EDYR AUGUSTO PROENÇA

FERNANDO LIMOEIRO

HENRIQUE DA PAZ

MIRNA SPRITZER

JORGE LOURAÇO FIGUEIRAS

ROBERTO ALVIM

RUI PINA COELHO

VIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA

MEMÓRIA 3

VIII SEMINÁRIO INERNACIONAL DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA

Homenageia o dramaturgo paraense Edyr Augusto Proença

MEMÓRIA 3

Bene Martins & Olinda Charone

Belém

Dezembro/2018

PPG Artes Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA

ICA INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA

UFPA 60 anos 1957-2017

Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

Diretora Geral do ICA

Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto

Joel Cardoso da Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)

Ana Flávia Mendes Sapucaí / **Vice-Coordenador**

José Afonso Medeiros

Coordenador do Mestrado Profissional em Artes

Denis Bezerra

E-BOOK

VIII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida - Memória 3

Bene Martins & Olinda Charone

Comissão Editorial

Ana Flávia Mendes

José Afonso Medeiros

Cesário A. P. Alencar

Orlando Maneschy

Rosângela Brito

Comitê Científico desta Edição

Presidente da Comissão

Bene Martins (Ufpa)

Olinda Charone (Ufpa)

Wladilene de Sousa Lima (Ufpa)

Marton Maués (Ufpa)

Lúcia Gouvêa Pimentel (Ufmg)

Fernando Antonio Mencarelli (Ufmg)

Maria João Brilhante (Universidade de Lisboa-PT)

Berta Teixeira (Universidade de Coimbra)

Comissão Organizadora do seminário

Bene Martins

Olinda Charone

Marton Maués

Alberto Silva Neto

Marluce Oliveira

Paulo Santana

Valéria Andrade

Adriana Cruz

Sandra Perlin

Mailson Soares

Davi Almeida

Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão textual

Bene Martins & Alana Lima

Revisão bibliográfica: Larissa Lima

Capa

Wlad Lima (*Brutus Desenhadores*)

Projeto Gráfico: Ricardo Harada

Editoração

Alana Lima

Ilustrações e fotos dos próprios autores

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes

S471s

Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida *(8. : 2018 : Belém, PA)*.

VIII Seminário internacional de dramaturgia amazônida [recurso eletrônico]: Homenageia o dramaturgo paraense Edyr Augusto Proença / Bene Martins, Olinda Charone (Organizadoras). – Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018.

69 p.: il. color. – (Memoria ; 3)

Anais do VIII Seminário Internacional de Dramaturgia Amazônida, realizado entre os dias 22 e 26 de Maio de 2018, em Belém/PA.

ISBN (E-book) 978-85-63189-56-1

Acesso: http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/

1. Teatro - estudo e ensino. 2. Dramaturgia. 3. Amazônia 4. Memória. I. Martins, Bene, org. II. Charone, Olinda, org. III. Título.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por Larissa Lima da Silva – CRB-2/1585

SUMÁRIO

Apresentação 8

Bene Martins

O texto no calor da cena 13

Edyr Proença

Bate Palmas, Simão! 16

Fernando Limoeiro

O ator, o texto, a encenação: Elementos de um espetáculo 20

Henrique da Paz

Casa portuguesa, corpos brasileiros 24

Jorge Figueira Louraço

As múltiplas vozes na cena 28

Mirna Spritzer

Dramaturgia como invenção 36

Roberto Alvim

Uma pequena história do experimentalismo no teatro português do início do século XX ao dealbar do novo milénio 58

Rui Pina Coelho

Ao dramaturgo é necessária alguma dose de histrionismo, acompanhada de uma boa taça de *cocktail*, do qual farão parte obrigatória, ao menos, uma pitada de metáfora, outra de paranomásia, uma de hipérbole, *aposiopese quantim satis*, capacidade criadora em doses inevitavelmente muito generosas e um particular sentido, sexto ou sétimo, tanto faz, o tão invejável sentido estético. Em seguida, agitar e fazer segundo a arte. Por fim, sobre isto, o grande chefe deverá também derramar um perfume especial, cuja composição permanecerá um segredo eterno. Depois... é só ficar à espera. De ser ou não ser dramaturgo. Fácil, como vêem.
(Prista Monteiro)[1].

