

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**DE ONTEM PARA HOJE: ENCONTROS COM A  
NOVA DRAMATURGIA PORTUGUESA EM GRUPO**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

---

**Ana Isabel Milhanas Machado**

Amadora, Outubro/2017

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

# **DE ONTEM PARA HOJE: ENCONTROS COM A NOVA DRAMATURGIA PORTUGUESA EM GRUPO**

**Ana Isabel Milhanas Machado**

Dissertação submetida 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 e coorientação do Professor Doutor Rui Pina Coelho.

Amadora, Outubro/2017

*À Mãe, para sempre.*

*Ao Simão e L., companheiros de todos os dias.*

O teatro é a arte política por excelência; apenas no teatro a esfera política da vida humana é transposta para a arte. Pelo mesmo motivo, é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem nas suas relações com outros homens (Arendt, 2001: 236).

# ÍNDICE

---

## INTRODUÇÃO

10

## I - O NOVO TEATRO OU O TEATRO NOVO

14

## II - O TEATRO DO SÉCULO VINTE EM PORTUGAL

33

## III – ANOS NOVENTA

49

## IV - OS NOVOS GRUPOS

79

## CONCLUSÃO

95

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

99

## REFERÊNCIAS

102

## ANEXOS

109

---

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, antes de mais, a possibilidade de apresentar uma reflexão sobre um tema que tem acompanhado o meu percurso de vida, não só profissional, ao longo destes últimos anos, e que se consolidou com a passagem na Escola Superior de Teatro e Cinema. As minhas palavras de sincera gratidão ao meu orientador Professor Doutor David Antunes, pela disponibilidade e dedicação não só no âmbito da dissertação mas durante todo o percurso no mestrado, e ao co-orientador Professor Doutor Rui Pina Coelho que me acompanhou ao longo de nove meses numa das experiências de escrita mais fantásticas de sempre e pela sua dedicação e incentivo nesta dissertação.

Não menos importante, gostaria de agradecer aos colegas de mestrado que me acompanharam ao longo destes dois anos e com quem o futuro vai ser tudo o que quisermos.

Gostaria de agradecer também o apoio das instituições, nomeadamente a Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, pela compreensão e incentivo, e a Rede de Bibliotecas de Lisboa, em especial a Biblioteca Cinema-Europa de Campo de Ourique.

Por último, à família e amigos, aos companheiros de todos os dias, aos amigos que não deixam cair, ao irmão que vem de longe, à irmã que está sempre perto, ao Pai que nunca quis que eu desistisse e à Mãe, a nossa heroína para sempre.

A todos agradeço fazerem parte da minha vida.

**NOTA DA AUTORA**

A PRESENTE TESE NÃO SE ENCONTRA REDIGIDA DE ACORDO COM O NOVO ACORDO  
ORTOGRÁFICO

## **RESUMO**

Esta dissertação visa analisar a criação dramaturgical contemporânea portuguesa, nomeadamente no campo da escrita teatral em colectivo, focando o trabalho de seis novos grupos de teatro. Antes disso, tentaremos pontes com o teatro português do século XX, um teatro que sobrevive aos ideais salazaristas e acompanhamos a abertura de uma nova fase para o teatro português nos anos oitenta e noventa. Mantemos ainda o diálogo com o *pós-dramático* e será justamente sobre a ideia deste ser um teatro desprovido de foco textual que argumentamos em cada capítulo a hipótese de olhar para a actividade teatral contemporânea como um indício não só de uma escrita teatral rica e diversificada mas também o retrato de uma geração dramaturgical.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Teatro, dramaturgia, escrita, colectivo.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to analyze the contemporary Portuguese dramaturgical creation, namely in the field of theatrical collective writing, focusing on the work of six new theater groups. Before that, we will try to connect it to the the Portuguese theater of the twentieth century, a theater that survives salazarist ideals and we will follow the opening of a new phase for Portuguese theater in the 80's and 90's. We will also hold the dialogue about the post-dramatic, and it will be precisely on the idea of this being a theater devoid of textual focus that we argue in each chapter the hypothesis of looking at contemporary theatrical activity as an indication not only of rich and diverse theatrical writing, but also the portrait of a dramaturgic generation.

## **KEY-WORDS**

Theater, dramaturgy, writing, collective.

## INTRODUÇÃO

Escrever para teatro pode ser algo solitário. Também pode não o ser. Escrever para teatro pode ser estar disponível para colocar por escrito o que determinado espectáculo vai ser. Também pode ser escrever num computador e enviar ao revisor que tratará de publicar o texto em livro. Escrever para teatro pode ser olhar para um actor, vê-lo mexer e escrever a sua vida. Formas diferentes conduzem a processos e resultados díspares e presentes no teatro contemporâneo: são vários os mecanismos possíveis para uma escrita teatral e esta dissertação tenta dar conta disso mesmo. Como intérprete e autora, deparei-me algumas vezes com a necessidade de adaptar o meu trabalho de escrita aos vários contextos: escrita individual, escrita com os actores e escrita colectiva. Por outro lado, interessa-me sobretudo um olhar atento à geração teatral onde me insiro, estabelecendo como objectivo deste trabalho de investigação o panorama teatral português actual, colocando em destaque a sua actividade dramática e confrontando-a com diferentes contextos. É a partir da escrita dramática que se estabelece desde o século XX que analisaremos os grupos do capítulo IV.

Esta vontade de investigar a vertente dramática dos novos grupos, que trabalham, na sua maioria, sob a ideia de criação colectiva, consolidou-se durante o Laboratório de Escrita Para Teatro do Teatro Nacional D. Maria II, iniciado em Outubro de 2016 com coordenação de Rui Pina Coelho e com uma duração de cerca de nove meses. A participação no Laboratório, em que se pretende a criação de quatro peças de teatro, sendo quatro os autores seleccionados para a iniciativa, visa uma escrita partilhada, discutida, confrontada. Esta experiência possibilitou-me conhecer uma variante da autoria partilhada que coincide, em parte, com o interesse em conhecer a dramaturgia resultante de processos criativos em colectivo. Posto isto, tentaremos perceber formas de criação dramática presentes nestes novos grupos do teatro português, ao mesmo tempo que acompanhamos uma herança deixada por gerações anteriores.

Ao iniciarmos esta análise, colocam-se algumas questões. Tornou-se necessário, como já referi, limitar o campo de análise em cada um dos capítulos,

culminando em seis grupos observados, reconhecendo-se a impossibilidade de falar sobre toda a escrita para teatro elaborada nos últimos anos em Portugal. A ideia de que a actividade dramaturgica portuguesa está condicionada por um ritmo lento de respostas de apoio e incentivo despertou, por outro lado, o nosso interesse em olhar de perto para estes grupos, destapando o preconceito, que abrangeu durante vários anos a crítica sobre o teatro contemporâneo, como um teatro desprovido de texto e com tendência anti-dramática. Pelo contrário, o que tentamos defender aqui é a abertura de uma nova linha dramaturgica deixada pela herança da criação em colectivo, em que os actores se tornam autores, em que os autores são intérpretes dos seus espectáculos, em que autores encenam, e por aí em diante. Parte deste entusiasmo nasce sobretudo do meu próprio trabalho enquanto profissional de teatro, que se tem dividido entre o trabalho de actriz e autora, numa vertente cada vez mais comum ao espectáculo contemporâneo, em que a acumulação de funções propicia um momento de êxtase criativo perante a persistência de não querer parar.

Desta forma, optamos por iniciar esta dissertação com uma revisão da leitura dos principais autores sobre o teatro ocidental contemporâneo, nomeadamente Hans-Thies Lehmann e Jean-Pierre Sarrazac, assumindo, no entanto, outras contribuições relevantes para o estudo, nomeadamente da academia portuguesa. No entanto, direccionando uma atenção maior à obra *Teatro Pós-Dramático* do autor alemão, intitulámos o primeiro capítulo de O Novo Teatro ou o Teatro Novo, num diálogo directo com a tipologia trazida por Lehmann e que funciona como mote para o decorrer da dissertação. Desta forma, anunciamos já no primeiro capítulo alguns termos e temas chave que acompanharão o estudo, nomeadamente a ideia de escrita de cena e principais tendências da nova escrita contemporânea, como as adaptações ou escrita em palimpsesto. O enquadramento contemporâneo português não deixará de passar por uma atitude de revisitação da *Poética* de Aristóteles ou o contributo de Brecht para a análise do acto teatral, sendo que arriscamos ainda mais ao trazer à discussão Corneille ou Racine. Em todo o caso, a expectativa que a obra de Hans-Thies Lehmann suscita sobre um novo teatro a nascer causa, de alguma forma, uma estranheza e desadequação ao olhar para a realidade portuguesa da mesma época levantada pelo teórico alemão, pelo que se tornou imperativo no capítulo seguinte (II) tentar uma historiografia sobre o século XX em Portugal: O Teatro do Século Vinte em Portugal.

No segundo capítulo, tentaremos então uma visão algo geral sobre o que foi o teatro no século XX em Portugal, em grande parte marcado pela ditadura salazarista que durante cerca de quarenta anos vigiou de perto a produção artística, ocultando autores e limitando temáticas. Antes disso, deparamo-nos com o preconceito partilhado por muitos romancistas do início do século que viam a impossibilidade do génio dramático na escrita portuguesa, contrariando não só uma corrente artística que se via representada nos palcos portugueses, como uma tradição que se veio a reconhecer próspera e interessada até aos nossos dias. Neste contexto, optámos por dar a conhecer não só autores dramáticos da época como também formas de escrita, espaços onde eram representados, peças e principais temáticas, revelando as influências dos principais movimentos artísticos que atravessam as várias áreas. Este panorama geral criará as condições necessárias para nos aproximarmos do final do século que exigirá, no terceiro capítulo, uma atenção especial aos anos noventa, momento de mudança de paradigma auxiliado por várias companhias independentes que fazem o teatro português colocar-se na vanguarda artística anunciada desde o final da ditadura. É numa tentativa de respondermos às questões de Luiz Francisco Rebello ou Jorge Silva Melo sobre que novos autores e formas dramáticas surgem no seu futuro, que analisamos em Anos Noventa uma geração de autores que, com a memória da ditadura, caminham a passos largos para a contemporaneidade dramática a que nos dedicamos no último capítulo.

Em Anos Noventa tentaremos uma ponte entre o final do século XX e a dramaturgia em grupo do século XXI, realçando companhias fundamentais para a ideia de teatro contemporâneo e alteração de paradigmas, ao mesmo tempo que analisamos três autores que de certa forma representam três formas distintas de actuação no plano da escrita para teatro. São eles: José Maria Vieira Mendes, Tiago Rodrigues e Patrícia Portela. Resultantes de uma época marcada pelas companhias de teatro independente e do fôlego das dramaturgias contemporâneas, estes autores traçam um caminho possível da história do teatro português no que ao texto para cena diz respeito, enfatizando diferentes modalidades não só de escrever para cena, como também da relação desta nova escrita com o acto de publicação do texto em si, que se assume muitas vezes como um resultado da contribuição dos intérpretes no espectáculo. Esta oportunidade de publicação resolve alguns dos problemas que se colocam à partida quando falamos de textos criados em colectivo para determinado projecto: qual a durabilidade desse texto enquanto objecto literário e possível de ser

trabalhado posteriormente em outro contexto? Teremos ainda oportunidade de visitar, ainda que brevemente, o trabalho de artistas que mantêm uma relação com a comunidade que Hans-Thies Lehmann anunciou ser uma das cinco principais tendências do teatro contemporâneo, destacando-se Mónica Calle, Rui Catalão e a dupla Ana Borralho e João Galante.

Ao olharmos para algumas companhias de referência no âmbito dos três autores analisados em Anos Noventa, reunimos as condições para abrir um capítulo dedicado exclusivamente à análise da escrita cénica efectuada por seis novos grupos de teatro que assumem o trabalho em colectivo, são eles: Silly Season (2012), UmColectivo (2013), Os Possessos (2013), Os Pato Bravo (2014), Auéééu – Teatro (2014) e Teatro da Cidade (2016). Atentando em alguns espectáculos destas companhias, podemos traçar uma linha temática e formal que contribui para reforçar a diversidade e consolidação da actividade dramaturgica destes grupos, que escrevem, na maior parte deles, em grupo, tornando-se esta autoria partilhada o principal foco desta investigação.

## I

### O Novo Teatro ou o Teatro Novo

Teatro significa um *tempo de vida em comum* que actores e espectadores passam tempo juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e a recepção dos signos e sinais *ocorrem ao mesmo tempo*. A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e plateia um *texto em comum*, mesmo que não haja discurso falado (Lehmann, 2005: 18).

Sem esquecer um paralelismo com os acontecimentos artísticos levados a cabo nos últimos dezasseis anos por artistas/companhias nascidos em contexto português desde a viragem do milénio, iniciamos este capítulo pedindo emprestado a Hans-Thies Lehmann o conceito “novo teatro” que, em *Teatro Pós-Dramático*, este autor utiliza, citando os anos sessenta quando Michel Corvin publicara o livro *Le Théâtre Nouveau* e Geneviève Serrau em 1966 com *Histoire du Nouveau Théâtre*. Assumimos então a posição do autor alemão: a partir de 1970 ocorre uma ruptura nos modos de estar no teatro, acompanhada por uma maior autonomia da cena e recusa de ‘textocentrismo’. Ao afastar-se das normas padrão dominantes, a nova dinâmica do teatro deixa de passar por uma forma de comunicação de massas, dando lugar a uma prática cénica reactiva a todas estas alterações. Diz-nos o autor alemão, como forma de justificação do termo pós-dramático: “Um modo profundamente diferente de usar os signos teatrais justifica com plena razão que descreva um sector considerável do novo teatro como *pós-dramático* (Lehmann, 2005: 19). A dependência do texto, ou ‘textocentrismo’, é deixada de lado e entramos num teatro cujo texto, figurino, luz, som, entram em pé de igualdade no espectáculo contemporâneo. Percebemos que a visão do autor alemão é uma percepção pós-estruturalista, acompanhado por teóricos como Lyotard e Derrida. Falar em pós-moderno não é significar uma ruptura com a modernidade; é, por outro lado, perceber de que forma o teatro que surge depois dos anos setenta lida e ultrapassa (no sentido de um avançar positivo nos tipos e modos de fazer teatro) os anos anteriores. “Dramático”, para Lehmann, é todo o teatro baseado

num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional: “totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo do drama” (Lehmann, 2005: 10). O abandono da opção mimética parece ser então um dos pontos de viragem deste novo teatro, do teatro pós-dramático: ao afirmar que a totalidade, a ilusão e a representação do mundo configuram o conceito de drama, estamos automaticamente a trazer à memória Eurípides, Molière, Gil Vicente ou Brecht, socorrendo-se na sombra aristotélica que durante grande parte da história do teatro sobrevoou as teorias e modos de viver o teatro. O teatro dramático está, portanto, subordinado à importância do texto e modelado por uma estrutura narrativa com princípio, meio e fim. Era ele que conduzia todo o espectáculo, ainda que acompanhado, em vários casos, por música ou dança: o texto como “totalidade cognitiva e narrativa mais apreensível” (Lehmann, 2005: 25). Na verdade, segundo Lehmann, “o drama era capaz de incorporar tudo isso sem perder o seu carácter dramático (...) em que o texto, por sua vez, permanecia centrado na sua função como texto para a interpretação de papéis” (2005: 26). Já Meyerhold – com a sua visão dos actores como máquinas ou, se quisermos, a biomecânica (conceito que considerava imprescindível para o treino dos actores) – acreditava no corpo humano como uma resposta automática com consequente reflexão: o actor age e só depois sente, distanciando-se do conceito de Stanislavski, que incutia no actor uma sensação para resultar numa determinada acção. Por isso, não é estranho pensarmos que nas peças de Meyerhold também a luz e o som mantinham um papel bastante consolidado, na medida em que funcionavam para manter em andamento “a máquina” (o corpo do actor). Talvez a principal diferença se localize no facto de que em Meyerhold conseguimos retirar um todo complexo e coeso, enquanto a heterogeneidade no contemporâneo nos fornece várias imagens em fragmentos. Contudo, podemos também pensar novamente o seguinte: antes do conceito de Lehmann, muitas peças apresentam as características que o autor nomeia como parte do pós-dramático. Deste modo, insistimos: não falamos de rupturas, mas sim de continuação: “a arte não pode desenvolver-se sem estabelecer relação com as formas anteriores” (Lehmann, 2005: 34).

Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)* afirma a ideia de uma crise do drama absoluto e primário, inaugurando um momento chave de cisão de um modelo que acompanhou os séculos XVI a XIX do teatro: servindo-se de objectos identificáveis na literatura dramática, duvida deste modelo em que as peças de teatro

obedeciam à regra de que tudo o que é preciso saber é dito pelas personagens, levando-nos na ilusão de que o que estamos a ver está a acontecer pela primeira vez e revela ser o momento mais importante daquelas personagens, obedecendo a critérios como a necessidade e a verosimilhança em cena. Porém, Szondi propõe esta teoria dando conta que, na realidade, ainda no século XIX existe já uma alteração baseada numa aproximação à diegese<sup>1</sup> e relato da acção, em vez de assistirmos de facto à acção: fala-nos de um processo de epicização, em que o teatro se aproxima do relato épico, e recorre a alguns exemplos que demonstram isso mesmo: Anton Tchekhov (1860-1904), que tira a importância do duelo e do combate e confere às personagens a mesma importância entre si, ao mesmo tempo que possibilita ao espectador ver o resultado de um momento, em vez de assistir em primeira mão (modelo “primário”) ao mesmo acontecimento; Ibsen (1828-1906), cujas personagens viveram no passado o dia mais importante das suas vidas, assistindo-se em cena ao após, o depois, o que fica: “umas quantas personagens suas, ao viverem como vivem todos e raciocinando como todos, chegam a tais resultados, que o mundo em que se agitam parece – já o disseram – uma casa de loucos (...) e o que há de mais extraordinário é que essas personagens nada mais são do que eu, vós, todos nós (...) têm as forças e as fraquezas das pessoas vulgares” (Prozor, 1960: 74); Strindberg (1849-1912), que introduz de alguma forma a autobiografia, na medida em que coloca a sua própria voz na das suas personagens; e, por último, Maeterlinck (1862-1949), que substitui claramente a noção de acção pela de situação e permite ao homem mergulhar e perceber o interior humano. Estas novas dramaturgias estilhaçam as normas do drama absoluto e primário, e farão outros autores continuarem a reflexão desta crise do drama, sendo os exemplos mais fulcrais Jean-Pierre Sarrazac, com a obra *O Futuro do Drama*, e o próprio Lehmann. Com a crise do drama anunciada por Szondi, percebeu-se igualmente que a prática do teatro seria uma coisa autónoma e, como tal, com variadas possibilidades: se da crise do drama absoluto e primário nascia um teatro muito influenciado pela viragem performativa, libertando-o da dependência de uma escrita para teatro, esta busca da sincronia está associada, ao mesmo tempo, a um afastamento da autoridade e qualquer relação de dependência das artes. Passado a ser considerado como mais um elemento do espectáculo, o texto em cena passa a

---

<sup>1</sup> Diegese refere-se ao acto de narrar ou contar uma história. Opõe-se assim à *mimesis* ou imitação desse mesmo acontecimento, recorrendo ao relato das personagens.

abranjer várias formas, podendo surgir, por exemplo, a partir de uma lista telefónica ou de uma notícia do jornal. Colocamos, porém, a questão: este uso faz desses textos textos dramáticos?

O autor de *Teatro Pós-Dramático* assegura que textos tão ou mais importantes que os clássicos continuam a ser escritos e que a diferença será que estes hoje pertencem a um teatro contemporâneo heterogéneo e diversificado. Será intuito desta dissertação tentar perceber, por nossa vez, de que forma esta heterogeneidade está mais ou menos presente no “novo” teatro português e quais as novas formas de trabalhar a escrita para teatro. Será porém importante antes disso traçar um breve panorama do teatro em Portugal semelhante ao espectro temporal que Lehmann considera: sabemos que o autor alemão reflecte parcialmente sobre um teatro específico europeu e não podemos pensar que em Portugal, sob a alçada do regime salazarista, as coisas funcionariam assim. É imprescindível no próximo capítulo darmos conta disso mesmo mas, por ora, continuemos a jornada pelos autores em consideração e, de alguma forma, tentemos formular algumas comparações ao contexto português.

Lehmann acredita que este teatro pós-dramático vive também da tentativa de activação do público, tornando o seu olhar dinâmico e participativo do que acontece em cena. Esta teorização sobre a função do espectador estaria longe da reflexão de Aristóteles, que via na tragédia “um todo com começo, meio e fim” com o objectivo final da “catástrofe conclusiva” (Lehmann, 2005: 63), em que as acções e o enredo seriam o mais importante daquele “belo animal”, pelo qual o drama se pauta. Pela leitura da *Poética* torna-se mais ou menos claro que o modelo aristotélico privilegiava uma estrutura que pudesse ser visível no seu todo temporal, aconchegando simultaneamente a ideia de lógica que, como referimos, está presente no drama:

A beleza reside na dimensão e na ordem, e por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a visão não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade), como no caso de um animal (...) é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar (...) em relação aos enredos será necessária uma duração determinada, fácil de recordar” (Aristóteles: 1450b).

Antecipando a nossa reflexão sobre Brecht, Aristóteles dedica algum tempo também à possível distinção entre a estrutura épica e a “sua” tragédia, caracterizando

a primeira como uma pluralidade de histórias, sendo este o principal factor de diferenciação com o modelo trágico, uma vez que, afirma, “na epopeia, devido à sua amplitude, as partes recebem o desenvolvimento apropriado mas, nos dramas, ficam muito longe do que se esperava” (Aristóteles: 1456a). Socorrendo-se do efeito de paralogismo (ou falso raciocínio), poetas como Homero provocam no leitor e/ou espectador a ilusão de que tudo é possível: “se isto existe, logo também existe aquilo; ou, se isto acontece, logo também acontece aquilo” (Aristóteles: 14560a). Homero é também o exemplo do poeta que constrói o poema ideal, a excelência da epopeia: o uso do metro heróico – o hexâmetro<sup>2</sup>. Ao lermos o discurso da *Poética*, retemos a ideia de que, apesar de o autor considerar a organização do espectáculo como parte da tragédia (seis partes ao todo: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música), o teatro (espaço visível de representação) seria apenas um extra na dimensão trágica, uma vez que todo o modelo é argumentado tendo em consideração (apenas) a posição do poeta. Assim, temor e a piedade (elementos essenciais da tragédia) deverão ser conseguidos pelo encadear das acções que o poeta produz e não pela realização “visível” (*opsis*), considerando esta “parte” um mero efeito casual, devido ao seu carácter efémero e que, em última instância, leva o espectador ao engano. Admitindo que os objectivos da tragédia podem ser concretizados através do espectáculo, o autor deixa claro que essa função é, em primeiro lugar, do próprio poeta, uma vez que se forem concretizados na *opsis*, ao dependerem da “encenação”, isso revela “menos arte”. A qualidade da tragédia é, assim, visível através da leitura:

Das restantes partes constituintes da tragédia, a música é o maior dos embelezamentos, e o espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas (Aristóteles: 1450b).

De Aristóteles ao teatro pós-dramático que Lehmann descreve<sup>3</sup>, abriu-se espaço à irracionalidade, à falta de lógica, ao narrativo. O que era rejeitado no teatro

---

<sup>2</sup> O hexâmetro corresponde na poesia a uma medida composta por seis pés métricos por verso. É usado, por exemplo, por Horácio e Ovídio.

<sup>3</sup> Falaremos de Sarrazac mas o próprio Hegel surge como uma figura central na discussão do teatro nascido entre a idade clássica e a modernidade.

clássico é, aos poucos, trazido de volta e destacado, assim como outras funções menosprezados na *Poética*. Já para Bayerdorfer, os axiomas dramáticos são substituídos por uma nova “poesia”, mas desta vez teatral, considerando Maeterlinck um dos grandes impulsionadores, ao propor um “teatro estático”, que rompia a dramaturgia aristotélica centrada na acção. Este novo teatro parece estar na visão de vários criadores contemporâneos, considerando-se o estado como uma “figuração estética (...) que mostra mais uma ‘composição’ do que uma história (...)”, confirmando o teatro pós-dramático como “um teatro de estados e de composições cénicas dinâmicas” (Lehmann, 2005: 114). Axel Manthey<sup>4</sup>, por exemplo, dá o palco como uma “superfície pictórica” e o teatro como pintura cénica, onde a própria configuração das acções e contexto temporal não têm de estar submetidas à sequência aristotélica de cenas mas sim uma perda da moldura temporal. A regra da unidade de tempo de Aristóteles é assim colocada em causa – tendo contribuído, de alguma forma, o projecto do teatro épico de Brecht que, propondo uma descontinuidade da acção e do discurso, consolidava uma dramaturgia de saltos temporais –, dando lugar à perspectiva de um tempo partilhado entre cena e público que, estruturalmente, não possui um início, meio e fim: este é o centro das novas dramaturgias do tempo. Ainda assim, a visão aristotélica permaneceu como norma ainda até ao século XIX, momento em que, como poderemos ver, surgem as primeiras interrupções desta forma. De facto, embora referindo-se à sua peça *Ilusão Cómica* como sendo um “monstro”, ainda no século XVII Pierre Corneille (1606-1884) reconhece o discurso de Aristóteles como uma autoridade e revela: o poema dramático é “uma imitação, ou melhor dizendo, um retrato das acções dos homens” (*apud* Lehmann, 2005: 326). Esta procura da semelhança e o medo do que é estranho perpetuou durante vários séculos uma perspectiva sobre o que o teatro deveria ser. Em solo francês, ao tempo de Corneille, insistia-se nas unidades de tempo, lugar e acção, como forma de introduzir na dramaturgia a ordem que tornaria o teatro plausível: “uma peça far-se-ia mais verosímil se a sua acção decorresse no prazo de um dia ou preferivelmente menos que isso, e se o local da acção permanecesse o mesmo” (Gassner, 1997: 316). Se atentarmos em *O Cid* (1636), parece-nos duvidoso que a tragédia do autor francês

---

<sup>4</sup> Axel Manthey (Alemanha, 1945-1995) é evocado várias vezes em *Teatro Pós-Dramático* e é considerado por Lehmann um dos principais criadores pós-dramáticos a analisar. Destaca a sua encenação do texto *Actor, cantor, dançarina* (1988) de Gisela von Wysocki. A título de curiosidade, sugere-se a leitura do poema *Notícia 409* de Heiner Müller.

seguisse o paradigma clássico, pois, apesar de o destino de Rodrigue acontecer em vinte e quatro horas, não obedeceria ao princípio de verosimilhança, pela variedade de incidentes presentes no mesmo espaço temporal. O final da tragédia mantém-se igualmente como um ponto de interrogação para os críticos contemporâneos de *O Cid*, uma vez que não obedece ao movimento da felicidade para a infelicidade próprio da tragédia, mas termina antes em glorificação do herói, que, face ao amor, altera o seu destino. Christine Zurbach diz-nos que “foi precisamente esta confrontação entre doutrina e experiência teatral que alimentou o teatro de Corneille”, na medida em que “afirmava o seu propósito de agradar segundo as regras, isto é, fazer passar Aristóteles (...) em conformidade com a acção representada e o carácter universal do próprio objecto da representação: a natureza humana” (Zurbach, 2007: 24). Este paralelismo levou a pensar em Corneille como um exemplo do início de uma maior consciência da cena, do espectáculo que é visto por um público: em *Discursos*, Corneille tece uma série de reflexões críticas sobre o uso dos critérios descritos por Aristóteles, alegando que este deixou espaço de manobra para o autor trágico, nomeadamente na possibilidade de escolher entre o critério da verosimilhança e o da necessidade, consoante a tragédia. Consciente que o acto teatral está repleto de condicionantes, já que “no teatro estamos embaraçados pelo local, pelo tempo, e pelas incomodidades da representação” em relação ao romance, “que não faz ver nada” (Corneille, 1996: 109), mas também de possibilidades, Corneille adianta-se ainda na reflexão sobre os três tipos de acções que constata em teatro e que produzem efeitos diferentes na história, são elas as que: seguem a história (verdadeiras), a acrescentam (verosímeis) e a falsificam (necessidade). No que diz respeito à unidade de acção, direcciona para a comédia a unidade de perigo e/ou obstáculo, e para a tragédia a ideia de perigo, admitindo, porém, que ambas se poderão contaminar entre si, quer seja num registo quer noutra. É ao afirmar que Aristóteles não teceu qualquer doutrina exacta sobre a unidade de lugar que o autor contraria o pensamento vigente e propõe, com base na sua experiência teatral, a necessidade de um alargamento do local e do tempo, adiantando que, ao ser necessário encontrar uma unidade exacta, a sua experiência dita-lhe que “como as pessoas têm interesses opostos não podem verosimilmente explicar os seus segredos no mesmo local, e dado que por vezes são introduzidos no mesmo acto com ligação de cenas que implica necessariamente esta unidade, é preciso encontrar um meio que a torne compatível com essa contradição que aí provoca a verosimilhança rigorosa” (Corneille, 1996: 116). Ora, este

conhecimento do jogo dos actores em cena e trabalho prático dilui-se na multiplicidade de possibilidades que o autor propõe. Isto parece estranhar a autores mais novos que Corneille, como Racine (1639-1699) que, ao elogiar uma acção que seja simples e corresponda ao objectivo final da tragédia (“tristeza majestosa”), parece-nos afastar-se da linha do seu antecessor e, arrisco, ser também sobre este último que em *Os Motores da Tragédia* refere “só o verosímil comove na tragédia, e que verosimilhança existe quando acontece num dia uma multitude de coisas que dificilmente ocorreriam em várias semanas?” (Racine, 1996: 129).

No compêndio *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* organizado por Jean-Pierre Sarrazac, percebemos que o autor clássico francês abriu portas a muitas discussões e janelas que mais tarde serviriam de base para uma reactualização do modelo dramático. Contudo, a noção de acção vê a sua primeira grande alteração com Maeterlinck e o seu “teatro estático”. Desta forma, a nova visão da acção é, por outro lado, contrária à consagração do desenlace final, havendo a partir do século XIX uma procura do fim da “grande acção”, pensando-se na crise da acção com uma crise do sujeito – a sua capacidade de querer agir. Procura-se igualmente a desconexão entre as acções que convergiam numa só – no desenlace – e caminha-se, por outro lado, para uma acção serial, acompanhada, muitas vezes, de texto em fragmentos que é, como podemos começar a ver, uma das características da dramaturgia contemporânea.

Já aqui falámos de Bertolt Brecht (1898-1966) por possível ligação (ou oposição) a Aristóteles. De facto, o autor alemão recusa o teatro dramático aristotélico baseado na ilusão e identificação, dedicando grande parte da sua teoria à fundamentação do “teatro épico”, centrado então no distanciamento não só entre público e plateia, trabalhando a partir de um efeito de estranhamento, mas também dos próprios actores em relação ao papel que desempenhavam, alimentando uma constante crítica e análise sobre si próprios em cena. Ao lermos *A Compra do Cobre*, que serviu várias vezes de exercícios para os intérpretes com quem trabalhava, Brecht deixa claro que o actor deve manter-se como “demonstrador” durante toda a cena, não havendo possibilidade de confusão entre as suas emoções como intérprete e as emoções da própria personagem: o actor deve transmitir distanciamento que permita ao espectador poder dizer “ele enerva-se inutilmente, é demasiado tarde, enfim”, deve tornar a personagem que representa numa terceira pessoa e não fazer desaparecer na sua representação todos os traços de “*ele faz isto, ele diz isto*”, não deve “*chegar a metamorfosear-se integralmente*” (Brecht, 1996: 473). Podemos afirmar que a teoria

do autor de *A Compra do Cobre* ganharia total realização através da fábula, um acontecimento global delimitado que, ao recorrer várias vezes a animais ou seres inanimados, permitia ao actor colocar-se perguntas simples do espectador comum (“como seria se ele em vez de casar, fosse para o campo?”) e ao mesmo tempo construir várias peças dentro da mesma peça. Estas escolhas estão igualmente muito relacionadas com o desejo de abandonar um teatro realista, pautado pela harmonia e idealização: basta perdermos algum tempo na leitura da fábula brechtiana do lobo e da galinha para orientarmos o nosso pensamento:

O lobo foi ter  
com a galinha  
e disse-lhe:  
“Devíamos conhecer-nos  
melhor para vivermos  
com amor e confiança”  
A galinha achou bem  
e foi com o lobo.  
Foi por isso que as suas  
penas ficaram espalhadas  
por todo o lado.

O desejo de Brecht era então despertar uma atitude crítica no espectador, fornecendo-lhe a possibilidade de colocar-se fora da cena e assumindo um ponto de vista social, anulando de vez o jogo do teatro tradicional. O trabalho com os intérpretes funciona então tendo como modelo-base este teatro épico, “cujos sujeitos são complexos e os objectivos sociais e ambiciosos” (Brecht, 1996: 475), permitindo que durante todo o processo de trabalho, perante as alterações e imprevistos característicos da preparação de um espectáculo, o foco / objectivo se mantenha intacto e a função social se realize como esperado. Ao distanciar-se do teatro aristotélico, Brecht refere:

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu já senti isto assim também — Tal e qual como eu — É apenas natural — Nunca mudará — O sofrimento deste homem choca-me, porque é inescapável — Aí está arte excelente; tudo parece a coisa mais óbvia do mundo — Eu choro quando eles choram, eu rio quando eles riem. O espectador do teatro épico diz: Eu nunca teria pensado nisto — Esta não é a maneira — Isto é extraordinário, incrível — Tem de parar — O sofrimento deste homem choca-me, porque é desnecessário — Aí está arte excelente: nada óbvio nela — Eu rio quando eles choram, eu choro quando eles riem (Brecht, 1996: 471).

