

O TEATRO PORTUGUÊS E O 25 DE ABRIL: UMA HISTÓRIA AINDA POR CONTAR

EUGÉNIA VASQUES

“[...] uma das maiores dificuldades com que se debate a poesia portuguesa contemporânea é a abstracção, o inconcreto, a impossibilidade mental de escrever referencialmente, seja em relação ao que fôr. Quase toda a gente [...] vive na aflicção e na inibição de não dizer nada claramente, de não mencionar nada concretamente, de não estabelecer conexões racionais e lógicas com experiência alguma – o que nada tem a ver com a liberdade de imaginação ou com a experimentação linguística, e é apenas o resultado de décadas de meias palavras cifradas...[e] o preço que se paga de tanta gente, em séculos, ser descendente de familiares do Santo Ofício, ou de cristãos-novos que venderam a família à fogueira.”

Jorge de Sena, Nota, *Exorcismos* (1972)

A 25 de Abril de 1974 uma nova era começa no historial do depauperado teatro português. Após quase cinquenta anos de obscurantismo e de Censura¹, o teatro português vai, finalmente, tentar recuperar décadas de atraso e abrir-se ao mundo através de uma propedêutica de emergência na actualização das linguagens estéticas e na aceleração da divulgação de dramaturgias até aí proibidas ou ignoradas. Nos anos imediatos à Revolução, o teatro foi, entre nós, fundamentalmente, um teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro colectivista e de agitação e propaganda, e, o que é muito importante, um teatro à procura de uma nova geografia estrutural e de uma cada vez mais sistemática e alargada intervenção nacional.

Esteticamente, o “realismo social” estava na ordem do dia e a esse realismo ligava-se não só a urgência de tomadas de posição políticas e político-partidárias (um interessante capítulo de uma História que continua por escrever) pois ao teatro cabia a urgente missão de descobrir, dar a palavra, educar, formar e informar. Com as acções concretas de inevitável proselitismo militante, crescia, paralelamente, a consciência da necessidade da definição de públicos-alvo e, por entre ajustes de

¹ Logo em Maio de 1974, e como medida prioritária, são abolidas as Comissões de Censura pelo Decreto-Lei nº 194/74.

contas e inescapáveis injustiças², surgiam os grandes problemas da identificação e personalização de estéticas e de “modelos” de criação.

É neste sentido que ganha especial relevância a actividade da Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais (1975-76) de onde resultou um “Projecto de Lei de Teatro” que, em virtude das habituais vicissitudes, nunca viria a ser promulgado. Mas foi graças a esta Comissão que a ideia do teatro como “serviço público” entrou no vocabulário nacional e que, muito influenciado pelo modelo francês, se criou o primeiro centro dramático português: o Centro Dramático de Évora.

O caminho de evolução do teatro português entre 1974 e 1984 foi um caminho conturbado. Entre 1974 e 1976, o teatro foi, essencialmente, uma grande festa colectiva, um terreno de ajuste de contas, que, em virtude de uma ainda mais radical efemeridade, não chegou a produzir, nem estética, nem dramaturgicamente, verdadeiras rupturas sobretudo em termos genéricos de “mentalidade”. Mas nos anos que medeiam entre 1974 e 1984, uma década activa em que alguns artistas procuram potenciar as suas experiências adquiridas no exílio e outros procuraram o contacto com mestres, escolas ou criadores estrangeiros, prossegue a definição da nova geografia teatral, através da solidificação, reactivação ou do aparecimento de importantes novos grupos de “teatro independente”.

Assim, depois dos veteranos Teatro Experimental do Porto (TEP, 1953), do Teatro Experimental de Cascais (TEC, 1963) ou do Teatro Estúdio de Lisboa (TEL, 1964), a que se seguiram, ainda antes do 25 de Abril, a **Comuna** (1972) e a **Cornucópia** (1973), surgem no campo grupos ou Companhias como o **Bando** (1974), a (nova) **Casa da Comédia** (1975), a **Barraca** (1975), o **Teatro da Graça** (1975-1993), o já referido **Centro Cultural de Évora** (1975)³, o **Seiva Trupe**

² Nessa História do teatro nos “anos de brasa”, que os protagonistas se não abalançaram ainda a escrever (com excepção de “achegas” em raros livros de memórias de ou sobre actores actuais, como *Uma Casa Com Janelas Para Dentro* (1985), de Costa Ferreira, *Raul Solnado: A Vida Não se Perdeu* (1991), de Leonor Xavier ou *A Fala da Memória* (1993), de Fernando Gusmão) o capítulo relativo ao Conservatório Nacional será bastante interessante. O falecido professor Eurico Lisboa falava, com frequência, aos seus alunos, entre várias histórias de pilhagem e delapidação do património do Conservatório Nacional, da grande humilhação a que tinham sido sujeitos os professores daquela escola de teatro que, um a um, tinham sido votados num célebre “leilão de professores”, pelos estudantes reunidos em assembleia geral. Era a época áurea dos saneamentos políticos (ou tidos por tal), outro capítulo da História recente que continua mergulhada em incomodado silêncio.

³ Esta estrutura transformar-se-ia, em 1990, no **CENDREV**, pela junção do Centro Dramático de Évora com o **Teatro da Rainha**.

(Porto, 1978) o **Teatro de Campolide** (a partir de 1978, **Companhia de Almada**), o **Teatro O Semeador de Portalegre** (1978), **Teatro Art’Imagem** do Porto (1981), o **Novo Grupo** (1982; ex **Grupo 4**, 1967), a **Companhia de Teatro de Braga** (1984) entre muitos outros projectos de diversa longevidade e profissionalismo que desenvolveram projectos específicos ou de “serviço público” dentro ou fora do quadro da “descentralização”⁴.