[1] In: Teatro em debate(S). (vários autores). I Congresso do Teatro Português. Colóquio "O homem de costas: o corpo no teatro, cinema, fotografia e artes plásticas". Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

APRESENTAÇÃO

MARTINS, Bene[2]
behne03@yahoo.com.br

Em maio de 2010, realizamos o primeiro *Seminário de Dramaturgia Amazônida*, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, da Universidade Federal do Pará, com a sina ou a exigência de que outros viriam: 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2017; 2018. Em 2016, o evento não aconteceu, pois eu estive no período de setembro/2015 a setembro/2016[3], na Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras (FLUL) – Centro de Estudos de Teatro (CET) – a cursar o pós-doutoramento, com o projeto: *Dramaturgia Amazônida: Peças teatrais de Nazareno Tourinho em diálogo com peças do dramaturgo lusitano, Bernardo Santareno.*

No mês de maio de 2016, Professora Maria João Brilhante, supervisora do meu estágio pós-doc., eu e equipe realizamos *Colóquio Internacional de Crítica de Teatro: Lançar diálogos: Crítica de Artes do Espetáculo e Esfera Pública*, na Universidade de Lisboa. De maneira que, vivenciei inúmeras alternativas de se trabalhar com o texto teatral convertido em espetáculos. A dramaturgia em foco, portanto, sob o olhar e concepções da crítica teatral na apresentação de vários participantes.

De volta às atividades na UFPA, retomamos a programação dos *VII e VIII Seminários*, configurados a partir destes, como evento internacional. Além dos convidados estrangeiros, contamos com a participação de estudantes estrangeiros, alunos da UFPA, aprovados pelo Programa de Alianças para a Educação e a Capacitação – PAEC OEA – GCUB e Universidade Federal do Pará, o qual seleciona mestrandos e doutorandos, em diversos cursos de pós-graduação. O Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)-UFPA aderiu ao PAEC.

Os seminários têm a finalidade de propor diálogos sobre dramaturgias, nas suas inúmeras especificidades. O evento é uma das ações do projeto de pesquisa: *Memória da dramaturgia amazônida: construção de acervo dramatúrgico*. Este projeto teve

[2] Doutora em letras, pela UFMG; pós doutora em Estudos de Teatro, na Universidade de Lisboa; professora da Universidade Federal do Pará; coordenadora do projeto de pesquisa: *Memória da dramaturgia amazônida: construção de acervo dramatúrgico.*
(behne03@yahoo.com.br – behneafonso@gmail.com).

[3] Estágio realizado com apoio CAPES e UFPA. Às quais serei sempre grata!.

início em 2009, com o compromisso de compor Acervo de peças teatrais do Pará, inicialmente. Desde então, tem sido renovado e, certamente, o será por muitos anos, devido à abrangência – pretendemos estender aos municípios do Pará e já iniciamos as buscas em outros estados da região Amazônica – e à quantidade de peças espalhadas por lugares outros, além das bibliotecas: clubes, acervos particulares, igrejas e, ainda, os novos dramaturgos em constante processo de escrita.

De maneira que não há como interromper o projeto e a realização dos seminários. Na programação, além de palestras, espetáculos de grupos locais são apresentados e, geralmente, alguns convidados ministram oficinas de dramaturgia para o público. Outro compromisso do projeto e dos seminários é o de divulgar obras dos dramaturgos catalogados e apresentar estudos sobre dramaturgias. Os objetivos são os de reunir dramaturgos, pesquisadores, estudantes e amantes do teatro; repassar experiências de elaboração textual às novas gerações; demonstrar as diversas possibilidades de se trabalhar com texto teatral; divulgar a produção dramatúrgica antiga e recente.

Durante o estágio pós-doutoramento, além dos estudos desenvolvidos, conheci e mantenho contato com pessoal de teatro, artistas, pesquisadores. Todos se dispuseram a participar do nosso evento. Assim, além de trazerem estudos da dramaturgia portuguesa, dialogam e conhecem os estudos de dramaturgia desenvolvidos aqui, na Universidade Federal do Pará. E ainda assistem à programação dos espetáculos. Esse intercâmbio tem estimulado a ida de estudantes para Portugal e, naturalmente, logo teremos estudantes portugueses a desenvolver pesquisas na região. Tal ampliação decorreu do vínculo institucional já firmado entre UFPA e UFMG, a partir do Doutorado Interinstitucional em Artes (DINTER), iniciado no ano de 2016; do meu estágio pós-doutoral em Lisboa e da aprovação de projeto interinstitucional UFPA-UL, coordenado por mim e por Maria João Brilhante. Edital PACI-2017-UFPA.