Porém, aponta Lehmann, mesmo no teatro épico de Brecht, a figura humana permanecia definida essencialmente pelo discurso produzido e o texto cumpre a função de servir a interpretação de papéis: “o drama era capaz de integrar tudo (...) sem perder o seu carácter dramático”, acrescentando que o “teatro dramático termina quando esses elementos não constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral” (Lehmann, 2005: 26). Quando em 1986 Heiner Müller lamenta que o método da colagem ainda não tivesse sido suficientemente utilizando no teatro, estamos perante um exemplo possível de alteração do paradigma, ecoando o que novas estéticas teatrais começavam a realizar, afastadas do consumo fácil de “fábulas sem problemas” e recusando a acção única e perfeita do drama. Sem perder Brecht de vista, o “teatro pós-dramático” continua as questões colocadas pelo autor alemão mas reivindica-as e propõe novas respostas, tornando-se mais ou menos claro para autores pós-modernos que Brecht tendia, de facto, para uma “renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica” (Lehmann, 2005: 51), mantendo, por exemplo, como momento principal o enredo, o que se traduz, para Lehmann, numa visão tradicionalista do teatro e que se afasta até da literatura dos anos 1960-1990, como ilustram as narrativas de Peter Handke (podemos referir *A Mulher Canhota*) ou Beckett. O teatro pós-dramático é, portanto, um teatro pós-brechtiano, ainda que se situe no espaço aberto deixado pela pertinência das questões levantadas por Brecht no que diz respeito, essencialmente, à consciência da e em cena e a nova atitude do espectador. No que toca à escrita teatral, Brecht parecia então requerer que o seu exercício devia ir de encontro à estrutura formal e “aparato” teatral, modificando-o. Na realidade, não nos podemos esquecer que a estética de Brecht, representada com êxito no Berliner Ensemble, era em 1950 na Alemanha Oriental alvo de combate e colocada sob suspeita e incitou, de alguma forma, no lado ocidental um novo teatro de protesto e provocação, dando origem nos anos setenta a uma verdadeira onda de teatro experimental. Por essa altura, em Portugal, vivíamos um regime salazarista que muito impediu uma contaminação de novas estéticas teatrais: as companhias mantinham um repertório coincidente com o princípio de não hostilizar a censura e muito trabalho “novo” apenas começou a ser desenvolvido muito mais tarde. Sobre isto, falaremos mais à frente.

Voltando a pegar no sentido de ilusão e representação do mundo, alegado objectivo do drama, não será estranho pensarmos que nomes como Bob Wilson sejam, por sua vez, o fio condutor do teatro pós-dramático. No espectáculo *1914* (2014), por

exemplo, e caindo na simplificação, vemos uma reacção ao contexto social envolvente que coloca no palco não apenas um possível reflexo da sociedade mas também um discurso activo sobre a fraqueza humana, evocando aquele que seria o teatro desejado por Lehmann. Sugerimos no início deste capítulo uma pequena passagem sobre aquilo que o teatro é na verdade para o autor alemão: um tempo passado juntos, em comunhão, em que a balança se equilibra com os signos recebidos e enviados por público e cena, mesmo o discurso que não é falado: pode ser o corpo do actor, o espirro do espectador que despoletou uma alteração de ritmo na personagem, o pó que sai dos figurinos num início de semana de espectáculos, a voz do actor... Ora, deste discurso pós-dramático (texto teatral não mais dramático), desaparecem também “os princípios da narração e figuração e o ordenamento de uma fábula, alcançando-se autonomia da linguagem” (Lehmann, 2005: 20). Podemos falar, por exemplo, em “superfícies linguísticas” em vez de diálogos. Vejamos o exemplo de *Jeff Koons* de Rainald Goetz ou, no contexto português recente, o espectáculo *II - A Mentira* de João Pedro Mamede, em que os actores surgem como propriedades autónomas de discurso, deixando de lado uma opção mimética e avançando no campo de uma redescoberta do ser humano e as suas possibilidades de discurso. Importa acrescentar neste momento outro ponto: Lehmann diz-nos várias vezes que uma estética do teatro está sempre acompanhada de questões éticas e sociais. No campo das práticas reais socio-simbólicas, encontramos no actual panorama cénico português vários exemplos e manobras de lidar com estas questões, sejam elas de teor económico ou político. Já o autor alemão reconhecia nestas novas formas teatrais o olhar atento de jovens do teatro que, à sua maneira, procuram uma resposta à sua dificuldade contínua em trabalhar. Este contexto implica, claramente, uma manobra estética que acompanha grande parte dos grupos que iremos analisar, o que reflecte sem dúvida as verdadeiras preocupações e perspectiva estética dos mesmos.

Peter Szondi considerava as novas formas que se seguiram à “crise do drama” como variedades de uma “epicização”, ou seja, retoma a tese de Brecht acreditando que o teatro épico seria o futuro do teatro, o futuro do drama depois do fim do drama:

Se o romance, de raízes inequivocamente épicas, seria a forma mais adequada à apresentação da problemática ibseniana e o teatro de Tchekhov seria um ‘teatro que aponta para o futuro’ apenas na medida em que a sua recusa da crença na possibilidade da decisão e do diálogo conduz necessariamente ao épico, o teatro do futuro teria de ser necessariamente um teatro épico (Pessoa, 2013).

Lehmann olha para esta ideia de forma desconfiada e considera-a como insuficiente diante das novas tendências do teatro que extravasam a análise e percepção de Brecht. De facto, para o autor de *Teatro Pós-Dramático*, a autoridade brechtiana confere um bloqueio no olhar de novas formas teatrais, sendo Roland Barthes uma das principais vítimas: “justamente toda a linhagem desse novo teatro (...), não era ‘vista’ por Barthes, embora as suas reflexões semióticas sobre a imagem, o ‘sentido gasto’, a voz, sejam de grande valor justamente para a descrição desse novo teatro. (...) a estética brechtiana representava para Barthes, de modo demasiadamente abrangente e absoluto, o modelo de um teatro da distância íntima” (Lehmann, 2005: 47). O teatro pós-dramático assume, portanto, “um ponto de encontro das artes e assim desenvolve – e exige – um potencial de percepção que se distingue do paradigma dramático e da literatura em geral” (Lehmann, 2005: 48), tornando-se imperativo perceber como é trabalhada actualmente a ideia de teatro, estéticas preponderantes e, no caso desta dissertação em específico, novas e actuais formas de escritas para teatro. Se Andrzej Wirth considera a fragmentação do diálogo um discurso “polifónico”, e a conversa dirigida totalmente ao público (“afronta ao público”) como as novas formas do teatro épico, podemos pensar novamente que a posição do actor se altera neste teatro pós-dramático, na medida em que o mesmo surge como uma figura individual, impulsionada por uma lógica corporal própria e não como simples meio de uma intenção que lhe é exterior (era esta a principal crítica de Artaud ao teatro burguês)<sup>5</sup>. Este novo paradigma, ao tornar o palco “origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia” (Lehmann, 2005: 50), permite introduzir-nos num teatro em que todas as figuras outrora identificáveis (incluindo a figura do autor) se desvanecem. Ainda sobre os actores, eles deixam de estar confinados à corporificação de personagens

---

<sup>5</sup> Lehmann parece acreditar que Artaud foi o verdadeiro antecipador das principais mudanças no teatro do século XX, ao rejeitar o actor como a figura que repete a intenção do dramaturgo ou do encenador, ao mesmo tempo que pretende incomodar o espectador, obrigando-o a afastar-se da cadeira confortável do teatro: Artaud fala-nos, então, de um “teatro de crueldade”. A mera repetição seria justamente o inverso daquilo que Artaud pretendia para o teatro: “fragmentar a linguagem para entrar em contacto com a vida é criar ou recriar o teatro. E o essencial não é acreditar que este acto tem de se manter sagrado, isto é, à parte – o essencial é acreditar que não é qualquer um que pode levar a cabo e que tem que haver uma preparação. Isto leva à rejeição das habituais limitações do homem e do seu poder e amplia até ao infinito as fronteiras da chamada realidade. Temos de acreditar numa compreensão da vida renovada pelo teatro, um sentido da vida em que o homem, sem receio, se torne senhor do que ainda não existe e lhe dê existência. A tudo o que não nasceu pode ainda ser dada vida, se não nos contentarmos com permanecer meros organismos com funções de registo” (Artaud, 1989: 14). Sobre o teatro de crueldade de Artaud, Derrida diz-nos: “É na abertura única desta distância que o palco da crueldade ergue para nós o seu enigma. (...) O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (Derrida, 1995: 151).

definidas, podendo assumir diversos contornos. Neste novo teatro, abre-se um discurso sem télos, sentido de fim ou hierarquia, devolvendo à cena a “dimensão de acontecimento”<sup>6</sup> que Derrida referia e, ao mesmo tempo, aprofunda o reconhecimento de que “entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmónica, mas um permanente conflito” (Lehmann, 2005: 245). De facto, a ligação do texto ao teatro interessa-nos sobretudo para a nossa dissertação, não numa tentativa ensaística sobre o lugar do texto na cena contemporânea portuguesa – acreditamos, inclusive, que esta questão nunca deveria ser de facto uma questão, uma vez que se torna cada vez menos pertinente a tentativa de qualquer diferenciação entre um teatro “novo” e o “teatro de texto”, como se o pós-moderno não visse no texto qualquer lugar no teatro – mas sim como uma possibilidade de nos concentrarmos na actividade de escrita para teatro analisando casos específicos e acompanhando assim a nova dramaturgia contemporânea.

No mundo do teatro pós-moderno, interessa perceber a tentativa de reutilização de textos e motes clássicos e de que forma pode acontecer uma verdadeira apropriação de um mesmo material. De facto, esta atitude de transpor material clássico para o quotidiano de uma forma não expectável tem feito parte do trabalho artístico de vários grupos portugueses, numa escrita para teatro que passa por revisitare os clássicos<sup>7</sup> e confirma a ideia de Lehmann: “há um obscurecimento das fronteiras entre os géneros: dança e pantomima, teatro musical e falado associam-se, concerto e peça teatral são unificados para produzir concertos cénicos” (Lehmann, 2005: 38). Esta heterogeneidade no mesmo objecto artístico parece acompanhar o trabalho de

---

<sup>6</sup> Derrida propõe uma actualização do conceito de performatividade quando destaca elementos como a desconstrução, disseminação e deslocamento; está patente no discurso de Derrida que o teatro, ao aproximar-se da performance, confere relevo ao acontecimento em detrimento de uma ideia de representação / repetição em teatro. Assim, também a escrita cénica não é mais hierárquica e dá lugar à desconstrução e ao caos, ao mesmo tempo que reconhece o risco através da sensação de evento. O que é realçado não é o produto mas sim o processo: “o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente” (Ferral, 2008: 209).

<sup>7</sup> *Bovary* (2014) de Tiago Rodrigues ou *As Bacantes* (2017) de Marlene Monteiro Freitas são dois exemplos recentes deste trabalho que se alimenta de uma apropriação dos clássicos. Por um lado, o espectáculo de Tiago Rodrigues criado a partir de Gustav Flauberte traz o retrato de uma mulher adúltera, outrora entregue ao tédio, que procura no outro a agitação inexistente no seu quotidiano. Estabelecendo um paralelo entre as próprias atrizes (Carla Maciel e Isabel Abreu) e o retrato feminino apresentado, Tiago Rodrigues elabora um diálogo contemporâneo entre o símbolo do realismo francês e o seu próprio tempo, questionando a arte e a lei, a moral e a paixão. Já Marlene Monteiro Freitas cria *As Bacantes* a convite de Tiago Rodrigues e do Teatro Nacional D. Maria II e coloca também em diálogo temas contemporâneos, nomeadamente o inconsciente humano e a possibilidade de sobrevivência num mundo de estatutos sociais. Marlene Freitas aposta ainda na música africana e intérpretes / bailarinos que conferem ao espectáculo um “prelúdio para uma purga”, ou se quisermos, o caminho para o êxtase final.

vários artistas portugueses contemporâneos, se pensarmos, por exemplo, em Ricardo Neves-Neves, Sónia Baptista, ou mesmo os novíssimos Os Pato Bravo, resultando muitas vezes numa “paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas” (Lehmann, 2005: 38). Para uma maior integração destas novas formas, o autor alemão aponta a importância da realização de diversos festivais nas décadas de 1980 e 1990. Em contexto nacional, podemos considerar o Festival de Almada como uma fonte de diversidade cénica, apresentando vários grupos jovens portugueses ao lado de artistas já consagrados que, ainda assim, mantêm alguma estranheza no seu modo de fazer teatro: podemos lembrar-nos de *Fúria Avicola* de Rafael Spregelburd em 2015 ou *Enquanto Vivermos* de Pedro Gil e Romeu Costa em 2012. Sobre esta comunhão de tempo juntos (diria Lehmann), ou, como quem diz, sobre o teatro, Pedro Gil diz-nos: “Ao longo da conversa, à medida que pisássemos as falas uns dos outros, chegaríamos a novas ideias e gesticularíamos muito, as paixões reacender-se-iam, brindaríamos a tudo e a mais alguma coisa, desenharíamos projectos por entre nuvens de fumo, e os nossos olhos humedecer-se-iam de entusiasmo e riso” (Gil, 2012: 15). Este apontamento do actor português, fundador da estrutura AnaPereira.PedroGil, que se dedica à produção de trabalhos de e em co-criação com outros artistas, parece reflectir de uma forma genuína a verdadeira importância destes encontros que, de certa forma, ainda hoje continuam a encorajar o trabalho teatral.

Lehmann dedica pouco tempo a Jean-Pierre Sarrazac no seu *Teatro Pós-Dramático*. Porém, *O Futuro do Drama* de Sarrazac parece-nos mais próximo da realidade observável na esfera do teatro contemporâneo. A ideia de monstro que a certa altura o autor apresenta lembra-nos alguns espectáculos de Rodrigo Garcia ou mesmo Philippe Quesne (lembro em particular *La Nuit des Taupes* – “A noite das toupeiras” – apresentado no palco da Cuturgest em 2016), e faz-nos regressar à ideia aristotélica da tragédia como o bom e belo animal: no espectáculo do criador francês, assistimos a um verdadeiro jogo em cena entre personagens irracionais – toupeiras gigantes cujos corpos nos possibilitam um olhar microscópico sobre uma realidade – e a proximidade destas à realidade humana, no que toca à tentativa de sobrevivência num mundo ‘subterrâneo’. Porque “não se trata de, em nome de um qualquer modelo ‘mecanicista’, desumanizar o drama, mas sim de produzir obras contra natura e preferir à imitação rígida da bela natureza a livre variedade dos monstros” (Sarrazac, 2002: 56). O autor descreve um espectáculo contemporâneo apoiado numa ideia de

autor-rapsodo, que se impõe ao seu próprio texto, ao mesmo tempo que desenha um lamento: afirma a existência de um preconceito em relação ao teatro, na medida em que se admite com facilidade que o romanesco, por exemplo, se possa reformular continuamente e, pelo contrário, para a escrita de cena esta hipótese não se colocava. É neste ponto que nos importa debruçar sobre o trabalho ensaístico de Sarrazac pois, de alguma forma, o teatro português contemporâneo parece bastante ciente não só das teorias produzidas até ao momento, mas do próprio lamento dos autores: não é por acaso que vemos cada vez mais grupos e companhias debruçados na tentativa de criação em colectivo, maior parte deles actores interessados na escrita para cena, ao mesmo tempo que novas formas de escrita para teatro vão afirmando um teatro português díspar e diversificado que, durante quase todo o século XX, se viu fechado e implicado no contexto social-político dominante. Se nos afastamos de um texto de autor (característica do teatro dramático), o teatro pós-dramático pintado por Lehmann aposta num teatro em que “a obra dramática já não é essa espécie de alambique que sublimaria o real num concentrado de actos exemplares e de personagens típicas” mas antes algo que “pressupõe a heterogeneidade do material elaborado e do material bruto – uma miscelânea” (Sarrazac, 2002: 79), em que compete ao autor dramático de hoje uma constante renovação. Podemos ligar esta ideia à reflexão da montagem por quadros assegurada por Lehmann, e criticada por Lukács, como sendo uma característica do teatro pós-dramático, ao considerar que a nova forma de trabalhar o texto no teatro está intimamente ligada à dimensão visual, colocando de mãos dadas as dramaturgias textual e visual, acrescentando que características que antes eram destinadas apenas à pintura pertencem agora ao ramo cénico, em que se fala de estados e não de acções. Porém, esta “dramaturgia em estações” já foi em Strindberg uma forma de romper com a objectividade do drama, “abrindo o caminho para o aparecimento do foco narrativo e, com ele, a possibilidade de ultrapassar as limitações da narrativa dramática” (Costa, 2011: 41). Esta dinâmica de montagem que o autor sueco desenvolve coincide com a tentativa citada por Sarrazac e em que “o espectador já não se contenta em reconhecer um estilo e reter uma história, ele entra também na inteligência da montagem” (Sarrazac, 2002: 79). Por sua vez, o autor-rapsodo sarrazaciano é a figura que deverá estar sempre presente no teatro pós-dramático e se socorre de outras e variadas formas para a composição. Esta noção de “rapsodição” é, segundo o autor francês, transversal à dramaturgia contemporânea pós-dramática e testemunha a sua reinvenção. Por outro lado, também

Lehmann identifica alguns pontos centrais desta nova dramaturgia, destacando-se o desinteresse pela síntese, a progressão sem objectvo (“telos”) e sobretudo a compreensão do objecto artístico pela emoção e não pela razão, baseando-se numa estética apreendida pelos sentidos. E se o que se passa em cena é uma escrita cénica (Patrice Pavis), não será estranho pensarmos na realidade contemporânea como uma confirmação não só de novas formas de escrita e montagem, mas como um reflexo de uma possível alteração no paradigma político da cena, na medida em que, e respondendo ao convite de Lehmann, a forma se torna a verdadeira arma política e todo o discurso pós-dramático pode ser um agrupamento de todas essas novas perspectivas. De facto, o próprio Pavis, que considerava a necessidade de o teatro pós-moderno precisar “de normas clássicas para estabelecer a sua própria identidade” (Patrice Pavis *apud* Lehmann, 2005: 35) vê na obra dramática a possibilidade de uma leitura cénica independente.

Temos vindo a falar de espectadores e quase caímos na ilusão de que estes se encontram num grupo homogéneo e com tendências semelhantes: muito pelo contrário, como nos ajuda Pavis na sua reflexão sobre a crise da encenação (anos setenta), constata-se que o público geral é constituído por vários micro-grupos que, por si, avaliam e encaram estas novas tipologias de forma muito diferente. O crítico francês refere o exemplo da edição de 2005 do Festival de Avignon, caracterizado, segundo ele, por espectáculos com grande carga de violência e exposição de assuntos e escolhas artísticas fora do padrão num festival claramente congregador e clássico. Esta edição, continua, pôs em evidência a dificuldade em analisar não só os espectáculos mas também a própria reacção dos espectadores. Então, como decifrar ou aceitar os novos espectáculos, caracterizados sobretudo por uma mistura de géneros e multiplicidade de registos? Lembra-nos, de seguida, que o teatro descobre então um ponto-chave: o essencial não reside no resultado do espectáculo mas sim no processo e efeito produzido. Por outro lado, percebemos claramente a dificuldade em Pavis em aceitar esta teorização, considerando-a “anedótica”, já que somos convidados a interrogar as intenções do artista, uma questão que julgava ultrapassada. O autor refere então uma encenação em “estado gasoso”, em que as obras são reduzidas à experiência estética do espectador, havendo uma negligência do objecto artístico em proveito do modo de recepção: a obra desmaterializa-se e a crítica perde o seu corpo em prol do espectador. Neste ponto, importa referir o teórico Michael Fried que em *Art and Objecthood* (1967) refere que o principal causador da ruptura na arte

é a presença e intromissão do teatro nas artes e, ao reflectir sobre a identidade do objecto, afirma que este deverá ter a sua própria identidade e significado, ou seja, não precisa de um agente descodificador, ou, por outras palavras, uma pessoa, para experimentar e dar significado. Esta autonomia do objecto de arte em relação ao meio envolvente parece interessar a Fried considerando o autor que esta autonomia e independência do objecto se perde a partir dos minimalistas do final dos anos sessenta. A isto chama Fried a intromissão do teatro nas artes e a inevitável morte destas e do próprio teatro, uma vez que os objectos passam a depender exclusivamente da experiência que se tem deles. Apoiando-se em estudos científicos, Pavis refere existir um afastamento em cena da palavra em proveito do domínio do corpo em movimento e que esta acção corporal deverá ser então o objecto da crítica da encenação e o espaço-tempo em que se insere. Acrescenta ainda que a prática actual do palco vai contra a encenação “clássica” e leva-nos à performance que dinamita as fronteiras fixas da encenação ou, pelo menos, confere-lhe novos contornos:

Ao exigir novas teorias melhor adaptadas e sempre reactualizadas, a prática dos espectáculos faz também avançar a teoria, o que, em retorno, contribui para melhorar o conhecimento que temos dessa prática. Assim, uma alimenta-se da outra; desse intercanibalismo generalizado resulta uma revolução que não parará tão cedo. E também uma revolução permanente na nossa análise dos espectáculos (Pavis, 2005: 309).

Pavis lança também a ideia de que o teatro pós-dramático trabalha uma relação “concreta e complexa entre o tempo teatral e o tempo da ficção, e não a sua fusão” (Patrice Pavis *apud* Lehmann, 2005: 295), lembrando o momento em que o espectador se dirige para o teatro e entra no edifício: é como se a experiência do espectáculo começasse assim que o espectador decide ir ao teatro. Esta dinâmica está muito afastada da visão aristotélica que, *grosso modo*, separa do espectáculo a vida do espectador, trabalhando na lógica da ilusão: este novo teatro aposta no seu próprio processo, no seu próprio tempo que poderá não estar relacionado directamente com o tempo que “se passa no mundo”, abrindo caminho a uma experiência do tempo que, claro, não poderá estar independente da duração real do espectáculo, mas tem uma autonomia própria enquanto processo. Mas se o tempo do espectador interage com o próprio tempo da representação, também podemos afirmar que neste novo teatro, em que se assiste à crise do diálogo, traçada desde finais do século XIX, como já vimos,

transporta consigo a ideia de que a dinâmica aristotélica é substituída pelo diálogo do palco com a plateia, colocando o espectador “em diálogo” e não as personagens. De facto, são vários os casos de escritas contemporâneas cujo principal interlocutor é a presença do público, abrindo caminho a um “diálogo relativo” em substituição do diálogo da quarta parede. Sarrazac apelida este diálogo de rapsódico, uma vez que o seu autor, também ele rapsodo, como já vimos, faz uso de elocução, imiscuindo-se com as personagens, o público.

Acompanhando Lehmann, Sarrazac experimenta então a reflexão do corpus dramático, por oposição a Lehmann que, a meu ver, olha o espectáculo na sua totalidade. Admitindo uma alteração significativa nos padrões do drama e do teatro e não necessariamente a sua extinção, Sarrazac lembra porém que o drama esteve sempre presente desde, se quisermos, Sófocles, e passou por todas as alterações, modificando-se e adaptando-se e reinventando-se segundo a configuração dos objectos de um dado momento, incluindo os contemporâneos. Lehmann salienta a viragem performática assente num desinteresse pelas habituais características do drama (texto, autor e edifício teatral) e destaca novas formas: a performance, o happening, a narração oral, alterando consideravelmente também a estética de recepção. Partindo da imagem de autor-rapsodo, podemos então pensar na grande quantidade de dramaturgia portuguesa contemporânea proveniente de trabalho em colectivo por um ou vários intérpretes em que, por exemplo, as personagens se confundem com os próprios integrantes do grupo e se chega a uma deliberada identificação pessoal com o texto criado em cena. Não será também impossível reflectir sobre que consequências este enquadramento traz não só para a dramaturgia como também para uma nova ideia de teatro. Porém, se as coisas não acontecem por oposição, muitos menos isso se passa no teatro: textos originais continuam a ser escritos, autores exercem individualmente a sua escrita, continua-se a escrever para a cena, para um grupo específico; nasce o autor que ensaia com os actores e escreve para eles mas permanece também o autor solitário que se esconde nas suas personagens e se separa do processo de trabalho de grupo. Abre-se o caminho, talvez seja essa a aposta do teatro pós-dramático, mais do que qualquer tentativa de definição que, digo, seria aliás sempre incompleta. Com efeito, também Lehmann observa *12 Anos Depois* do seu *Teatro Pós-Dramático* que na dramaturgia contemporânea acontece não um regresso à palavra – porque esta nunca deixou de existir no teatro – , mas uma tendência de se colocar a nu o actor de forma a que o que

é dito basta por si só: Lehmann fala-nos de uma tentativa do performer em “fazer-nos conscientes da maravilha (...) do puro acto de falar, do confronto físico e mental dos espectadores com o corpo falante” (Lehmann, 2013: 869), considerando esta – que intitula “Narração e Teatro do Acto de Fala” – uma das cinco tendências do teatro contemporâneo (além da narração, são elas: modo colaborativo de produção – ‘os grupos’; tendência para um maior diálogo com a sociedade, abordando, entre outras, questões políticas e de que fazem parte – falaremos mais à frente – as dramaturgias realizadas a partir de ‘pessoas reais’; o retorno ao coro; por último, o interesse pela dança e a denominação do ‘palco – paisagem’).

Será a vez de, auxiliados pelos escritos realizados em território nacional, de mãos dadas com uma realidade que nos é mais próxima, perceber as tendências e formas de escrita para cena que surgem no final do século XX. Antes disso, tentaremos um diálogo com o teatro que sobrevive ao salazarismo e preparamos as condições para analisar novas formas de escrita e trabalho teatral em colectivo.

## II

### O Teatro do Século Vinte em Portugal

*Estou absolutamente subjugado pela palavra “teatro”... Mas expliquei-me a mim mesmo do que se tratava. Não é o teatro que me interessa, não é a pintura que me interessa, não é a escultura, não é nenhuma arte em especial. O que me interessa a mim é o espectáculo!*  
Almada Negreiros

*Nós não podemos saber o número de peças que não foram escritas porque os dramaturgos sentiam “para quê escrever se não pode ser representado?”*  
Luiz Francisco Rebello

Não podemos continuar sem voltar atrás. Sabia bem partirmos directamente do mundo do teatro equacionado por autores como Lehmann e Szondi e quase pensarmos que a realidade portuguesa se enquadra nos parâmetros anunciados pelos teóricos. Sabemos que não é assim, e é por isso que, antes de prosseguirmos, devemos um olhar atento ao século que antecede as novas formas de escrita dramática no teatro contemporâneo. Posto isto, tentaremos ao longo deste capítulo semear as principais tendências e formas teatrais do século XX, não nos focando apenas em autores e formas dramáticas mas tentando um diálogo entre as principais características deste teatro abalado por condições políticas e sociais determinantes para a actividade dos autores. Pensarmos no teatro português do século XX é pensar sobre um teatro que sobreviveu, por vezes de forma muito pobre, a uma censura de 48 anos, atropelado pelas crises das duas guerras. Não será estranho adivinharmos que a produção teatral, assim como outras manifestações literárias e artísticas, sofreu com a repressão da ditadura, como lembra Henrique Lopes Mendonça<sup>8</sup> que nos fala de um teatro em “crise” e leva o termo a público quando em 1901 publica *A Crise no Teatro Português* e em conferência aponta aquelas que seriam as principais razões para a sua situação, realçando a impreparação do público, que levava muitos directores e empresários do teatro a rejeitar espectáculos de maior exigência, da crítica e, por último, dos actores. No entanto, o teatro, mal ou bem, vai acontecendo e será

---

<sup>8</sup> Henrique Lopes Mendonça (1856-1931) foi fundador da Sociedade Portuguesa de Autores em 1925 e autor de *A Portuguesa*. A sua actividade dramática realça-se sobretudo nos campos do drama histórico em verso e o drama naturalista. Autor de peças como *A Noiva* (1884), *O Duque de Viseu* (1886), *A Morta* (1890), *As Cores da Bandeira* (1891), *Afonso de Albuquerque* (1906), entre outros. Em *Nó Cego* (1905) defendeu o direito ao divórcio, cinco anos antes da sua legalização.

interessante pensarmos sobre alguns autores (embarcamos na proposta de Luiz Francisco Rebello e falaremos de escritores que escreveram para teatro em vez de dramaturgos) e confrontamo-nos com a sentença deixada por Eça de Queiroz, para quem “o português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas” (Rebello, 1984: 7). Com efeito, aponta-se a censura como a principal causa de empobrecimento da produção teatral portuguesa, sobretudo a partir da década de quarenta: não falamos apenas das peças proibidas antes ou depois da sua edição, mas também da proibição de espectáculos anterior ou posteriormente à sua estreia – levando o teatro português a um estado de crise permanente. Se o teatro está de braço dado com a realidade que o acompanha (ou não), como escrever para teatro num país carregado de limitações à liberdade artística?

Se os principais períodos da história têm repercussões visíveis no panorama artístico, encontramos a partir de 1945 uma grande resistência ao fascismo que se organiza através do teatro, sendo ilustração disso mesmo a quantidade de peças proibidas nesse período: “das 79 peças compendiadas entre 1926 e 1974 e aqui resumidas, 27 – cerca de 35% – (foram) banidas pela censura, das quais apenas 3 vieram a ser mais tarde autorizadas e outras tantas proibidas após a primeira série de representações” (Rebello, 1991: 13). No entanto, analisando a atmosfera político-cultural onde viviam os palcos portugueses, e atentando nas várias críticas aos autores da época, lembrando-nos, por exemplo, do próprio Almeida Garrett que, antes, atirara na “Introdução” ao *Um Auto de Gil Vicente*, a afirmação de que “em Portugal nunca chegou a haver teatro; o que se chama de teatro nacional, nunca”, já que “o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde não a há”, facto alimentado, em grande parte, pelo “fanatismo d’el-rei D. Sebastião e a perda da independência nacional” (Garrett *apud* Vasques, 2015: 31); ou de historiadores como António José Saraiva, que acusa os escritores dramáticos portugueses de 1890 a 1940 de “falta de fôlego ideológico e (...) eclipse da consciência nacional de condutores” (Vasques, 2015: 29) – que aliás pode denunciar uma visão utilitária e limitativa da liberdade da arte dramática – tentaremos livrar-nos do preconceito cujo pressuposto básico tem sido a pobreza da dramaturgia nacional.

O teatro português do século XX vivia no Rossio. O Teatro Nacional D. Maria II vivia as consequências da glória artística da Companhia Rosas & Brasão que programou o Teatro de 1880 a 1898. Foi justamente neste contexto que surge um

autor a escrever para três actores: estreia a 24 de Março de 1902 no antigo Teatro Dona Amélia *A Ceia dos Cardeais*, escrita por Júlio Dantas especificamente para Eduardo Brasão, João Rosa e Augusto Rosa. Também conhecido pelo manifesto levado a cabo por Almada Negreiros, Júlio Dantas é no início do século um dos autores com maior prestígio no teatro português, e se a peça dos *Cardeais* teve maior influência nos últimos anos da Monarquia, coincidindo com a saída dos cardeais, *A Severa* e *Rosas de Tudo* são autênticos êxitos populares. Outro autor popular na época é D. João da Câmara (também ele escreveu peças específicas para os actores que admirava – *Rosa Enjeitada* para Adelina Abranches, por exemplo) que, segundo Luiz Francisco Rebello, consegue ligar ao longo da sua obra os três movimentos principais: um renovar do romantismo, naturalismo e simbolismo. Tome-se em especial atenção *Os Velhos*, em que as personagens discutem sobre a expropriação das terras, causada por uma nova linha férrea, e em que “é gente simples que fala simplesmente, por vezes com uma grandeza bíblica. Daí a dificuldade de ‘contar’ semelhante peça” (Lyonnet *apud* Rebello, 1984: 267). De facto, é no início do século que as peças naturalistas sofrem perseguições por supostos ataques à moral religiosa e o drama histórico, alimentado em 1890, coincide com a ocupação militar das colónias africanas e o viver do sonho imperialista enaltecido pelo mapa cor-de-rosa:

Embora mais cuidadas no tocante à descrição dos costumes, à caracterização psicológica das personagens e à sua inserção num quadro social bem delineado, as peças desse tipo que entretanto vão subindo à cena – *O Duque de Viseu* de Henrique Lopes de Mendonça (1886), *Leonor Teles* de Marcelino Mesquita (1889), *D. Afonso VI* de D. João da Câmara (1890), os primeiros dramas de Júlio Dantas – permanecem estilisticamente enfeudadas ao modelo romântico que, mais de meio século antes, Victor Hugo fixara e Sardou e Rostand repuseram em uso, mecanizando-o. Nelas repercutem, ainda quando evocativas de períodos sombrios ou personagens frustres da história pátria, um eco de pretéritas grandezas, a memória de tempos gloriosos, as “virtudes expansionistas dos nossos egrégios avós”, como diria Óscar Lopes, o que as aproximava, nalguns casos porventura até involuntariamente, da corrente nacionalista que, na década de 90, forneceu um substrato ideológico às forças tradicionalistas e reaccionárias, saudosas do passado e receosas do futuro, procurando esconjurar este pela tentativa, de antemão condenada a frustrar-se, de ressuscitar aquele (Rebello, 1984: 16).

Os autores do final do século XIX e inícios do século XX tentam uma mudança: implantar o naturalismo na cena depois do drama histórico. Uma

dramaturgia alicerçada no passado<sup>9</sup> é ultrapassada por uma nova tendência humanitária e social, que surgiu já em 1820 nos romances franceses. No caso de *Dor Suprema* de Marcelino Mesquita, por exemplo, a depuração da linguagem acompanha a narração cruel de um casal burguês e da sua infelicidade<sup>10</sup>. Ao mesmo tempo, assiste-se ao ataque à burguesia hipócrita e apela-se ao meio boémio (*O Azebre* de Lopes de Mendonça), alimentando-se a criação do Teatro Livre em 1902 e do Teatro Moderno em 1905, em que autores e actores pretendem através das peças que apresentam denunciar as injustiças do tempo: Adelina Abranches estará na frente da linha de apoio dos actores (a actriz estará também ligada ao projecto Teatro da Natureza em colaboração com artistas brasileiros e que, de certa forma, dinamizam uma nova dramaturgia, assente na adaptação dos clássicos, de um teatro ao ar livre e uma linha anti-clerical, como será exemplo os textos de Bento Mântua, em especial *Novo Altar*), descobre-se Ramada Curto<sup>11</sup> na peça inaugural do Teatro Moderno com *O Estigma*, e que acabou por ser o autor português mais representado nos anos vinte e trinta (anos marcados maioritariamente por repertório estrangeiro – Pierre Wolff, Henry Bernstein, Alexandre Dumas, Henri Bataille, Oscar Wilde, entre outros), e assiste-se ao encenador Araújo Pereira. O surgimento destes teatros vem pôr em causa as instituições estabelecidas e assiste-se a uma procura de uma reformulação na produção dramática, atentos ao meio social e os seus problemas: o Teatro Livre seria uma “luz e esperança, pois que então, pela primeira vez, em palcos portugueses souu a voz da Justiça e a Verdade eterna, nua e redentora”, apontava o crítico Joaquim Madureira. Estes autores portugueses foram em muito influenciados por autores e companhias estrangeiras que visitavam o território nacional em digressão, destacando-se Sarah Bernhardt, e que traziam repertório de Ibsen ou Hauptmann. Os textos

---

<sup>9</sup> Sobre a tendência dos dramas históricos na dramaturgia portuguesa do final do século XIX, importa referir aqui o facto de que no primeiro concurso de peças em 1839, instituído por Almeida Garrett, todas as obras premiadas tinham como inspiração principal a história da nação portuguesa: *Os Dois Renegados* de Mendes Leal, *O Camões do Rossio* de Inácio Maria Feijó, *O Cativo de Fez* de António da Silva Abranches e *Os Dois Campeões* de Pedro de Sousa Macedo. Esta tendência levou Alexandre Herculano a declarar: “não seria melhor que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade?” (Rebello, 1991: 63).