Estas novas entidades congregavam, maioritariamente, jovens profissionais, alunos oriundos do “novo” Conservatório, “actores” do teatro amador universitário ou jovens saídos de “cursos” ministrados por convidados estrangeiros que, então, visitaram a Portugal (como Peter Brook ou Augusto Boal) ou que se tinham fixado entre nós (como Adolfo Gutkin). A estas estruturas que viriam, mais do que o esvaziado Teatro Nacional, **a identificar o “teatro português”**, se ficaria a dever, em grande parte, a abertura de novos percursos no teatro, a afirmação de diversificados repertórios ou a procura de conceitos diferenciados – oscilando entre a tradição herdada (e muito implantada) dos míticos Amélia Rey-Colaço e Ribeirinho e as influências radicais de um Victor Garcia ou aquelas, mais ligadas a uma tradição “brechtiana” de teatro realista, recém-adquiridas na França, na Alemanha, na Itália e mais raramente na Inglaterra -- de direcção e encenação.

Em Maio de 1984, Madalena de Azeredo Perdigão inicia, dez anos depois do 25 de Abril de 1974, as actividades do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ACARTE, na Fundação Calouste Gulbenkian, pioneiro centro de produção e programação que viria a facultar, em torno da sua Sala Polivalente, o desenvolvimento de novas linguagens e de novos criadores e que, graças aos seus importantes **Encontros ACARTE-Novo Teatro/Dança da Europa** (1987), viria, depois, a promover, em termos arrojados e internacionalistas, a primeira tentativa sistemática de rede internacional, com sede portuguesa, de permuta de artistas e intercâmbio de espectáculos privilegiando experiências de teor vanguardista e com carácter de pesquisa.

⁴ Lembremos mais alguns desses grupos que têm tido, nos últimos vinte e cinco anos, a seu cargo as tarefas árduas da dinamização cultural e da sensibilização, difícil, das autarquias para a importância da educação e da cultura na dinâmica local do desenvolvimento integrado: Teatro em Movimento (Bragança); Filandorra Teatro do Noroeste; Trigo Limpo/ACERT (Tondela), GICC (Covilhã); Aquilo (Guarda), Acta, Companhia de Teatro do Algarve (Faro), etc.

Graças ao papel radicalmente “visionário” de Madalena Perdigão e graças à acção do ACARTE, a década de 80 das artes performativas portuguesas tem real início por volta de 1987. 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. É também por essa altura que surgem ou se afirmam as primeiras produtoras com identidade artística (Cassefaz, 1987; Prótea, 1988) e que se tentam afirmar novas atitudes de consciência de mercado, de gestão das carreiras ou de consciência prática da necessidade de um diálogo com o mundo que teria de passar, obrigatoriamente, pela diversificação das parcas redes de distribuição existentes.

Foi, pois, nesses meados dos anos 80 que, com um notável e compreensível atraso, se começam a esboçar noções como “marketing cultural” e “gestão teatral”⁵ que se começa a falar de “novos valores”⁶, de “fim da ditadura do encenador”, de “gramática” da “nova dança” e do “novo teatro” e que as “artes performativas”⁷ começam a procurar fazer caminho nos espaços alternativos da cena portuguesa. As linguagens privadas desta nova geração de criadores, nas suas hesitações ou “pastiches”, reflectiam, contudo, num tempo mental marcado pelas discussões da adesão de Portugal à Comunidade Europeia (1986), não só a firme procura de uma identidade própria⁸, como a procura de uma expressão que reflectisse o diálogo activo com as novas linguagens e com os criadores exógenos que os mais importantes festivais⁹ começaram a trazer com regularidade sobretudo às principais

⁵ É nesta linha que é promulgada, em Agosto de 1986, uma tentativa **Lei do Mecenato** que só encontrou eco significativo em algumas grandes empresas depois das alterações introduzidas já em 1998.

⁶ Poucos anos depois, este sector ganha estatuto de categoria financiável, como se pode ver no Despacho Normativo 198/92 da Secretaria de Estado da Cultura, onde se define “Novos Valores” (precipitadamente, como se verificou na selecção dos subsidiados, alguns já com vinte anos de carreira) como “quem esteja a começar a sua carreira”.

⁷ Apropriação e actualização lexical que reflecte, por um lado, o desenvolvimento de uma arte centrada no corpo, na “comunicação” e na “contaminação” de técnicas, tecnologias e estéticas e, por outro, anuncia o surgimento de uma óptica de criação, produção e circulação visando uma concepção de “teatro total” que não deixa de reflectir a própria “forma mentis” da economia liberal.

⁸ Veja-se o exemplar caso do teatro infanto-juvenil ou do teatro de marionetas e formas animadas que grupos como as **Marionetas de Lisboa** (criado em 1985) ou o **Teatro de Marionetas do Porto** (1988) vêem tentando resgatar de conceitos redutores como “animação” ou “só para crianças”.

⁹ Referimo-nos a festivais de referência como **SITU/Bienal Universitária de Coimbra**, **FITEI** (1978), **Festival de Almada** (1985), **Encontros ACARTE** (1987), **Bienal de Marionetas de Évora**, etc. anteriores ao **FIT**, promovido pela SEC já na década de 90, ou ao **P.o.N.TI** criado, em 1997, no Teatro Nacional de S. João, no Porto.

idades do país: Lisboa, Porto, Coimbra e Évora. Por razões de mod nenhum aleatórias, é justamente nestes finais dos anos 80, que é revogada a legislação relativa à atribuição (aos actores) da Carteira Profissional.