O apoio da CAPES e UFPA, além de proporcionar a vinda dos convidados, tem garantido a divulgação, cobertura e registro do evento, a exemplo da publicação do livro com os textos dos palestrantes dos *I ao VI Seminário*, no *e-book Memória*, 2017, EditAedi-UFPA[4]. O *Memória 2 do VII Seminário* foi impresso, graças ao apoio CAPES. Este *Memória 3*, reúne textos do *VIII Seminário*. Quanto aos textos, uns apresentam linguagem semelhante à da palestra, no tom de relato de experiência; outros, em

[4] http://editaedi.ufpa.br/index.php/lancamento.

linguagem e formato de artigo acadêmico. A orientação para o envio dos textos não pede um formato único, por isso, a diversidade em extensão e conteúdo é a tônica das palestras-textos. Neste *e-book Memória do VIII Seminário*, a pedido do autor, Roberto Alvim, o texto está com formatação e fontes conforme a edição feira por ele, e diferentes dos demais. O que importa é que, conforme proposta do projeto de pesquisa, o acervo da memória e a produção das ações do projeto sejam ampliados para além das peças teatrais, algumas disponíveis no site do projeto[5], outras já publicadas[6] e inúmeras outras em fase de tratamento para divulgação. O evento, este ano/2018, foi associado às comemorações dos *60 anos UFPA*.

E, para retomar a epígrafe de Prista Monteiro, ao dramaturgo cabe muita criatividade e dúvida sobre ser ou não dramaturgo. O fato é que os nossos dramaturgos têm sido relembrados e reconhecidos. Seus textos apresentam a complexidade da composição dos seres humanos, traços das identidades amazônidas e merecem ser veiculados, seja para leituras, seja para montagens de espetáculos. Assim, repassamos ao público os resultados, em andamento do projeto de pesquisa. O acesso às publicações tem sido constante e a utilização dos textos, por parte dos estudantes, pesquisadores e artistas, é uma louvável oportunidade de aprendizado sobre a rica dramaturgia escrita e encenada por este úmido espaço amazônida. Há necessidade crescente de manter eventos dessa natureza na região, em diálogo com demais estados e parte da Europa, iniciado, por ora, com Portugal. O projeto de pesquisa, a partir das inúmeras possibilidades de estudos iniciados na segunda fase, se filia, prioritariamente, à linha de pesquisa 3: História, crítica e educação em artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-ICA-UFPA):

> Estudos teórico-aplicados sobre modalidades de expressão, métodos e práticas artísticas na história, na crítica e na educação, considerando seus respectivos aspectos disciplinares, inter e transdisciplinares. **Justificativa**: A Linha de Pesquisa e é dedicada à pesquisa teóricae/ou teórico-aplicada de/sobre artes em relações com as disciplinas que, tradicionalmente, são consideradas campo da arte em comum com outros campos do conhecimento (história da arte, filosofia da arte, crítica da arte, arte/educação, museologia e patrimônio, por exemplo). Autores dedicados a estas subáreas de conhecimento constituem embasamento importante (mas não exclusivo) nesta linha.[7]

[5] www.dramaturgiaamazonida.ufpa.br

[6] Bene Martins (Org.) Peças Teatrais de Nazareno Tourinho, 2014; Bene Martins e Zeffa Magalhães (Orgs.) Coletânea Teatro do Pará V.1, 2015 (Coleção Teatro do Norte Brasileiro) Coleção criada por Márcio Souza e Bene Martins.

[7] www.ppgartes.propesp.ufpa – Projeto pós-graduação mestrado e doutorado.