<sup>10</sup> “Excepcionalmente frio e pausado uma vez na vida, com uma grande concentração de espírito e de nervos, como quem, num esforço hercúleo de vontade, quis dar a gama do seu valor e do seu pulso, (...) Marcelino Mesquita fez a *Dor Suprema* que é, ao lado do *Frei Luís*, o mais vivo e resistente pedaço de dramaturgia nacional” (Madureira, 1905: 122).

<sup>11</sup> Ramada Curto (1886-1961). “O seu teatro, para o qual o autor aceita o rótulo de ‘burguês’, precisando que ele ‘se passa, na verdade, entre burgueses, num meio burguês, estudando, com processos naturalistas, aspectos frisantes duma decomposição social’, documenta fielmente as limitações e contradições da sociedade portuguesa do tempo em que foi escrito, sem que consiga superar, estética e ideologicamente, umas e outras” (Rebello, 1984: 69).

portugueses produzidos então tomavam como alvos principais estas injustiças, desigualdades, o meio burguês e poder político. Simultaneamente, e por influência francesa de Paul Fort<sup>12</sup>, começa a desenhar-se o caminho para o simbolismo, opondo-se ao naturalismo da maior parte do repertório nacional. De facto, a existência simbolista será meramente literária: enquanto nos palcos se aplaude o naturalismo, *Sombras* de Veiga Simões<sup>13</sup> ou *Alma* de Mário de Sá Carneiro e Ponce de Leão<sup>14</sup>, carregadas de imagens sexuais e do inconsciente, não chegam a palco. Neste contexto, é de salientar também António Patrício, já conhecido do público como poeta lírico, cujo trabalho dramaturgico difere de tudo e todas as temáticas vigentes de então, destacando-se naturalmente *O Fim*<sup>15</sup>. Mas os contrastes continuam. Até 1920, perduram os dramas históricos e comédias moralizadoras recheadas de saudosismo do passado, ao mesmo tempo que nascem autores como Jaime Cortesão, cujas peças mostravam uma visão diferente e, arrisco, futurista, da história, destacando-se *Adão e Eva* apresentada em 1921 no Teatro do Ginásio e que reflecte o anseio por um mundo melhor e mais justo, consciente do horror da guerra. Os anos 1914-1918 trazem à dramaturgia nacional um novo fôlego do drama e da comédia com crítica social, denunciando um certo tédio existencial, antecipando a desagregação da sociedade burguesa e trabalhando numa lógica dramaturgica de solidão das personagens, como ilustra *O Gebo e a Sombra* ou *A Morte* de Raul Brandão. Na década de vinte, com efeito, futuristas e modernistas tentam arranjar espaço no meio cultural do país<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Paul Fort (1872-1960) foi um poeta e dramaturgo francês ligado ao simbolismo. Funda em 1890 o Teatro de Arte, caracterizado por espectáculos ligados a uma dramaturgia visual e potenciadora de realidades mágicas e simbolistas.

<sup>13</sup> Veiga Simões (1888-1954) publica *Sombras* em 1912 que marca pela ousadia na análise das relações afectivas, colocando em foco o triângulo amoroso das personagens Álvaro Freire, a sua esposa Luísa e a cunhada Clara, por quem se apaixonou há muito tempo. A certa altura, diz-nos Álvaro: “a nossa vida não é uma vida inteira, cada um de nós tem em si parte dos outros dois, somos sombras uns dos outros” (Rebello, 1984: 255).

<sup>14</sup> Mário de Sá Carneiro (1890-1916) e Ponce de Leão (1891-1918) escrevem *Alma* em 1913 que nos traz o ambiente familiar em ruínas carregado de sexualidade nas personagens, em que o “eu” e o “outro” se confundem no inconsciente. “Atraído na ‘alma’, julgando possuí-la quando abraçava a mulher e esta deixava beijá-la ‘pensando no outro como se fosse ele próprio que a tocasse’, luta com ela no desejo de a matar ‘como se desfaz um poema de amor no qual se descobre um verso errado’” (Rebello, 1984: 143). Esta peça é representada pela primeira vez na sala experimental do Teatro Nacional D. Maria II em 1983, com encenação de Sinde Filipe.

<sup>15</sup> Chama-se a atenção para a inesgotante corrente ensaística do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa sobre este assunto, nomeadamente no ensaio “O Decadentismo Expressionista d’ *O Fim*” incluído em *As Máscaras Nicromantes – uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

<sup>16</sup> Será curioso pensarmos que nesse mesmo ano na Rússia, o artista plástico El Lissitzky (1890-1941) declarava “O espaço não está presente simplesmente para os olhos, não é um quadro: pode viver-se dentro dele” (Lissitzky *apud* Frogier, 2009: 19), o que revela já uma alteração do conceito de figura e  
(continuação da notas de rodapé)

Porém, o Grupo Orpheu não parece dedicar ao teatro a principal forma de expressão, como lembra Luiz Francisco Rebello: com a publicação de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, sentimos um retrocesso ao simbolismo que nada tem a ver com o futurismo impresso no grupo, levando Rebello a pensar que “a grande invenção dramática de Fernando Pessoa não foi o teatro que escreveu mas a invenção dos heterónimos, a criação daquilo que ele chamava ‘o drama em gente’ em vez de ‘em actos’”<sup>17</sup> (Lagartinho 2002). Talvez a excepção do Grupo se foque em Almada Negreiros, que traçará um percurso mais ou menos consistente no teatro português e publica o seu célebre *Manifesto Anti-Dantas*, em resposta ao teatro e estética vigente.

Contudo, o novo fôlego trazido pela geração modernista é de novo abalado em 1926, em que os horizontes da vida teatral se estreitam e a censura afasta dos palcos muitos autores ligados ao modernismo, deixando-se representar apenas as peças limitadas aos estilos previamente aceites, culminando num regresso à comédia de costumes populares e à farsa, assentes numa estrutura conformada. Esta limitação apenas será atenuada com a derrota do nazismo, em que o estado totalitário português, numa tentativa de relativização da queda imperial alemã, possibilitará o acesso ao palco de novos dramaturgos saídos de grupos experimentais e amadores, período a que corresponde a estreia de José Régio no Teatro Nacional. Anos antes, em 1921, surge aquela que seria a companhia mais importante do século XX e com presença constante no Teatro Nacional<sup>18</sup>, dirigida pelo casal Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, que, ao longo da sua actividade no teatro português, celebram um jogo estético e de escolha dramática de despiste à censura. Esta companhia terá um papel fundamental na revelação de actores e estreia de autores portugueses, ao mesmo tempo que descobre grandes nomes da escrita teatral do século XX, como Ionesco ou Pirandello. Ainda assim, a influência do modernismo no Teatro Nacional da época é pouco significativa.

---

dimensão, carregados de abstraccionismo e tridimensionalidade, em que o espectador detém um papel determinante e crítico na construção estética e política do espaço. Esta corrente será uma forte influência para o teatro e ballet russo que o prossegue.

<sup>17</sup> Chama-se a atenção para a recente publicação de António M. Feijó intitulada *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)* editada pela INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda em 2015, em que justamente é colocada em causa esta afirmação de Luiz Francisco Rebello.

<sup>18</sup> A Companhia de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro dirigiu o Teatro Nacional até 1964, ano em que a sua permanência foi interrompida pelo incêndio no edifício que destruiu toda a herança da sua passagem. A Companhia apresenta pouco tempo depois *Macbeth* no Coliseu dos Recreios, o espectáculo que estava em cena aquando do incêndio, mas desta vez sem cenário. Instalam-se em 1965 no Teatro Avenida, passando ainda por outros edifícios até à extinção da Companhia em 1974, um mês depois da Revolução e após 53 anos de actividade.

Nos anos sessenta, assiste-se, por outro lado, ao foco nas preocupações sociais e reflexões existenciais, prolongando-se por um interesse pelo absurdo observado na corrente internacional europeia – lembramos aqui a teoria de Szondi e vemos Brecht (autor censurado em Portugal sob alçada de Salazar e Marcello Caetano) em apogeu no Berliner Ensemble –, trabalhando numa linguagem críptica, alimentada por situações abstractas e uma realidade absurda. É justamente no pós segunda guerra mundial que é criado o Teatro Estúdio do Salitre em 1946, que aposta em fazer um teatro diferente, representando, entre outros, Alves Redol e Almada Negreiros, denunciando uma vontade e possibilidade de novas formas de fazer teatro, contando em grande parte com alunos do Conservatório que, também eles, procuravam reinventar o teatro português. Neste momento, em que nos chega a imagem de um cronograma português pautado por vários nomes da dramaturgia, apetece inserir um pequeno excerto de António Braz Teixeira retirado de *Possibilidade e Realidade do Teatro Português*:

Descontínuo e intermitente, como que renascendo e morrendo em cada novo dramaturgo, o teatro português tenta novos caminhos no saudosismo virtualmente trágico do *D. Carlos*, de Pascoaes, no drama estático de Fernando Pessoa, na redescoberta da pureza luminosa e original da palavra das peças de Almada Negreiros, na atmosfera poética em que, no teatro de António Patrício, o amor e a morte se digladiam e se fundem, na interrogação metafísica sobre a condição humana que obsessivamente perpassa nas farsas trágicas de Raul Brandão, na pluralidade de experiências que (...) regista o teatro de Alfredo Cortez, do historicismo ao expressionismo, do drama citadino, apologético ou de crítica social, ao teatro popular ou mesmo regionalista, no simbolismo espiritualista dos mistérios religiosos, dos poemas espectaculares, dos dramas, das farsas e tragicomédias de José Régio (Teixeira, 1965: 53).

O teatro alternativo que revelou novos autores obrigou os teatros institucionais a uma renovação da cena. Chegam a Portugal autores como Tchékov e Pirandello, antes completamente desconhecidos do público português. A preocupação social domina então a escrita portuguesa. Em *Jorge de Sena – Uma Ideia de Teatro*, a autora Eugénia Vasques possibilita-nos a entrada numa série de reflexões próprias e de outros autores sobre o que foi o teatro do século XX. Importa, de facto, reter que será possível descobrir a história do teatro português através de autores como Jorge de Sena, nomeadamente pelo seu teatro entre 1938 e 1971. Veremos: a sua primeira peça *O Indesejado (António, o Rei)* integra-se no âmbito do teatro histórico em Portugal, e a tentativa nacional de restauração do género e criação de um contra-mito sebastiano,

problema que, lembramos, seria para Almeida Garrett uma das grandes causas da pobreza da dramaturgia nacional. Levantando problemas em torno do género da tragédia, podemos ver que este *Indesejado* enquadra-se no teatro de resistência, pilar da poética de Jorge de Sena:

Esta peça é uma tragédia. Uma tragédia histórica. Uma tragédia em verso. Tudo isto é medonho, rebarbativo e audacioso, bem sei. Não vejo, todavia, inconveniente algum em apelidá-la de tragédia. Poderia, por falta de modéstia, que não tenho, (...) limitar-me a chamar-lhe *peça*, visto a tragédia ser qualquer coisa tida como de outros tempos (...) Exige, sim, que a peça tenha *categoria poética*, isto é: visão unificante, densidade de pensamento, equilíbrio rítmico das partes em relação ao todo e da expressão em relação à intenção. (...) Esse acto [2º], passado na nau almirante castelhana, depois da derrota naval dos Açores, se, por um lado documentava várias circunstâncias da acção, por outro apartava a atenção do tema principal, que é a decomposição gradual da personalidade do protagonista, por nele se consciencializarem os contrários da condição humana, em geral, e da condição política nacional, em particular. (...) A tragédia de uma consciência nacional lutando contra a abstracção (e sujeição) crescente do seu próprio destino é a sua mesma tragédia. (...) O que se oculta misteriosamente nos meandros da lucidez ingénua ou do saber culto – a profunda consciência de uma representação necessária em cuja humilde aceitação reside a liberdade – só por profundidade será misterioso. Ou porque, nem todos sendo capazes de enfrentar a verdade, e ninguém sendo capaz de a enfrentar, em cada momento, na sua nudez final – os graus de verdade se desenvolvem como *tragédias sobrepostas*, até um último sem sentido algum, perante o qual o homem ou recua e persiste, ou avança e se aniquila (Sena, 1985: 157).

Outros autores colaboram, através das suas peças, numa possível história do teatro português. De facto, é apenas a partir deles que nos é possível desenhar um mapa da dramaturgia nacional no século XX, não esquecendo outras obras de relevância no mesmo campo, como a primeira *História do Teatro Portuguez* que Teófilo Braga constrói entre 1870 e 1871, ou mesmo *Estudo do Teatro em Portugal 1946 – 1966* de Fernando Mendonça, até *Mulheres que Escreveram Teatro no Séc. XX em Portugal* de Eugénia Vasques (assunto determinante para um estudo aprofundado sobre o papel da mulher no teatro daquele século), não esquecendo o contributo importante da italiana Luciana Stegagno Picchio sobre os anos sessenta em *Storia del Teatro Portoghese* e o sempre actual *História do Teatro Português* de Luiz Francisco Rebello. Quando Sttau Monteiro em 1967 nos oferece *Guerra Santa*, o autor confirma o interesse na desmontagem e crítica do poder totalitário e dos interesses da guerra colonial, obedecendo a um distanciamento das linguagens tradicionais e naturalistas que a dramaturgia nacional tentava impôr com a censura às

costas. Como lembra Eugénia Vasques, “não será por simples produto do acaso que os maiores vultos do teatro português tenham surgido precisamente em períodos de liberdade de expressão, como foi o caso de Gil Vicente e o breve período da Revolução liberal que Almeida Garrett pôde protagonizar” (Vasques, 2015: 63). Neste sentido, importa referir o apelo lançado por Bernardo Santareno aos seus contemporâneos, e que podemos observar também na obra da ensaísta dedicada a Jorge de Sena, e que nos diz:

E agora, cheguei onde queria chegar, falar da censura. O que eu queria dizer aqui, era apenas isto: uma peça de teatro tem de ser conflito – claro e escuro, belo e feio, verdade e mentira, natural e monstruoso. Nunca foi, nem pode vir a ser, outra coisa. Há, nos tempos recentes, um exemplo do chamado “teatro sem conflito”: foi na Rússia, na época da ditadura estalinista: As pessoas eram felizes, perfeitamente funcionais, cada qual se sentindo bem e integrado e nunca frustrado... E resultou um teatro cor-de-rosa, romântico à sua maneira, falso e ridículo (...) O que eu, nesta hora, queria pedir às pessoas que superintendem nos destinos do teatro, era isto: não dificultem, revejam os vossos critérios de censura, alarguem-nos quanto possível, não vejam gigantes em reais moinhos de vento, arrisquem! Estou sinceramente convencido de que vale a pena. Há, de qualquer maneira, um real acréscimo de interesse pelo teatro em Portugal, sobretudo por parte dos mais novos: apesar de todos os entraves postos à representação das peças, nunca se escreveu tanto teatro na nossa terra; pelo menos, desde que eu ando por cá. E é feio esterilizar, matar, esse movimento: se não hostilizarem excessivamente, se ajudarem um pouco, penso que ele virá a dar frutos, obras válidas, riqueza espiritual (...) Amem um pouco mais as nossas tentativas de teatro: critiquem com um pouco mais simpatia (...) Sejamos todos um pouco mais generosos (Santareno *apud* Vasques, 2015: 52).

E acrescentamos a voz de Amélia Rey Colaço, que nos conta<sup>19</sup>:

Como nenhuma companhia se atrevesse levar à cena *O Lodo*, o autor tomou a si essa responsabilidade. Era o fim da nossa temporada no Politeama, e o Alfredo Cortez foi perguntar aos cinco artistas que escolhera se lhe queriam fazer a gentileza de representar a peça. Todos disseram que sim. (...) Aquilo causou sensação, o Politeama esgotou-se logo. As pessoas excitadíssimas por ir ver uma coisa quase proibida (Colaço *apud* Santos, 2015: 17).

Porque além das obras proibidas e espectáculos cancelados (lembremos que existia inclusive a pena de silêncio), a censura portuguesa levou também à extinção do

---

<sup>19</sup> A peça *O Lodo* foi publicada em 1923 e representada no mesmo ano no Teatro Politeama, depois de ter sido recusada por várias empresas da época. Passa-se num bordel lisboeta e apresenta as personagens mais sórdidas e marginais do meio citadino português. O seu autor, Alfredo Cortez (1880-1946), é uma figura basilar do teatro português do século XX e caracteriza-se por representar os costumes da sociedade sua contemporânea.

Centro Português do Instituto Internacional de Teatro (pertencente à Unesco) e em 1965 da Sociedade Portuguesa de Escritores<sup>20</sup>. Sobre esta última, também Jorge de Sena participa na sua crítica<sup>21</sup> e nos deixa um depoimento curioso, na sua *Correspondência com Vergílio Ferreira*:

(...) a raiva contra a SPE datava da fundação, em cujos manejos participei – e logo neles não entraram muitos sujeitos que agora se terão dado ares de indignação... [...] a que ponto a Sociedade não foi, de dentro, vítima das clássicas manobras de provocação? Em que medida não estavam interessados em que ela fosse fechada, talvez porque não iriam ganhar umas próximas eleições com a mesma disponibilidade de continuarem a premiar-se uns aos outros, às esposas uns dos outros, e aos criados deles e das esposas? Ou os 'chineses' que agora andam em maré de catastrofismo? Ou o Estado, que à véspera de eleições, e de importantes concessões africanas, tem todo o interesse em apertar a tarraxa? Ou tudo junto (Sena e Ferreira, 1987: 144).

Percebemos então que a partir dos anos sessenta a escrita teatral ganha um cunho laboratorial, empenhado, de resistência, impulsionado não só pela abertura de novos teatros (em 1952 o Teatro Monumental e pouco depois o Teatro Villaret encabeçado por Raul Solnado dão liberdade e autonomia artística aos seus directores, ao mesmo tempo que José Viana escreve e é aplaudido no Teatro ABC), como pela influência de novas áreas e escritas. Podemos agora pensar no número de escritores de teatro que, nessa altura, acumulavam a função de encenador no seio teatral português,

---

<sup>20</sup> Sobre este assunto, importa retirar um excerto de *Traços Épico-Brechtianos na Dramaturgia Portuguesa: O Render dos Heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente Há Luar! de Sttau Monteiro* de Márcia Regina Rodrigues: “Em nome da Sociedade Portuguesa de Escritores, um júri, formado pelos escritores Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, João Gaspar Simões, Manuel da Fonseca e Fernando Botelho, concedeu o prémio da novela ao livro *Luanda* do escritor José Luandino Vieira, que se encontrava preso em cumprimento de uma sentença de 14 anos por ter lutado pela independência de Angola. Em represália, a sede da Sociedade foi saqueada e depois extinta e os membros do júri interrogados pela Polícia Política” (Rodrigues, 2010: 27).

<sup>21</sup> Faça-se ligação à obra *Campo Literário Português?: O Caso da Extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965* de João Pedro de Avellar George que nos oferece outros excertos da *Correspondência*, acompanhados por uma reflexão exaustiva sobre o assunto. Partilhamos aqui outras palavras de Jorge de Sena, na altura a viver no Brasil, acompanhadas de um enquadramento do autor e lembrando a voz de Agustina Bessa Luís: “a questão da SPE teve aqui [Araraquara, S. Paulo, Brasil] grande repercussão, claro que desfavorável. E nós lavrámos o nosso público protesto que a Imprensa publicou. Todas as notícias que me chegam dão conta da histeria organizada que V. me descreve. E recebi, mandado por ele, um repugnante folheto do Paço d'Arcos, cujos empregados, lá nos matos moçambicanos, estavam a ver o que ele fazia”. Este acontecimento, todavia, se teve um eco importante em Lisboa (assim como nas comunidades de emigrantes intelectuais espalhadas pelo mundo), já o mesmo não parece poder afirmar-se para o contexto mais alargado do território nacional. Se tomarmos em linha de conta as afirmações de Agustina Bessa Luís, o encerramento da SPE ‘foi mais vivido, talvez até por causa da repressão ao nível da imprensa, em Lisboa do que propriamente na província. Quem participou e que esteve aqui viveu mais isso. As coisas chegavam mais atenuadas. (...) A verdade é que não teve no Norte, a não ser, claro, naqueles elementos que participavam mais profundamente nisso, e que já tinham filiação partidária muito séria” (Sena, 1987: 485).

em muito relacionado, numa primeira fase, com a frustração e impossibilidade de outros traduzirem para cena textos aversos à censura, destacando-se, além de Alfredo Cortez, Pedro Bom em *A Qualquer Hora o Diabo Vem* em 1951, e mais tarde Luís de Sttau Monteiro em *Felizmente Há Luar* (1978) ou Luzia Maria Martins em *Bocage, Alma sem Mundo* (1965), facto que antecede uma tendência contemporânea muito presente. Dentro deste panorama, os grupos de teatro universitário começam a produzir espectáculos notoriamente mais exigentes, convidando encenadores estrangeiros como Vítor Garcia ou Adolf Gutkin para o trabalho com os intérpretes, como exemplifica o TEUC em Coimbra (fundado ainda nos anos trinta) e o Teatro Estúdio de Lisboa, impulsionado por Luzia Maria Martins<sup>22</sup> e Helena Félix. É também pela mesma altura que o Teatro Gil Vicente em Cascais ganha vida com Carlos Avillez, ainda assim perseguido pela censura.<sup>23</sup> É também nos anos sessenta que a Casa da Comédia apresenta *Deseja-se Mulher*, uma peça inédita de Almada Negreiros, que havia estado desaparecido dos palcos portugueses. São muitos outros os exemplos de escritas que a partir dos anos sessenta invadem os palcos portugueses e que criam o ambiente favorável para o nascimento de uma nova geração independente nos finais da ditadura.

Antes de avançarmos, demoramos e tentamos a ponte no já aqui referido Conservatório, nomeadamente no seu contributo humano numa fase experimental do teatro português. De facto, a escola impulsionada por Almeida Garrett tem vindo a ocupar – hoje Escola Superior de Teatro e Cinema – um espaço de reflexão e prática artística que importa realçar quando falamos de uma possível história do teatro português do século XX, sendo o Conservatório Nacional – criado em 1836 e dividido pelas áreas de teatro, dança e música – um elemento fulcral, tendo sido criado

---

<sup>22</sup> Luzia Maria Martins (1927-2000) foi responsável pela encenação de grandes êxitos de bilheteira como *O Pomar das Cerejeiras* de Tchekov ou *Mesas Separadas* de Terence Rattigan, aliando-se às tantas outras escritas por ela própria, como *Bocage – Alma Sem Mundo* em 1967 ou *Anatomia de Uma História de Amor*, a partir de textos de William Shakespeare. Adaptou ainda peças para a televisão, como *A Louca da Chaillot*, transmitida na RTP em 1983 e que lhe valeu o Prémio da Imprensa em 1968. Fundou com Helena Félix o TEL, sendo a primeira companhia de teatro independente de Lisboa. A sua última criação foi *Frida e a Casa Azul*, um monólogo com interpretação de Luísa Ortigoso, apresentado na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II a 23 de Abril de 1989.

<sup>23</sup> Atentemos nas palavras do director Carlos Avillez sobre os primeiros anos do Teatro Experimental de Cascais, companhia fundada no Teatro Gil Vicente: “chegámos a ter peças de 14 ensaios de censura, peças que iam ser estreadas em Barcelona (...), peças proibidas no próprio ensaio de censura (...). E a partir dos anos setenta as peças só eram autorizadas para o Teatro de Gil Vicente, não podíamos ir a Lisboa fazer as peças” (Carlos Avillez *apud* Lagartinho 2002).

justamente sobre a ideia de um novo plano para o teatro português, incumbido por D.

Maria II:

Entre as suas medidas principais, incluía a criação de uma Inspeção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais e de um Conservatório Geral de Arte Dramática, a instituição de prémios destinados aos autores dramáticos “que , merecendo a pública aceitação, concorrerem para o melhoramento da Literatura e Arte nacional”, sem esquecer a previsão da defesa dos respectivos direitos (...) e a edificação de um Teatro Nacional “em que decentemente se pudessem representar os dramas nacionais” (...) Em 1839 realizava-se o primeiro concurso para atribuição de prémios a obras de teatro, julgado por Garrett “o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramática em Portugal” (Rebello, 1991: 59).

Mais tarde em 1911, a República nomeava uma comissão composta por elementos do Teatro Livre e do Teatro Moderno com o intuito de procederem a um “inquérito à arte dramática nacional” (Rebello, 1991: 80), apelando a um teatro livre, irreverente e emancipador, continuando a alimentar o edifício do Conservatório como uma das mais avançadas escolas europeias de então. Porém, “as boas intenções (...) que transformava a Escola de Arte de Representar numa das mais modernas da Europa de então não tardariam a ser adulteradas pela transição dos poderes censórios para a autoridade do Governo Civil, o que permitia, já em 1923, a proibição de *Mar Alto*, de António Ferro – curiosamente um dos futuros pilares ideológicos do regime de Salazar – e anunciaria o amordaçamento da cena e a perseguição dos autores, uma constante a partir da implantação da ditadura de 1926” (Vasques, 2015: 66). De braço dado com o Teatro Nacional, as ferramentas de aprendizagem e incentivos dados aos alunos e futuros actores – muitos deles com entrada directa para o Teatro Nacional, uma vez que o modelo funcionaria, principalmente a partir dos anos sessenta, numa lógica de formação clássica destinada aos actores do Teatro Nacional e a formação de vanguarda assente numa experimentação em laboratório –, levavam a uma renovação do próprio teatro, assente no Rossio. Essas influências laboratoriais chegavam em grande parte pela mão de António Pedro através do Teatro Experimental do Porto, ou centros como a Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul em Lisboa. Esta dinâmica de construção de um “actor capaz de se transformar em veículo de pesquisa teatral sob a égide pessoal de cada encenador-criador” (Vasques, 2003: 119) irá alimentar as bases dos grandes centros de formação e pesquisa teatral do Ocidente. A preocupação com a morte do teatro do futuro estará em cima da mesa no final do século XX, o que leva à procura de novos textos e autores: coincidindo com as palavras de Lehmann

sobre o que seria o novo teatro que surgia na década de setenta e oitenta, surgem conceitos revolucionários de pesquisa e formação que visam a permanência em laboratórios, residências artísticas, formação em grupo e participada. Grande parte da revolução deve-se de alguma forma a uma ideia de “obra de arte total”<sup>24</sup> levantada por várias correntes. Naturalmente, a herança experimental deixada pelos *ismos* acaba por ter (finalmente?) consequências na escrita dramática ou, se quisermos, na escrita para teatro. Com a inversão da relação actor – autor dramático, trabalhando na ideia de actor-criador (que responde a uma necessidade de implicação e activação que se foi tornando imprescindível face a uma sociedade em constante mutação), começa também a ser proposta uma noção de texto ou materiais para teatro em oposição à ideia convencional de “peça de teatro”. Porém, quando falamos em formação, falamos quase exclusivamente numa escola para actores que trabalha o texto como parte integrante e essencial da sua aprendizagem e base criadora. Poderemos falar de escolas de escrita? Importa aqui lembrar um dos exemplos mais relevantes se queremos pensar na ideia de formação em escrita de teatro: o curso proposto por Erwin Piscator (1893-1966) no *The Dramatic Workshop*, que se debruçava, pelo menos numa fase inicial, justamente na escrita teatral, tendo como mentores autores como Tennessee Williams ou Oscar Saul, e em que se pretendia que o dramaturgo tivesse formação em várias áreas, nomeadamente cenografia e interpretação. Em todo o caso, o trabalho de criadores como Peter Brook, ainda que numa visão do actor-criador, veio possibilitar a investigação de várias formas possíveis de chegar à linguagem e, em segunda instância, à escrita para teatro, afirmando-se como um dos grandes impulsionadores do método de “workshop”, metodologia que está em muito relacionada com a pesquisa cénica contemporânea, de mãos dadas com uma tendência para os seminários de escrita e “work in progress”:

Estamos perante uma linha de “desnaturalização”, de abolição da personagem e de recentramento na acção. O seu processo de desenvolvimento encontrou-se com o da *performance* (sobretudo da que foi oriunda das artes plásticas), a linguagem dominante na cena alternativa contemporânea (Vasques, 2003: 147).

---

<sup>24</sup> Esta ideia de arte total e universal será determinante na vida da Escola Bauhaus, pensada por Henry van de Veld em 1919 e que teve como principal dirigente Walter Gropius. O ensino praticado combinava a criação com a técnica, alimentando uma ideia de utopia social, lutando por uma anti-individualidade e intervenção na sociedade. Este projecto veria o seu fim com a pressão política dos nazis em 1933.

De facto, no final do século XX assiste-se a uma mudança de pensamento em relação ao corpo e a sua multiplicidade de variantes e potenciadores de linguagens artísticas, possibilitando pensar numa passagem do corpo desmaterializado ao corpo físico e energético. Com efeito, foram várias as contribuições disciplinares para aos poucos chegarmos a esta alteração do paradigma, que nos interessa principalmente do ponto de vista da escrita cénica. Quando Isadora Duncan lidera o movimento modernista no ballet romântico, avançando numa representação do real, aproximando o corpo à realidade política e social que o rodeava, entramos numa fase em que, em sentido literal, o corpo entra em queda, ao mesmo tempo que levanta a possibilidade do corpo como arte independente:

Uma afirmação, não datada, de Isadora Duncan de que se quisesse traduzir nas danças o que queria dizer por palavras não dançaria mas escreveria, serve, na sua aparente banalidade, para distinguir as artes do corpo como um género independente das outras artes, nomeadamente da Literatura. Esta é uma situação até então inédita. Ao diferenciar o corpo como meio de expressão com uma linguagem própria, que não é mera tradução de conteúdos literários, e ao fazer esta distinção de produtores de linguagem bem diferenciados, Isadora fazia germinar um novo género: o das Artes do Corpo (Ribeiro, 1997: 10).

Nestas Artes do Corpo, há sobretudo uma ideia de relação mais directa e mais física com o público, acusando um cansaço pelas normas estabelecidas. Podemos pensar agora num exemplo de criação colectiva presente no ballet *Parade* em 1917 pelos Ballets Russes, em que justamente se reúnem no mesmo projecto a música de Satie, os figurinos e cenário de Picasso, o guião de Cocteau e a coreografia de Massine, resultando, podemos arriscar, numa performance que surge muito antes de saber o que ela é. Podemos também pensar em Francis Picabia (1879-1953) que em França avança num trabalho que envolve a inclusão de signos linguísticos no desenho e na pintura, atribuindo-lhe um lado performativo em potência, como ilustra *Balance* (1919-1920), cujo conjunto cria “uma composição pictorial abstracta” no “balbuciar incoerente da linguagem” (Frogier, 2009: 41). Estes artistas, dos quais não nos podemos esquecer de Duchamp, inauguram antes do seu tempo a potência das artes performativas que reveste o final do século XX, em que o uso linguístico se alia à acção corporal. Ou, da mesma forma que veremos como o texto para teatro se abre em possibilidades a partir dos anos noventa deste século, também artistas como Fontana, ou Jim Dine, questionavam o espaço fechado e autónomo da pintura e procuravam a

laceração do suporte (*Concetto Spaziale, Attesa* em 1960).<sup>25</sup> Com efeito, a performance, que procura a sua identificação a partir de 1950, estabelece-se como a linguagem dominante na cena alternativa contemporânea, muito influenciada pelos artistas plásticos. Neste caso, importa salientar que coube às mulheres o ponto alto da performance corporal, com nomes como Helena Almeida, Lynda Benglis, Ana Mandieta, Martha Rosler, entre outras de grande destaque a partir dos anos sessenta.

No campo português, a queda do regime cria as primeiras condições para o desenvolvimento de um novo tipo de teatro e novas formas de escrita para teatro, representando-se peças que o fascismo tinha proibido e verificando-se uma clara sociedade em mutação, autorizando uma nova esperança na dramaturgia e no teatro português. Ainda nos anos setenta, assistimos ao trabalho de Ernesto de Sousa, fulcral na investigação do poder da linguagem na imagem, nomeadamente performances e exposições realizadas entre 1972 e 1988, cujo conjunto mais tarde veio a nomear *O Teu Corpo É O Meu Corpo*<sup>26</sup>, e que antevê um renovar de modalidades de enunciação e representação do sujeito contemporâneo. É num clima de indefinição que a escrita se auto inventa, numa luta por sobreviver a um tempo de ruptura, como faz notar o processo de Miguel Rovisco numa ideia de teatro de vanguarda que faz jus ao pensamento ocidental sobre o teatro europeu, nomeadamente na sua reflexão sobre a alma portuguesa incorporada em personagens que nos lembram o quão afastados estamos de nós próprios.

Nesta linha, consolida-se no final do século o Teatro da Cornucópia, um projecto de Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, ao mesmo tempo que toda uma geração de oitenta procura a sua afirmação através de diversas modalidades performáticas, com a televisão a alimentar-se desta geração criativa. É em 1995 que nasce o projecto que manteria grande relevo até à actualidade – os Artistas Unidos –, encabeçada por Jorge Silva Melo e que se inicia justamente a partir de um laboratório de escrita. Dizia a dada altura:

Mas enquanto Peter Stein relia os clássicos e descobria Botto Strauss, enquanto Chéreau inventava Koltès, o Luís Miguel Cintra

---

<sup>25</sup> Podemos referir também Adel Abdessemed (Argélia, 1971), cujo trabalho nos traz a inscrição da escrita nas artes plásticas, funcionando ela própria como uma pintura dentro da pintura. De notar *Also Sprach Allah* (2008), um tapete-manuscrito.