1987 é, assim, o ano em que, pela primeira vez, desde o 25 de Abril, se **redefine** um panorama artístico e teatral, caracterizado pelo entrosamento de três vectores principais: 1º) a “institucionalização” simbólica da geração, agora com 40 anos, dos agentes responsáveis pela “segunda vaga” de “teatro independente”; 2º) a afirmação de uma geração de actores “não integrados” com 30 anos; 3º) e o aparecimento de uma geração de “novíssimos”, mais no sentido de mentalidade teatral tida por “alternativa”, afirmando a sua “juventude” por oposição aos profissionais “mais velhos”, do que no sentido de associação por critérios rigorosamente etários¹⁰.

O segundo destes grupos constituiu, como se veio a confirmar, uma espécie de “geração-sandwich” que, formada no decurso dos anos 70 e com uma experiência profissional já assinalável, se “rebela” agora contra o sistema hierárquico do “establishment” teatral, tentando “ser independentes dos «independentes»”, isto é, tentando uma postura autónoma face aos “grupos independentes” que passava por formas de trabalho menos comprometidas, tanto ideológica como esteticamente (vaga do “free-lancismo”), pela procura de repertórios mais controversos e pela adopção de vias alternativas de trabalho (televisão, dobragens, publicidade, teatro musical, projectos individuais, opção por grupos da descentralização) que possibilitassem reconhecimento público e sucesso individual ou, pelo menos, minorassem a precaridade da oferta de trabalho, sobretudo em Lisboa e Porto, os centros urbanos onde se concentram as mais importantes entidades passíveis de oferecer regular trabalho teatral e onde estão sediados os órgãos mediáticos potenciadores de visibilidade.

¹⁰ De notar, que, reflexo deste fenómeno de reorganização do campo, se realiza, em 1988, um “1º Encontro do Jovem Actor”, iniciativa conjunta do Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo e da revista *Actor*. A consciência da necessidade de identificação de uma “nova geração”, atribuída a actores com cerca de 30 anos em 1987, por oposição à geração estabelecida antes ou depois do 25 de Abril de 1974, fica muito nítida no artigo de Durval Lucena, um desses actores, intitulado justamente “Em Defesa da Nova Geração”. *Actor* [Lisboa] 1 (1987): 16-18. Afirma: “Que há duas gerações não é novidade. Que elas lutam entre si também o não é.” (17). Refere, ainda, recentes projectos ou tentativas frustradas: Companhia das Luzes (Diogo Dória, etc.); Produções Off; As Apaixonadas; Metrópolis (Durval Lucena, Ângela Pinto, etc.); ZTT Produções; Mabus Mabul; As Manobras do Século; Teatro do Triângulo, etc.

Os actores mais relevantes desta geração de “novos notáveis” procuraram afirmação como encenadores em projectos pontuais subsidiados pelo Estado ou albergados pelo ACARTE, ou aderiram, pontualmente, a propostas e projectos de grupos de referência como a **Cornucópia** (dirigida pelo actor Luis Miguel Cintra e pela cenoplasta Cristina Reis), o **Bando** (dirigido pelo artista plástico-encenador, João Brites, promotor de um *teatro épico da imagem*), a **Comuna** (dirigida por um encenador, João Mota, com acentuada vocação pedagógica), o **Novo Grupo** (dirigido por João Lourenço e voltado para a divulgação das novas dramaturgias europeias e norte-americana), ou o veterano **TEC** (dirigido por Carlos Avilez, actual director do Teatro Nacional D. Maria II). Outros criadores juntaram-se a personalidades artísticas como **Ricardo Pais** (encenador actualmente dirigindo o Teatro Nacional de S. João no Porto) e **António Lagarto** (um dos primeiros cenógrafos da sua geração a alcançar projecção internacional), sendo de relevar, ainda que noutra perspectiva, o apelo que constituiu o trabalho desenvolvido pela dupla **Rogério de Carvalho/José Manuel Castanheira**, um encenador de origem africana e um cenógrafo-arquitecto que construíram, desde finais de 70, um território muito próprio no âmbito do teatro amador, semi-profissional e depois profissional.

Muito diferentes entre si artística, filosófica e até politicamente, os criadores destas duas gerações cronologicamente mais próximas, se não diferem, radicalmente, no tipo de teatro que promovem, diferem, sobretudo, nas suas referências teatrais (Victor Garcia deixou uma forte marca nos criadores da primeira e segunda gerações do “teatro independente” que com ele trabalharam ou não) e na diferente crença no mercado. Mas todos estes criadores, desde os mais “integrados” aos mais “heréticos”, que tinham em comum a crença num teatro assente na palavra, na encenação, na imagem e na força do trabalho de actor, não tiveram, apesar dos casos de grande carisma, vida fácil ou tranquilidade de trabalho até cerca de 1996.

Com efeito, em virtude de uma crescente mentalidade liberal, de uma permanente indefinição de critérios e da ausência de uma assumida política teatral – ou cultural – que visasse objectivos mais largos que a tímida (ainda que muito urgente) promoção da restauração patrimonial e a pseudo-moralização das relações entre Estado e criadores --, as Companhias, para sobreviver, foram compelidas a adaptar-se de modos variados às regras do momento, reduzindo, por exemplo, o número de efectivos dos seus elencos fixos ou, nalguns casos mais graves, cedendo inclusivamente a um populismo (por vezes mal ocultado numa frágil “poeira”

intelectualizante que a crítica raramente desejou revelar) que acabou por redefinir – esclarecendo -- ou ajudou a afundar a credibilidade de alguns dos projectos esteticamente mais debilitados.