O projeto *Memória da dramaturgia amazônida: Construção de acervo dramatúrgico* dialoga, ainda, com o outro de pesquisa *Poéticas da modernidade: correspondência entre as artes: literatura e cinema: da palavra à imagem e vice-versa*, produzindo textos, publicados em livros, a exemplo do que reuniu artigos produzidos[8] no seminário ministrado no PPGArtes, pelos respectivos coordenadores dos projetos, Professora Bene Martins e Professor Joel Cardoso. O Seminário faz parte e tem apoio dos eventos realizados pelo referido Programa; pela Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA); Teatro Universitário Cláudio Barradas-UFPA; das Pró-Reitorias de Pesquisa PROPESP; Pró-Reitoria de Relações Internacionais (PROINTER) e da Pró-Reitoria de Administração (PROAD).

O *Seminário de Dramaturgia Amazônida* é coordenado por Bene Martins, professora da Escola de Teatro de Dança da UFPA (ETDUFPA) e do PPGartes, equipe de professores, técnicos do ICA, bolsistas voluntários e PIBIC, orientandos da graduação e pós-graduação. A continuidade se faz necessária, já que é uma forma de socializar o acervo e estudos, tanto para a comunidade acadêmica, quanto para a artística, além de contemplar os alunos das Licenciaturas em Dança e em Teatro, dos Cursos Técnicos de Formação em Ator, do PPGArtes e professores do ensino básico, para que despertem o interesse e promovam estudos, cujas pesquisas enfoquem as artes cênicas e as diversas facetas da dramaturgia, como a teledramaturgia, a análise e a produção textual para a cena, as variadas estéticas de montagem, a escrita para a cena etc..

O apoio financeiro, PAEP/CAPES e UFPA possibilitou a realização de oito Seminários e a internacionalização do evento. O *VIII Seminário* contou com a participação dos convidados: Rui Pina Coelho, da Universidade de Lisboa-PT; Jorge Louraço Figueira, ESMAE-PT; Fernando Limoeiro, da UFMG, Mirna Spritzer, da UFRGS; Roberto Alvim, São Paulo; Henrique da Paz, Belém; Edyr Augusto Proença, dramaturgo paraense, homenageado do evento. Nos textos reunidos neste volume *Memória 3/2018*, a palestra do Edyr Proença, em *O texto no calor da cena*, traça parte da memória de sua trajetória e permanência na escrita de peças e direção de espetáculos; Fernando Limoeiro, em "uma palestra que virou crônica": *Bate Palmas, Simão!* Ouviu as vozes do narrador Simão, boneco feito de mulungu, para contar, tim tim por tim tim o que seu manipulador apresentou na palestra; Henrique da Paz, discorreu sobre os

[8] Bene Martins e Joel Cardoso. Desdobramentos das linguagens artísticas: diálogos interartes na contemporaneidade, 2012; Joel Cardoso e Bene Martins. Dos palcos às telas do cinema, 2015, editAed-UFPA.

elementos essenciais do espetáculo: *O ator, o texto, a encenação: Elementos de um espetáculo*, a partir do início de sua carreira como ator e diretor teatral; Jorge Louraço Figueira, *Casa portuguesa, corpos brasileiros,* ao falar sobre alguns espetáculos, afirma que, "o emigrante português e o trabalhador sexual brasileiro, como homens-mercadoria ou pessoas-coisas, emergem da visão de conjunto destes trabalhos, como figuras recorrentes"; Mirna Spritzer, *As múltiplas vozes na cena*, em diálogo com Manoel de Barros, afirma "que a língua do teatro é múrmura, gárrula, das pedras e dos pássaros", uma aula sobre como trabalhar com a voz em cena; Roberto Alvim, em *Dramaturgia como invenção,* dialoga com inúmeras referências e apresenta conceitos diversos de dramaturgia e do fazer teatral; Rui Pina Coelho, no texto, *Uma pequena história do experimentalismo no teatro português do início do século XX ao dealbar do novo milénio,* registra como a história do teatro português propiciou condições para que surgisse a prática do teatro experimental, século XX e XXI, cita inúmeros espetáculos elaborados com tal proposta.

Ao interromper esta breve apresentação, resta agradecer à equipe organizadora, aos convidados, aos grupos que apresentaram espetáculos, aos apoiadores mencionados acima e a todos os participantes. Contamos com todos no *IX Seminário de Dramaturgia Amazônida*, em maio/2019.