<sup>26</sup> Deste agrupamento que Ernesto de Sousa nomeia *O Teu Corpo É O Meu Corpo* fazem parte performances, exposições, literatura, produção gráfica, fotográfica e fílmica, como *Luiz Vaz 73*, *Revolution My Body nr. 2*, *Tu Cuerpo Es Mi Cuerpo / Mi Cuerpo Es Tu Cuerpo*, *Identificación Con Tu Cuerpo*, *Olympia* e *Tradição como Aventura*.

e eu próprio no nosso tempo não conseguimos inventar nenhum escritor (...) quando eu encontrar o autor que um dia me apetece trabalhar, estarei descansado (Jorge Silva Melo *apud* Lagartinho 2002).

É sobre esta dinâmica de novos potenciais de escrita que avançamos para um capítulo que se dedica exclusivamente ao trabalho realizado no teatro português durante os anos noventa, destacando as companhias independentes que emergem e, por sua vez, o surgir de uma geração de autores que até hoje mantém uma relação directa com a dramaturgia portuguesa, nas suas mais variadas formas. A pergunta que nos parece entreter desde o início mantém-se: o quê e como escrevemos nós agora?

### III

#### Anos Noventa: diálogo com tendências e dramaturgias na passagem do século

*Viste-me aquela miúda?*  
Jorge Silva Melo, *António, Um Rapaz de Lisboa* (1995)

*Pensei que estou num ponto, tás a ver, em que compensa tomar decisões (...)*  
*E é preciso um gajo estar preparado.*  
José Maria Vieira Mendes, *T1* (2003)

*Tu és a pessoa por quem tens estado à espera.*  
Tiago Rodrigues, *Coro dos Maus Alunos* (2009)

*A história do mundo é a história da gravidade. A história da queda. A história da perda. Do método para atingir sem atingir o fim.*  
Patrícia Portela, *Wasteband* (2003)

O período que se seguiu após a Revolução de 1974 merece para este estudo uma reflexão que se separa do que tentámos definir para o século XX – focando-nos em lembrar alguns nomes incontornáveis para a dramaturgia até 1970 – e se prepara para entendermos a escrita contemporânea. Terminámos propositadamente o capítulo anterior com Jorge Silva Melo, por querermos voltar a ele agora. O período conturbado que se seguiu aos anos setenta em Portugal inicia o começo de muitas questões que perduram hoje na temática teatral portuguesa. Aspectos como a política de públicos e apoio estatal de que muitas companhias passaram a merecer no final do século XX, são nessa altura temas centrais. Se, por um lado, assistimos ao quase desaparecimento do teatro revista e comercial, com muitos dos seus intervenientes a ganhar lugar de destaque na televisão, impulsionando também aqui novas formas de produção de conteúdos, nomeadamente uma nova escrita humorística e colectiva, por outro lado, surgem novas propostas por parte do teatro independente. Propõe-se uma viragem na actividade teatral, com o impulso de uma nova geração de jovens actores e profissionais do teatro, na sua maioria formados pela Escola Superior de Teatro e Cinema, sob a mão de Jorge Listopad, e o aparecimento de novos grupos que reformulam uma visão estética e dramaturgica do teatro, destacando-se o Teatro do Século, Teatro da Garagem, Teatro Meridional ou o CENDREV / Centro Cultural de Évora. Com efeito, os anos oitenta abrem a porta a uma série de influências internacionais, resultando numa actualização da actividade teatral, removendo, diria,

formas e conteúdos gastos, o que viria a indicar um caminho para novas oportunidades artísticas. Neste contexto, importa também referir que a desconstrução que estes grupos propõem passa também por pôr em causa as funções que o compõem, assistindo-se a um afastamento da predominância da figura do encenador (que já vinha sendo colocada em causa na Europa desde os anos sessenta, como nos lembra Lehmann), assumindo-se as funções de autor divididas entre o actor e o dramaturgo. Importa-nos focar a nossa atenção, como espero ter conseguido suscitar até aqui, no texto para teatro desenvolvido na contemporaneidade, acompanhando origens, novas modalidades e experiências. A descoberta de novos lugares do texto no espectáculo revelar-se-ia resultado dessas experiências pós-74, em que novas direcções estruturais e temáticas – na sua maioria centradas no indivíduo –, se tornariam terreno suficientemente fértil para a produção por parte de, principalmente, uma nova geração de encenadores e actores, de textos dramáticos portugueses, resultantes tanto do entusiasmo pela nova pluralidade de projectos, como pela tradução de autores estrangeiros, novos incentivos estatais, aliando-se a várias oportunidades para os dramaturgos trabalharem em colaboração com as companhias de teatro em regime de seminário, em contacto directo com os actores.

Neste sentido, apetece de seguida abrir caminho na descrição deste novo terreno, apoiando-nos em leituras que, a dada altura, nos voltam a trazer Lehmann ou Szondi para o cerne da questão. Quando Bernard Dort (1988) insiste que a união entre texto e palco nunca aconteceu realmente e que essa relação implica uma ideia de supressão de um dos lugares, importa-nos agora expressar, por outro lado, a nossa vontade em não alimentar algumas das questões principais que têm ocupado o discurso sobre a dramaturgia portuguesa contemporânea, nomeadamente o lugar da literatura dramática no teatro. Sobre isto, é imprescindível a leitura atenta do recente *Uma Coisa Não É Outra Coisa* de José Maria Vieira Mendes, revisitando, em simultâneo, Osório Mateus. Na realidade, o problema começa assim que pretendemos referir o objecto de estudo em questão. Se até final do século XIX a definição de texto de teatro estava relativamente fixada, acreditando-se numa obra literária distinguida por, em tons gerais, conter características próprias – personagens cénicas, diálogos e conflito dramático –, ao longo do final do século XX e neste início do século XXI, esta certeza foi sendo posta em causa, aliando-se à discussão já citada entre teatro e literatura. Aceitamos, de alguma forma, não falar em peça de teatro quando nos queremos referir a espectáculo, adivinhando já uma série de entradas bibliográficas

que distinguem ou aproximam os termos. Uma das principais correntes pretende separar o conceito de texto de teatro e texto para teatro. Sem nos querermos demorar sobre esta distinção, salientamos que tal proposta lembra Roman Ingarden que acredita existir no próprio texto da peça dois tipos de texto, o principal (dito pelas personagens) e o secundário (indicações dadas pelo autor dramático para a passagem à cena, nomeadamente através das didascálias). Ao considerar que ambas as camadas interagem entre si, podemos acreditar que o que se aponta é a existência de um outro tipo de texto. Pela leitura de *A Obra de Arte Literária* deste autor, podemos perceber a sua convicção de que cada representação singular (espectáculo) equivale a um acontecimento único, mesmo que seja sempre uma e a mesma peça que se representa. Esta possível distinção entre representação e peça torna-se evidente, acredita Ingarden, “precisamente no caso de uma obra ser ‘mal’ levada a cena (...) o postulado de que a representação deve ser realizada desta ou daquela maneira para que seja uma ‘boa’ representação pressupõe esta diferença” (1973: 343). Mais recentemente, também Patrice Pavis salienta a importância de tomar consciência do novo paradigma conceptual na própria análise do espectáculo,<sup>27</sup> auxiliando-se, na mesma atitude de Lehmann e que tentámos desenhar no primeiro capítulo, de exemplos contemporâneos, como Heiner Muller e Wilson, que preparam texto, música, cenografia e representação de forma autónoma e efectuam, assim, a “mistura” dessas diferentes pistas apenas no final do percurso, aproximando, se quisermos arriscar, a estratégia teatral da montagem do cinema.<sup>28</sup> Neste novo contexto, o texto não beneficia de um estatuto de autoridade ou de exclusividade: é apenas um dos materiais da representação e não centraliza nem organiza os elementos não verbais. Evidencia-se então o lugar da dramaturgia visual na nova concepção de texto em cena, apoiado no real e afastado do ficcional<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup>“O texto e a representação deixam de ser concebidos numa relação causal, mas como dois conjuntos relativamente independentes, que não se encontram sempre e necessariamente pelo prazer da ilustração, da redundância e do comentário” (Pavis, 2005: 18, tradução minha).

<sup>28</sup> Eugénia Vasques lembra Gertrude Stein (1874-1946), considerada a “mãe” do Modernismo: “Stein esboça o que pode ser considerado um grande e novo programa para o teatro de expressão modernista: a abstracção através de uma tentativa de escrever na peça – the essence of what happened. (...) vai experimentar a criação de um equivalente, na escrita verbal, ao que se podia já realizar em artes mecânicas como a fotografia ou o cinema, e tentar que a sua escrita ‘dramática’ – na verdade já não dramática mas teatral – pudesse ser ‘montada’ como um mero conjunto de imagens relacionadas entre si mas sem o suporte de um contexto lógico, logocentrado, ou seja, sem aquilo a que se costuma chamar simplesmente – uma narrativa. Como fazia o cinema” (Vasques, 2007: 5).

<sup>29</sup> “O teatro contemporâneo, ao abandonar a predominância do texto, não abandonou de forma alguma a poesia ou o glamour do discurso, mas traz para o foco o potencial semântico do corpo e da  
(continuação da notas de rodapé)

De alguma forma, acreditamos que a tensão discutida entre o teatro e a literatura libertou, de alguma forma, o teatro do seu par, atribuindo-lhe novas formas e possibilidades de se apresentar em palco. Para o nosso objecto, interessa-nos sobretudo o texto que é colocado em cena e de que forma eles surgem nos novos grupos contemporâneos: há textos escritos durante os ensaios, há textos escritos por uma pessoa que serão representados por um grupo de actores, há textos construídos a partir de anúncios de jornal, de slogans, de provérbios. Pretendemos um olhar atento também aos incentivos à escrita teatral que, de alguma forma, fazem frente à crise na dramaturgia apontada por Sarrazac: “quanto mais a dramaturgia ganha terreno como matéria de ensino universitário, mais parece que ela perde terreno precisamente onde deveria aplicar-se em primeiro lugar: no domínio da criação teatral. (...) Que resta hoje desse ‘estado de espírito dramático’ a propósito do qual tantas vezes conversámos?” (Sarrazac, 2011: 25). De facto, com o caminho que tentaremos percorrer, iremos perceber que a geração nascida na passagem do século, e que hoje traça um caminho profissional que teremos oportunidade de ver, é reflexo directo desta abertura de novas possibilidades que outros autores portugueses comprovavam já nos anos oitenta e noventa, mas de formas algo diferentes. Poderemos perceber que esta nova geração “sem culpa”, que não viveu a memória da Revolução, tenta um caminho em colectivo assente na invenção dramática, através de improvisação em ensaios, adaptações de outros objectos literários, recorrendo a mensagens presentes em redes sociais e anúncios... Ao mesmo tempo, e ao que parece, contrário à paisagem sobre a qual Sarrazac reflecte na sua “Carta a Bernard Dort” em *O Outro Diálogo*, o terreno académico pertencente a muitos destes jovens artistas vive afastado de uma ideia de dramaturgia enquanto disciplina, seja por via da crítica, escrita criativa ou análise de conteúdos<sup>30</sup>. Por outro lado, temos de destacar neste ponto a

---

visualidade. (...) Os nomes mais sonantes do teatro destes anos, desde Fabre e Jan Lauwers, Robert Lepage, Kantor, ou Wilson, até Peter Stein, Gruber, Brook ou Mnouchkine, de forma menos ou mais ‘tradicional’, todos eles trabalham através do texto. Nos melhores casos, para colocá-lo na borda do silêncio imanente” (Lehmann, 1997: 153, tradução minha).

<sup>30</sup> É de salientar que numa breve pesquisa sobre três instituições de referência no teatro, Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE), constatamos que, nos cursos de licenciatura, existem reduzidas ofertas práticas de actividade dramática: na vertente actores da ESTC, existe a área de Literatura Dramática no 2º ano, que se reparte pelos módulos I e II; na FLUL existe uma disciplina de Escrita Criativa; e na ESMAE desconhece-se a existência de qualquer disciplina de teor prático de dramaturgia. Esta falta é compensada em alguns casos nos cursos de mestrado, como é o caso da Oficina de Escritas de Cena leccionada pelo Professor Doutor Armando Nascimento Rosa na ESTC.

importância de alguns factores de relevo para a construção da geração de autores dos finais do anos noventa e também dos grupos em análise no próximo capítulo. De facto, já aqui falámos do Teatro da Garagem como um dos grandes nomes do teatro que surge após a revolução, acompanhando um registo de autor que vê em Carlos J. Pessoa o principal motor de criação. Porém, é de salientar o lugar que esta companhia nascida ainda em 1989 assume no panorama teatral português, tendo-se tornado escola para vários autores da dramaturgia contemporânea, nomeadamente Patrícia Portela, que veremos de seguida, e lugar de passagem para inúmeros actores que se viriam a tornar criadores e autores em nome próprio na cena contemporânea. Baseada numa “produção prolífica, atípica e dificilmente classificável do ponto de vista estilístico” (Antunes, 2010: 34), esta companhia comporta algumas das características dramáticas que fazem parte do universo da escrita em colectivo (que teremos oportunidade de analisar mais à frente) e se conjugam numa alteração do paradigma escolar dos intérpretes que compõem os grupos, e que vem sendo anunciada também desde os finais dos anos oitenta. Ora, se a geração que finaliza os anos noventa se vê num caminho desbravado pelas novas linguagens de palco – nomeadamente com a Nova Dança –, ao mesmo tempo existe ainda nesses anos uma sensação de falta de motivação na formação do actor para ser ele próprio criador, nomeadamente nas instituições como o Conservatório, levando uma geração a procurar formação em grupos alternativos e com vista à ultrapassagem da ideia conservadora do actor como mera “marioneta” ao serviço da ideia do encenador. Estas formações alternativas alimentavam, entre outras coisas, uma ideia de “escrita aberta” indispensável para uma nova geração que nascia:

A ideia de que o actor não tem de se tornar competente para o palco, que basta existir para ser competente para o palco, foi muito importante para mim. E sobretudo uma ideia de escrita (...) que era uma ideia de escrita aberta, concebida a partir de *workshops*, com os actores a partir de improvisos (Tiago Rodrigues *apud* Vicente, 2012: 70).

Esta procura por uma nova formação que olha para o actor como criador começa a ter repercussão na escola artística institucionalizada: a par do actual Conservatório de Teatro – Escola Superior de Teatro e Cinema –, outras escolas como a Balletatro no Porto e universidades como a ESMAE ocupam um lugar de relevo no que à formação de novos intérpretes e artistas diz respeito. Se atentarmos nos actuais cursos de

actores, principalmente focando-nos na ESTC, percebemos o enorme ênfase na actividade criativa, incutindo aos intérpretes não apenas uma aprendizagem técnica (corpo, voz, movimento) mas também trabalhando as suas próprias potencialidades como “criadores”. Assistimos então à inauguração de várias disciplinas ligadas à performance, espaço cénico, arte e multimédia, que apelam ao actor de hoje uma dimensão criativa e autoral longe da escola tradicional. Confirmação disso são as várias oficinas práticas que reúnem formadores de várias áreas, portugueses e internacionais, como por exemplo as oficinas Performance e Cinema no 3º ano da licenciatura do ramo de actores da ESTC. Enquanto existe esta predominância do cruzamento de várias linguagens na aprendizagem do actor, nomeadamente de escrita e criação cénica individual, muito em parte responsável por uma geração que cria em nome próprio, por outro lado, arrisco a dizer que não existe uma escola de escrita dramática em Portugal: crescem os cursos de escrita criativa, mantêm-se os cursos de Letras (muito direccionados para a antiga filologia e linguística), acompanhamos o currículo artístico dos estudos de teatro mas vemos as coisas em separado. A escola vai sendo então construída: cada vez mais alunos de Letras procuram especializações em teatro e artes performativas, abraçam grupos, colectivos, e escrevem as suas próprias peças, os seus espectáculos e, muitos deles, iniciam um trabalho de actor/intérprete. Numa crença de que não é possível ensinar-se a escrever para teatro, a escola está na base de formação enquanto principal lugar de promoção e desenvolvimento de trabalhos, no sentido de atender à pluralidade de escritas e processos. É então numa dinâmica de criação de textos próprios, por parte de actores e estudantes de letras, sem uma dramaturgia pré-existente, que muitos dos grupos em análise no próximo capítulo parecem trabalhar. Antes de avançar, demoremo-nos mais algum tempo nas principais influências da dramaturgia portuguesa vividas nos anos noventa.

É portanto num contexto de efervescência de novas formas de criação e conteúdos, tomando – como já referimos – especial interesse pelo indivíduo e a sua capacidade de viver em sociedade, que surge também uma recentralização na capital, não apenas através da fixação de novas companhias neste local, como alimentando em palco o ambiente da vida lisboeta: *António, Um Rapaz de Lisboa* apresenta-se como o exemplo mais elucidativo que, de alguma forma, marca a geração dos anos noventa que, como poderemos ver, é, por si, carregada de diferentes gerações: não nos podemos esquecer que em tempo pós-revolução coexistem naqueles anos três grandes

grupos geracionais, como lembra António Conde na sua “Introdução” a *Fresco Bruegeliano* (2014):

Uma geração que viveu adulta, acomodada ou insurgente (...); uma geração de rotura, agente do período revolucionário, depois decepcionada ou compensada na normalização política e na integração europeia (...); e uma nova geração, onde mal ecoam os anos míticos da convulsão social, que se vê colocada perante uma nova ordem mundial de questões sociais e pessoais urgentes (...) – a primeira geração portuguesa de rotura efectiva com o *ciclo imperial* e o episódio *abrilista* de ascendência liberal e republicana, existindo para perscrutar, sem contextos alargados, a sua estrepante condição de cidadania no processo de *europização* e *globalização* (Conde, 2014: 15).

O ideal de escrita colectiva, assente na ideologia de uma estrutura criativa horizontal, em que todos podem contribuir e ser igualmente criadores do espectáculo, alimentou a companhia Artistas Unidos que nasce justamente através do cruzamento de várias pessoas reunidas em seminário com vista à elaboração de um texto<sup>31</sup>, levado a cabo em 1995 pelo já extinto programa ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, incentivo central dos anos noventa na produção de encontros, espectáculos e experiências artísticas de várias artes. Jorge Silva Melo consegue em *António* realizar o desejo de uma escrita de *hoje*, evocando o homem comum que se passeia pela Avenida Almirante Reis, “pessoas que sobrevivem e se esganam por sobreviver hoje mesmo” (Melo, 1995: 10). Esta vontade de olhar para uma sociedade em concreto e a sua carne humana acompanha um estilo de escrita que viria a ser paradigmático da escrita contemporânea desde os anos noventa até hoje (em alguns casos também “ruminante”, como classificava Silva Melo o seu *António*). Um texto discutido, escrito a várias mãos, pensado, lido pela voz dos actores antes do espectáculo, durante a escrita... Lembra Silva Melo, “fomos mais ou menos vinte pessoas a fazê-lo: e durante vinte e quatro sessões juntos pensámos, errámos, perdemo-nos, encontrámos (...)” (Melo, 1995: 15). Este objecto possibilita-nos pensar não apenas no início de várias experiências de escrita, em colectivo ou direccionadas para um fim<sup>32</sup>, que se verificou na dramaturgia portuguesa, como também nos coloca

---

<sup>31</sup> O texto de *António*, *Um Rapaz de Lisboa* foi elaborado num Seminário de Escrita Teatral organizado pelo Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1 de Fevereiro e 14 de Março de 1995 e teve a participação dos actores convidados Lia Gama, Rita Tomé, Manuel Wiborg, Paulo Claro e os inscritos Alfredo Nunes, António Carlos Borges, António Silva, Cristina Bizarro, Helena Reis Silva, Inês Nogueira, Isabel Leitão, Karas, Miguel Vasconcelos, Paula Macedo, Paula Serra, Paulo Patraquim, Pedro Canhoto e Tiago Torres da Silva.

<sup>32</sup> A título de curiosidade, incluímos aqui excertos do *Diário de Bordo* escrito por Jorge Silva Melo durante as sessões de trabalho do seminário: “4ª sessão – 5.2.95. Domingo, dia santo. (MV) Ao ver o (continuação da notas de rodapé)

frente a questões relacionadas com a autoria de um texto ou o papel do novo actor contemporâneo como criador. Não pretendemos alongar-nos numa questão cuja presença ocupa um lugar de destaque para a maioria dos grandes pensadores da teoria literária e do teatro desde o século XIX: sabemos que, à semelhança de outros conceitos como “peça” ou “texto de teatro”, ainda antes disso a figura do autor mudou ou questionou-se substancialmente, abrindo espaço no contemporâneo para a autoria partilhada ou delegada para outras figuras, ou mesmo irrelevante para alguns casos, cuja propriedade deveria ser afinal extinta.<sup>33</sup> Ou, se quisermos, qual a autoria possível, quando as palavras são cópias, mera reprodução, os mesmos objectos dispostos de forma diferente?<sup>34</sup> António é, se quisermos, o pioneiro de uma dinâmica dramaturgica que parece deixar de se importar com discussões seculares e se focam no teatro: no escrever, no encenar, no interpretar. Não pretendo omitir através deste objecto de investigação académica a minha vontade em querer afastar o foco de análise destas questões e direccioná-las pois para o novo teatro ou o teatro novo que, de alguma forma, fomos beber no primeiro mergulho através de Lehmann no primeiro capítulo desta análise. Acompanhando o trabalho artístico dos meus pares, estarei mais perto de construir a minha própria imagem do teatro contemporâneo em Portugal, no que à dramaturgia diz respeito, ainda que mais direccionada, porém, no centro do país. Sem

---

Paulo começar a fazer a personagem de André, suponho ter ficado nítido que escrever *para alguém* não é *escrever em geral* (JSM). Os actores em cena. O segredo do actor. Sedução. Distorcer, romper a construção feita. (...) 7ª sessão – 12.2.95. Finalmente se percebe que haverá uma peça de teatro. A criação assemelha-se mais a uma obra da Mãe Natureza do que de Nosso Senhor: a existência teatral é um processo vivo, em mutação. (MV) (...) A continuidade da 1ª parte revela que é preciso “escrever” os silêncios de António (...) O grande risco é uma peça sem significado nem conclusão. (MV) 13ª sessão – 3.3.95. Somos cada vez menos. As desistências... (...) 18ª sessão – 15.3.95. As dúvidas, o que ficou para trás, o que se perdeu. (...) 19ª sessão – 17.3.95. (...) uma peça de teatro dos tempos correntes. (...) Os objectivos delineados à partida parecem-me alcançados. Vistos de longe todos fazemos parte de uma multidão” (Melo, 1995: 170).

<sup>33</sup> Neste sentido, lembramos o aviso de Foucault: “o indivíduo com um nome glorioso, o autor como proprietário da ‘sua’ escrita, em suma o sujeito como o mais próprio da experiência, têm de ser abalados” (2015: 9).

<sup>34</sup> Sem nos demorarmos na questão, chamamos a atenção para o facto de Jacques Derrida referir a impossibilidade de autoria na medida em que, havendo várias possibilidades de uso da mesma palavra em vários contextos, ela é, porém, sempre a mesma: “Cada signo, linguístico ou não linguístico, falado ou escrito (no sentido tradicional desta oposição), em pequena ou grande escala, pode ser citado e colocado entre aspas; isso pode quebrar cada contexto dado, dando origem a uma infinidade de novos contextos de uma forma que se torna absolutamente ilimitada. Isto não implica que essa marca seja válida fora do seu contexto, pelo contrário, criam-se contextos sem qualquer centro de referência. Esta ‘citação’, esta duplicação, esta iterabilidade da marca não é um acidente nem anormal (...) O que seria uma marca que não pudesse ser citada? Ou uma marca cujas origens não pudessem perder-se ao longo do caminho?” (Derrida, 1988: 12, tradução minha).

culpas, como dizia Jorge Silva Melo sobre os seus actores hoje. Porque nos interessa perceber que tipo de estratégias dramáticas e jogos temáticos invadem a escrita teatral contemporânea, importa agora fazer um balanço das principais características desta nova escrita teatral, que vem sendo anunciada desde os anos sessenta por Lehmann e encontram no final do século XX a sua maior expressão na língua portuguesa. A par destas características quase identitárias da escrita contemporânea, alia-se a actividade de adaptação e tradução de objectos internacionais, que procuravam acrescentar ao teatro pós 25 de Abril uma tonalidade diferente nas temáticas abordadas. É, por exemplo, à mão das traduções que por essa altura os Artistas Unidos fazem chegar a Portugal autores como Harold Pinter, Sarah Kane, Gregory Motton, Jon Fosse, David Harrower, Mark O'Rowe, Xavier Durringer ou Spiro Scimone, muitos deles traduzidos por José Maria Vieira Mendes, que viria a escrever as suas primeiras peças naquela companhia. Em tons gerais, podemos identificar que o que se passa entre oitenta e noventa é o começo de uma escrita teatral mais próxima do palco, realizando-se materiais textuais como componente de um espectáculo, virado, em algumas casos, para a performance. É neste contexto que surgem grupos como o Teatro da Garagem (1989), Olho (1991), Teatro Meridional (1992), Projecto Teatral (1994), As Boas Raparigas (1994), Teatro Bruto (1995) e Cão Solteiro (1997). Trabalha-se igualmente uma escrita virada para si própria, ou, se quisermos, para o próprio intérprete que, numa atitude autorreferencial, se desloca para um trabalho de actor / encenador / performer: vejamos o caso de Mónica Calle<sup>35</sup>, Lúcia Sigalho<sup>36</sup> ou, denunciando outra característica fundamental desta escrita que se vê influenciada por discursos vindos de outras áreas, como a dança, João Fiadeiro. Muitos destes artistas surgem numa vontade *free-lancer* muito comum a partir da segunda metade de oitenta, afastados da ideia de colectivo e recusando, em alguns casos, um enquadramento estético e ideológico, imprimindo na sua escrita teatral um valor autobiográfico revelador de uma identidade própria de vanguarda artística. Não pretendo, porém, arriscar correntes tipificadoras de categorização da escrita teatral portuguesa na contemporaneidade, mas antes tentar pontes de acesso ao que se vê

---

<sup>35</sup> O trabalho desta criadora tem-se destacado pelo seu cariz radical, interessado também na relação com o público e o lugar de actuação. Escolheu como sede para Casa Conveniente (1992) o Cais do Sodré, uma das zonas históricas de Lisboa associada à prostituição.

<sup>36</sup> Neste sentido, importa referir as experiências *Black Barbie Against. The White Ghosts* em 1993 e *Realidade Real* em 1998. Nestes espectáculos, Lúcia Sigalho recolhe uma série de confissões de pessoas na rua que desejassem estar no palco e dizer algo. O processo de escrita é feito lado a lado com as palavras do público, principal responsável, afinal, pela construção do guião.

hoje em cena, enquadrado numa baliza temporal específica e que acompanha esta investigação. A montagem ou sobreposição de textos, não só literários, identifica-se como uma modalidade muito presente nos *novos* grupos, como veremos mais à frente. Este tipo de escrita está muito relacionado com o trabalho de João Brites e da sua companhia O Bando, fundado em 1974, e sediado desde 1999 numa antiga quinta em Palmela<sup>37</sup>. A origem não-teatral destaca-se através da utilização de textos quase exclusivamente não-dramáticos e alimentam uma natureza plástica forte a par com cenários de maquinarias industriais. Também o Teatro da Garagem, referido anteriormente e destacado por se tratar de um teatro de autor – Carlos J. Pessoa –, imprime nos seus materiais textuais um cariz experimental e desconexo, muitas vezes baseado em citações ou colagens, revelando, aos poucos, uma preocupação com a própria função social do teatro. Destacam-se nestes anos os espectáculos *Pequeno Areal Junto À Falésia Com Cravos, Parece-me...* (1990), *O Dia do Quareto* (1991), *A Cidade de Fausto* (1991) e *Pentateuco Manual de Sobrevivência Para o Ano 2000: o Homem Que Ressuscitou – Epifania em 20 Estações* (1997). O que se assiste nestes espectáculos é uma tendência clara, como Brecht e Beckett anunciaram, de incorporar o palco no processo da escrita dramática, que se torna evidente nos casos de escrita em colectivo durante os “ensaios”<sup>38</sup>. Esta nova escrita aposta também na narração e na figura do contador de histórias, tornando claro a intromissão também da tradição romanesca e literária no teatro contemporâneo; como acusava Lehmann, o princípio da narração é um traço essencial do teatro pós-dramático: “o teatro torna-se o local do acto de contar” (2005: 185). Esta tendência está muito relacionada com a vertente

---

<sup>37</sup> A sede da companhia situa-se numa antiga quinta de porcos. A título de curiosidade, lembrar que a Companhia apresenta o seu primeiro espectáculo neste local numa experiência *site-specific* intitulado *A Porca*: “Mulher 1: Vejo logo quando se trata de alguém como deve ser. / Professor: Sou professor num College, nos subúrbios. / Mulher 1: Por mim, teria gostado de estudar. / Professor: Isso é o pior que uma pessoa pode fazer. Os estudantes são todos gente podre e depravada e eu próprio, se venho ao Aqualand, é para conhecer jovens sãs. / Mulher 1: Acho que estou, até me custa dizer, incrivelmente bela, como nas revistas ilustradas, Nas mais apetitosas” (Bando, 1999).

<sup>38</sup> O conceito contemporâneo de ensaio merece uma entrada exaustiva que não faremos, contudo, neste trabalho, sobre o que é ensaiar para a maior parte dos grupos contemporâneos. Sabemos que o conceito de repetição associado ao ensaio está gasto e não faz juz ao que verdadeiramente se passa na cena contemporânea: atentemos por exemplo nas palavras do grupo Forced Entertainment: “Depois de anos a fazer teatro, em que uma parte do trabalho consistia em ensaiar e fixar coisas – fazer a mesma peça funcionar da mesma maneira repetidas vezes – nós resolvemos fazer algo diferente, algo mais extremado. As peças longas foram um passo nessa direcção: trabalhos entre seis e vinte e quatro horas de duração nos quais os actores improvisam dentro de um sistema pré-definido de regras. [...] Considere cada peça como uma tarefa ou um jogo [...] e considere que cada jogo tem regras, estratégias, movimentos conhecidos e também limites” (Forced Entertainment *apud* Fabião, 2009: 243).

autobiográfica e reflexiva que já falámos, nomeadamente de espectáculos de Mónica Calle ou Lúcia Sigalho, cuja preferência pela presença do intérprete em vez da sua representação é muito sintomático de uma atitude política no teatro contemporâneo<sup>39</sup>, seja por temas de cariz social – como lembram os espectáculos de Rui Catalão com bairros problemáticos<sup>40</sup> – ou reflexo de precariedade dos grupos artísticos, cuja vida, teatral e não só, está sujeita aos subsídios estatais, aos atrasos dos pagamentos destes, do adiamento da abertura dos concursos, e por aí fora. Uma outra geração anterior a esta poderia ser lembrada com nomes como Luísa Costa Gomes, Mário de Carvalho ou Jaime Rocha, passando por Armando Nascimento Rosa, Abel Neves e, mais recentemente, Pedro Eiras ou Jacinto Lucas Pires. Para continuarmos a nossa análise, torna-se imperativo agora focarmo-nos em três autores que de alguma forma representam uma geração e continuam paradigmáticos de um modo de escrever teatro referencial para muitos dos grupos contemporâneos em análise no próximo capítulo: José Maria Vieira Mendes, Tiago Rodrigues e, por último, Patrícia Portela.

José Maria Vieira Mendes (1976) surge no panorama da escrita teatral dos anos noventa associado à companhia Artistas Unidos, traduzindo uma série de peças levadas a cena pela companhia de Jorge Silva Melo, enquanto vê publicadas algumas das peças de referência daquele tempo. De facto, parece-nos mais ou menos claro afirmar que Vieira Mendes viria a ser, na década pré-2000, o autor que Jorge Silva Melo dizia pretender encontrar, com muitas das suas peças a serem representadas pelos actores da companhia e em parceria com eles, depois de um convite pelos Artistas Unidos no final dos anos noventa, com uma relação que perduraria por cerca de dez anos. A primeira peça surge então em 1998: *Dois Homens* (publicada pela

---

<sup>39</sup> Mais recentemente, pensemos no projecto *Zona Não Vigada* que acompanha a saída de Mónica Calle da Casa Conveniente no Cais do Sodré e abre portas em Chelas, numa zona marginalizada e posta de lado pela maioria da população lisboeta: “Quando ali abriu a Casa Conveniente, em 1991, o cenário era ainda extensão de uma marginalidade portuária a pulsar na vida lisboeta, paredes-meias com a prostituição e todo um ambiente nocturno *bas-fond*. A transformação profunda da área nos últimos anos, engolida pelo centro da cidade e feita escoadouro do Bairro Alto, fez da Casa Conveniente uma ilha desconexa e desligada da nova identidade. Ao juntar a este desconforto um trabalho continuado de formação de actores junto da população prisional de Vale de Judeus, Mónica Calle sentiu que se dava um corte definitivo e foi fazendo a sua própria deriva afectiva em direcção ao Bairro do Condado (Zona J), ao mesmo tempo que mergulhava num ciclo dedicado ao dramaturgo alemão Heiner Müller” (Frota 2015).

<sup>40</sup> O diálogo com a sociedade é, para Hans-Thies Lehmann, uma das tendências do teatro a partir de 2000: “As razões para uma certa reentrada da dimensão política e social desde então são bastante óbvias: o onze de setembro, novas guerras, a ascensão de líderes políticos de direita na Europa, a reestruturação completa do campo político e ideológico depois do Wende e, por último, (...) novos tipos de problemas sociais associados a uma crise financeira sem fim. O teatro definitivamente sentiu e sente necessidade de lidar mais directamente com as questões políticas” (Lehmann, 2013: 864).