Até 1994, apesar da constatação estatística de um certo rejuvenescimento e diversificação de públicos que se verificou no decurso da década de 80 – graças, provavelmente, à elevada oferta de espectáculos de grupos novos ou à criação do subsídio “projectos pontuais” --, foram quase constantes as taxas de decréscimo de público nas salas de teatro e se, nesse ano, esta realidade sofreu uma das mais significativas alterações desde 1979, tal fenómeno ter-se-á de imputar ao empolamento da oferta e procura de espectáculos mediáticos que caracterizaram as programações ligadas ao importante evento cultural e institucional que foi **Lisboa 94: Capital Europeia da Cultura**.

A partir de 1990, o teatro português vê, então, alargar o seu espectro de criadores e constata a emergência de alguns fenómenos identitários relevantes. A este fenómeno dão particular atenção os festivais já existentes ou os que surgem/desaparecem entretanto, como o **Citemor** (1974; 1992), o festival luso-italiano **Sete Sóis-Sete Luas**, o **Festival Outros Teatros/FITOff** (1992), o **Festival X**, o **Festival Atlântico** (para além de outras Mostras, Bienais, etc.), ou estruturas de produção, criação e divulgação (**Cassefaz**, **Clube Português de Artes e Ideias**¹¹, etc.) mais radicalmente interessadas no apoio e promoção de projectos, salas e grupos que dão corpo aos circuitos menos convencionais do espectáculo sobretudo na área da Grande Lisboa.

É verdade que, pela sua natureza efémera ou “marginal”, muitas das várias dezenas de grupos que apareceram então¹² – produto de uma cada vez mais importante vaga de jovens aprendizes multi-disciplinares, sem formação especial ou elementarmente formados por cursos de iniciação teatral, como os do IFICT e, mais

¹¹ O Clube Português de Artes e Ideias criou, no início da década de 90, um importante Concurso, “O Teatro na Década”, que tem ajudado, promovido ou lançado projectos e/ou espectáculos de criadores até aos 30 anos.

¹² A este respeito, é elucidativo o nº 13 da referida revista *Actor* (número fundamentalmente dedicado ao tema “O Teatro Português na Última Década do Século XX”); o mencionado nº 14 da mesma publicação, datado de 1992, e, a estes devedor – ainda que nunca os cite --, o artigo de Levina Valentim, “Márgenes. Alternativos o no tanto: alguns aspectos de la nueva geografía teatral”, publicado, em castelhano, num dossier de artigos portugueses sobre teatro, da revista *ADE Teatro*: 80-88.

tarde, os das escolas secundárias, como a Escola do Chapitô¹³, dos cursos de Belas Artes ou de pequenos cursos de teatro que, nos últimos anos, se multiplicaram principalmente na região de Lisboa¹⁴ e do Porto¹⁵ –, desapareceram pouco depois ao largo das temporadas seguintes, fundiram-se ou ficaram inactivas por não terem conseguido, ou desejado, transcender os limites das pequenas comunidades urbanas ou sub-urbanas em que se desenvolveram.

Porém, foi, justamente, graças a este efervescente movimento de afirmação e caracterização cultural das periferias¹⁶ que se afirmaram novas gerações de actores-“performers” e se desenvolveu **um novo espírito de gregarismo criativo** que é, aliás, ao contrário do que aconteceu na década anterior, um dos traços distintivos dos elementos mais activos da geração que tem chegado ao teatro português no decurso da década de 90.

Um dos mais inovadores e arrojados projectos que apareceu no espectro teatral português foi o de um teatro da descentralização de vocação itinerante, com sede em zonas rurais, como é o caso do **Teatro Regional da Serra de Montemuro: Teatro Profissional no Meio Rural** (1990-93), de Campo Benfeito, na Beira Alta¹⁷ e é o caso do **Teatro ao Largo** (1994), de Vila Nova de Milfontes, no Alentejo¹⁸ ou, ainda que mais citadino, o caso do ibérico **Teatro Meridional** (1992), grupo igualmente multicultural e bilingue que se formou na sequência do encontro entre jovens actores oriundos da Espanha, da Itália e de Portugal.

¹³ A Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo/Chapitô é uma das valências de uma generosa obra pedagógica e social com mais de 12 anos de existência – com vista à integração de jovens em risco – da mais conhecida mulher-palhaço portuguesa: **Tété**, nome artístico de Teresa Ricou. O Chapitô, uma das mais conhecidas e procuradas sedes de recepção a novos artistas e artistas “globe trotter”, está situada no espaço deslumbrante de uma antiga Tutoria das Raparigas, na Rua Costa do Castelo 1-7.

¹⁴ Um dos fenómenos que viu expansão nos anos 90 foi a criação de cursos particulares de teatro, muitos deles fonte principal de subsistência e afirmação de actores brasileiros radicados em Portugal e que estão na base da formação de recentíssimos agrupamentos, mais ou menos estáveis, como o **Nervo Óptico**, o **Grupo Apocalypse**, o **Teatro Praga**, etc.

¹⁵ Foi criada, no ano lectivo 1993-94, a Escola Superior de Música e Teatro/ESMAE, no Porto, cidade onde existem ainda, a nível do ensino secundário, duas importantes escolas profissionais: a Academia Contemporânea do Espectáculo e o Ballet Teatro-Escola Profissional.