O TEXTO NO CALOR DA CENA

PROENÇA, Edyr Augusto[9]
edyrap@gmail.com

Boa noite a todos. Quero agradecer o convite da professora Bene Martins e sua equipe para participar do evento. Autores, às vezes, como letristas de músicas famosas, não costumam ter muito destaque. Quero também destacar a presença do grande poeta João de Jesus Paes Loureiro, que fez a apresentação de meu primeiro livro de poemas, com sua generosidade de sempre. Quero também registrar um certo constrangimento ao entrar nesta Escola de Teatro e deparar com meu rosto, em tamanho grande, em cartazes e programas. Fiquei envergonhado, pois sou um tanto tímido.

Nasci em uma família que respira Cultura. Meu avô, além de ser um dos proprietários da primeira emissora de rádio do norte do Brasil, escreveu livros e peças de teatro. Minha tia Adalcinda Camarão foi uma das maiores poetas do Pará. Seu marido, Líbero Luxardo, o primeiro cineasta. Meu pai e minha mãe lançaram livros. Meu irmão Edgar, também. Eu não podia passar incólume. Fui criado por uma mãe com uma imaginação fértil, uma louca maravilhosa, comandando um exército Brancaleone de cinco irmãos, cada um com gênio forte e temperamento diferente. O pai tinha vários empregos para dar conta do sustento. A mãe conduzia tudo. Éramos livres para criar qualquer coisa.

Aos 16 anos de idade, havia no mundo artistas com um tal de movimento andrógino. O que chegava aqui, para nós, era algo bem colorido, alegre, vibrante, parecido com o psicodelismo dos Beatles ou o tropicalismo de Caetano e Gil. Havia também óperas rock, como *Jesus Christ Superstar* e *Hair*. Vamos fazer uma ópera rock? Vamos. Tudo era possível. Como vai ser o nome? *O Boto Andrógino*. Está bem. Comecei a escrever. Meu irmão Janjo faria as músicas, mas logo depois, decidiu ser

[9] Escritor. Começou a escrever aos 16 anos, para teatro, a peça "Foi Boto Sinhá", encenada diversas vezes pelo Grupo Experiência. Recebeu prêmios em festivais pelo texto e por trilhas sonoras. Com o Experiência, encenou "Angelim, o outro lado da Cabanagem", fez música para "Dom Chicote Mulamanca", "A Terra é Azul", "A Mulher sem Pecado" e "Quem te fez saber que estavas nu", adaptou "Senhora dos Afogados", de Nelson Rodrigues e foi autor de "A Menina do Rio Guamá". Atualmente, trabalha com o Grupo Cuíra do Pará, com quem encenou "Nunca houve uma mulher como Gilda", "Convite de Casamento", "Palco Iluminado", "Toda minha vida por ti", "A Cidade do Circo" e adaptou "Hamlet", de Shakespeare, atuou na dramaturgia de "Laquê", escreveu "PRC5 A Voz que Fala e Canta para a Planície", "Quando a sorte te solte um cisne na noite", "Abraço", "As Gatosas", em parceria com Vera Cascaes, "Sem dizer adeus" e "Barata, pega na chinela e mata", em todos também sendo o compositor das trilhas sonoras. Fez a dramaturgia dos espetáculos "Esse corpo que me veste" e "Auto do Coração", para o Cuíra. Além de romances e crônicas publicadas no brasil e no estrangeiro.

pintor. Fiquei com o texto em mãos, até que um diretor do Grupo Experiência se interessou e decidiu montar. O grande poeta José Maria Villar Ferreira veio ajudar a dar uma forma no que se transformou em *Foi Bôto Sinhá*, um grande sucesso. Na estreia, no Teatro da Paz, senti um impacto violento no peito, emoção total em ver minha obra apresentada.

Depois, escrevi sobre a Cabanagem, na passagem de seus 150 anos. Escrevi após assistir Cacá Carvalho, dirigido por Antunes Filho, no Teatro da Paz. *O Bôto* foi a primeira peça profissional feita por aqui. Atores, técnicos, todos recebendo salários, a partir do patrocínio do Banco do Estado, que nos emprestou dinheiro, o qual foi devolvido após a temporada. Ainda escrevi comédias, mas tudo mudou quando escrevi um monólogo comédia chamado *Nunca houve uma mulher como Gilda*, a partir de um caso de minha infância, com minha mãe. Conseguimos patrocínio e Cacá Carvalho veio dirigir Gilda Medeiros, modelo famosa nos anos 60 e que atuou em alguns filmes. Há muito tempo afastada dos palcos, Gilda tinha dificuldade com o texto. Cacá pediu para que reescrevesse tudo, incluindo personagens que estavam embutidos na única voz. Foi a primeira vez que participei diretamente da montagem de um espetáculo.