Revista nº1 Artistas Unidos), seguindo-se *Morrer, Crime e Castigo, Lá ao Fundo o Rio, Chão*, entre outras, traduzindo também, por exemplo, *À Espera de Godot* de Samuel Beckett, *Comemoração* de Harold Pinter ou *Filocetes* de Heiner Muller. Mas o percurso dramaturgicamente de Vieira Mendes viria a passar também pelo Teatro Praga (em 2008) – companhia que integra até hoje – assumindo nesta um papel diferente daquele assumido na companhia da antiga Capital<sup>41</sup>, muito relacionado com o que, para o autor, caracteriza, em tons gerais, cada companhia:

Com os Artistas Unidos favorecia-se também, quando possível, a proximidade entre dramaturgo e actores. Escrevia-se para certos actores, de modo a acertar a distribuição da personagem ao estilo e ao carácter do intérprete. Esta ideia de objectivo concreto e vivo para o qual a escrita se faz é bastante propagada no vocabulário dramaturgicamente contemporâneo. Escrever para um espectáculo, para um actor e para o palco prolonga a descrição do dramaturgo como alguém que escreve para o teatro, valorizando-se a sua proximidade ao espectáculo – os dramaturgos que conhecem o teatro por dentro. Foi isto que na altura persegui na relação que comecei por estabelecer com o Teatro Praga, exercitando uma ponte com o que trazia dos Artistas Unidos. Nos espectáculos do Teatro Praga notava uma relação intensa com o momento da apresentação pública, menos formalizada e marcada, e também por isso, julgava eu, mais “autêntica”. Via nos actores não uma identidade escondida por trás de uma figura ficcional, como era o caso no teatro representativo ou de ilusão dos Artistas Unidos – e estou a simplificar generalizando –, mas uma permanente afirmação de uma identidade social e real que não surge em representação de uma ficção ou a servir uma narrativa literária (Mendes, 2016: 18).

Este escrever “para certos actores, de modo a acertar a distribuição da personagem ao estilo e ao carácter do intérprete” está presente em várias obras deste autor para os Artistas Unidos, destacando-se *Onde Vamos Morar*, estreada em 2008

---

<sup>41</sup> Localizado no Bairro Alto em Lisboa, a Capital acolheu a companhia Artistas Unidos entre 1999 e 2002, até ordem de despejo da Câmara Municipal de Lisboa. Seguiram-se vários espaços, entre eles Teatro Taborda e Teatro da Politécnica, onde se mantêm até hoje. Sobre a Capital, diz-nos Silva Melo: “Entrámos n’a Capital, esse enorme edifício abandonado entre a Rua Diário de Notícias e a Rua do Norte, em Novembro de 1999. Nós, os Artistas Unidos. E logo pensámos que poderíamos chamar para perto de nós as várias companhias e produtoras com quem vínhamos trabalhando (...) Ainda não sabíamos o que lá íamos fazer, mas sabíamos que queríamos fazer coisas e coisas em conjunto. Estava tudo sujo, alagado. Quem nos cedeu o espaço — a Sojornal com a concordância da CML — dava-nos um tempo de exploração: até Maio de 2000. Fomos limpando, reparando telhas, localizando infiltrações, não tínhamos tempo a perder e também fomos planeando. E, entre detergentes e vassouras, abrimos em 27 de Janeiro de 2000, com a reposição de dois espectáculos, *Dois Homens* de José Maria Vieira Mendes a partir de Kafka e *Num País Onde Não Querem Defender os Meus Direitos, Eu Não Quero Viver* a partir de Michael Kohlhaas de Heinrich von Kleist. Depois, foi o que se sabe: com *Vai Vir Alguém* de Jon Fosse, encenado por Solveig Nordlund, estreámos a primeira produção nascida naquelas velhas paredes e não parámos: estreámos, repusemos, convidámos, acolhemos, entusiasámos-nos, recebemos autores, organizadores, falhámos, discutimos. Do grupo inicial que se instalou nos vários recantos d’a Capital mantiveram-se unidos a nós a APA, a Re.Al, a Ilusom. E foram aparecendo outros (Eira, O Meu Joelho, Circo da Lua, Tá Safo)” (Melo, 2003).

no Convento das Mónicas em Lisboa. A actividade do dramaturgo<sup>42</sup> durante os anos dos AU continua, de alguma forma, o projecto de *António*, uma vez que voltamos a encontrar em peças como *TI*, *Ana* e *Onde Vamos Morar* um imaginário citadino (a cidade de Lisboa?) entregue a uma geração quase orfã e que sabe pouco o que fazer do tempo. Falamos de uma geração que vive há pouco mais de uma década na União Europeia, que se vê de frente com o progresso industrial e material, com jardins esburacados e prédios a serem construídos, como lembra Alberto em *TI*: “Fiquei a olhar para as obras do centro. Os guindastes todos junto ao rio. Aquilo vai ter umas quinhentas lojas. Vai ter tudo. O Continente e sei lá mais o que. É enorme. Comecei a ficar com frio, doíam-me os dedos dos pés” (Mendes, 2004: 42). Esta peça, representada pelos actores da companhia em 2003 no Teatro Taborda e encenação de Jorge Silva Melo, traz-nos quatro ambientes diferentes liderados por jovens entre os 20 e os 30 anos, à procura da independência. A peça abre justamente com Chico, cujo pai o abandonou, a contar sobre a última grande festa, denunciando, desde o início, que assistimos a um adeus à juventude que não tem lugar no centro da cidade, abrindo portas, se quisermos, à consciência da necessidade de crescer, de tomar decisões, sem saber, na realidade, o que isso significa.<sup>43</sup> Esta observação por parte de uma geração que nasceu quando a Revolução se fazia, implica, em todo o caso, uma atitude política e ideológica perante uma realidade portuguesa que parece isolar estes jovens na sua condição de incerteza perante o futuro, medo, indecisões. Para Conde, as obras no exterior representam na peça a “inserção do real económico, político”, perante a “sobrevivência caricata da terceira geração (...) em que os eternos adolescentes se

---

<sup>42</sup> Usamos propositadamente o termo, adivinhando questões no leitor. Para este objecto de investigação, interessa-nos manter a palavra “dramaturgo” como aquele que escreve para teatro, na concepção contemporânea de escrever para. Incluímos aqui também um excerto da entrevista a José Maria Vieira Mendes, que nos diz: “Quando me descrevem como dramaturgo, fico sempre um bocadinho aflito, porque sei que se gera na cabeça de uma pessoa uma imagem que não é aquela que corresponde àquilo que eu acho que é a minha identidade. E, no entanto, não quero abdicar da palavra dramaturgo. Interessa-me manter essa palavra. Isto é a grande problemática da identidade de género: não quero deixar de dizer que sou uma mulher, por exemplo, mas ao mesmo tempo não quero que a minha identidade seja restringida a uma ideia que as pessoas têm do que é uma mulher” (Vieira Mendes *apud* Marques, 2017).

<sup>43</sup> São várias as passagens que podíamos referir sobre este assunto muito presente ao longo da peça de José Maria Vieira Mendes mas foqueemo-nos em Chico: “CHICO: Pois é, tenho pensado muito nisso, sabes. / ALBERTO: Na retrete? / CHICO: Pensei que estou num ponto, tás a ver, em que compensa tomar decisões. / ALBERTO: Pois, convém. Isto do teu pai se ter pirado... a renda da casa... / CHICO: Não é só isso. Coisas em geral. Dinheiro. Investir. Está aí a acontecer, dá para cheirar. E é preciso um gajo estar preparado. (...) CHICO: agora sou um gajo independente. Tenho de investir nisso... / ALBERTO: pois. CHICO: ... investir na independência. Arranjar uns trocos, fazer-me à vida. Mandar umas paredes a baixo” (Mendes, 2004: 15).

podem entregar a jogos personalizados”, num clima de convivência em que a “acerada dinâmica de um capitalismo em fase eufórica e heróica de grande superfícies comerciais – e o que estas realizações irão acarretar, económica e politicamente, às cidadanias adormecidas” (2014: 323). Tal como no universo de Jacinto Lucas Pires em, por exemplo, *Universos e Frigoríficos*, assistimos nesta geração de autores a uma nostalgia de um futuro que não chegou a ser, afastado da ingenuidade da juventude, uma urgência que se alimenta do uso de uma Língua Portuguesa recorrente e que não perde tempo, que amplia e simplifica no modo familiar como é dito, numa atitude, por vezes revoltada, face às atitudes dos pais (a figura do Pai é central nas peças de Vieira Mendes)<sup>44</sup>, mas que, ainda assim, encontram nos amigos uma espécie de tecto temporário, confortável por nele se sentirem desejados:

CHICO: Estás com vontade de ficar? / VASCO: Também não. /  
CHICO: Então? / VASCO: Mas é mais fácil ficar do que ir. /  
CHICO: O quê? / VASCO: É mais fácil. Porque é que não ficas  
comigo, em minha casa? (Mendes, 2004: 62).

Por outro lado, o papel feminino ocupa em Vieira Mendes um lugar de sucesso e progresso, de avanço. Tanto como em *T1* e *Ana*, e, em parte, até em *Se o Mundo Não Fosse Assim* (se pensarmos como a Rainha perdura no cerne dramaturgico e é por ela que as personagens masculinas se movimentam), a mulher significa, dentro de um ambiente mais ou menos instável, um sinal de esperança de sucesso. Se em *T1*, Sara parece ser a única figura consistente e centrada, que tem um trabalho e organiza o seu espaço (o seu T1), também *Ana* (2009) se move na aparente loucura de Paulo e nas perguntas de Homem, adivinhando um universo em que as personagens masculinas se cruzam com o único propósito, se quisermos, de justificar a existência de Ana, afinal sozinha. Sara, a única que aparentemente cortou com dependências, tanto da Mãe como do namorado Alberto, inicia no seu *T1* a vida real, enquanto Alberto se esconde em casa e Chico tenta prolongar a sua adolescência de álcool e festas. A meia década que separa as duas obras, *T1* e *Ana*, parece acompanhar a evolução do autor em

---

<sup>44</sup> António Conde fala-nos de uma dramaturgia “como lugar de acusação social e geracional, de recepção de enunciados e discursos de impugnação, justificação, denúncia (...) nem os pais são mais *monstros*, nem os filhos são menos *monstros*” (Conde, 2014: 316). Se atentarmos, *T1* parece focar uma geração entregue a si mesma, ao seu espaço, apertado, à necessidade de sobreviver, de pagar renda. Que significa esta renda? Mera casa? Parece haver neste *T1* a ideia de casa como limite de um exterior inimigo, que desasossega. Praticamente não existe resquícios de uma família anterior: o Pai de Chico abandonou-o, a Mãe de Sara vive perto com um *body builder* e para Alberto e Vasco já não há referência alguma.

questões dramáticas que, aos poucos, o aproxima de um absurdo existencial e o separa de uma realidade palpável e geracional que marca as primeiras obras com os Artistas Unidos, talvez numa continuidade de um tipo de teatro político e social iniciado por Jorge Silva Melo e paradigmático de um novo tempo português, destacando uma “geração que apresenta fragilidades e deficiências em viver a partir do que a antecedeu, a geração que cai na autocontemplação de desgraças pessoais, na inércia, no abatimento, na acusação irreflectida, na morna aceitação desagradada do que estava feito ao chegar, no usufruto, hipócrita e enojado, do que lhe foi posto à disposição” (Conde, 2014: 316). O que é de realçar também no percurso de JMVM é a forma como o seu processo de trabalho dramático se adaptou às companhias em que se insere: o trabalho que o dramaturgo faz com o Teatro Praga é reflexo de um desconforto, segundo o autor, com a “relação pré-estabelecida e segura entre texto e espectáculo que até aí fora proposta” (Mendes, 2016: 17). Acreditando que “o teatro pode ser um texto mas também pode não ser” (André e. Teodódio *apud* Mendes, 2016: 18), o trabalho desenvolvido com os novos parceiros estará mais relacionado com uma ideia de colectivo em que, diria, o seu papel de dramaturgo não existe na sua exclusividade do termo, mas sim como integrante de um grupo onde fazem parte outras pessoas e outras modalidades:

Sim, estou numa companhia de teatro e apercebi-me de que aquelas pessoas não precisam que eu escreva para elas. Gosto muito da parte do espectáculo em que conversamos e discutimos o que vai ser. Quando começam a ensaiar e a repetir eu afasto-me. Tornou-se um problema a partir do momento em que percebi que a minha literatura dramática não teria para eles a utilidade que eu julgava normal a literatura dramática ter, um beco sem saída (José Maria Vieira Mendes *apud* Peres, 2017).

Assumindo que o trabalho dramático do autor se altera integrado numa companhia que se caracteriza pela indefinição de género e trabalho assente em colectivo, também o trabalho com os Artistas Unidos parece assentar num diálogo constante com os actores e encenador, sendo neste momento de comunhão que se realiza a peça, numa escrita, se quisermos, participativa, em que é o movimento dos actores que dita as didascálias impressas.<sup>45</sup> Contudo, como o próprio Vieira Mendes

---

<sup>45</sup> Atentemos nas palavras de José Maria Vieira Mendes à introdução de *TI*: “Este texto é também deles, em especial do elenco e do encenador, pois foi durante os ensaios, e graças às suas críticas, sugestões e ideias, que o acabei. Parte das indicações cénicas foi escrita antes da encenação da peça. Uma outra parte já depois, aproveitando as novidades introduzidas pelo espectáculo. Por isso mesmo, o seu valor é aquele que se lhe entender dar, podendo elas ser respeitadas ou não, conforme a vontade de (continuação da notas de rodapé)

lembra, será com o trabalho com Praga, e principalmente a partir do espectáculo *Padam Padam* (2009), que nasce, se quisermos, uma nova forma de escrita para palco, respondendo à questão “como continuar a escrever literatura dramática num teatro que se reinventa em permanência, se nega a si próprio?” (Mendes, 2016: 20). Se em 2009 o espectáculo era assinado por José Maria Vieira Mendes na categoria de dramaturgo<sup>46</sup>, podemos perceber que as criações consequentes espelham a integração da actividade de Vieira Mendes num colectivo interessado em trabalhar diversas formas de criação de texto e linguagens, com forte ligação ao vídeo, e numa actividade dramaturgica em colectivo: são exemplos desta corrente *Terceira Idade* em 2013, *Tropa Fandanga* em 2014 e *Zululuzu* em 2015. Ainda assim, podemos ver como em *Padam Padam* Vieira Mendes traz de alguma forma o imaginário trabalhado nas suas peças anteriores, desta vez exercendo num plano, se quisermos, não realista, como se de um sonho se tratasse, mas evocando, ainda, questões anunciadas em *Ana* ou *TI*: a ideia de um futuro quando “isto” acabar, a miséria e amargura das ruas da cidade, o desejo das montanhas e a eterna pergunta: quando chega o nosso tempo? Um apontamento é acrescentado: ouvimos em *Padam* um sucessivo imperativo “temos de enquadrar”, indicando desde já um sentido de revolta e desadequação próprio dos trabalhos desta companhia.<sup>47</sup> Outra característica muito presente no trabalho de José Maria Vieira Mendes é a actividade de construção dramaturgica sobre narrativas existentes, percurso iniciado por *Dois Homens* (1998) a partir de Kafka, *Se O Mundo Não Fosse Assim* (2004) construído sobre os contos de Damon Runyon<sup>48</sup> ou, se quisermos, *TI* como continuação ou conexão das personagens de

---

quem lê. Naturalmente que, se elas lá estão, por alguma razão será, pelo que sugere o autor que, antes de as suprimir ou substituir e para que tal gesto signifique enriquecimento do texto e não o contrário, se tente compreender essa razão” (Mendes, 2004: 8).

<sup>46</sup> O mesmo acontece um ano depois com *Oil Ain't All, JR* (2010).

<sup>47</sup> Escreve o grupo sobre o espectáculo: “Para ajudar a ‘imprensa escrita, podíamos dizer que contamos um dia de sol em que uma família resolve partir de fim-de-semana. Uma família irrequieta e inconsistente. E à medida que o dia avança, as nuvens negras aproximam-se, os temporais soltam-se e há meteoritos a abalroar as estruturas do planeta. Os sobreviventes, a família que partiu de manhã, ficam a vaguear no deserto de ruínas e cadáveres. Uns procurando as velhas rotinas, outros apostando em novas ideias. (...) é um espectáculo dedicado aos animais. Um espectáculo que está a pensar como é que vai ser. Como é que pode ser. Procurar novas doenças porque afinal de contas, se a pessoa onde se multiplicam as diferentes bactérias e vírus se sente mal, por outro lado as ditas bactérias e vírus sentem-se admiravelmente bem” (Praga, 2009).

<sup>48</sup> “De um se aproveitou uma personagem, de outro uma história, de outros frases, de outros nomes e de um deles – “Little Pinks” – grande parte do enredo (...) Nesta versão entregue para a publicação existem indicações cénicas que funcionam para a leitura e que por vezes poderão provocar a pergunta do leitor mais exigente: mas como se faz isto em palco? Deixei propositadamente por resolver algumas passagens para que o leitor ou o actor as solucionem por mim e também em parte para identificar este como sendo o texto de antes do começo dos ensaios” (Mendes, 2004: 68).

*António* no real lisboeta. Com o Teatro Praga, atentemos em *A Tempestade* (2013) a partir de Shakespeare e Purcell e *Despertar da Primavera, Uma Tragédia de Juventude* (2017) de Frank Wedekind. Mas se o trabalho de Vieira Mendes se centra sobretudo na escrita para teatro, podendo assumir um carácter mais individual ou grupal, passando por diversos temas recorrentes da dramaturgia portuguesa, importa agora direccionarmos o caminho para um olhar sobre dois autores bastante díspares cujo trabalho dramaturgico se move em frentes diversas.

O segundo dos três autores chamados à investigação neste capítulo, e que pretendemos analisar agora, é Tiago Rodrigues (1977). Com um percurso dramaturgico constante desde 2000, foi contudo no final do século passado que o nome do actual director artístico do Teatro Nacional D. Maria II começa a semear uma nova dramaturgia portuguesa a pensar directamente no espectáculo. Sabendo a impossibilidade de nos focarmos em todo o seu percurso, chamamos a atenção para uma série de obras em específico (ver anexo 1) por, de certa forma, consolidarem uma diferença significativa do trabalho dramaturgico analisado em José Maria Vieira Mendes e do percurso da autora Patrícia Portela. Com efeito, é em 1997 que, através de um *workshop* no Centro Cultural de Belém, Tiago Rodrigues inicia um percurso ao lado da companhia belga tg STAN, destacando-se projectos como *Point Blank* em 1998, *The Monkey Trial* (1999), *Berenice* (2005) de Jean Racine e *The Way She Dies* (2017) escrito pelo autor para a companhia e que reúne actores portugueses e belgas. Para o nosso estudo, interessa-nos perceber como Rodrigues se desdobra entre um trabalho de escrita e concepção de espectáculos, assumindo ele próprio a interpretação de vários. No panorama da escrita “para actores” em específico, salientamos as obras *A Partir de Amanhã* (2007) em que Cláudia Gaiolas assume a encenação e interpretação do texto e *Entrelinhas* (2013) cuja relação entre autor e actor é determinante:

    Tiago Rodrigues já escreveu várias vezes para Tónan Quito. Agora tinha que escrever um novo texto para este actor interpretar sozinho no palco mas, por motivos misteriosos, falhou todos os prazos. Foi então que uma série de acidentes, tão reais quanto literários, deu origem a *Entrelinhas*. Retrato da longa e enigmática relação entre o autor e o actor, esta peça é uma passagem secreta que liga a realidade aos subterrâneos da ficção. Num labirinto narrativo, a peça mistura o texto de *Édipo Rei* de Sófocles, com as cartas de um preso para a sua mãe, escritas nas entrelinhas numa edição da tragédia grega encontrada na biblioteca da prisão. (...) Mas regressa sempre ao presente: um teatro onde um actor vem explicar ao público por que motivo não conseguiu construir o espectáculo que estava prometido (Reis, 2013).

A relação directa entre o autor do texto e o actor é muito presente no trabalho de Tiago Rodrigues, principalmente se pensarmos nos projectos assinados pela companhia Mundo Perfeito, criada pelo próprio com Magda Bizarro em 2003. A estrutura torna-se então um ponto de encontro entre intérpretes que encenam, autores que interpretam, desafiando muitas vezes a própria identidade do espectáculo como um jogo de questões acerca do trabalho do dramaturgo. Neste contexto, é de salientar o projecto *By Heart* (2013) em que o autor se propõe ele próprio a mergulhar na interpretação de um texto que, por sua vez, vive de ensinar um poema a dez pessoas do público, mantendo como eco a história da sua própria vida: o público é confrontado com a figura da sua avó que, quase cega, decidiu decorar o seu poema preferido antes de perder a visão. Se Rodrigues lembra Steiner, “assim que 10 pessoas sabem um poema de cor, não há nada que a KGB, a CIA ou a Gestapo possam fazer: esse poema vai sobreviver” (Steiner *apud* Costa, 2013), nós percebemos como neste contexto a palavra parece preencher não só uma estrutura narrativa como também é a própria chave do mecanismo do espectáculo, em que o espectador (evito propositadamente o termo leitor) é convidado a entrar numa esfera autorreferencial e, se quisermos pensar em Steiner, de promessa de futuro. Por outro lado, encontramos em espectáculos como *O Que Se Leva Desta Vida* (2009)<sup>49</sup> o exemplo de um trabalho que se compõe por várias fases de trabalho dramático, antes e durante os ensaios, aqui com a colaboração de Gonçalo Waddington e João Canijo.

A solo, podemos agora focar-nos no trabalho de Tiago Rodrigues enquanto dramaturgo sem intervenção directa no espectáculo. Importa-nos referir o trabalho *Coro Dos Maus Alunos* (2009) escrito a convite da iniciativa PANOS – Palcos Novos Palavras Novas da Culturgest e encenado por Pedro Gil. Falamos de um espectáculo criado a pensar para ser representado por jovens entre os 12 e os 18 anos e talvez seja precisamente aí que reside a pertinência deste texto no contexto social português actual, carregado de questões sobre a educação da nova geração. De facto, como lembra Francisco Frazão, *Coro* “talvez seja menos sobre a escola do que parece: (...) é uma alegoria política” (Frazão *apud* Rodrigues, 2009: 12), já que é através de uma

---

<sup>49</sup> O espectáculo *O Que Se Leva Desta Vida* estreou em Novembro de 2009 no Teatro São Luíz com interpretação e encenação de Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington, e dramaturgia de João Canijo. Em Setembro desse ano, adiantava Waddington: “O desafio de teatralizar estas situações e esta profissão, que é a de cozinheiro, é muito complicado. Especialmente porque não é uma desculpa para fazermos um texto (...) Nós não estamos a querer ir por aí (...) Neste momento em que a entrevista está a acontecer estamos em início de processo de escrita e estamos a debater-nos com muitas questões de profundidade que a cozinha tem no espectáculo” (Gonçalo Waddington *apud* Tavares, 2009).

pequena estrutura de relação entre um professor de filosofia e os seus alunos que conseguimos aceder a um possível imaginário colectivo de uma sociedade que aceita que um professor dê conselhos estéticos sobre os *grafittis* que um aluno (Síbia) faz nas paredes da escola e uma sociedade saciada que, num exercício filosófico, se entrega à fome como única forma de sentir a tragédia do outro, lembrando o conceito aristotélico que se rege pela ideia de que o humano sente compaixão pela dor do outro, semelhante a ele, pelo facto de poder acontecer o mesmo a ele próprio<sup>50</sup>. São vários os interesses dramaturgicos deste texto, nomeadamente o facto de ser contado pelos alunos como uma memória, permitindo-nos aceder ao agora destes jovens: “Nesta altura eu ainda não sei / que o professor vai ser / a pessoa mais importante da minha vida / e penso que o velho é maluco, está senil” (Rodrigues, 2009: 31). O texto é escrito em versos curtos e joga-se com as personagens ausentes – o professor, o director e a directora adjunta –, buscando sempre nas personagens dos alunos a verdadeira informação e argumentação sobre o que é ensinar. Também os nomes das personagens chamam a atenção, uma vez que ao serem Placo, Fisa, Crina, Luga, Garo, Síbia, Lema em vez de, por exemplo, Pedro, Filipa, Catarina, Luís, Guilherme, Sónia e Lena, o leitor (chamo propositadamente leitor em vez de espectador) encontra-se numa zona intermédia entre a realidade destes jovens e a sua própria, colocando a possibilidade de a escola ser outra coisa, afinal, um lugar de onde deveremos sair juntos: “E nós saímos da sala / não sabíamos bem o que tinha acontecido / mas tinha acontecido alguma coisa / que nunca nos tinha acontecido antes (...) era mais juntos (...) olhávamos uns para os outros / como se tivéssemos passado por qualquer coisa juntos” (Rodrigues, 2009: 39). Através da história contada por estes adolescentes, percebemos a possível crítica do autor ao sistema de ensino em vigor nas escolas portuguesas que, em larga medida, se interessa pouco por alimentar outras formas de abordagem das matérias, num confronto constante entre o que diz o protocolo e o que os alunos precisam para aprender, entre uma outra forma de lidar com estes jovens e os inquéritos disciplinares<sup>51</sup>. A comunicação entre os alunos e o

---

<sup>50</sup> Transcrevemos do original: “Placo: o que eu não sei é como é que / o aristóteles teve a ideia de vocês não comerem. Luga: é que o aristóteles diz que só somos capazes / de sentir verdadeira compaixão por uma tragédia / que possa um dia acontecer-nos a nós. Placo: então vocês não comem para saber / o que sente alguém que morre à fome? / Luga: acho que é isso” (Rodrigues, 2009: 52).

<sup>51</sup> Chamo a atenção para a seguinte passagem: “Fisa: foi por causa de nós que eles começaram o inquérito / Placo: porque nós estávamos entusiasmados/ Fisa: porque espalhámos o entusiasmo pela escola / Garo: porque ninguém falava noutra coisa / Placo: porque alguma coisa tinha mudado / não sabíamos o quê, alguma coisa” (Rodrigues, 2009: 41).

conselho académico parece apodrecer e é nesta retórica de possibilidade de outras formas de comunicação que nasce aquela que é, afinal, a “moral da história”: “Tu és a pessoa por quem tens estado à espera” (63), num elogio sincero e bonito a uma juventude que se vê limitada nas paredes da escola.<sup>52</sup>

Se considerarmos as cinco grandes tendências do teatro contemporâneo apontadas por Lehmann em *12 Anos Depois*, parece haver até agora uma correspondência na realidade dramaturgical portuguesa. Já aqui falámos do diálogo com a sociedade cruzando questões políticas e a narração ou um teatro do acto de fala, em criadores como Mónica Calle ou, podemos dizer, Rui Catalão ou Ana Borralho e João Galante. Com efeito, projectos como *Dentro das Palavras* (2010) e *E Agora Nós!* (2016), de Rui Catalão, trazem, por um lado, uma alternativa à representação dramática realista com uma ficção fechada, em que a linguagem do corpo parece sobrepor-se a todo o esqueleto cénico, e por outro, a ideia de que “o encontro com pessoas *reais* é mais importante do que a dramaturgia de uma ficção” (Lehmann, 2013: 865). No primeiro projecto somos confrontados com a palavra inglesa “character” que traz em si uma dualidade que não existe na língua portuguesa: se no inglês, essa palavra se apresenta de três formas distintas (nome, adjectivo e verbo), reportando-se para a natureza e qualidade ética de uma pessoa, uma personagem ou uma forma de descrever determinado objecto, já no português a distinção estabelece-se à partida: personagem não é personalidade, natureza ética não é um papel fictício. O jogo é lançado a partir daí, numa série de improvisações em que o actor se questiona a si próprio e ao jogo a que se propôs. O *E Agora Nós!* é o exemplo claro de uma investigação da vida quotidiana através da voz de não-actores, assumindo a história pessoal do indivíduo num determinado contexto social e político<sup>53</sup>. Também *Atlas* (2011)<sup>54</sup> de Ana Borralho e João Galante reúne 100 pessoas dos 8 aos 85 anos

---

<sup>52</sup> Aproveitamos para lembrar Sílvia: “também digo que já decidi que vou continuar a pintar por causa dele / o que eu queria dizer é que quero ser artista / mas o que o director quis perceber / é que eu pinto as paredes da escola” (50).

<sup>53</sup> Jacques Lacan falava do real, ou o que é percebido como tal, como “o que resiste absolutamente à simbolização”. Continua Frogier sobre a função do artista, “o real é portanto o que escapa à linguagem e à realidade, o que é da ordem do indizível, do trauma, do ‘mais do que verdadeiro’. Toda a questão será então analisar como o artista poderá visualizar, dar forma, criar a figura para fazer aceder a imagem a um aquém da linguagem, ao indizível e ao irrepresentável” (Frogier, 2009: 11).

<sup>54</sup> O projecto foi realizado pela primeira vez em Lisboa em 2011. Depois de ter passado por vários países, com cidadãos locais de cada cidade, *Atlas* voltou a Lisboa em 2014. No total, já foi apresentado em cerca de dez países diferentes. Guardo com especial memória a primeira edição, em que tive oportunidade de participar enquanto estudante de licenciatura: “se sessenta e cinco estudantes de  
(continuação da notas de rodapé)

que, ao ocuparem o palco, dizem em voz alta a sua profissão incluída numa dramaturgia que serve de ligação entre os vários elementos não actores: “se um elefante incomoda muita gente, dois elefantes incomodam muito mais”. A frase proferida é então repetida pelos restantes, em coro, reflectindo um sentido político e social implícito nos testemunhos dos vários “elefantes”:

Nunca pensei que realmente só o facto de dizer a profissão, assim daquela forma que foi dita, que realmente consciencializasse tantas pessoas para a sua própria profissão. Eu acho que aquilo tudo teve muita dignidade (técnica de vendas *apud* Castro, 2016).

Se o coro assumia em *Atlas* um elemento bastante central, também na obra em análise de Tiago Rodrigues a predominância das vozes em uníssono realçam uma tendência apontada por Lehmann no teatro contemporâneo e trazem a *Coro dos Maus Alunos* uma componente que rompe a estrutura de representação dramática no seu “cosmos ficcional do mito ou narração dramática e põe em jogo a presença do público aqui e agora no teatro” (Lehmann, 2013: 866). Este *Coro* surge ora na comunhão de três vozes (é frequente o coro das vozes femininas), ora todos em conjunto e serve de um modo geral como arranque do passar do tempo, como uma imagem exterior sobre as próprias personagens: “e ninguém era capaz de perguntar / o que toda a gente estava a pensar” (27), “não sabemos o que será dito” (45), “e assim continuava o inquerito”, “e as semanas passavam”, “e o inquerito continuava” (58). Contudo, não será apenas através do coro que se revela o trabalho comparado de Tiago Rodrigues com os clássicos: o autor parece enquadrar-se na tendência entre 1990 e 2010 apontada por Conde: exercícios de reescritas dramatúrgicas.

Com efeito, o trabalho de Tiago Rodrigues em *Ifigénia, Agamémnon, Electra* (2015), que o próprio encena no espectáculo no Teatro Nacional D. Maria II no mesmo ano, é um exercício de reescrita de uma narrativa centrada na relação de um pai com os seus dois filhos, numa atitude de olhar contemporâneo mantendo, ainda assim, as principais pontes com a narrativa original e a sua estrutura, como exemplifica a existência do coro. Ao insistir numa reterritorialização cénica, o espectador resolve uma série de perguntas que se colocam à partida, nomeadamente sobre se estamos a assistir à tragédia como a conhecemos ou se, por outro lado, numa relação “paródica, rapsódica e translatória” (Conde, 2014: 55), em que encontramos caminho na consciencialização do próprio tempo contemporâneo, agudizando

---

ciências da cultura que fazem teatro e escrevem incomodam muita gente, sessenta e seis estudantes de ciências da cultura incomodam muito mais”.

questões do homem do nosso tempo<sup>55</sup>. O coro serve em *Ifigénia* de linha entre a expectativa do espectador e a realidade cénica desta tragédia contemporânea, numa atitude, arrisco, provocatória e de questionamento. Assim, assistimos a um coro de mulheres zangadas que se interrogam sobre a origem da tragédia e o mito clássico, ao mesmo tempo que estabelecem uma ponte sobre o que se vai passar a seguir (característica, aliás, que Rodrigues mantém da estrutura original). Se é em tom de ironia que lembram Helena “que nunca aparece”, também o seu desaparecimento com Páris é motivo de revolta de um coro de mulheres que estão sempre em plano inferior da deusa e alertam:

Confiam na tragédia / confiam no que se lembram da tragédia /  
confiam porque a tragédia é de confiança / acaba sempre mal / de  
cada vez que a começamos (Rodrigues, 2015: 7).

Por outro lado, é de salientar a sensação de despedida presente nas três narrativas. Se quisermos, parece haver uma tentativa por parte do autor de dar a voz a estas personagens residentes da dramaturgia ocidental e que não escolheram ser o herói guerreiro ou a deusa mais bela. É um exercício de pensar o porquê e a vida destas personagens, assente muitas vezes numa crítica subtil à imposição enigmática da figura dos deuses que se reflecte, muitas vezes, nas vozes protagonistas da tragédia: Clitemenestra diz-nos “Sim. Os deuses são as histórias que nos contam para que nos lembremos de outra maneira do que realmente aconteceu” (54), assumindo desde já uma posição crítica sobre uma sociedade que, através da mitologia, “conta” a história que quer contar, podendo, ou não, corresponder à verdade. Se em *Coro* entramos numa sala de aula / sociedade em que o modelo de formação se aproxima de um contacto justo e frontal entre aluno e professor / director, também nas tragédias de Tiago Rodrigues, desta vez assumindo uma estrutura formal mais próxima da peça convencional, somos acolhidos num ambiente de satirização, perguntas<sup>56</sup> e peso sobre a memória de uma família cuja tragicidade pertence ao nosso saber comum. Em jeito de grito de revolta, ouvimos em *Electra* a voz de Orestes:

Orestes já não existe. Nunca existiu. Não vou carregar o peso da  
vossa liberdade. Esse peso é vosso. Já vou demasiado carregado.

---

<sup>55</sup> Esta corrente parece ter sido inaugurada em solo português por Jorge Silva Melo com *Prometeu* em 1997.

<sup>56</sup> O coro assume nas três narrativas um efeito quase de refrão, repetindo várias vezes: “Quem ouve as nossas perguntas? Alguém nos ouve? Alguém nos ouve?” (90). Se encararmos este coro como uma possível voz da sociedade (ou povo para a tragédia), podemos observar aqui uma crítica ao facto de só as perguntas e as indecisões dos heróis serem ouvidas e debatidas.

A partir de hoje, escolho ser uma mão fechada que segura uma faca. Mais nada. Não pedi a ninguém que esperasse por mim. Estavam à espera de um herói? Aqui está o vosso herói. Vento” (Rodrigues, 2015: 129).