¹⁶ Como acontece com Almada que constitui o distrito onde existe o maior número de grupos de teatro (sobretudo amador) do país (19) e que é a região que fornece a maior percentagem de estudantes para os cursos das escolas artísticas de Lisboa.

¹⁷ Resultado da original fusão de um grupo amador daquela terra com um elemento oriundo do Pentabus Theatre de Inglaterra.

¹⁸ Também neste caso uma associação de um antropólogo oriundo do Footsbarn Travelling Theatre, de uma bailarina nascida em Roma, e de actores portugueses que visam devolver o teatro às aldeias.

Dois tipos de conjuntos configuram, então, a geografia teatral portuguesa dos anos 90 e a correspondente (ainda que necessariamente heterogénea) “nova geração”: 1) o conjunto dos projectos de novos que apostam na continuidade, no colectivo mais ou menos estável, numa direcção artística diferenciada¹⁹ e que lutam pelo direito ao reconhecimento e a uma rápida “institucionalização”²⁰; 2) e os outros “projectos”²¹, mais ou menos colectivistas, pontuais ou recentes²², sediados geralmente na grande Lisboa, no grande Porto ou em Coimbra, que ou são “radicalmente” anti-sistema (ainda que não anti-subsídio) ou cuja identidade oscila entre o “mainstream” e o território da tímida e ambígua “fringe” portuguesa.

Paralelo ao primeiro conjunto, todo ele formado ou projectado entre 1990 e 1996, existe ainda um outro importante núcleo que assenta ora na (artificial) figura da “Companhia”, ora na personalidade de um criador individual – regra geral um actor-“performer” como **Lúcia Sigalho, Mónica Calle, Maria Duarte, Luis Castro, Paulo Castro, Nuno Cardoso**, etc. – que não recusa associar-se a outros artistas (bailarinos, músicos, performers, etc.), mais ou menos pontualmente, para a realização de *workshops* – um “saco sem fundo” que tem albergado muito equívoco e “picaretagem” -- resultando em espectáculos-projecto com maior ou menor definição programática.

É, aliás, necessário aqui assinalar que este último grupo de criadores dos anos 90 – onde as mulheres têm desempenhado um novo papel de relevo – constitui um dos mais importantes índices de mudança de mentalidades, o que é discutível, pelo menos de mudança de “paisagem” política, social e económica ao longo dos últimos anos. Com efeito, se a luta aberta por uma singularidade feminina/feminista

¹⁹ De um encenador-autor ou elemento congregador, por vezes de geração muito anterior.

²⁰ Atente-se nos casos dos **Teatro da Garagem**, 1990; **Olho**, 1991; **Grupo**, 1991, **Arte Pública de Beja**, 1992; **Escola da Noite**²⁰, 1992; **Teatro Meridional**, 1992; **Visões Úteis**, 1994; **As Boas Raparigas**, 1994; **Artistas Unidos**, 1996, etc.

²¹ Por vezes esta designação assume-se, programaticamente, como “alternativa a “Companhia” ou “Grupo”.

²² Anote-se, a título de exemplo, os **Teatro do Morcego** (Coimbra), **Teatro Só** (Porto), **Teatro Bruto** (Porto), **Teatro Plástico** (Porto), **Pogo Teatro** e **Actonauta** (Lisboa), **ART-Espectáculos Teatrais** (Lisboa), **Ideia Fixa: Projecto de Teatro**, **Projecto Teatral** (Lisboa), **Útero Associação Cultural** (Caparica), **Teatro Público** (Lisboa), **Teatro O Resto** (Lisboa), **A Lente** (Almada), **Inestética** (V.F. de Xira), **Ninho de Víboras** (Caparica), entre muitos outros. Para se ter uma ideia aproximada desta entropia, tenhamos em mente que concorreram, em 1999, só aos “subsídios pontuais” do IPAE/Ministério da Cultura, duzentas e quarenta e três (243) entidades (incluindo Festivais, projectos pessoais ou de grupos novos ou estabelecidos)!

no misógino território do teatro português teve a sua expressão mais assumida na formação, por um grupo de actrizes entre os 30/50 anos, da **Escola de Mulheres: Oficina de Teatro**, em 1995, o surgimento de uma ideia de “escrita de teatro”, formal e processualmente não coincidente com a dramaturgia convencional²³ e a revisão do conceito de “autoria” no quadro de uma ideia de “teatro total”, têm tido a sua sede privilegiada na criação/encenação no feminino.

Lúcia Sigalho é um dos nomes mais radicalmente singulares deste conjunto, em paralelo com as já referidas actrizes-encenadoras e outras, mais próximas da categoria do “free-lance”, como Ana Tamen, ou ainda outras, afectas a elencos de Companhias mas que tentam, mais ou menos pontualmente, uma carreira autónoma de encenadoras como é o caso da jovem Ana Nave.²⁴

Mas esta renovada mentalidade sócio-cultural que veio modificar a configuração do “género” do teatro português não foi da exclusiva responsabilidade de artistas-“performers”. A estas criadoras se devem juntar, na verdade, os nomes de autoras de textos dramáticos como, entre muitas outras, as reputadas escritoras Luisa Costa Gomes, Hélia Correia e Eduarda Dionísio, a actriz-dramaturga Isabel Medina (da **Escola de Mulheres**) ou a dramaturga/dramaturgista Maria do Céu Ricardo que têm estado ligadas a projectos de escrita de projectos ou grupos diferenciados, dos mais “institucionais” (Cornucópia, Comuna, etc.) aos mais novos e politicamente “heterodoxos”.