Em seguida, Zê Charone e Cláudio Barros, agora sob o nome Grupo Cuíra, queriam três textos de comédia. Escrevi *Convite de Casamento*. Conseguimos, mais uma vez, Cacá Carvalho para dirigir. Quando chegou, tal como da outra vez, Cacá pediu para unir os três textos em um só. Mais uma vez, trabalhei junto com o diretor. A peça fez muito sucesso. E, então, fui ao Rio de Janeiro e em um final de semana, lá estava Cacá Carvalho apresentando, de Pirandello, *O Homem com a Flor na Boca*.

Além de assistir todas as sessões, conversávamos a respeito. Foi quando ele fez a pergunta mágica: o que tu queres dizer com a peça que estás escrevendo? Até então, escrevia por diletantismo, comédias, a maioria. Foi então que comecei a responder à pergunta. Voltei desse final de semana e escrevi um monólogo, *Palco Iluminado*, onde falava da solidão das pessoas.

E aí vieram *Toda minha vida por ti* e *Hamlet, um extrato de nós*, essas duas, dirigidas por Cacá Carvalho e intenso trabalho entre nós. Ainda não estava inteiramente formada a questão do *texto no calor da cena*, embora, na peça de Shakespeare, em determinado momento do ensaio, tenhamos percebido que faltavam algumas palavras para um personagem. Corri à adaptação e encontrei essas palavras, inclusas ali, na cena, na hora.

Quando veio o Teatro Cuíra, nosso primeiro espetáculo, *Laquê*, dirigido por Wlad Lima e Karine Jansen e, a maior parte do elenco foi formado por prostitutas, tendo em vista a localização do prédio, onde havia uma zona de meretrício que foi famosa, anos passados. Foi de entrevistas com moradores e depoimentos de nossas "atrizes" que o texto foi escrito, noite após noite de ensaio. Mesmo assim, muito texto ficou de fora, por natural incapacidade delas decorar e dizê-los. Vieram outros espetáculos como *Quando a sorte te solta um cisne na noite*, sobre a questão LGBT, escrito no calor da cena, com depoimentos e até mesmo, acontecimentos tristes ocorridos na cidade, na época.

O Teatro Cuíra se foi e agora estávamos na Casa Cuíra, na Cidade Velha, fazendo um teatro, como Wlad Lima diz, "ao alcance do tato". Escrevi um texto a partir do livro *Teodicéia* e uma frase que Jesus teria dito a Judas, antes de ser preso: "Tu vais me trair, mas finalmente eu me livrarei deste corpo que me veste". A direção de Wlad Lima, com Zê Charone e Olinda Charone em cena. Todas me pediram para falar. Dizer de suas experiências religiosas. Tudo foi refeito. O que pouca gente percebe é que entre o texto em papel, como Literatura e o espetáculo de teatro, há uma diferença muito grande. O que você escreveu, passa pelas mais diversas pessoas que compõem o elenco. Seus valores, suas opiniões. Durante os ensaios, tudo é debatido, de maneira que, ao final, o que é apresentado, é um resultado absolutamente coletivo. Ao contrário do que se pensa, o Teatro não é o lugar do ego e sim o da humildade. Da parceria. Da família que se forma, onde todos são responsáveis por todos.

O Teatro mudou minha vida. Demorei muito para amadurecer. Durante muito tempo, tateei procurando meu lugar, minha posição no mundo. E trabalhando muito, filhos nascendo, vida seguindo. O Teatro me fez encontrar meu lugar. Sou um escritor. Escrevo livros nos mais variados estilos. Obtive um pequeno destaque internacional. Nos livros, estou aparentemente só, embora, atrás de mim, uma miríade de personagens que encontro pelas ruas fique pedindo para ser incluída na história. No teatro, estou a serviço da cena, aberto ao debate, participando de um resultado que é de todos. Sou feliz. Escrevo meus livros. Faço Teatro. E estou aqui, dividindo tudo isso com vocês. Boa noite.