Lembramos que Tiago Rodrigues se distingue do percurso de José Maria Vieira Mendes, em virtude da sua actividade de encenador e actor de muitas das suas peças. Esta migração da literatura dramática para o centro do espectáculo parece estar, na realidade, na génese do trabalho de Tiago Rodrigues que, tendo começado no Mundo Perfeito, assina hoje em nome pessoal a maioria dos seus projectos (ver anexo 1): desde *Se Uma Janela Se Abrisse* (2010), *Três Dedos Abaixo do Joelho* (2012) ou, mais recentemente, *Bovary* (2014). Muita da nossa historiografia contemporânea tenta definir este trabalho que vive do diálogo directo com a cena com o termo escritores de cena ou escrita de cena que, apesar de se parecer enquadrar no tipo de trabalho realizado por alguns destes criadores, tentaremos não avançar nesse sentido, por considerarmos que este não é o espaço para tal: sim, Tiago Rodrigues parece escrever a pensar na cena e *na* cena (com os actores – ele próprio muitas vezes –, no decorrer dos ensaios) mas também acontece um processo solitário de afastamento entre o texto e o espectáculo que alguém irá encenar (*Coro* parece ser um exemplo claro desta possibilidade), deixando-nos a liberdade de encarar o trabalho deste autor autonomamente. Mais uma vez, interessa-nos perceber a variedade de temas e formas dos três autores colocados em análise nesta parte, tendo-nos focado na figura do dramaturgo assumido por José Maria Vieira Mendes em dois projectos distintos como os Artistas Unidos e o Teatro Praga; passando para Tiago Rodrigues em que se realça o seu percurso num trabalho que se distingue pela relação entre a escrita e o palco, assente num diálogo de proximidade entre o texto pré-existente e o que é descoberto e produzido em cena com os actores. Antes de avançar, é de reforçar o esforço deste autor pela recusa de uma ideia de crise da escrita dramática<sup>57</sup>, sendo ele responsável pelo projecto URGÊNCIAS entre 2004 e 2006 que, diz, pretender ser um teatro “que

---

<sup>57</sup> Não podemos deixar de referir outros encontros que, de alguma forma, potenciaram nos anos noventa e início de 2000 a dramaturgia portuguesa: começando pelo Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores / Novo Grupo que, criado em 1995, permanece até hoje. É de destacar os seminários organizados por Jorge Silva Melo, como *Sem Deus Nem Chefe* em 1998 numa colaboração entre Artistas Unidos e a Câmara Municipal do Seixal e em 2004 o seminário de encenação e dramaturgia com Enda Walsh e John Tiffany e onde participaram autores como Jacinto Lucas Pires, Jaime Rocha, Pedro Eiras, Jorge Loureiro Figueira e Miguel Castro Caldas.

fale nas nossas vidas com as nossas palavras<sup>58</sup> (...) que não dependa senão de nós e de quem nos quer ver (...) de encontros, congregante, um teatro para hoje (...) espectáculos como um laboratório de cidadanias, um sítio onde podemos misturar gente e ver qual é a reacção química (...) apostar em dramaturgias curtas, como pontos de ignição de dramaturgias mais desenvoltas” (URGÊNCIAS, 2006: 9). Partindo da pergunta “o que tens de urgente para me dizer?”, o projecto de Rodrigues assumiu nomes incontornáveis da literatura dramática (utilizo propositadamente o termo “literatura dramática”, assumindo-o como objecto de texto literário), como Filipe Homem Fonseca (edições 2004 e 2006), João Quadros (2006), Nuno Costa Santos (2004 e 2006), Patrícia Portela (2006), Pedro Mexia (2004 e 2006), Susana Romana (2004 e 2006), o próprio Tiago Rodrigues em *Coro dos Amantes a Caminho do Hospital* (2006), entre outros, estabelecendo-se como ignição para uma geração dramática que soma pontos na literatura – não só dramática – contemporânea. Sobre o *Coro dos Amantes* de Rodrigues, encontramos, uma vez mais, uma estrutura que insiste na simultaneidade de vozes, enquanto assistimos à separação dos amantes pela morte. As frases curtas auxiliam um clima de angústia próprio da situação, que vão perdendo força à medida que os corpos cansados se entregam, ora à morte, ora à tristeza. O texto de Rodrigues ganhou vida em filme em 2014, num projecto de Tiago Guedes, revelando o carácter potenciador de outros registos que *Amantes* carrega e que passamos a partilhar:

- Sonho com ele. Com a cara dele, o corpo dele. Do Al Pacino. Ele de metralhadora em punho a entrar pelo hospital, a invadir o reino dos mortos. - A enfermeira entra na sala. O médico entra na sala. - As minhas unhas cravadas na mão dele no dia em que ela nasceu. - Finalmente dizem-me. Eu não reajo. - O dia de hoje. O dia em que ele me trouxe para o hospital. O dia em que parei de respirar. O momento em que eu lhe disse: já não há tempo. - Não faço nada. - Agora é isto. Somos nós a viver no presente. Somos nós a pegar na vida. A não saber o que vem a seguir (Tiago Rodrigues *apud* Festival Caminhos do Cinema Português, 2014).

A produção dramática de URGÊNCIAS remete-nos para outro autor relevante para o nosso estudo, Patrícia Portela, que participou no projecto de Tiago Rodrigues em 2006 com *Mulher sem Memória e História de Babbot* mas também no já referido PANOS em 2008 com *Escudos Humanos*. A pertinência de incluir Portela

---

<sup>58</sup> Numa clara associação, por sua vez, ao programa lançado por Jorge Silva Melo no início da década de noventa.

neste estudo relaciona-se com o facto de, mais uma vez, o seu trabalho se distinguir dos dois autores anteriormente referidos e estar ligado, se quisermos, a uma vertente fora de fronteiras que, aliás, caracteriza o seu trabalho. Com efeito, Patrícia Portela (1971) é, como ela própria se identifica, “uma autora”<sup>59</sup>, que escreve para vários registos: teatro, romance, instalações, performance, dança. As três obras em análise de Portela correspondem a três registos díspares da sua actividade dramaturgica. Em *Operação Cardume Rosa* (1998) encontramos um “catálogo de improvisações” para o grupo de teatro O Resto, fundado também pela autora em 1996, e que apresentou, no mesmo ano, o espectáculo homónimo pelos actores/criadores do Grupo<sup>60</sup>. Ora, o livro nasce assim de uma primeira apresentação do espectáculo, assumindo uma forma não só de guião para o espectáculo como também de registo do mesmo. As ilustrações de Patrícia Portela parecem, simultaneamente, auxiliar o leitor na construção de imagens sobre o que foi o espectáculo, em que a *Operação* se inicia com um convite para jantar. Durante esse momento, através de “improvisações por personagens perdidos para angariar fundos para continuarem perdidos” (no palco ou através das imagens que compõem o texto), prende-nos a atenção as várias perguntas aninhadas na nossa existência enquanto colectivo, grupo, enquanto seres humanos que vivem em contra-relógio, numa viagem preparada pelas “hospedeiras”, rodeada de personagens que se apaixonam pelos espectadores (“as personagens afectivas”), as histórias sobre um “homem-conjunto” que tem por missão procurar as consoantes do mundo, uma mulher que perdeu a gravidade e por isso vai caindo aos bocados (faltam-lhe 10km até ao chão), um homem sem dentes que coseu a boca e desde aí fala pestenejando os olhos, entre tantas outras figuras. Além disso, *Operação Cardume* parece tecer um elogio à cenografia, lembrando o trabalho de Portela no Teatro da Garagem enquanto figurinista e cenógrafa, nomeadamente em *Gesta Marítima* (1994) e *A Nossa Aldeia* (1995), e para quem esta componente do espectáculo “devia ser tipo sofás no cérebro” (Portela, 1998: 8). A começar pelo título, que invoca uma multidão que chega vestida de rosa, a afirmação chega-nos logo na nota inicial do grupo:

---

<sup>59</sup> Patrícia Portela acerca da sua função: “Eu tenho sempre alguma dificuldade quando há assim muitos nomes, eu acho sempre que soa a fraude. Não deve saber fazer nada para dizer essas coisas todas. Eu acho que sou, e é muito recente eu ter coragem para dizer isto, sou escritora. Acho que sou uma autora, só que escrevo para vários formatos. Escrevo para espectáculos, instalações, livros... escrevo. Acho que é isso que eu faço” (apud Dias, 2017).

<sup>60</sup> Participam da criação e interpretação de *Operação Cardume Rosa*: Beatriz Cantinho, Carla Sampaio, José Mateus, Marco Horácio, Patrícia Portela e Sandra Caldeira. Com sonoplastia de Luís Rego.

O espectáculo é uma iniciativa de teatro solúvel, baseada na experimentação da cenografia enquanto dramaturgia do espaço e no estudo da barreira entre realidade e ficção. É portanto uma (peri)peça sobre erros (1998, 7).

Esta barreira entre a realidade e ficção é trabalhada também na dinâmica entre as personagens que têm os nomes próprios dos actores, tendência muito comum no teatro contemporâneo e que alimenta em *Cardume* um sentido de convívio e singularidade da cena. Este exemplo da dramaturgia de Portela faz-se portanto na passagem do texto do espectáculo para um objecto literário singular, acompanhado por um trabalho de ilustração que parece devolver ao objecto físico memórias do espectáculo: com efeito, é integrado inclusive uma *Ordem das Cenas* (1998: 11) com o mapa do recinto do Mercado da Ribeira e o local onde cada cena se passa. Reunimos condições para avançar: em *Wasteband* (2014), a aposta de Patrícia Portela recai novamente sobre um espectáculo homónimo apresentado em 2003, premiado com uma Menção Honrosa Prémio ACARTE/Madalena Azeredo Perdigão<sup>61</sup> em 2003 e Prémio Reposição Teatro na Década pelo Clube Português de Artes e Ideias em 2004. Desta vez, entramos numa máquina do tempo, sob a viagem de Tânia e José, e parece-nos ser justamente sobre o tempo e a perda do mesmo que a autora/performer se debruça:

Foi quando me debrucei sobre as biografias, para além do seu registo fotográfico, com a seriedade que mereciam, que mergulhei na vida e obra de Émile Javal, um considerado oftalmologista francês do século XIX que descobriu que na realidade não lemos nem da esquerda para a direita, nem de trás para a frente, nem de baixo para cima como sempre se imaginou. Afinal os nossos olhos divertem-se a dar pequenos e sucessivos saltinhos enquanto lemos. Estes saltos ocorrem três a quatro vezes por segundo enquanto percorremos, uma a uma, as letras que constituem um objecto escrito em busca de algum significado. De acordo com as experiências a olho nu de Javal, não é a velocidade do movimento do olho deslocando-se pela página nem o momento em que o olho salta que nos permite ligar as letras, e sim somente a breve pausa entre cada movimento (entenda-se entre cada salto do olhar) que nos permite ler (Portela, 2014: 25).

---

<sup>61</sup> Madalena de Azeredo Perdigão inicia em 1984 as actividades do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação Pela Arte/ACARTE, originando os Encontros ACARTE-Novo Teatro/Dança da Europa. O ACARTE foi, assim, durante os anos oitenta e noventa uma fonte de estímulo e incentivo aos artistas portugueses, com o apoio e acolhimento de vários projectos na Fundação Calouste Gulbenkian. Lembra Eugénia Vasques: “(...) a década de oitenta só teria verdadeiro início, entre nós, ao fim de três anos de vida e acção do ACARTE. Com efeito, é por essa altura que se assiste ao aparecimento de novos projectos de criadores individuais, na música, nas artes plásticas, na dança e no teatro, cujos horizontes estéticos se cruzam com as linguagens de artistas de outras latitudes” (1998: 9).

Se o texto nos leva por uma viagem de confronto entre o tempo real e o virtual, em que nos sentimos parte de uma espera colectiva (que a lua caia?), o ambiente cénico realizado pela autora em 2003 garantia igualmente ao espectador a chave para entrar no jogo, através de uma grande mesa redonda recheada de ecrãs onde o espectador acedia às imagens “da nave” e Patrícia Portela assumia o comando da acção, como a porta-voz da experiência. Essas imagens são também invocadas na leitura de *Wasteband*, correspondendo a cada entrada uma descrição: da 000 - “Não esquecer inserção de diagrama muito complicado do professor Abernati Silva Coelho (...)” (27) - até à 0003: “Imagem de duas cegonhas a acasalar num poste eléctrico” (182). A inclusão destas referências transporta o leitor não só para uma maior ambiência da narrativa, como faz a ponte com uma estrutura possível do espectáculo; porém, não caímos no erro de considerar estas “imagens” (o próprio uso do termo “imagem” quando não há de facto uma imagem é sintomático de uma tentativa de provocação das linguagens) como mero apontamento de registo do que aconteceu: assume-se como uma leitura singular e potenciadora de diálogo dinâmico entre a autora e o leitor. Interessa-nos o trabalho desenvolvido nesta publicação na medida em que resulta de um espectáculo previamente apresentado (atente-se no hiato temporal de onze anos), denunciando a vontade de a autora deixar escrito um momento performativo efémero. Esta atitude de pós-publicação revela-se como um caso em que a literatura dramática fez imortalizar o que o espectáculo deixou no momento, àqueles espectadores, naquele ano 2003, obrigando a uma leitura referencial entre objecto literário e objecto teatral bastante díspar dos outros autores referidos.

Mais próximo do trabalho de José Maria Vieira Mendes, no sentido de um autor a escrever para um espectáculo posterior (no caso de Vieira Mendes no seu trabalho com os Artistas Unidos), encontramos em *Robinson Crusóe* (2010) um exemplo de um texto escrito para teatro, pensado para o público mais jovem e encenado por Álvaro Correia no mesmo ano no Teatro Nacional D. Maria II<sup>62</sup>. Inspirado na obra homónima de Daniel Defoe, *Sexta-feira ou os Limbos do Pacífico* de Michel Tournier e *Foe* de J. M. Coetzee, Patrícia Portela experimenta um diálogo que bebe no formato de “documentário teatral” (Portela, 2010: 6) e busca uma relação

---

<sup>62</sup> *Robinson Crusóe* estreou na Sala Garrett no TNDMii a 2 de Março de 2010 com encenação de Álvaro Correia e os actores Bruno Huca, Carla Gomes, Miguel Raposo, Paula Mora e Wagner Borges.

com o público em que o torna participante activo da dramaturgia do espectáculo. Ao traçar o percurso de Roberto Cruz – um homem que viveu sozinho numa ilha deserta e, regressado à civilização, é internado na ala psiquiátrica de um hospital lisboeta, numa clara reterritorialização da narrativa ocidental, o Narrador coloca ao longo da representação uma série de perguntas ao público, transformando-o, se quisermos, em co-autor do mesmo texto, na medida em que as suas respostas são utilizadas em diferentes partes do espectáculo:

A companhia de teatro entra em cena e o Narrador pergunta ao público se conhece a história de Robinson Crusoe e desafia-o a enumerar o que levaria para uma ilha deserta. Faz-se uma lista grande num quadro (escrita e/ou em desenhos) e, quando se está quase a terminar, Sexta-Feira entra de rompante na sala e fecha as portas ameaçando todos com um bisturi (2010: 9).

Olho à minha volta e vejo que de uma ilha deserta criei um oásis. Sinto-me um astronauta no Espaço, certo de ser um dos únicos homens do mundo a habitar este lugar. Avalio a minha estadia nesta ilha desconhecida: *(fazer com o público uma lista das vantagens e desvantagens de se estar numa ilha deserta)* (2010: 37).

5252 dias. Décimo quarto ano do meu reinado, ou do meu cativeiro, decidam vocês. Rebatizo a minha ilha com o nome de...? O que acham? *(perguntar ao público que nome dar à ilha e fazer uma lista)* (2010: 41).

Narrador: *(lista 3)* O que é que vocês fazem quando têm medo? Paralisam? Rezam? Entram em pânico? Gritam? Choram? Pedem socorro? Chamam pela vossa mãe? *Lista do público.* Roberto deita-se de costas sem conseguir fazer nada. Fecha os olhos (2010: 47).

Com efeito, o público torna-se autor de parte do que é *Robinson* e chamamos a atenção ao facto de que, na publicação, ao decidirem incluir as respostas dos espectadores, esta potencia o carácter singular de cada representação: podemos perguntar-nos que outras respostas estariam numa segunda edição da mesma publicação, tendo como base outra representação do texto de Portela. Esta pluralidade de possibilidades do mesmo texto em cena, e mais tarde gravadas em livro, remete-nos para um universo dramaturgicamente rico e desafiante, que não se trata apenas de “mera” interligação com o público mas que o torna co-autor do espectáculo<sup>63</sup>,

---

<sup>63</sup> A dada altura, o público é questionado sobre as vantagens e desvantagens de viver sozinho numa ilha deserta. Respondem: “Desvantagens: Ser atirado para uma ilha horrível e deserta; Ser forçado a separar-me da sociedade (...); Não ter ninguém que nos console. Vantagens: Não ter morrido afogado. Não ter fome. Não haver animais selvagens” (2010, 38). Podemos pensar que outras respostas poderiam ter sido dadas e de que forma elas poderiam mudar totalmente o rumo da representação: e se *(continuação da notas de rodapé)*

devolvendo-lhe um lugar de decisão e rumo sobre o espectáculo. Podemos dizer: a “interacção” com o público (termo insuficiente para o tipo de trabalho aqui desenvolvido mas que aceitamos para prosseguir) será determinante no contexto em que se enquadra – público infanto-juvenil –; no entanto, olhando para o percurso da autora na escrita de teatro, percebemos que a presença do interlocutor é, em grande medida, um apoio estrutural da sua escrita e representação<sup>64</sup>, seja através das personagens que se dirigem ao público (como um narrador), seja através do convite a um espaço teatral mais próximo da instalação (como *Wasteband*) ou simplesmente por um convite informal, como o que inaugura *Operação Cardume*.

Ao colocarmos estes três autores em evidência, pretendíamos traçar três modos distintos de percorrer a dramaturgia portuguesa que nasceu nos anos noventa. Ao iniciarmos a investigação com José Maria Vieira Mendes, abrimos caminho a uma escrita para teatro muito ligada ao projecto Artistas Unidos numa primeira fase e que, gradualmente, assumiu um carácter mais próximo dos grupos a analisar no próximo capítulo e que, ainda assim, se impõe como um dos nomes mais relevantes da dramaturgia portuguesa contemporânea. Ao analisar, por seu lado, o trabalho de Tiago Rodrigues, somos assaltados pela ideia de escrita de cena, numa espiral de contacto com os actores – ele próprio actor –, e que, porém, difere do tipo de trabalho colectivo que parece determinar a presença de Vieira Mendes no Teatro Praga, na medida em que, apesar de uma forte ligação à encenação e à nomeada “mise en scène”, Tiago Rodrigues parece experimentar-se enquanto autor do texto, do espectáculo, da interpretação. Neste campo, sentimos uma semelhança imediata com Patrícia Portela que tentámos resolver seleccionando três obras cujos processos se equiparam tanto a um trabalho mais solitário de escrita para teatro, à sua necessidade do palco e também a para a criação de um texto e, posteriormente, o objecto físico como tal. No capítulo que se segue, devemos um olhar atento a seis novos grupos de teatro que contribuem para a nova dramaturgia portuguesa. Porquê estes e não outros? Essa é a pergunta que tentaremos responder, apostando nestes e não noutros. Em todo o caso, a premissa está estabelecida: interessa-nos o trabalho de grupos que, de diversas formas,

---

alguém respondesse que uma desvantagem seria não ter ninguém com quem trocar a roupa, já que não existe onde comprar, ou não poder comprar uns ténis novos quando se estragassem e como vantagens não ter de partilhar a pouca comida que houvesse ou a possibilidade de fazer o que quisesse. Estas respostas, noutra representação, certamente dariam aos intérpretes material impossível de ser ignorado durante a representação, residindo nessa multiplicidade de possibilidades parte do desafio.

<sup>64</sup> Em 2012, Patrícia Portela referia: “A conversa com o espectador é o que mais me interessa porque isso é que faz crescer o espectáculo” (apud Vicente, 2012: 78).

contrariam a possível sugestão de que o novíssimo teatro português (atribuímos o superlativo ao termo utilizado por Lehmann<sup>65</sup>) se afasta a passos largos da criação de novos textos. Apontamos, pelo contrário, a possibilidade de uma nova dramaturgia, escrita, muitas vezes, em colectivo, em que a herança dramática assinalada nos capítulos anteriores estabelece, arrisco, uma ponte para o que hoje aos jovens interessa escrever.

---

<sup>65</sup> Vide primeiro capítulo: *O Novo Teatro Ou o Teatro Novo* (pp. 14 – 32)

## IV

### Os Novos Grupos: diálogo com temáticas e formas dramáticas no novíssimo teatro português

*- E tu? Não podes fugir, não podes deixar. Ficas à espera que eles percam a força.*  
UmColectivo, *Éter* (2013)

*I want to forget, I want to be better, I want to do it, I want to show.*  
Os Pato Bravo, *Beautiful House* (2017)

*Olha, estou cansado. (...) Eu preciso de qualquer coisa em que possa acreditar.*  
Auéééu – Teatro, *Falta Tinta Vermelha* (2015)

Em 2013, Hans-Thies Lehmann afirmava que o seu *Teatro Pós-Dramático*, escrito doze anos antes, tinha, erradamente, aberto caminho a uma série de mal-entendidos sobre a época que o teórico alemão se propôs estudar. Nomeadamente, a ideia de que o pós-dramático é não textual e a ideia de que anula o drama, com o advento, em simultâneo, do uso de vários tipos de textos para o solo dramático. Ao considerar a existência de novas formas de linguagens, continuando a observar o trabalho de Bob Wilson, já descrito na sua obra anterior, *Teatro Pós-Dramático*, Lehmann constata que “os elementos da prática pós-dramática” (2013: 861) estabeleceram-se, afinal, como práticas do teatro contemporâneo em toda a sua extensão. Também constatámos ao longo desta investigação que se tornava imperativo relacionar a teoria sobre “o teatro pós-dramático” (não nos remetemos exclusivamente a Hans-Thies Lehmann, mas à teoria em geral, associada à época definida pelo teórico alemão) com a realidade portuguesa nos mesmos anos, adivinhando discrepâncias e investindo num olhar, ainda que sucinto e por vezes pouco focado apenas no meio teatral (talvez pela impossibilidade de o separar da conjuntura político-social portuguesa durante o século XX), sobre o panorama da época. Dessa mesma forma, parte desta investigação surge justamente da necessidade de contrariar, de alguma forma, correntes críticas que olham o teatro contemporâneo português como dissociado de uma actividade dramática forte e coerente.

Com efeito, Lehmann destaca como marca do paradigma pós-dramático e/ou contemporâneo a mudança de “ênfase do génio individual” para o grupal ou “trabalho colaborativo”, com grupos interessados em experimentar todos os tipos de “posicionamento do espectador”, autores que “dirigem os seus próprios textos” e uma colaboração próxima entre “autores, dramaturgos e cenógrafos” (2013: 862). As características apontadas por Lehmann levam-nos, antes de mais, a tecer uma distinção entre termos: criação colectiva e trabalho colaborativo. De facto, aponta-se a criação colectiva como um movimento nascido nos anos sessenta e setenta que se caracterizou, na maior parte dos casos, como uma alternativa ao teatro vigente, dedicando-se à experimentação e pesquisa, em que os grupos se constituíam como equipas de criação e produção, assentes numa dinâmica des-hierarquizada<sup>66</sup>. Por outro lado, o processo colaborativo ganha maior expressão na década de noventa e, apesar da permeabilidade de funções, estas são especializadas, ainda que mantendo a ideia de grupo da criação colectiva. Para Stela Fischer, o processo colaborativo pode ser definido “como um prolongamento da criação colectiva setentista”, mas aponta a “necessidade de inaugurar uma nova terminologia que defina a prática em grupo que não esteja associada à criação colectiva” (Stela Fischer *apud* Ary, 2015: 36), devido à ideia pré-concebida de criação colectiva como teatro experimental desinstitucionalizado. Em todo o caso, é de reter que em ambos os casos falamos de grupos cujos materiais dramáticos e trabalho cénico surge em colectivo, em experimentação em ensaio, a partir de um tema ou ideia. Posto isto, adoptamos a partir de agora o termo “criação colectiva” quando falamos dos grupos em análise neste capítulo, dialogando com dinâmicas e formas reconhecíveis. Antes de avançarmos, incluímos a intervenção de Jean-Pierre Sarrazac no que toca à sua reflexão sobre o drama contemporâneo, numa oposição à morte do mesmo, anunciada em *Teatro Pós-Dramático* e que, de certa forma, nos traz sucintamente algumas das características que poderemos observar nos grupos escolhidos e que se relacionam com a ideia de *rapsodização* proposta pelo autor:

Tal como a consideramos, a forma dramática moderna e contemporânea é um terreno extremamente movediço de mutações e experimentações permanentes. Ao longo dos tempos, o romance (nomeadamente na época naturalista) e a poesia (em particular,

---

<sup>66</sup> António Araújo fala-nos da existência de “hierarquias momentâneas ou flutuantes”, na medida em que se localizam “por algum momento num determinado pólo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico” (Araújo, 2009: 48).

com o movimento simbolista) exerceram a sua influência: “novelização” ou “poetização” do drama. Hoje, artes exteriores como o cinema, o vídeo, a performance, a dança contemporânea, invadem por seu lado o drama e tendem a transformá-lo. Esta intervenção das artes exteriores participa desta *pulsão rapsódica* que trabalha a forma dramática. Pulsão permanente de renovação, de emancipação em relação à norma – o drama-na-vida. Pulsão de irregularidade que se manifesta de maneira mais forte, ou mesmo imperativa, em períodos como a idade barroca, as Luzes, o *Sturm und Frang*, o virar do século XX e, indiscutivelmente, na época actual. Pulsão no sentido do heterogéneo, da combinação de elementos díspares que diz respeito tanto aos grandes modos de expressão como o dramático, o épico, o lírico e o argumentativo, como à combinação do cómico, do trágico, do patético. Ou ainda como à inclusão da oralidade na escrita. (...) Poder-se-ia dizer que a forma dramática moderna e contemporânea está sempre à beira do desvanecimento, do colapso. Sempre à beira de desmoronar. (...) a renovação, a vitalidade da forma dramática têm esse preço. O preço de uma permanente *desterritorialização* (Sarrazac, 2011: 46).

Com efeito, ao introduzir a *rapsodização* como característica identificativa da dramaturgia levada a cabo no teatro contemporâneo, Sarrazac caracteriza o autor de hoje como autor rapsodo, “esse cosedor-descosedor” (2011: 54), na medida em que vai beber a vários elementos, textuais e não textuais, a composição do texto, dialogando numa solução que nomeia genericamente por “drama-da-vida”. Esta nova escrita contemporânea apodera-se então do palco como principal interlocutor, com muitos autores e grupos a escreverem com e sobre ele. Se a dramaturgia realizada neste processo de ensaios e colaboração equivale a uma parte substancial da própria dramaturgia portuguesa contemporânea, não podemos avançar sem deixar de referir o trabalho consistente de vários autores que, individual ou em grupo, expõem regularmente o seu trabalho no panorama dramático português<sup>67</sup>, assim como as várias iniciativas que decorrem nos presentes anos enquadradas num trabalho de escrita para teatro, focado exclusivamente no elemento textual. É exemplo disso o Laboratório de Escrita Para Teatro do Teatro Nacional D. Maria II<sup>68</sup> que, entre 2015 e 2017, recebeu dezoito dramaturgos, com coordenação de Rui Pina Coelho, numa vertente de partilha entre os autores, própria de um regime laboratorial.

---

<sup>67</sup> Destaque para Carlos Costa (1969), co-director artístico e de produção do Visões Úteis onde escreve, dirige e interpreta; Miguel Castro Caldas (1972); Pedro Eiras (1975); André Murraças (1976); Cláudia Lucas Chéu (1978); Fernando Giestas (1978); Mickael de Oliveira (1984), fundador com John Romão do Colectivo 84 em 2008 e director artístico do festival Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas; entre muitos outros.

<sup>68</sup> Assumindo a incompletude mas sem querer prolongar-me, refiro em especial esta iniciativa em que desenvolvi a peça *Os Ratos* na edição 2016/2017, com os restantes autores Cecília Ferreira, Fernando Giestas e Sabrina D. Marques.

Em todo o caso, parece-nos pertinente reforçar a ideia de que os *novíssimos* grupos de teatro acarretam uma lide dramaturgica que merece o nosso interesse. O nosso olhar irá recair sobre seis grupos que, com caminho traçado na baliza temporal do final da primeira década deste século até ao nosso presente, nos permitem debruçar sobre uma possível paisagem dramaturgica contemporânea. Em todo o caso, e antes de avançar, será necessário deixar a ressalva que esta escolha dos casos em análise é sempre uma escolha condicionada pelo lugar onde os seus espectáculos acontecem, estando neste caso a análise muito concentrada no território lisboeta. É também condicionada pelo interesse pessoal suscitado por estas companhias, que, de alguma forma, originaram esta investigação. Colocamos como certo que muitos outros poderiam e deveriam ser destacados, os quais apenas poderemos referir ao longo destas páginas, sem o aprofundamento que lhes é devido.

Optamos por iniciar esta fase de investigação analisando o grupo Silly Season, formado por Ana Sampaio, Cátia Tomé, Ivo Silva, João Leitão e Ricardo Teixeira, que constituem o núcleo principal. A linguagem assumida por este grupo desdobra-se entre o teatro, a performance, a música - e também uma forte ligação ao vídeo, potenciada por João Leitão que trabalha regularmente nessa área. O grupo assume desde o primeiro espectáculo – *Silly Season*, em 2012 – uma organização de criação colectiva, isto é, o grupo é responsável por toda a criação artística e logística de produção dos seus espectáculos<sup>69</sup>. A linguagem multidisciplinar é uma característica do grupo, formado na conclusão do curso da Escola Superior de Teatro e Cinema, e que se assume como tal desde *Silly Season*, o espectáculo homónimo da companhia, em que a forma musical assumia um papel de peso, já que se tratava, se quisermos, de um concerto encenado em forma de teatro. Algo semelhante acontece em *T-REX* em 2014, projecto apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em que o grupo, ao abordar em cena o modo como a música pop influencia toda uma geração, prepara uma gravação de um videoclip, assumindo uma linguagem audiovisual e performativa que colabora para uma sensação de consciência colectiva da felicidade enquanto algo efémero e facilmente encenado. Este espectáculo exemplifica também a relação que o grupo mantém com o público na própria construção do espectáculo<sup>70</sup>, ao reconhecê-lo

---

<sup>69</sup> Abre-se a excepção em 2013 com *Hamlet*, que contou com a encenação de Lígia Roque, através do concurso Mystery Stage Director lançado pelo grupo.

<sup>70</sup> Para *T-REX*, o grupo convidou o público a uma série de ensaios abertos no espaço DNA em Lisboa. O espectáculo estreou a 7 de Abril de 2014.

como um interlocutor atento e alvo de um discurso por vezes provocatório. Mais recentemente, atentemos no trabalho *Rehab* (2017) em que justamente é o público o principal intérprete (no sentido literal de descoberta e tradução de algo desconhecido), que se coloca em palco e se vê confrontado com a ideia de que “esta noite o amor acabou / esta noite o menino não está / esta noite aquilo que mais amas, é aquilo que te mata”. Como se de uma dedicatória ao espectador se tratasse, o espectáculo recebe o público com uma carta:

Querido público, isto não é uma carta de amor. E muito menos uma carta de guerra. Nem sequer é uma carta. É um espectáculo incompleto. Para o que nos havia de dar! Toda a gente sabe que não se faz espectáculos incompletos. E por isso preciso de ti. (chora) Mas preciso que mudes. (chora mais) Tenho tantas saudades tuas, se tu soubesses! (...) Nunca saberei escrever este texto se nunca me leres. (...) Hoje vamos reconfigurar, vamos redefinir. Amar um outro lugar – reabitar, será essa a palavra. Corpo, lugar. (casa-se) Acabou-se a anacronia, neste espectáculo nada nem ninguém é privado: novas relações, sítios ainda não reconhecíveis. (deita-se e coça a virilha) Quero muito ver-te e que me vejas, quero ver se já cresceste. Se já te emancipaste, ‘tas a ver a cena?’ (beija um cisne) O voyeurismo ganha sempre, não é? O mesmo espelho negro para o qual tu olhas é o mesmo que te vê e perscruta, que é igual a dizer: que te vigia. Torna-te imagem e faz-te miragem, és produto de masturbação e carne para canhão. (despe um vestido cor de chuva) Rehab baby, é o som de uma partitura partilhada: nós. Ser ou não ser, já não é refrão. Toca. Toca-me e depois chateamo-nos. Toca-me e foge. Vamos acabar com este binómio. (divorcia-se) Ampliá-lo, aliás. A lilás. A azul. A prateado. A verde. A todas as cores. (desce da teia uma cortina marisol) Querido público, eu e tu, temos apenas um nome nas várias existências, um terceiro género: Rehab (Silly Season *apud* Gaivotas 6).

Para o grupo, trabalhar em *Rehab* o confronto entre os performers e o público é trazer para o teatro uma discussão que vem sendo atribuída à performance, assumindo esta vontade em devolver ao teatro uma pergunta acerca da posição do espectador e, por sua vez, a ideia de *reabilitação* de um conceito e/ou espaço. Parece-nos que o mote do espectáculo é guardado assim em refrão pelos actores e é entregue ao espectador assim que este entra na sala, e em cena, já que se coloca no palco, vazio. Por outro lado, o vídeo assume neste espectáculo um papel unificador das várias linguagens que interferem, tendo ele próprio um contributo activo na dramaturgia do espectáculo, uma vez que são projectadas imagens e frases (retratos, labirintos, placas com a inscrição “escorregue aqui”, por exemplo) que nos recordam a impossibilidade de discurso num plano que está estabelecido a *priori* para criar distinção: com efeito, palco-plateia é apenas um dos exemplos de binómios que são colocados em causa durante o espectáculo, juntamente com a definição de alta e baixa

cultura, que é justamente tema comum dos espectáculos do grupo. Numa atitude em que é a mistura de linguagens cénicas a grande potenciadora do discurso de Silly Season, parece recair sobre a ideia de identidade fixa como mito uma grande parte das temáticas dos espectáculos. Conceitos como arte, cultura, cidadão, país, passado, futuro, são colocados à discussão: exemplo disso é *Panorama* (2015), integrado no ciclo Recém-Nascidos do Teatro Nacional D. Maria II, e que joga exactamente com a repetição de uma história (de uma pessoa, de um país), labiríntica, potenciadora de medos e de um passado demasiado pesado para ser possível suportar. Este cansaço sobre uma geração que leva às costas o passado de um país é, a meu ver, o ponto-chave de muitas dramaturgias colectivas em análise neste capítulo, que ganha em Silly Season uma dimensão audiovisual e, arrisco, espacial<sup>71</sup>, própria da linguagem assumida pelo grupo.