Para além das referidas “autoras”, os anos 90 em Portugal viram a confirmação, no território ainda mais “masculino” da cenografia, de várias gerações de cenoplastas (e já não só “figurinistas”). A par de Helena Reis, que se afirmou logo nos anos 70, os anos 80 e 90 viram desenvolver-se as linguagens muito pessoalizadas de Cristina Reis (co-directora da Cornucópia) e de Vera Castro, para

²³ Conceito de trabalho em que, com base na teoria do “happening”, o **processo** chega a coincidir com o **resultado**.

²⁴ Para rebater a ideia, falsa, de que a dramaturgia portuguesa feminina tem sido tremendamente minoritária face à produção masculina, veja-se o meu artigo “The Ladies are not for Burning...”, mencionado em Bibliografia, apresentação muito sucinta de um levantamento (neste momento com mais de 300 entradas) de nomes de mulheres que escreveram teatro em Portugal no século XX. A publicação deste levantamento e respectivo estudo introdutório está prevista aguardando disponibilidade editorial.

além de um significativo elenco de outras cenógrafas e figurinistas das mais novas gerações²⁵ que se têm imposto no teatro dos anos 90.

A já aludida noção de “autoria” e de “processo de escrita” está, pois, de modos diversos, ligada à assumpção de “estéticas radicais”, à reivindicação da diferença minoritária e, em suma, está na base da definição do **novo teatro político** em Portugal, cujas fronteiras transcendem o político-partidário convencional para fazer coincidir o biográfico com o histórico ou mesmo com o discurso renovado de uma diferente “agit-prop”.

São exemplos relevantes destas novas atitudes políticas pequenos grupos como a **Cassefaz**, o **Actornauta** ou o **ART** e, para além de projectos mais pessoais e pontuais²⁶, o recente **Projecto Teatral** de Maria Duarte e, numa dimensão mais conotada com o universo brechtiano, grupos como a associação de actores **Artistas Unidos**. Outro exemplo deste novo teatro político que se desenhou, entre nós, nos anos 90, com carácter um tanto “underground”, foi o projecto, já extinto, do **Teatro Contemporâneo de Lisboa**, criado em 1993, para o qual o actor-dramaturgo José Meireles criou textos sobre temáticas ligadas aos universos “marginais” do rock como, por exemplo, *Pó...Uma Viagem com o Rock nas Veias*, experiência que o actor continuará e que tinha “tradição” em outras experiências tentadas, havia pouco, pelo dramaturgo Abel Neves²⁷.

A **Associação Cultural dos Novos Artistas Africanos** apresentou, em 1997, com direcção e interpretação do actor luso-africano Miguel Hurts e do actor Manuel Wiborg (dos **Artistas Unidos**), o espectáculo *Hotel Orpheu* sobre texto de Gabriel Ghadamosi, escrito em 1993 (e estreado na Alemanha em 1994) depois de uma estadia entre nós, para esse fim, do dramaturgo. A reflexão sobre a condição do negro que, em Portugal, vinha sendo subtilmente tratada em trabalhos do encenador

²⁵ Entre muitos outros nomes significativos, lembremos Ana Rosa Assunção (Escola da Noite, Coimbra), Manuela Bronze (Porto), e, em Lisboa, Frederica Nascimento, Mariana Sá Nogueira ou as muito recentes Rosa Freitas, Rafaela Mapril, Ana Paula Rocha e Suzana Afonso, etc.

²⁶ Veja-se o exemplo do espectáculo *O Ano do Pénis*, apresentado na passada temporada no Centro Comunitário Gay e Lésbico (um espaço cedido pela Câmara Municipal de Lisboa), com autoria e direcção do actor João Grosso. Curiosamente, é também de temática “falocêntrica” (mas não gay) o espectáculo-performance *Mil 999 e o Pénis Voador* da associação Útero cuja primeira versão foi apresentada no Festival X 98.

²⁷ *Amo-Te*, de Abel Neves, foi representado pelo Grupo da Faculdade de Ciências de Lisboa, em 1992, com direcção de Almeno Gonçalves, um dos fundadores do Teatro Contemporâneo de Lisboa.

Rogério de Carvalho²⁸, tem continuado a ser denunciada em trabalhos recentes como, na anterior temporada, pelo espectáculo *Às Vezes Neva em Abril*, do Teatro Aberto/Novo Grupo, ou por espectáculos como *King...I Have a Dream* do actor afro-brasileiro, radicado em Portugal, Thiago Justino, ou ainda como *Os Emigrantes*, peça de Mrozek, do recente **Teatro Público**, que defende, nesta versão, a perspectiva dos dois imigrantes, aqui, africanos, interpretados por dois actores negros, Daniel Martinho e Ângelo Torres, já formados em Portugal e que fazem parte de um núcleo de novos actores, de dupla nacionalidade, que integram com frequência e com assinalável sucesso os elencos das Companhias e grupos.

