, G. (2016, setembro 9). Os Praga desarmadilham clichés numa sala escura. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/09/09/culturaipilon/noticia/os-praga-desarmadilham-cliches-numa-sala-escura-1743336>

Frota, G. (2017, março 13). A marcha imparável das novas companhias do teatro português. *e-Cultura*. Disponível em: <http://www.e-cultura.sapo.pt/artigo/21841>

Frota, G. (2018, junho 25). Os Praga põem Gisela João a falar com uma cobra de igual para igual. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/06/25/culturaipsilon/noticia/oh-oh-were-in-trouble--e-o-teatro-praga-quer-lidar-com-isso-1835068>

Homem Marques, C. (2017, novembro 17). Pedro Penim: “Se há coisa que não posso ser é um jovem encenador”. *Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/pedro-penim-se-ha-coisa-que-nao-posso-ser-e-um-jovem-encenador/>

Horta, B. (2016, novembro 27). José Maria Vieira Mendes: “Não é preciso ver teatro para fazer bom teatro”. *Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/jose-maria-vieira-mendes-nao-e-preciso-ver-teatro-para-fazer-bom-teatro/>

Lima Marques, C. (2015, setembro 14). Teatro Praga inaugura finalmente a sua nova casa, uma casa aberta a todos. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/09/14/culturaipsilon/noticia/teatro-praga-inaugura-finalmente-a-sua-nova-casa-uma-casa-aberta-a-todos-1707807>

Lourenço, G. (2017, outubro 21). 'Romeu & Julieta, uma Excelente e Lamentável Sobremesa': Um espectáculo 'guloso' para os mais novos no Teatro Maria Matos. *Visão*. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2017-10-20-Romeu--Julieta-uma-Excelente-e-Lamentavel-Sobremesa-Um-espectaculo-guloso-para-os-mais-novos-no-Teatro-Maria-Matos>

Lusa. (2017, outubro 18). "Romeu e Julieta" sujeitos às metamorfoses de um 'cheesecake' na versão do Teatro Praga. *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/interior/romeu-e-julieta-sujeitos-as-metamorfoses-de-um-cheesecake-na-versao-do-teatro-praga-8855021.html>

Lusa. (2018, junho 22). Teatro Praga estreia "Jângal" para pensar a selva da humanidade nos dias de hoje. *RTP*. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/teatro-praga-estreia-jangal-para-pensar-a-selva-da-humanidade-nos-dias-de-hoje_n1083263

Martins, L. (2014). Estética e Ideologia no Teatro Português. Disponível no RCU: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18340/1/ulfl175314_tm.pdf

Moreira Marques, S. (2017, abril 28). José Maria Vieira Mendes: Não quero abdicar da palavra dramaturgo. *Jornal de Negócios*. Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/jose-maria-vieira-mendes-nao-quero-abdicar-da-palavra-dramaturgo?out>

Nicolete, A. (2002). Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. *Sala Preta*. 2, pp. 318-325. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>

Pavis, P. (2008). *Dicionário de Teatro*. (Fernandes, N., Fraga, E., Fuser, R., Guinsburg, J., Pereira, M., Trad.) São Paulo: Perspetiva. (Obra original publicada em 1996).

Peres, C. (2017, janeiro 21). José Maria Vieira Mendes: “Comunicar é isso mesmo: mal-entendidos”. *Expresso*. Disponível em: <https://expresso.sapo.pt/sociedade/2017-01-21-Jose-Maria-Vieira-Mendes-Comunicar-e-isso-mesmo-mal-entendidos#gs.dUlzJBY>

Rayner, F. (2017). Teatro português Contemporâneo - crítica e performance (2010-2016). Disponível no RCUM: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/52964>

Silveira, E. (2011). Quando tudo pode virar texto: a influência da criação coletiva e do processo colaborativo na dramaturgia contemporânea. *Anagrama*. 5(1), pp. 1-10. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35587>

Teatro Maria Matos (2017, outubro 16). Ep. 08 - Teatro Praga, Romeu & Julieta e uma sobremesa [ficheiro de som]. Disponível em: <https://soundcloud.com/teatromariamatos/ep-08-romeu-julieta-e-uma-receita-de-sobremesa>

Teatro Praga. *Equipa*. Disponível em: <http://teatropraga.com/sobre/#team> (Consultado pela última vez a 29 de outubro de 2018)

Teatro Praga. *Rua das Gaiotas 6*. Disponível em: <http://teatropraga.com/sobre/#rua> (Consultado pela última vez a 29 de outubro de 2018)

Teatro Praga. *Sobre Teatro Praga*. Disponível em: <http://teatropraga.com/sobre/#about> (Consultado pela última vez a 29 de outubro de 2018)

Teatro Praga. (2006, outubro 17). *Discos Pedidos*. Disponível em: <http://blog.teatropraga.com/2006/10/discos-pedidos.html>

Teatro Praga (2013). *Who needs Realism when we can have Fakism?*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Vasques, E. (2015). As artes da língua portuguesa. Disponível no RCIPL: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/7412>

Vicente, G. (2012). Geração Sem Fronteiras. *Sinais de Cena*. 17, pp. 70-78. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/29347>

ANEXOS



Anexo 1 – Ensaio geral de “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017)
Teatro Maria Municipal Maria Matos
© Alípio Padilha



Anexo 2 – Ensaio geral de “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017)
Teatro Maria Municipal Maria Matos
© Alípio Padilha



Anexo 3 – Ensaio geral de “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017)
Teatro Maria Municipal Maria Matos
© Alípio Padilha



Anexo 4 – Ensaio geral de “Romeu & Julieta, uma excelente e lamentável sobremesa” (2017)
Teatro Maria Municipal Maria Matos
© Alípio Padilha



Anexo 5 – Ensaio de “Jângal” (2018)
Instituto Português de Artes e Ideias
© Alípio Padilha



Anexo 6 – Ensaio de “Jângal” (2018)
Instituto Português de Artes e Ideias
© Alípio Padilha



Anexo 7 – Ensaio de “Jângal” (2018)
Instituto Português de Artes e Ideias
© Alípio Padilha



Anexo 8 – Ensaio de “Jângal” (2018)
Instituto Português de Artes e Ideias
© Alípio Padilha



Anexo 9 – Ensaio geral de “Jângal” (2018)
São Luiz Teatro Municipal
© Alípio Padilha



Anexo 10 – Ensaio geral de “Jângal” (2018)
São Luiz Teatro Municipal
© Alípio Padilha



Anexo 11 – “Jângal” (2018)
São Luiz Teatro Municipal
© Alípio Padilha



Anexo 12 – “Jângal” (2018)
São Luiz Teatro Municipal
© Alípio Padilha

Nota: face à extensa dimensão dos guiões dos espetáculos, os mesmos estão disponíveis para consulta apenas por CD, que se encontra anexado a este documento.