Em *Éter* (2013), o primeiro espectáculo do UmColectivo, fundado por Cátia Terrinca, Miguel Rebelo e Ricardo Boléo, é também sobre um país que falamos. Com um texto assinado e encenado pelos intérpretes, *Éter*, continuando o projecto *Diagonais* apresentado previamente no já extinto Teatro Rápido, parece trazer para cena a espera e a crítica a um lugar que abafa, que domina. Ouvimos a certa altura:

- Vendemos barcos, remos e braços, vendemos corpos inteiros. Vendemos homens e mulheres à beira-mar sentados com o país nos seus colos, nos seus ventres, nos seus braços, vendemos o chão, cheios da fértil esperança que animava as manhãs, despimos as árvores dos seus frutos, queimámos os troncos, ardemos os campos, saqueámos o interior inteiro. Deitaram-se os homens, as mulheres, deitaram-se os corpos no limite exterior do país. Somos nós a fronteira. Agora. Perdemos a terra e o mar.
- E tu? Não podes fugir, não podes deixar. Ficas à espera que eles percam a força.
- Diz-me, quanto tempo vais ficar à espera? Que te importa se o lugar é esta cidade? É o mito que te prende aqui? (...)
- Porque é aqui que eu estou. Se esse lugar não existe, eu não existo.
- Este lugar existe. Olha a terra. Este chão é o nosso país. (...) Eu como o nosso país.
- Esse país dilacera, corrói-te.
- Porque é que não vais comigo?
- O teu país queima-te por dentro (UmColectivo em *Éter*).

O trabalho íntimo entre a dramaturgia e a interpretação caracteriza o trabalho deste grupo, em que o diálogo com questões políticas, sociais e culturais é frequente e

---

<sup>71</sup> Uso o termo “espacial” no sentido de criação de um plano não realista e, se quisermos, futurista, com um grande recurso à cor.

em que o colectivo assume a escrita da grande maioria dos textos apresentados (ver anexo 2). *Éter* ganha ainda uma dimensão universal ao ser levado para S. Vicente, onde UmColectivo trabalhou com pessoas locais em actividades de laboratório de dramaturgia contemporânea e novas formas de produção de textos para teatro, adaptando, de alguma forma, o espectáculo ao contexto cabo-verdiano. Assumindo que o texto é uma parte essencial do trabalho do colectivo<sup>72</sup>, o seu projecto seguinte – *1876 Milhas* (2013) – cumpre mais uma vez o desejo dos intérpretes em trabalhar um texto próximo da cena, que alimenta a interpretação e, por outro lado, o sentido de metáfora imprescindível a este texto. Aqui, assistimos à conversa entre dois seres – menino e menina, – homem e mulher –, que trazem à discussão a medida das coisas, já que: “não há coisas pequenas. Nem grandes. Só se pode ser pequeno ou grande perante uma outra coisa”, num diálogo íntimo entre os actores e um público infanto-juvenil que com *1876 Milhas* se questiona sobre o peso das coisas, a saída possível, a ajuda que esperam. Estreado numa sala de teatro em Lisboa, são porém as escolas secundárias a localização requerida para o espectáculo, ecoando nos recreios e salas de estudo a voz da atriz, que a dada altura nos diz: “só o corpo te dá a tua verdadeira grandeza, põe-te no mundo”, criando um ambiente estranhamente pessoal e quase ancestral. Porém, ao colocar o texto numa posição central do espectáculo, o UmColectivo tem igualmente apostado numa revisitação de obras e autores consideráveis da literatura portuguesa, optando, na maior parte das vezes, por um formato não dramático, em prol da poesia ou romance. Três exemplos deste trabalho de adaptação são os espectáculos *Inércia* (2014), *Silêncio* (2015) e *Escuridão Bonita* (2015), em que são postos em cena, respectivamente, Fernando Pessoa, Ruben A. e Ondjaki, num trabalho que se caracteriza pela apropriação cautelosa e adaptada às urgências do colectivo. Nestes casos, os intérpretes funcionam igualmente como dramaturgistas do espectáculo, estabelecendo uma relação de proximidade entre o texto original e o texto utilizado em cena. Incluímos aqui um pequeno excerto:

---

<sup>72</sup> Fazemos referência a uma entrevista ao grupo aquando a apresentação de *Cântico dos Cânticos* a partir do poema do Antigo Testamento atribuído a Salomão e apresentado em 2014 no Animatógrafo do Rossio: “O UmColectivo nunca parte do pressuposto de que o espectáculo tem de ser feito numa sala de teatro. Essa é a nossa forma de trabalhar... Até porque, se há algo que nos interessa, e consideramos ser a peça fundamental do nosso trabalho, é o texto, e como torná-lo comunicável” (UmColectivo, 2014).

- Nós não sabemos amar, nós não sabemos viver, nós não sabemos porque nesta vida pensamos nisso.
- Olha, nós podíamos fugir juntos. Tu vinhas comigo e não te aconteceria nada. P'lo menos, por muito que acontecesse, a gente era livre (UmColectivo em *Inércia*).

Por outro lado, o colectivo aposta também no convite a autores distintos na criação dos seus espectáculos, como é o exemplo a trilogia sobre *As Três Irmãs* de Anton Tchékhov, em que foram convidados para a criação de *Irina* (2015), *Macha* (2016) e *Olga* (2016) os autores Luísa Monteiro, Valério Romão e Rui Pina Coelho, respectivamente. Novamente assente numa relação próxima com um elemento chave da literatura dramática, a trilogia parece dissociar-se da sua génese ao colocar em destaque em cada espectáculo uma irmã, uma vida, uma “versão das coisas”. Torna-se, assim, um espectáculo que parte de Tchékhov, é reescrito pelos autores convidados e é entregue à interpretação e criação da actriz<sup>73</sup>. De facto, podemos ver, a apropriação destes textos para o solo dramático contribui para uma ideia de libertação do teatro que, já anunciada por Heiner Muller, ignora géneros<sup>74</sup> e perpetua uma relação intertextual entre vários materiais, confirmando-se a inauguração de uma mentalidade de “superação da ideia de peça de teatro substituída por uma noção nova: a noção de texto ou materiais para teatro” (Vasques, 2003: 151). Se o trabalho de Silly Season e UmColectivo assenta sobretudo numa criação dramaturgica em colectivo, apropriando-se, como já vimos, de diversas fontes, o trabalho no grupo que acompanhamos de seguida distancia-se um pouco desta tendência e lembra-nos, se quisermos, uma estrutura mais convencional de uma companhia de teatro.

Os Possessos surgem em 2013 pela mão de João Pedro Mamede, Catarina Rôlo Salgueiro e Nuno Gonçalo Rodrigues, todos provenientes da Escola Superior de Teatro e Cinema, e com o desejo comum de “trabalhar a partir de mitos e narrativas universais para fazer teatro e chegar a uma espécie de ficção comum com o espectador, tentar desbravar novos mundos” (Mamede, 2016). Com efeito, os primeiros espectáculos do colectivo debruçam-se exactamente em figuras de heróis e mitológicas que causaram, no ano 2014, uma agitação no seio teatral português, com a

---

<sup>73</sup> Parece-nos importante acrescentar a vontade do grupo em apresentar estes espectáculos em espaços não convencionais, apostando em fábricas e escolas abandonadas.

<sup>74</sup> Será pertinente, numa próxima investigação, perceber a possível existência de um género contemporâneo. Que formas comuns? Temas? Estruturas? Diz-nos Tiago Rodrigues sobre o teatro do seu tempo: “Ao contrário do que acontecia antes, em que as estéticas tinham de ser estanques (...) Neste momento em Portugal a única palavra que tenho para acrescentar a ‘teatro’ é ‘contemporâneo’, porque acho que já começa a significar alguma coisa” (Tiago Rodrigues *apud* Vicente, 2012: 78).

inauguração de uma escrita inteligente, do plano do fantástico e que recorria à música ao vivo de uma forma coerente e sintomática de um grupo recém-formado pelo ex-Conservatório. João Pedro Mamede assina então os primeiros espectáculos do colectivo, *Rapsódia Batman* (2014) e *II - A Mentira* (2015), este a partir da trilogia romanesca de Agota Kristof (*Caderno Grande*, *A Prova* e *A Terceira Mentira*), novamente numa tendência de revisitação de narrativas não dramáticas adaptadas ao colectivo teatral. A figura do encenador permanece nestes espectáculos assumida por João Pedro Mamede, que parece construir o espectáculo a partir do elenco que dispõe. Nomeadamente em *II – A Mentira*, assistimos a uma possível cidade habitada pelos actores / personagens, que nos trazem um sentimento de desilusão e obsessão sobre o outro, questionando a identidade dos mesmos e a nossa própria. Possível espelho da sociedade, o colectivo parece ser para João Pedro Mamede a principal fonte dramaturgica, como acontece em *Marcha Invencível*: “Quanto mais pessoas estiverem nos ensaios, mais vitalidade o espectáculo terá e mais possibilidades surgem” (*apud* Frota, 2017: 19), demonstrando a vitalidade não só da forma de trabalho, um colectivo, como também a produção dramaturgica associada, desta vez com forte incidência no actor acolhido pelos Artistas Unidos pelo seu trabalho em *A 20 de Novembro*, de Lars Norén e encenação de Francis Seleck. De facto, a companhia de Jorge Silva Melo parece ser o “padrinho” do colectivo, apoiando-o não só a nível logístico e de produção funcionando também como uma casa aberta para a apresentação dos seus espectáculos. Para Silly Season, esse papel parece ter sido assumido pelos Teatro Praga e, mais recentemente, Cão Solteiro, com apresentações regulares no antigo espaço dos Praga, no Poço do Bispo, e com acolhimentos regulares na recente Escola das Gaivotas. Autor das quatro peças apresentadas pelo colectivo Os Possessos, João Pedro Mamede é em si o exemplo claro de uma dramaturgia que dialoga com a ideia de comunidade, mais ou menos transversal a todos os grupos analisados, mas que neste ganha um teor mais específico na sua relação com a cidade. Se tal tendência coincide com a herança deixada pelas dramaturgias inaugurais dos anos noventa, como as de Silva Melo que continuaram, em parte, em José Maria Vieira Mendes, ve-mo-las agora num plano diferente, de desilusão, e em que a ficção científica e o fantástico alimentam a esperança de inauguração de um outro e novo mundo. Assumindo então uma estrutura que se parece afastar da criação colectiva que caracteriza os restantes grupos, é no teor dramaturgico dos espectáculos de Os Possessos que a noção de criação conjunta se

faz valer, ainda que o texto seja assinado por uma única pessoa. É no contacto com o grupo, e com os membros do grupo, que o texto é escrito e adaptado, seguindo os passos de uma dramaturgia que José Maria Vieira Mendes referia em parte no seu processo nos Artistas Unidos. No caso de *Marcha Invencível*, torna-se clara esta aposta: “Fui escrevendo uma peça a partir do trabalho de investigação e de pesquisa dos actores”, esperançado em criar uma “uma posição política que é, sobretudo, tentar aceitar a mudança de cor da Europa e, se calhar, aceitar também o fim do mundo como o conhecemos” (João Pedro Mamede *apud* Os Possessos, 2017).

É também numa tentativa de consciência política e social que Os Pato Bravo têm desenvolvido o seu trabalho artístico, assente nos seus fundadores Pedro Sousa Loureiro e Joana Cabral Cotrim, desde 2014. Anteriormente, Pedro Sousa Loureiro havia criado com João Pedro Mamede o espectáculo *Playground Session* (2012) a partir de Marlowe, em que justamente se coloca em causa a razoabilidade do discurso e das acções, da força do querer, do poder que estrangula, num jogo sexual que traz para cena um rei homossexual e vaidoso, sedento de sensações: um herói fraco e sem fé. Com efeito, o trabalho do jovem criador enquanto dramaturgo e intérprete assume uma sensação de rebelião perante uma sociedade de aparências. No último espectáculo de Pedro Sousa Loureiro, *Beautiful House* (2017), vencedor do apoio à criação da Fundação Calouste Gulbenkian em 2016, parte-se do trabalho de Martha Rosler (1943), conhecido pelas imagens contrastantes, com temas como os meios de comunicação social, a guerra, pobreza, locais de passagem, e trabalha-se uma relação íntima com os actores do espectáculo, acompanhados em residência durante os ensaios. O inter-pessoal é aqui aprofundado ao extremo, com o cruzamento de histórias pessoais dos intérpretes e numa harmonia em que deixa de ser necessário apelidar as personagens – são eles actores, eles intérpretes, eles pessoas, que partilham naquele espaço um momento com o público. Desde a podridão da guerra à imagem perfeita de um corpo trabalhado em ginásio, são várias as temáticas que *Beautiful House* aborda, que concorrem entre si para uma ideia de plasticidade proveniente do trabalho da artista americana, conjugada no próprio local de apresentação eleito pelo colectivo: as caves do Liceu Camões, em Lisboa. Outro apontamento essencial nesta dramaturgia que o colectivo cria é a abordagem musical de excertos de material escrito deixado por Louise Bourgeois (1911-2010), resultado de sessões de psicanálise que acompanharam a artista francesa durante a sua vida,

nomeadamente uma lista de desejos em ritmo obsessivo que o colectivo canta acompanhado pelo músico MAGO:

(...) I want to find  
I want to finish  
I want to forget  
I want to be better  
I want to do it  
I want to show (...)

Esta recolocação de um material textual no corpo dramaturgico funciona no espectáculo como uma tentativa de transcendência do acto teatral efémero e coloca ao espectador a hipótese de avaliação sobre si próprio, auxiliado pela voz contínua que repete “o ressabianço é possivelmente a maneira mais fácil de camuflar o buraco onde estamos metidos” (Os Pato Bravo *apud* Monteiro, 2017), numa linguagem que junta o espaço, o corpo e a voz dos actores, o vídeo e o som. Os actores concorrem em palco para encontrar imagens perfeitas, num diálogo permanente com a superficialidade que sabemos, à partida, existir, num cruzamento inter-artes potenciador de novos discursos. Assim, podemos perceber que, apesar da interferência de outras modalidades no campo performático, o texto não parece ser um elemento descartado por estes jovens grupos, muito pelo contrário, existe um trabalho dramaturgico activo e participante da realidade que o rodeia, alimentando-se não só dos actores (que, numa espécie de realização do desejo de Gordon Craig, se tornam eles próprios criadores<sup>75</sup>) como do lugar, abrindo caminho a uma dramaturgia que vive do presente e das circunstâncias actuais. Por outro lado, antes de avançarmos, torna-se importante partilhar com o leitor a dificuldade em aceder ao registo dramaturgico dos grupos em análise no presente capítulo, já que, ao contrário do que vimos até aqui, em que os autores procediam a um registo escrito antes ou pós-espectáculo (podemos pensar no caso de Patrícia Portela em que vários dos seus livros de teatro foram publicados após o espectáculo), maior parte destes grupos não procedeu ainda (e não sabemos se o farão) ao registo do texto separado do momento do espectáculo, tornando-se esta a principal adversidade ao querermos traçar um possível caminho da dramaturgia colectiva, sendo hoje apenas possível aceder à componente textual através do próprio espectáculo.

---

<sup>75</sup> “Nos nossos dias, o actor aplica-se a *personificar* um carácter e a interpretá-lo; amanhã, tentará *representá-lo* e interpretá-lo; um dia, *criará* ele próprio. Assim renascerá o estilo” (Craig, s/d: 94).

Conscientes da necessidade de uma dramaturgia resultante da constante experimentação em grupo e pesquisa literária, cruzando, inclusive, a ciência e a filosofia, muito resultante, arrisco, da formação teórica dos recém-licenciados e mestrados da Escola Superior de Teatro Cinema<sup>76</sup>, encontramos o grupo Auééú – Teatro, fundado em 2014 por nove actores interessados em desenvolver “uma dramaturgia de autoria própria” (auééú – Teatro), estabelecendo novamente a criação em colectivo como principal ferramenta de trabalho. O primeiro espectáculo reconhecido<sup>77</sup> da jovem companhia acontece em 2014 com *Falta Tinta Vermelha* em que revisitam a antiga RDA num gracejo que demonstra a impossibilidade de liberdade do ser humano num contexto social e político repressivo,<sup>78</sup> num texto que bebe igualmente de *O Amor É Mais Frio Que O Capital* de René Pollesch e do filme *L’Amore* de Jean-Luc Godard. Para o grupo, *Falta Tinta Vermelha* é sobretudo um grito de revolta sobre um ambiente que sufoca numa tentativa de pôr a descoberto as inquietudes não só de uma geração mas de todo o contexto económico de um país onde nasceram. Ouvimos num coro de vozes: “eu preciso de qualquer coisa em que possa acreditar”, em que o actor se destaca no seio de um grupo que, por si só, carrega em si a incerteza de promessa de futuro, de garantias, de apoios. A desmontagem em cena está muito presente nos espectáculos do colectivo, que, utilizando o registo vídeo ou áudio, configura o espaço numa abertura de possibilidades que conferem a cada espectáculo um mergulhar íntimo na esfera pessoal do grupo. Este aparato cénico (por exemplo em *9 Anos Depois* em 2016) contrasta muitas vezes com o texto, carregado de incertezas do presente e, ainda assim, com uma dramaturgia pertinente acerca da posição de cada um de nós no mundo. Perguntam em *Falta*: “Mas será que eu não tenho o mínimo de resistência dentro de mim?” e esta pergunta ecoa no espectador como pergunta sobre si próprio. Que resistência guardo dentro de mim? Que grito experimento diariamente? Rapidamente somos confrontados com a explicação do

---

<sup>76</sup> Numa contaminação recorrente do pessoal, no espectáculo *9 Anos Depois* o grupo fazia referência várias vezes às aulas de licenciatura e mestrado na ESTC, tornando-se mais ou menos evidente a influência da formação académica neste grupo.

<sup>77</sup> Antes de *Falta Tinta Vermelha* (2014) o grupo tinha já apresentado os projectos *Estreia* e *À Volta de Gil Vicente* (ver anexo 2), sem grande visibilidade do público.

<sup>78</sup> O espectáculo parte de uma piada sobre um trabalhador alemão a trabalhar na Sibéria que, sabendo que todas as suas cartas seriam lidas pelos censores, diz aos amigos: “Estabeleçamos um código: se receberem uma carta minha escrita a tinta corrente, azul, estou a dizer a verdade; se ela estiver escrita a tinta vermelha, estou a mentir.” Um mês depois, os seus amigos recebem a primeira carta, escrita a tinta azul: “Aqui tudo é maravilhoso, as lojas estão abastecidas, a comida é abundante, os aposentos espaçosos e bem aquecidos, as salas de cinema passam filmes ocidentais, há muitas raparigas disponíveis – a única coisa que falta é a tinta vermelha” (*apud* *Falta Tinta Vermelha*, 2014).

actor/personagem: “Eu não consigo dizer nada sobre o meu desespero”, como se de uma tentativa falhada se tratasse. Valorizando a diferença, este grupo tira partido de um elenco mutável, em que é a partir das várias contribuições em colectivo que se processa o trabalho:

Além do texto ser escrito ou seleccionado durante os ensaios, uma das características que nos define enquanto grupo é a palavra ensaio se diluir nos nossos encontros: uma conversa ao jantar, ou observarmos algo na rua, faz já parte do nosso ensaio colectivo. Claro, isto às vezes cria dispersão ou confusão mas a diluição do momento do “ensaio” também traz mais disponibilidade, menor preocupação/tensão no entrar e sair de cena (ver anexo 3).

Com efeito, é justamente neste ambiente “caseiro” que a maior parte dos colectivos aqui em análise, muitos deles sem estrutura física fixa<sup>79</sup>, trabalha os projectos a desenvolver e desenha temáticas, sendo a lide da escrita do texto potenciada por exercícios em conjunto, em actividade de reescrita de obras literárias e adaptações, visionamento de filmes e espectáculos, relato de experiências pessoais, dissipando-se claramente a imagem da figura autoral, tanto a nível do texto como do espectáculo na sua totalidade. Atentos à realidade que os rodeia herdada por um tempo em que não viveram, os auéééus tentam um diálogo activo com as memórias colectivas enquanto país, nomeadamente no seu espectáculo *Tradição* (2016), programado no âmbito Ciclo Recém-Nascidos no mesmo ano, em que, a partir de uma frase deixada no espectáculo *Falta Tinta Vermelha*, “é da tradição, os actores levam estalos”, o colectivo explora a sua identidade enquanto grupo e a sua posição na tradição, abordando temas que estão na génese do teatro, nomeadamente a questão da repetição e da memória. Tal como *Silly Season*, que queriam falar de uma problemática que era afastada do teatro e levada para a performance (a presença do espectador), também este grupo parece querer distinguir o teatro e a performance em questões que, *a priori*, são remetidas para um dos campos, questionando fronteiras e a própria percepção do grupo sobre a possibilidade de um futuro num mundo que parece gerido apenas por questões económicas e sem espaço para utopias, sonhos e memórias.

A reflexão sobre uma comunidade utópica, que se reúne perante as adversidades do exterior, estava muito presente na poética dramática de José Maria Vieira Mendes e do paradigma iniciado por Jorge Silva Melo, mas nestes novos

---

<sup>79</sup> Dos grupos analisados, apenas *Silly Season* e *UmColectivo* mantêm espaços físicos regulares, o *Polo das Gaivotas* e a *Casa Tangente em Elvas*, respectivamente.

grupos existe um cunho de revolta e tentativa de libertação de um estado que parecia adormecido em muitas das correntes dramáticas referidas. Com efeito, também o Teatro da Cidade, o último grupo em análise nesta dissertação, coloca em *Topografia* (2017) uma reflexão sobre a ideia de comunidade assente num colectivo que se move em palco pela urgência e inquietação em dizer algo. Desta forma, é através de uma série de alegorias que os actores/criadores destacam as várias formas possíveis de pertencer a uma comunidade: porque as pessoas que fazem parte desse grupo querem estar juntas, porque simplesmente estão juntas sem interesse pessoal e não se relacionam ou porque se relacionam apesar de não quererem estar juntas. Este paradigma leva *Topografia* a investir na figura do “estrangeiro”, que olha de fora para uma comunidade e a interroga, questionando a sua própria individualidade. O espectáculo passa-se numa espécie de cave sombria onde um grupo de jovens se reúne com a única certeza de querer estar junto (respondendo a um dos tipos de comunidade). Esta cave é cenário para várias situações que demonstram o momento em que um indivíduo se imiscui num determinado grupo (um prédio, uma fábrica, uma prisão) e quais as consequências desse acto para o próprio sujeito. Sem um processo de trabalho definido, o Teatro da Cidade trabalha nesta criação sobretudo a partir de textos próprios, revelando uma consolidação dramática assinalável, apontando sempre para a “reflexão contemporânea sobre a frágil condição humana” que afinal se torna “força na resiliência face ao opressor que é sempre o outro” (Simões, 2017: 21). O grupo recorre a uma série de alegorias que propiciam um espectáculo em que os actores se tornam plataformas de discurso, sem uma preocupação directa no diálogo entre intérpretes. O pensamento associado a este espectáculo é colocado em cena através de uma escrita teatral e cénica partilhada em que a indefinição do processo alimenta cada criação: “Não definimos que vamos sempre fazer textos escritos, não definimos que vamos ser sempre nós a escrever, não definimos quem é que encena, se vão ser sempre criações colectivas ou se um dia vai haver alguém a encenar uma coisa” (Nídia Roque *apud* Teatro da Cidade, 2017). Podemos perceber que este trabalho em colectivo não resulta tanto de uma ideologia partilhada pelos vários grupos do teatro contemporâneo, mas de uma descoberta de novas potencialidades cénicas e dramáticas que parece não se ter ainda esgotado. Partindo do princípio que o processo de criação é mutável, o Teatro da Cidade apresentou em 2016 *Os Justos* de Albert Camus, confiando a partitura textual a uma obra pré-existente e definida em que o Teatro da Cornucópia serviu de principal apoio

logístico e de produção, acolhendo todo o processo de criação do espectáculo e abrindo as portas a uma estadia de acolhimento no Teatro do Bairro Alto. Tal como Silly Season vê nos Teatro Praga a primeira mão de apoio e Os Possessos contam com os Artistas Unidos desde os primeiros espectáculos, também o Teatro da Cidade, composto por actores que se haviam cruzado em *Hamlet* de Luís Miguel Cintra, tem o Teatro da Cornucópia como principal catalisador do grupo, numa dinâmica que não deixa de ser nostálgica, já que coincide com o fim da companhia do Bairro Alto.

Criar em nome próprio parece ser também uma resposta às adversidades do trabalho artístico em Portugal, em que os apoios existentes não dão resposta a toda a criação teatral, em que o aluguer das salas de ensaio é sustentado pelos próprios intérpretes, em que a bilheteira do espectáculo é repartida entre a instituição de acolhimento e o grupo. De facto, a maior parte destes grupos vê na criação teatral um trabalho que requer principalmente muita vontade e investimento pessoal (a todos os níveis, incluindo financeiro), já que os apoios pontuais, quando existem, não conferem a estabilidade que um grupo precisa para desenvolver uma linguagem comum e um trabalho artístico que perdure. Em Portugal, os apoios estatais e privados, por um lado a Direcção Geral das Artes, por outro os concursos da Fundação Calouste Gulbenkian ou Fundação GDA, representam para a comunidade artística emergente uma possibilidade de desenvolvimento de um trabalho mais rico e que corresponda às metas que os grupos desenham, ao contrário do pensamento inverso: trabalhar segundo aquilo que é à partida possível com os recursos existentes. Em simultâneo, podemos pensar na dificuldade que muitos destes grupos enfrentam ao querer trabalhar um texto pré-existente, com custos de direitos de autor associados. Porém, a escrita em nome próprio e em colectivo responde também muitas vezes à insatisfação perante a literatura existente sobre a temática escolhida: “Então pensámos em pôr tudo de lado, começar do zero e fazer um espectáculo em que pode entrar tudo o que quisermos” (Rita Cabaço *apud* Frota, 2017: 21), inaugurando uma dramaturgia “grupala” rica e reveladora das principais inquietações e preocupações de uma geração, revestidas, muitas vezes, de uma crítica activa à sociedade que os acolhe.

Já aqui referimos a impossibilidade de encontrar a maior parte destas escritas realizadas em criações partilhadas, uma vez que não existe a preocupação por parte dos grupos em deixar publicado o texto do espectáculo, dito pelos actores ou inscrito em dispositivos cénicos. Esta será talvez a maior desvantagem para a escrita teatral do nosso tempo, uma vez que, findo o espectáculo, pouco resta dele. À falta deste

registo, o panorama do teatro em colectivo emergente parece fazer potenciar um olhar activo por parte da crítica e da imprensa em geral, devolvendo-lhes um lugar de testemunho de um paradigma e um papel participativo na criação artística actual. Porém, não podemos deixar de olhar com preocupação para o hiato dramático que se avizinha quando olharmos para o teatro português das primeiras décadas do século XXI, em que quase caímos na tentação de considerar a actividade da escrita para teatro contemporânea como inexistente, destacando apenas a actividade literária de muitos autores portugueses que encontram na publicação um registo da sua escrita. Se, como lembrava Sarrazac, o autor de hoje bebe de vários elementos que podem não ser textuais mas de uma actividade de escrita ou, se quisermos, de composição de materiais textuais, talvez a publicação de textos de teatro como assistimos até agora não sirva já para o contemporâneo do trabalho em colectivo, tornando-se como principal desafio perceber como eternizar de outra forma esta escrita para teatro.

O que tentámos registar aqui é a diversidade e efervescência dramática presentes nestes grupos, filhos de uma geração proveniente de um teatro que sobreviveu ao período conturbado do regime salazarista. A dimensão política estabelece-se como característica identificatória deste novíssimo teatro português, não apenas nos temas trazidos para cena, mas através do seu modo de trabalho em grupo e a sua relação com o espectador. Esta geração desenvolve-se enquanto verdadeiro organismo do futuro teatro em Portugal, cumprindo igualmente uma promessa de futuro para a escrita de teatro.

## CONCLUSÃO

Ao tentarmos olhar as estratégias formais e temáticas no panorama da dramaturgia contemporânea levada a cabo por grupos de criação colectiva, apontámos em primeiro lugar as principais características levantadas por Peter Szondi e Hans-Thies Lehmann sobre o que veio a ser nomeado teatro *pós-dramático*. Desta forma, destacavam-se como marcas predominantes, entre outras, a descentralização do texto no espectáculo, a ausência do drama, a introdução de novas linguagens cénicas, que competiam entre si, e a emancipação da dança e da música no seio do espectáculo teatral, enquanto unidades independentes e autónomas. Em todo o caso, o panorama teatral referido por estes autores está inscrito num contexto europeu que se afasta da realidade portuguesa dos mesmos anos, salvo algumas excepções que viriam a ser inaugurantes de um novo tempo teatral português. Desta forma, percebemos que o teatro português até finais da década de setenta e inícios de oitenta é um teatro perseguido e limitado pela ditadura salazarista que contraria as inovações expectantes no seio teatral. Então, fica a pergunta: “que pode ser um país (um teatro) após quase cinquenta anos de não país (de não teatro)”? (Carlos Porto *apud* Santos, 2001: 101)

Torna-se então evidente as inúmeras impossibilidades de muitos autores de teatro se verem representados nos palcos portugueses, nomeadamente no Teatro Nacional. Assumindo então que a estética encontrada durante este período vai ao encontro dos ideais salazaristas, facilmente percebemos que as temáticas remetem quase sempre para um ideal da vida no campo, ingénua e simples, compactuando com a imagem de um povo submisso e plácido. No entanto, encontramos ao longo desta investigação alguns movimentos que contribuem para uma libertação do teatro e que pós-74 alimentam um “reencontro da luz após a escuridão” (Santos, 2001: 101). São vários os exemplos destas tentativas de desconstrução de um panorama fictício, como Almada Negreiros ou Bernardo Santareno, que tentaram trazer para palco uma realidade bem diferente da que era vendida. A análise que recai sobre este tema vive sobretudo de registos e testemunhos: além da informação reunida junto de autores como Luiz Francisco Rebello, Vítor Pavão dos Santos ou Eugénia Vasques, foi imprescindível as anotações deixadas por autores como Jorge de Sena ou Vergílio Ferreira, ou nomes icónicos do teatro do século XX como Amélia Rey Colaço que, através das suas memórias, nos possibilita traçar um panorama geral do teatro

português da sua época e, sobretudo, a dificuldade em trabalhá-lo, como autor, actor ou empresário. Posto isto, as obras em destaque no decorrer do século centram-se sobretudo em obras escritas por dramaturgos aceites pelo regime – trazendo alguns dos temas que já referimos – e encenadas por companhias residentes dos principais palcos lisboetas. Com a aproximação da libertação do regime, vemos chegar igualmente espectáculos de companhias estrangeiras e fortes influências das vanguardas artísticas vigentes na Europa. Aquando a revolução, o seio teatral parece estar preparado para despertar da “escuridão” a que esteve remetido e dar as boas vindas a uma geração de companhias independentes que, apesar do contexto económico e social que se veio a registar, trouxeram um novo fôlego, especialmente à actividade dramaturgica.

Inaugurados os anos do final do século XX, vemos surgir em Portugal companhias que contribuem para uma alteração da aposta teatral. Em simultâneo, verifica-se uma mudança no paradigma do ensino artístico em Portugal – até aos dias de hoje –, em que o trabalho do actor é alargado para o campo da performance, dramaturgia, escrita cénica, contribuindo para um conhecimento e apropriação da cena não apenas a nível técnico e de interpretação mas também de criação. Por outro lado, os Artistas Unidos e nomes como Jorge Silva Melo trazem uma oportunidade literária inovadora ao campo teatral, despertando o conhecimento sobre autores internacionais contemporâneos maior parte desconhecidos do público até então, como Sarah Kane ou Jan Fosse, mas também impulsionando uma nova escrita nacional que viria a construir um paradigma sólido na dramaturgia contemporânea. Neste contexto, partimos para a observação do trabalho dos três autores José Maria Vieira Mendes, Tiago Rodrigues e Patrícia Portela. No primeiro caso, percebemos que nos Artistas Unidos, Vieira Mendes trabalha essencialmente uma escrita teatral que, apesar de viver em parte da relação com os actores, é sobretudo uma escrita individual e pensada para determinado contexto, enquanto que no Teatro Praga a criação dramaturgica é várias vezes assumida em grupo, sem delimitação de fronteiras à partida, mais próximo do trabalho em colectivo em análise no último capítulo. Já Tiago Rodrigues caracteriza-se por um trabalho mais próximo do chamado “escrita de cena”, em que o autor assume muitas vezes a encenação e interpretação dos seus textos, mantendo, ainda assim, uma separação mais ou menos clara de funções e sem haver grande registo de trabalho em colectivo como vimos em Teatro Praga ou nos seis novos grupos. Patrícia Portela contribui para a reflexão assumindo um papel

bastante diferente, na medida em que parece trabalhar a função dramaturgica num campo performático mais alargado (instalações, exposições, espectáculos de teatro), recorrendo aos intérpretes e ao espaço para a construção do dispositivo cénico e dramaturgico. A publicação do objecto textual destes projectos é assumido como um registo do momento efémero de apresentação, dialogando com esse momento, mas abrindo espaço a futuras interpretações e a possibilidade desse elemento existir por si só. Este processo distancia-se do trabalho efectuado pelos novos grupos em análise no último capítulo, na medida em que o elemento textual não é, até agora, alvo de publicação ou registo fora do espectáculo, dificultando uma possível análise dramaturgica. Posto isto, existem temáticas fundamentais encontradas nos três autores em destaque e que, de alguma forma, mantêm uma relação com a escrita de hoje: a vida na cidade, herdada, em parte, de Jorge Silva Melo e que vê em José Maria Vieira Mendes e Tiago Rodrigues uma repercussão dos temas; o interesse pelo indivíduo e constante questionamento da sua capacidade de viver em comunidade; a carne humana que se debate num contexto social e político contrastante; um abandonar da juventude e inauguração de um outro estado; o confronto entre um tempo real e um tempo virtual ou imaginado. Além das temáticas herdadas dos anos noventa, os novos grupos respondem em directo às constatações de Hans-Thies Lehmann sobre o teatro contemporâneo: ao considerar que as principais tendências que descreveu sobre o teatro pós-dramático tornaram-se paradigmáticas do teatro contemporâneo, o trabalho em grupo e autoria partilhada ocupam um movimento de destaque no teatro português de hoje, impulsionado em parte pela alteração da base escolar na formação do actor, como já referimos, e por outro pelo incremento e entusiasmo de novas formas de dramaturgia nacional.