José Pinto Correia, da **Cassefaz**, é outro dos dramaturgos desta corrente de **novo teatro político** que, nos últimos anos, vem tentando inverter a situação de inexistência de textos portugueses reflectindo as realidades sociais e estéticas do momento histórico que vivemos. Mas o fenómeno mais relevante é ainda, de acordo com o que tínhamos já assinalado para a criação no feminino, a adopção de diferentes estratégias de escrita que exprimem, naturalmente, novas concepções de repertório, de processo de trabalho teatral e, em suma, de autoria. Uma das mais importantes destas estratégias é a organização de **Seminários** ou outra qualquer modalidade de trabalho de grupo assente na discussão dramática e na improvisação conduzindo à produção de textos para cena. O caso mais sistemático é o de Jorge Silva Melo, cujo sucesso inicial conduziu à própria necessidade de criação de uma estrutura permanente de produção – os **Artistas Unidos** –, mas podemos considerar que os percursos desta nova vaga de escrita-criação foram João Brites, que tem desenvolvido uma estética teatral, no **Bando**, que recusa os textos de teatro convencionais, de Luísa Costa Gomes (que escreveu alguns dos seus textos recentes, como o notável *Nunca Nada de Ninguém*, num processo de proposta de guião-experimentação-rescrita), experiências a que se seguiram, no tempo, os seminários de escrita temática promovidos pela **Escola de Mulheres** e, inclusivamente, cursos de escrita teatral criados em escolas privadas, em universidades e até na Escola Superior de Teatro e Cinema.

Alguns destes processos fizeram já “escola”, sendo possível verificar, hoje, que a maior parte dos “novíssimos” adopta -- ou adoptou nos seu inícios como aconteceu a Carlos J. Pessoa do **Teatro da Garagem** – estratégias de construção do

²⁸ Professor e encenador na região de Lisboa e, desde 1994, também director artístico do grupo portuense **As Boas Raparigas**.

texto cénico-teatral deste tipo como é o caso do **Grupo**, do **Ar-Cénico** ou, entre muitos outros, da **Útero, Associação Cultural** (neste caso, graças à aprendizagem do “método” de João Brites). É nestas informais “oficinas” que os jovens dramaturgos e/ou encenadores/autores “fazem a mão”, sem que tal signifique crença na criação colectiva ou no abandono da autoria individual.

Também organicamente ligada ao processo teatral, ainda que de modos mais tentativos, está a escrita do jovem actor-encenador **Luís Assis**, um dos mais jovens dramaturgos-autores da cena portuguesa, seguido, em termos de juventude, por **Jacinto Lucas Pires**, autor de *Universos e Frigoríficos* (1997) e, o que é revelador dos processos de escrita adoptados, autor (em construção) na área da narrativa e do guionismo cinematográfico.

Outro fenómeno significativo para o aparecimento de muitos destes autores e textos é a recente criação de concursos e prémios para o incentivo de novos dramaturgos²⁹ – com destaque para o **Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores/Novo Grupo** que originou o texto de João Santos Lopes, um jovem sociólogo, **Às Vezes Neva em Abril**, notável discussão das faces contraditórias que assume o racismo no nosso país de “brandos costumes” –, a criação de importantes bolsas de criação literária (IPLB, Ministério da Cultura), de programas de apoio à edição (IPLB, Ministério da Cultura) e ainda de programas de apoio à “residência” temporária de dramaturgos experientes³⁰ em Companhias, programas estes que têm sido defendidos e patrocinados, fundamentalmente, pelo Serviço de Teatro da Fundação Calouste Gulbenkian.

O governo social-democrata que, desde 1985, estimulava a mentalidade liberal, que vinha despontando a par da sedimentação de uma sensibilidade nova de gestão e produção, foi substituído, em 1995, com enorme expectativa e optimismo, pelo governo de maioria socialista. Foi, então, como se sabe, restabelecido um Ministério

²⁹ Assinale-se, igualmente, a criação, no Teatro Nacional S. João do Porto, do DRAMAT, “unidade teatral estruturada a partir da escrita dramática”, com uma vertente de oficina de escrita dramática, uma de seminários de análise da dramaturgia contemporânea e uma terceira de divulgação e, ainda que em regime não periódico, a muito desejada criação, pelo IPAE/Ministério da Cultura, de uma revista, com a chancela conjunta do MC/Edições Cotovia, intitulada *Teatro Escrito(s): revista de Ensaio e Ficção*.

³⁰ Entre outros exemplos, assinem-se as experiências de escritores como Manuel António Pina, no grupo para a infância e juventude **Pé de Vento**, no Porto, de António Cabrita na **Escola da Noite**, em Coimbra, ou ainda no Teatro Nacional de S. João, no Porto, ou de António Torrado, que, depois de uma passagem pela Companhia de Teatro de Viana do Castelo, sucedeu a Abel Neves na “residência” na **Comuna**.

da Cultura – depois de anos em que a gestão da cultura se fazia através de uma simples Secretaria de Estado dependente do Gabinete do Primeiro-Ministro – e criado, depois de outras experiências tentativas, um Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAE)³¹ a cujo cargo ficou, teoricamente, “a definição da política de apoio estatal à actividade” das artes cénicas (teatro, dança, música) e, na prática, a implementação e gestão da nova política de incentivos e subsídios e de reestruturação do campo desenhada pelo Ministro e pela respectiva Secretaria de Estado da Cultura.

Uma situação financeira excepcional (ainda que longe do utópico 1% do OGE para a Cultura com que sonharam os futuros governantes e seus interlocutores nos “Estados Gerais Para Uma Nova Maioria”) tem viabilizado, nos últimos anos, uma política de ampliação do leque de Companhias ou grupos subsidiados³² segundo critérios que visam dois objectivos fundamentais: 1º: reconhecer o papel do “teatro independente” que, desde 1974, até certo ponto, substituíra a existência de uma verdadeiro “teatro nacional”, o que explica a criação da categoria de “Companhia Convencionada” atribuída a dez “grupos independentes”; 2º: promover um maior equilíbrio geográfico no país e o investimento em projectos considerados, pelos júris de composição mista, “credíveis” e esteticamente identificáveis, que pareçam indiciar aquilo que esses mesmos júris identificam, mais ou menos sensatamente, como “capacidades de continuidade” e “capacidades de renovação das linguagens de cena”.