A dissertação foca-se então em seis novos grupos de teatro que se regem por uma ideia de criação colectiva: Silly Season, UmColecivo, Os Possessos, Os Pato Bravo, Auéééu – Teatro e Teatro da Cidade. A autoria em colectivo que se assume nestes grupos revelam não só uma atitude de agregação de experiências e capacidades que tornam o teatro contemporâneo diversificado e heterogéneo, como é testemunha de uma actividade de escrita teatral que se pauta pela criação em nome própria, adaptação de obras literárias ao seio teatral e principalmente uma escrita pessoal e activa sobre a sociedade. O desejo de criar em nome próprio reflecte-se em algumas temáticas comuns, nomeadamente a continuação dos anos noventa sobre o tema da cidade, desta vez colocando-a muitas vezes no plano do fantástico e num olhar sobre

o meio urbano como algo que sufoca e domina, onde se revela a opressão sobre o outro e a frágil condição humana; a desilusão de uma geração sobre o seu país, encarando-o, várias vezes, como um peso demasiado grande a suportar; e a ideia de comunidade testada e questionada em todos os seus limites, implicando uma reflexão do grupo enquanto isso e sobre si próprio; tornando, se quisermos, as inquietudes e preocupações do grupo o principal motor de criação, que resulta muitas vezes num sentido de revolta e libertação de um estado. Assim, podemos perceber que a análise da escrita teatral presente nestes grupos é essencial se queremos olhar a dramaturgia portuguesa contemporânea, já que, por um lado, a diversidade e riqueza de formas e temáticas aqui presentes fazem frente a uma ideia de criação colectiva como um teatro desprovido de atenção ao texto e, por outro, alimentam a escrita teatral portuguesa num movimento activo e agregador das diferenças, revelando uma juventude preocupada, atenta e principal dinamizadora do teatro em Portugal.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

com colectivos e instituições em itálico

### A

*ACARTE*. – 55, 55n31, 74, 74n61

Aristóteles. – 11, 17, 18, 19, 20, 21, 67n50

Artaud, Antonin. – 25, 25n5

*Artistas Unidos*. – 47, 55, 57, 59, 60, 60n41, 61, 63, 71, 71n57, 75, 77, 87, 88, 93, 96

*Auéééu – Teatro*. – 13, 79, 90, 97

### B

Beckett, Samuel. – 23, 58, 60

*Berliner Ensemble*. – 23, 39

Brecht, Bertolt. – 11, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 39, 42n20, 58

Brook, Peter. – 45, 52n29

### C

Calle, Mónica. – 13, 57, 59, 59n39, 68

*Capital*. – 60, 60n41

*Cão Solteiro*. – 57, 87

Catalão, Rui. – 13, 59, 68

*CENDREV*. – 49

Cintra, Luís Miguel. – 47, 93

*Conservatório*. – 39, 43, 44, 53, 87

Corneille, Pierre. – 11, 19, 20, 21

Craig, Gordon. – 89, 89n75

### D

Derrida, Jacques. – 14, 25n5, 26, 26n6, 56n34

Dort, Bernard. – 50, 52

Duchamp, Marcel. – 46

### E

*Escola Superior de Teatro e Cinema*. – 43, 49, 52n30, 53, 82, 86

### F

Ferreira, Vergílio. – 42, 95

*Festival de Almada*. – 27

Foucault, Michel. – 56n33

Fried, Michael. – 29, 30

Frogier, Larys. – 46, 37n16, 68n53

### G

Garrett, Almeida. – 34, 36n9, 40, 41, 43, 44

### H

Handke, Peter. – 23

Hegel. – 18n3

Homero. – 18

## I

Ibsen, Henrik Johan. – 16, 24, 36  
Ingarden, Roman. – 51  
Ionesco, Eugène. – 38

## L

Lehmann, Hans-Thies. – 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 19n4, 23, 24, 25, 25n5, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 44, 50, 51, 52n29, 57, 59n40  
Lyotard, Jean-François. – 14

## M

Maeterlinck, Maurice. – 16, 19, 21  
Mateus, Osório. – 50  
Melo, Jorge Silva. – 12, 47, 48, 49, 55, 55n32, 57, 59, 60n41, 61, 63, 70n55, 71n57, 72n58, 87, 91, 96, 97  
Mendes, José Maria Vieira. – 12, 49, 50, 57, 59, 60, 60n41, 61, 61n42, 62, 62n43, 63, 63n45, 64, 64n47, 65, 65n48, 71, 75, 77, 87, 88, 91, 96, 97  
Meyerhold, Vsevolod Emilevich. – 15  
Muller, Heiner. – 19n4, 23, 51, 60, 86  
*Mundo Perfeito*. – 66, 71

## N

Negreiros, Almada. – 33, 35, 38, 39, 43, 95

## O

*Os Pato Bravo*. – 13, 27, 79, 88, 89, 97  
*Os Possessos*. – 13, 86, 87, 88, 93, 97

## P

Pavis, Patrice. – 29, 30, 51, 51n27  
Pessoa, Carlos J. – 53, 58  
Portela, Patrícia. – 12, 49, 53, 59, 65, 72, 73, 73n59, 73n60, 74, 75, 76, 77, 77n64, 89, 96

## R

Rebello, Luiz Francisco. – 12, 33, 34, 35, 36n9, 36n11, 37n13, 37n14, 38, 38n17, 40, 44, 95  
Rodrigues, Tiago. – 12, 26n7, 42n20, 49, 53, 59, 65, 66, 66n49, 67, 67n50, 69, 70, 71, 72, 77, 86n74, 96, 97  
Rosler, Martha. – 47, 88

## S

Sarrazac, Jean-Pierre. – 11, 16, 18n3, 21, 27, 28, 31, 52, 80, 81, 94,  
Sena, Jorge de. – 39, 40, 41, 42, 42n21, 95  
Sigalho, Lúcia. – 57, 57n36, 59  
*Silly Season*. – 13, 82, 83, 84, 86, 87, 91, 91n79, 93, 97  
Stein, Gertrude. – 51n28  
Strindberg, Johan August. – 16, 28  
Szondi, Peter. – 15, 16, 24, 33, 39, 50, 95

**T**

*Teatro Cornucópia.* – 47, 92, 93

*Teatro da Cidade* – 13, 92

*Teatro da Garagem.* - 49, 53, 57, 58, 73

*Teatro Meridional.* – 49, 57

*Teatro Nacional D. Maria II.* - 10, 26n7, 34, 37n14, 43n22, 65, 69, 75, 81, 84

*Teatro O Bando.* – 58

*Teatro O Resto.* – 73

*Teatro Praga.* – 60, 63, 64n47, 65, 71, 77, 87, 93, 96

Tchékhov, Anton. - 16, 24, 86

**U**

*UmColectivo.* - 13, 79, 84, 85, 85n72, 86, 91n79

**V**

Vasques, Eugénia. - 34, 39, 40, 41, 44, 45, 51n28, 86, 74n61

**W**

Wilson, Bob. – 23, 51, 52n29, 79

Wirth, Andrzej. – 25

**Z**

Zurbach, Christine. – 20

## REFERÊNCIAS

Antunes, David. “Uma Perspectiva Sobre o Teatro e As Artes Performativas Contemporâneas em Portugal.” *Nas Margens – Ensaios Sobre Teatro, Cinema e Meios Digitais*, Lisboa: Gradiva, 2010, pp. 25 – 37

Araújo, António. “O Processo Colaborativo Como Modo de Criação.” *Olhares nº1*, Escola Superior de Artes Célia Helena: São Paulo, 2009, pp. 47 – 51

Arendt, Hanna. *A Condição Humana*. Traduzido por Roberto Raposo. Lisboa: Relógio d’Água, 2001

Aristóteles. *Poética*. Traduzido por Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015

Artaud, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. Traduzido por Fiamma Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda, 1989

Ary, Rafael e Mario Santana. “Da Criação Colectiva ao Processo Colaborativo.” *Pitágoras 500 vol. 9*, Unicamp: São Paulo, 2015, pp. 22 – 43

Auéééu - Teatro. “Sobre auéééu – teatro.” *auéééu - Teatro*, <http://www.kawek.net/auéééu-207081>. Consultado a 14 de Outubro de 2017

Bando, Teatro o. “1999 - A Porca.” *Teatro O Bando*, <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1998-2003/a-porca-1999/>. Consultado a 2 de Outubro de 2017

Brecht, Bertolt. “Escritos sobre teatro.” *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 465 – 491

Conde, António. *Fresco Bruegeliano. Dez Estudos e um Ensaio Sobre Dramaturgias Portuguesas entre 1990 e 2010*. Lages do Pico: Companhia das Ilhas, 2014

Corneille, Pierre. “Discursos.” *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 106 – 117

“Coro dos Amantes de Tiago Guedes.” *YouTube*, publicado por Festival Caminhos do Cinema Português, 18 de Novembro 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TeKCuLThbzs>. Consultado a 29 de Setembro de 2017

Costa, Iná Camargo. “Transições.” *Literatura e Sociedade*, Universidade de São Paulo: 2011, pp. 14 – 41

Costa, Tiago Bartolomeu. “Dez anos a falar sobre a memória e o teatro como gesto de evocação.” *Público/ Ipsilon*, 27 de Novembro de 2013, <https://www.publico.pt/2013/11/27/culturaipsilon/noticia/dez-anos-a-falar-sobre-a-memoria-e-o-teatro-como-gesto-de-evocacao-1614187>. Consultado a 26 de Setembro de 2017

Craig, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, s/d

Derrida, Jacques. “O Teatro da crueldade e o fechamento da representação”. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 151 – 161

Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988

Fabião, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.” *Sala Preta*, 2009, pp. 235 – 246

“Falta Tinta Vermelha pela Escola Superior de Teatro e Cinema no CCB, em Lisboa, de 4 a 6 Julho.” *Politécnico de Lisboa*, 4 de Julho de 2014, <https://www.ipl.pt/iplisboa/comunicacao/noticias/falta-tinta-vermelha-no-pequeno-auditorio-do-ccb>. Consultado a 10 de Outubro de 2017

Ferál, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.” *Sala Preta* V. 8, 2008, pp. 197 – 210

Foucault, Michel. *O Que É um Autor?*. Traduzido por António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Nova Veja, 2015 [1983]

Frogier, Larys. *Arriscar o Real*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Colecção Berardo, 2009

Frota, Gonçalo. "A casa nova de Mónica Calle é um recomeço." *Público*, 16 de Janeiro 2015, <https://www.publico.pt/2015/01/16/culturaipsilon/noticia/a-casa-nova-de-monica-calle-e-um-recomeco-1681962>. Consultado a 7 de Setembro de 2017

Frota, Gonçalo. "A Marcha Imparável das Novas Companhias do Teatro Português." *Ípsilon*, 10 de Março de 2017, p.18-21

Gaivotas 6, Rua das. "REHAB – Silly Season." *Rua das Gaivotas 6*, <https://ruadasgaivotas6.pt/rehab-silly-season/>. Consultado a 12 de Outubro de 2017

Gassner, John. *Mestres do Teatro I*. Traduzido por Alberto Guzik e J. Guinsburg. Perspectiva, 1997

Gil, Pedro. "Enquanto vivermos." *29º Festival de Almada*, Almada: Companhia de Teatro de Almada, 2012, pp. 15

Ingarden, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Traduzido por Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

Lagartinho, Rui. *100 Anos no Palco (O Teatro em Portugal no Sec. XX)*. RTP: 2002

Lehmann, Hans-Thies. "From logos to landscape: text in contemporary dramaturgy". *Performance Research – Letters from Europe*, 2(1), London: Routledge, 1997, pp. 149-153

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Traduzido por Pedro Sussekind. Cosac Naify, 2005

Lehmann, Hans-Thies. "Teatro Pós-Dramático, doze anos depois." *Revista Brasileira de Estudos Presença*, Setembro/Dezembro 2013, pp. 859 – 878

Lyonnet, Paul. "Os Velhos". *100 Anos de Teatro Português*. Porto: Brasília Editora, 1984, p.267

Madureira, Joaquim. *Impressões de Teatro*. Lisboa: Ferreira e Oliveira, 1905

Mamede, João Pedro. Entrevista por Miguel Branco. *Jornal i*, 24 de Abril de 2016, <https://ionline.sapo.pt/509053>. Consultado a 13 de Outubro de 2017

Marques, Susana Moreira. “José Maria Vieira Mendes: Não quero abdicar da palavra dramaturgo.” *Weekend*. Jornal de Negócios, 28 de Abril 2017, <http://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/jose-maria-vieira-mendes-nao-quer-abdicar-da-palavra-dramaturgo>. Consultado a 15 de Setembro 2017

Melo, Jorge Silva. *António, um Rapaz de Lisboa*. Lisboa: Cotovia, 1995

Melo, Jorge Silva. “Ainda a Capital - Teatro Taborda? Teatro Paulo Claro à vista?”. *Artistas Unidos*. 13 de Julho 2003, <http://www.artistasunidos.pt/contactos/45-publicacoes/revista/705-teatro-taborda-teatro-paulo-claro-a-vista>. Consultado a 21 de Setembro 2017

Mendes, José Maria Vieira. *TI / Se o mundo não fosse assim*. Lisboa: Cotovia, 2004

Mendes, José Maria Vieira. *Uma Coisa Não É Outra Coisa*. Lisboa: Cotovia, 2016

Monteiro, Rui. “Teatro em Lisboa: em Outubro é à dúzia.” *TimeOut*, 29 de Setembro 2017, <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/arte/teatro-em-lisboa-em-outubro>. Consultado a 25 de Outubro de 2017

“Os Possessos levam «Marcha invencível» ao Politécnica.” *Cultura ao Minuto*, 13 de Abril de 2017, <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/775793/os-possessos-levam-marcha-invencivel-ao-politecnica>. Consultado a 10 de Outubro de 2017

“Patrícia Portela – Entrevista.” *Coffeepaste*, publicado por Carlos Dias, 26 de Maio 2017, <http://coffeepaste.com/patricia-portela-entrevista/>. Consultado a 29 de Setembro de 2017

Pavis, Patrice. *A Análise dos Espectáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005

Peres, Cristina. “José Maria Vieira Mendes: “Comunicar é isso mesmo: mal-entendidos.” *Sociedade*. Expresso, 21 de Janeiro 2017, <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2017-01-21-Jose-Maria-Vieira-Mendes-Comunicar-e-isso-mesmo-mal-entendidos>. Consultado a 15 de Setembro 2017

Pessoa, Patrick. “Roberto Alvim e o futuro do drama. Crítica de Peep Classic Ésquilo, tragédias de Ésquilo encenadas por Roberto Alvim.” *Questão de Crítica*, 27 Agosto 2013, <http://www.questaodecritica.com.br/2013/08/roberto-alvim-e-o-futuro-do-drama/>. Consultado a 26 Maio de 2017

Portela, Patrícia. *Operação Cardume Rosa. Catálogo de Improvisações de Um Grupo Chamado O Resto*. Lisboa: Fenda, 1998

Portela, Patrícia. *Robinson Crusoe*. Lisboa: Bicho do Mato, 2010

Portela, Patrícia. *Wasteband*. Lisboa: Caminho, 2014

Praga, Teatro. “2009. Padam Padam - Um Espectáculo Catástrofe.” *Teatro Praga*, <http://www.teatropraga.com/todos-os-espectaculos/2009-2/padam-padam/intro/>.

Consultado a 20 de Setembro de 2017

Prozor, Conde. Prefácio. *Seis Dramas*, de Henrik Ibsen, traduzido por Vidal de Oliveira, Editora Globo, 1960, pp. 69 – 105

Racine, Jean. “Os motores da tragédia.” *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp 128 – 129

Rebello, Luíz Francisco. *100 Anos de Teatro Português*. Porto: Brasília Editora, 1984

Rebello, Luíz Francisco. *História do Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991

Reis, Margarida Gil dos. “2013 – Entrelinhas.” *Teatro Nacional D. Maria II*, <http://www.tndm.pt/pt/estrada-fora/entrelinhas/>. Consultado a 26 de Setembro de 2017

Ribeiro, António Pinto. *Por Exemplo a Cadeira. Ensaio Sobre as Artes do Corpo*. Lisboa: Cotovia, 1997

Rodrigues, Márcia Regina. *Traços Épico-Brechtianos na Dramaturgia Portuguesa: O Render dos Heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente Há Luar! de Sttau Monteiro*. São Paulo: UNESP, 2010

Rodrigues, Tiago. *Ifigénia, Agamémnon e Electra*. Lisboa: Bicho do Mato, 2015

Rodrigues, Tiago. *Coro dos Maus Alunos*. Lisboa: Culturgest, 2009

Santos, Graça dos. “Teatro Possível e Impossível Durante o Salazarismo.” *Estudos do Século XX n.º1*. Coimbra: Quarteto Editora, 2001, pp. 99 – 115

Santos, Vítor Pavão dos. *O Veneno do Teatro ou Conversas com Amélia Rey Colaço*. Lisboa: Bertrand, 2015

Sarrazac, Jean-Pierre. *O Outro Diálogo – elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo*. Ed. Licorne, 2011

Sarrazac. *O Futuro do Drama*. Traduzido por Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002

Sena, Jorge de. *O Indesejado (Teatro)*. Lisboa: Edições 70, 1985

Sena, Jorge de e Vergílio Ferreira. *Jorge de Sena/Vergílio Ferreira: Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987

Simões, Helena. “Babel Inominável.” Crítica a *Topografia*, de Teatro da Cidade. *Jornal de Letras*, 29 de Março a 11 de Abril de 2017, p. 21

“Teatro da Cidade – Entrevista.” *YouTube*, publicado por Coffeepaste, 23 de Março de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=UyprSJof2Sw>. Consultado a 17 de Outubro de 2017

“Tiago Rodrigues e Gonçalo Waddington.” *YouTube*, publicado por Cecília Tavares, 1 de Setembro 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=XcDEITajjjs>. Consultado a 26 de Setembro de 2017

UmColectivo. Entrevista por Frederico Bernardino. *Agenda Cultural Lisboa*, 2014, <http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-catia-terrinca-e-ricardoboleo#.Wd96MVtSzIU>. Consultado a 12 de Outubro de 2017

“Um Elefante na Sala / Elephant in the Room.” *Vimeo*, publicado por Verónica Castro, 9 de Setembro 2016, <https://vimeo.com/182079634>. Consultado a 27 de Setembro de 2017

*URGÊNCIAS – 17 Peças Curtas. 2006: O Lado Bom, Filipe Homem Fonseca; Forest Fire, João Quadros; Última Chamada, Luís Filipe Borges; Mix- Apeall, Nelson Guerreiro; I Tuning, Nuno Artur Silva; Trabalhador Independente, Nuno Costa*

*Santos; Mulher sem Memória e História de Babbot, Patrícia Portela; 1963, Pedro Mexia; Urânia, Plutónia e Babushka, Pedro Rosa Mendes; Bolas de Neve, Susana Romana; Coro dos Amantes a Caminho do Hospital, Tiago Rodrigues. 2004: Azul a Cores, Filipe Homem Fonseca; Eu e Tu Não Somos Nós, Luís Filipe Borges; Sexo e Nada de Sexo, Nuno Artur Silva; Problemas de Agenda, Nuno Costa Santos; Genebra, Pedro Mexia; CTR+ALT+DEL, Susana Romana. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.*

Vasques, Eugénia. *O Que É Teatro*. Lisboa: Quimera, 2003

Vasques, Eugénia. *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Lisboa. IPAE, 1998

Vasques, Eugénia. *Reflexões Sobre Escritas [de teatro] Um Problema sem Território*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007

Vasques, Eugénia. *Jorge de Sena: Uma Ideia de Teatro (1938 – 1971)*. Lisboa: Guimarães – Babel, 2015

Vicente, Gustavo. “Geração Sem Fronteiras.” *Sinais de Cena n.º17*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, pp. 70 – 78

Zurbach, Christine. *A Tradução Teatral: O Texto e a Cena*. Caleidoscópio, 2007

## **ANEXOS**

## Anexo 1

### Peças de Tiago Rodrigues referidas no capítulo III

Nota: neste quadro constam apenas os espectáculos de referência durante a investigação, não correspondendo a todo o repertório dramaturgico do autor.

ESCREVE	ESCREVE E ENCENA	ESCREVE, ENCENA E INTERPRETA
<p><i>A partir de amanhã</i> (2007)            Texto de Tiago Rodrigues            Encenação e interpretação de Cláudia Gaiolas            11 de Julho de 2007 - MMCafé do Teatro Maria Matos, Lisboa (PT)</p>	<p><i>Tristeza e alegria na vida das girafas</i> (2011)            Texto e encenação de Tiago Rodrigues            Com: Carla Galvão, Miguel Borges, Pedro Gil, Tónan Quito            24, 25 &amp; 26 de Novembro 2011 - Culturgest, Lisboa (PT)</p>	<p><i>O que se leva desta vida</i> (2009)            de Gonçalo Waddington e Tiago Rodrigues            5 a 22 de Novembro 2009 - São Luiz Teatro Municipal, Lisboa (PT)</p>
<p><i>Coro dos Maus Alunos</i> (2009)            NOVOS PANOS – CULURGEST            Encenação de Pedro Gil</p>	<p><i>Três dedos abaixo do joelho</i> (2012)            Texto e encenação de Tiago Rodrigues            Com: Isabel Abreu e Gonçalo Waddington            29, 30, 31 de Maio e 1, 2, 3 de Junho 2012 - Teatro Nacional D. Maria II, alcantara festival, Lisboa (PT)</p>	<p><i>Se uma janela se abrisse</i> (2010)            Texto e encenação de Tiago Rodrigues            Interpretação de Paula Diogo, Cláudia Gaiolas, Tónan Quito, Tiago Rodrigues, DJ ALX            2 a 5 de Junho 2010 - Teatro Nacional D. Maria II, alcantara festival, Lisboa (PT)</p>
	<p><i>Entrelinhas</i> (2013)            Texto de Tiago Rodrigues            Encenação Tiago Rodrigues e Tónan Quito            Com: Tónan Quito            7 a 14 de Fevereiro 2013 - São Luiz Teatro Municipal, Lisboa (PT)</p>	<p><i>By Heart</i> (2013)            Um espectáculo de Tiago Rodrigues            20, 21, 22 &amp; 23 de Novembro 2013 - Teatro Maria Matos, Lisboa (PT)</p>
	<p><i>Bovary</i> (2014)            Um espectáculo de Tiago Rodrigues            7, 8, 13, 14 e 15 de Junho 2014 - São Luiz Teatro Municipal, 13ª edição alcantara festival, Lisboa (PT)</p>	
	<p><i>Ifigénia, Agamémnon e Electra</i> (2015)            Texto e encenação Tiago Rodrigues            com Ana Tang, Ana Valente, Flávia Gusmão, Isabel Abreu, João Grosso, José Neves, Lúcia Maria, Marco Mendonça, Maria Amélia Matta, Miguel Borges, Sandra Pereira</p>	

**Anexo 2**

## Índice de espectáculos dos grupos em análise no capítulo IV

Silly Season  
2012

<b>Data de estreia</b>	<b>Título</b>	<b>Texto</b>	<b>Encenação</b>	<b>Área</b>
08/11/2012	sillyseason [concerto encenado)	Silly Season	Silly Season	Teatro / música
06/09/2013	Palco Jurássico	Silly Season	Silly Season	Teatro
09/11/2013	Under the Effect Party	Silly Season	Silly Season	Performance
03/12/2013	Hamlet	Silly Season c/ Lígia Roque	Silly Season	Teatro / vídeo
13/12/2013	Medeia	Silly Season	Silly Season	Teatro / música
13/12/2013	Maluquinha de Arroios		Silly Season com Há Que Dizê-lo	Teatro
29/03/2014	T-REX, O TEASER	Silly Season	Silly Season	Performance / Vídeo
07/04/2014	T-REX	Silly Season	Silly Season	Performance / Vídeo
05/06/2014	VIDEOCLIP	Silly Season	Silly Season	Vídeo / Instalação
22/09/2014	Frei Luís de Sousa	Silly Season	Silly Season	Vídeo
26/09/2014	#sillyseasonétudojunto	Silly Season	Silly Season	Performance

04/04/2015	Panorama	Silly Season	Silly Season	Teatro
23/09/2015	Antígona	Silly Season	Silly Season	Vídeo
03/06/2016	Hostes	Silly Season	Silly Season	Performance
09/04/2016	Prado de Fundo	Silly Season	Silly Season	Teatro
?/?/2016	Tríptico: “Casual Chique”	Silly Season	Silly Season	Vídeo / Instalação
jan/17	Grande Plano	Silly Season	Silly Season	Televisão
20/04/2017	REHAB	Silly Season	Silly Season	Teatro

UmColectivo  
2013

<b>Data de estreia</b>	<b>Título</b>	<b>Texto</b>	<b>Encenação</b>	<b>Área</b>
04/04/2013	Éter	Cátia Terrinca e Ricardo Boléo		Teatro
12/10/2013	A Rainha de Trapos	Cátia Terrinca e Ricardo Boléo		Teatro para a infância
13/12/2013	A Mais Terna Ilusão	Fernando Pessoa		
27/02/2014	Do Amor	Cátia Terrinca e Ricardo Boléo		Teatro para a infância
09/04/2014	Inércia	Fernando Pessoa		Teatro
03/05/2014	O Heroi tem dói-dói	Cátia Terrinca e Ricardo Boléo		Teatro para a infância
25/12/2014	Cântico dos Cânticos	a partir de Salomão		Teatro
27/03/2015	silêncio	Ruben A.		Teatro
14/11/2015	Ecuridão Bonita	Ondjaki	Cátia Terrinca e João P. Nunes	Teatro
21/12/2015	IRINA	Luisa Monteiro	Cátia Terrinca e Francisco Salgado	Teatro
21/03/2016	MACHA	Valério Romão	Cátia Terrinca e Francisco Salgado	Teatro
20/06/2016	OLGA	Rui Pina Coelho	Cátia Terrinca e Francisco Salgado	Teatro
04/11/2016	Teatro Radiofónico	Carlos Wallenstein		Teatro
12/11/2016	Identidade (...)	Vinícius Piedade	Salvador Nery	Teatro

18/11/2016	TRÊS IRMÃS	Luisa Monteiro, Valério Romão e Rui Pina Coelho	Cátia Terrinca e Francisco Salgado	Teatro
03/03/2017	Rosa dos Ventos	Cátia Terrinca	Cátia Terrinca	Teatro

Os Possessos  
2013

<b>Data de estreia</b>	<b>Título</b>	<b>Texto</b>	<b>Encenação</b>	<b>Área</b>
?/?/2014	HANSEL & GRETEL DEDICAM-SE AO FUTURO EM 3 PASSOS	João Pedro Mamede e Catarina Rôlo Salgueiro	João Pedro Mamede e Catarina Rôlo Salgueiro	Teatro
28/10/2014	RAPSÓDIA BATMAN	João Pedro Mamede	João Pedro Mamede	Teatro
08/01/2015	SPEED-8			Performance
27/03/2015	II - A MENTIRA a partir da trilogia romanesca de Agota Kristof	João Pedro Mamede	João Pedro Mamede	Teatro
08/01/2016	AS JANEIRAS			Performance
?/?/2016	HOLOCAUSTO	Charles Reznikoff	Francis Seleck (CENA MÚLTIPLA )	Teatro
?/?/2016	PRIMEIRA GERAÇÃO	Nuno Gonçalo Rodrigues	Nuno Gonçalo Rodrigues	Teatro
16/02/2017	O TEMPO É UMA PASTILHA ELÁSTICA			Performance
10/03/2017	MARCHA INVENCÍVEL	João Pedro Mamede	João Pedro Mamede	

Os Pato Bravo  
2014

<b>Data de estreia</b>	<b>Título</b>	<b>Texto</b>	<b>Encenação</b>	<b>Área</b>
08/10/2014	OF OF MEDEIA	Joana Cabral Cotrim e Pedro Sousa Loureiro	Joana Cabral Cotrim e Pedro Sousa Loureiro	Teatro
08/11/2014	MY BEAUTY TV PROJECT	Joana Cabral Cotrim	Joana Cabral Cotrim	Teatro
24/06/2015	MO NU MENTOS	Joana Cotrim e Pedro Sousa Loureiro	Joana Cotrim e Pedro Sousa Loureiro	Teatro
jan/17	BEAUTIFUL HOUSE	Pedro Sousa Loureiro	Pedro Sousa Loureiro	Teatro / instalação

Auéééú – Teatro  
2014

<b>Data de estreia</b>	<b>Título</b>	<b>Texto</b>	<b>Encenação</b>	<b>Área</b>
18/10/2014	Estreia			Performance
?/11/2014	À VOLTA DE GIL VICENTE	Gil Vicente	auéééú - Teatro	Teatro
05/02/2015	Falta tinta vermelha			
02/05/2015	Cabaret			Performance
10/06/2015	HOW TO DO THINGS WITH BODIES - a partir de JGM			Performance
29/04/2016	Tradição			
14/01/2016	TRADIÇÃO	auéééú - Teatro	auéééú - Teatro	Teatro
14/05/2016	TRADIÇÃO (sai à rua)	auéééú - Teatro	auéééú - Teatro	Teatro de rua
02/10/2016	9 ANOS DEPOIS - PARTE I	auéééú - Teatro	auéééú - Teatro	Teatro
09/02/2017	9 ANOS DEPOIS - A PARTIR DA ILÍADA		auéééú - Teatro	Teatro

Teatro da Cidade  
2016

<b>Data de estreia</b>	<b>Título</b>	<b>Texto</b>	<b>Encenação</b>	<b>Área</b>
12/03/2016	O Peso dos Dias	Camus		Leitura encenada
30/03/2016	Os Justos	Camus	Colectiva	Teatro
15/03/2017	TOPOGRAFIA	Colectivo	Colectiva	Teatro

### Anexo 3

Entrevista a Auééú – Teatro por correio electrónico (Abril de 2017)

**Partem de alguma ideia em específico para os ensaios? No caso de *9 anos depois*, partiram da tragédia grega, sendo também a continuação, por assim dizer, de *Tradição*. Em que medida vos influenciou este mote?**

O início dos nossos processos começa por procurar algo que nos inquiete, onde existam dúvidas, e que nos motive, que nos leve a querer agir. Às vezes surge uma frase, um tema, ou uma pergunta que nos faz vibrar enquanto grupo, que ecoa no grupo. No *Tradição*, essa frase vinha do espectáculo anterior *Falta Tinta Vermelha*: “É da tradição, os actores levam estalos”. Com alguma distância, hoje, achamos que este conceito que começamos a explorar, se relacionava também com questões da nossa identidade enquanto grupo, como pensaríamos e nos posicionaríamos na tradição. Não encontramos ainda respostas definitivas. Pensar na tradição fez-nos pensar na questão da repetição e da memória, e dos mecanismos que distinguem (ou não) o teatro e a performance.

A partir do conceito vamos propondo leituras, visionamentos de filmes/espectáculos, experiências, exercícios... e o tema vai abrindo outros caminhos. Temos também experimentado escrever em colectivo (graficamente e cenicamente): o objeto vai-se formando de formas aglomeradas e parcelares e, aos poucos (com os cortes, as alterações que traz a experimentação), vai-se afinando e ganhando uma forma mais clara. Por exemplo, neste último processo, *9 anos depois – Parte II*, os textos que compunham o espectáculo (textos originais, argumentos de filmes, excertos da *Ilíada*, excertos de outros livros) foram sugestões que os vários membros iam trazendo. Muitas foram descartadas, outras alteradas, mas fica a sensação de no final não se perceber quem escreveu aquele texto.

Achamos neste momento que queremos falar com a tradição (não lhe virarmos as costas) mas também não ficar reféns de tudo o que ela nos diz. Tentar criar a nossa forma de falar com ela.

**A criação do espectáculo é partilhada de igual forma pelos elementos do grupo?**

(ver anterior)

**Dentro do grupo, todos têm as mesmas funções? Assumem igualmente funções de produção?**

Apesar de todos participarmos na criação do objeto (texto, figurinos, cenário), cada

um dentro do grupo vai assumindo mais determinadas acções quer pelas suas características quer pelas suas motivações. Isso não invalida que vários façam as mesmas acções ou se alterem formas de nos organizarmos. Mas existe uma tendência.

Atualmente somos os responsáveis também pela produção mas temos vontade de integrar no grupo uma pessoa mais responsável pela produção.

Reunimos e falamos em grupo sobre aspetos de produção, estando alguns membros do grupo mais ativos nessa área do que outros.

**Os ensaios são assentes em quê? Socorrem-se de textos previamente escritos? Escrevem o texto da cena durante os ensaios?**

(ver resposta 1)

Além do que respondemos na primeira pergunta, acrescentamos que além do texto ser escrito ou selecionado durante os ensaios, uma das características que nos define enquanto grupo é a palavra ensaio se diluir nos nossos encontros: uma conversa ao jantar, ou observarmos algo na rua, faz já parte do nosso ensaio colectivo. Claro, isto às vezes cria dispersão ou confusão mas a diluição do momento do “ensaio” também traz mais disponibilidade, menor preocupação/tensão no entrar e sair de cena.

**Na ficha técnica do espectáculo, surge “um espectáculo de Auééú Teatro” e “com Beatriz Brás, Vânia Geraz, Sérgio Coragem, João Luís da Silva, etc.”. Porquê esta distinção? Há intérpretes que não pertencem ao grupo Auééú Teatro ou justifica-se meramente por uma questão de logística de produção? Por outro lado, o piano e luz, por exemplo, surgem em funções separadas. Porquê, novamente, esta distinção?**

O início deste projectivo colectivo deu-se com 9 pessoas formadas em teatro – ramo actores, e para nós, estas são a base/ o núcleo duro do projeto. Nalguns espectáculos só participam como actores alguns, por isso essa opção de referir especificamente. Contudo temos vontade de chamar outras pessoas a colaborar connosco e isso vai dependendo das criações, daí a referência a essas pessoas.

**O que diriam ser o mais importante num grupo de criação como este?**

A liberdade para experimentar formas de organização e criação e de largá-las se for essa a vontade; a tentativa de não ter que preencher um requisito do que é teatro; a valorização das diferenças.