Todos estes factores explicam, assim, que entre 1997 e 1999, o teatro português se tenha vindo a caracterizar, genericamente, por um acréscimo significativo do número de espectáculos apresentados e, sobretudo, pelo aumento significativo de projectos, grupos ou estruturas pontuais que não sobrevivem, porém, em grande parte dos casos, a uma ou duas produções consecutivas. Esta abundância de espectáculos e de grupos – não obrigatoriamente correspondente a qualidade -- é originada, muitas vezes, pela urgência de visibilidade sentida por muitos dos jovens aprendizes de actor em curso de formação (escolas profissionais) ou recém formados

³¹ Depois da morte de José Ribeiro da Fonte, e de pontual passagem de Mário Barradas, actualmente presidido por Ana Marin, com assessoria para o teatro do actor Carlos Pimenta e para a dança pelo crítico e professor Gil Mendo.

³² São as seguintes as categorias em que se dividiram, até Fevereiro último, os subsídios destinados ao teatro de iniciativa privada: contratos-programa de três anos com dez Companhias Convencionadas (actualmente Teatro da Cornucópia, TEC, Novo Grupo, CENDREV, Seiva Trupe, Comuna, Bando, Companhia de Teatro de Almada, Barraca e Teatro de Animação de Setúbal); subsídios bianuais, anuais e pontuais.

pelas variadas instituições de formação teatral existentes, hoje, no país, como as Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (paradoxalmente, sita na Amadora, no primeiro edifício construído de raiz para o ensino “artístico politécnico”) e pela ESMAE do Porto, e pela extrema facilidade de acesso aos subsídios estatais para o que não existe qualquer restrição de teor “profissional”³³.

Mas, uma outra razão, nova entre nós, explica, paralelamente, este surto de espectáculos que pululam nos “cartazes” dos jornais. Essa razão radica na acção de uma figura que, começa, hoje, a determinar, verdadeiramente, a configuração e o desenvolvimento (inclusivamente futuro) do teatro português: a figura do “**programador**”.

Responsável pelas programações culturais e teatrais de importantes instituições de cultura como são, em Lisboa, o ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, a CULTURGEST/Caixa Geral de Depósitos e o Centro Cultural de Belém e, no Porto, entre outras, o Teatro Rivoli³⁴ --, este tipo de “programador-organizador de eventos” tem vindo a desenvolver, com efeito, uma estratégia de acção que, em virtude das restrições orçamentais e de uma só aparentemente contraditória necessidade de promover, a um tempo, variedade e novidade de oferta para um constante apelo de públicos diversificados, assenta, fundamentalmente, na promoção de **espectáculos de curtíssima duração** – por vezes menos de uma semana, ainda que as produções sejam dispendiosas –, em **produções de pequeno formato** (monólogos, por exemplo), e em **colaborações institucionais ou em co-produções**.

O resultado deste tipo de acção, estatisticamente estimulante mas frustrante em termos de criação e de recepção, está a fomentar a desmotivação entre os criadores e a acentuar a desatenção do público que, assim, não consegue nem identificar-se com novos projectos nem fidelizar-se com actores mais novos ou menos conhecidos. O

³³ As questões polémicas da reposição ou não da Carteira Profissional de Actor, com a subsequente classificação do perfil de “profissional” das artes do espectáculo e da existência de um Estatuto da Artista, estão a ser estudadas, actualmente, por vários Ministérios. Aguarda-se, contudo, um amplo debate público que revele os relatórios e propostas já realizados sobre estas matérias, a exemplo do que fez Helena Vaz da Silva, no CNC, no dia 25 de Maio último, organizando um debate com vários parceiros institucionais (Associações, Sindicatos, Escolas Superiores, Ministérios, etc.) em torno do *Relatório Sobre a Situação e o Papel dos Artistas na União Europeia*.

³⁴ Não incluímos instituições como os teatros públicos (Teatro Nacional de D. Maria II, Lisboa, e Teatro Nacional de S. João, Porto) ou o CENDREV, centro dramático onde, em 1997, passou a funcionar, experimentalmente, um Centro Regional das Artes do Espectáculo (CRAE), por considerarmos que estes centros de programação levantam outro tipo de problemas diferentes daqueles a que nos referimos aqui.

mais que se consegue fazer, em termos de fidelização, é permitir que, induzidos pela corrente de novidades para consumir e pela respectiva divulgação, os públicos criem laços de intimidade com os espaços-instituições e não com os artistas ou respectivos projectos de intervenção artística.

Em suma, o teatro português posterior ao 25 de Abril percorreu vários estádios de evolução e organização. A **conquista e a defesa da identidade** – da identidade nacional (o problema de uma “identidade europeia” começa a esboçar-se nos esforços de uma internacionalização que se realiza, principalmente, de “fora para dentro”), da identidade “gay”, da identidade de género, da identidade feminista, da identidade rática e até da identidade partidária (esta mais elíptica do que qualquer das outras) – e a defesa das diferenças constituem o melhor que o 25 de Abril legou, politicamente, a uma área da criação que, não por acaso, continua a revelar como problemas prioritários a abertura de horizontes (educacionais, profissionais, culturais e outros) e a assumpção das dores da alteridade.

Lisboa, Agosto de 1998/Junho de 1999