BATE PALMAS, SIMÃO!

(Uma palestra que virou crônica)

LIMOEIRO, Fernando[10]

fernando.limoeiro@hotmail.com

Me chamam Simão, sou um boneco feito de Mulungu, madeira leve e macia do qual são feitos a maioria dos títeres de luva usados no mamulengo, o boneco popular brasileiro. Tenho o espírito astucioso e presepeiro dos heróis dos folguedos nordestinos. É assim que meu mestre me manipula. Sou metido a esperto, conquistador e tirador de loas. Não posso ver uma boneca de mamulengo que me arrepio todo. Essa crônica começa comigo, dentro de uma sacola, quando uma noite eu fui apressado para ilustrar uma palestra sobre o Mamulengo em Belém. Fui esculpido por mestre Saúba de Carpina, Pernambuco. Sinto profundo orgulho de fazer parte desse universo que mantém viva a poesia e a criatividade do povo. Meu mestre é um apaixonado por esse folguedo da titiriteria popular brasileira, que se fixou em grande parte no Nordeste, de onde ele veio.

Chegamos ao Teatro Cláudio Barradas que estava lotado. Caia uma chuva fina, quando meu dono nos espalhou sobre a mesa, junto com seus livros que tratam dessa manifestação folclórica que encanta velhos e meninos, nas noites quentes do Nordeste. Sei, por experiência, que ninguém resiste à magia de um boneco bem manipulado e interpretado. Dominamos o humor com movimentos hilariantes e precisos. Ele abriu a palestra parafraseando o mestre Hermilo Borba Filho: "O bonequeiro empresta sua alma ao boneco e o boneco empresta sua forma ao bonequeiro e juntos realizam um ato

[10] Fernando Antonio de Mélo (Limoeiro). Professor de Interpretação e Improvisação do Teatro Universitário da UFMG. Diretor e dramaturgo da Trupe "A Torto e a Direito" e do "Mamulengo Mandacaru Sonhador" do referido programa de extensão e pesquisa. Operário do teatro. É ator, diretor, autor e, como se não bastasse, mamulengueiro. É formado em interpretação teatral pela FASCS - Fundação das Artes de São Caetano do Sul-SP. Recebeu diversos prêmios como diretor, a saber: Samuel Campêlo, Sated e Myrian Muniz, da Funarte. Ao longo de sua carreira, ministrou vários cursos de formação teatral em festivais e outros eventos. Entre os Grupos que dirigiu, estão o Teatro Universitário Boca Aberta do Recife, Giramundo, Ponto de Partida, Grupontapé, Candongas, Âncora, Cia. Bruta além de fundar grupos de teatro com operários na Copasa, Bombril do Nordeste, Vale do Rio Doce e MBR. Defensor intransigente do teatro como instrumento de mobilização social e da boa formação ética e humanística do ator. É coordenador do Programa Polos de Cidadania da Faculdade de Direito da UFMG, há 19 anos, onde dirige a Trupe a Torto e a Direito.

poético". Eis aí todo o mistério. Meu palestrante é empolgado com essa escultura mágica que resgata o menino que existe em todos nós. Ele prosseguiu falando da gênese do boneco no Brasil, cujo início é atribuído a expressões sacras titiriteiras, no convento de São Francisco em Olinda, por Frei Gaspar do Santo Antonio, no século XIX. A partir dos presépios e outros autos sacramentais, surgem cenas do universo campesino introduzidos no universo sacro propriamente dito.

Mas o desenvolvimento da cultura bonequeira, em sua diversidade, surge com a chegada da família real ao Brasil. Conclui-se, portanto, que é a grande influência ibérica sobre a origem do boneco brasileiro. A origem sacra do teatro de atores também fortalece o teatro de bonecos, como o títere de capote. Ainda hoje, em muitas igrejas brasileiras do Norte e do Sul, vê-se a presença dos santos de roca, imagens com articulação nos braços, pés e cabeças, uma prova inequívoca da influência bonequeira na estatuária sacra.

Logo após perguntar ao público se havia dúvidas e respondendo devidamente, passou a entrar no universo do folguedo propriamente dito, começando pela estrutura do folguedo, a tenda ou torda, espaço onde os bonecos aparecem para o espetáculo. Uma tenda de aproximadamente dois metros quadrados, cuja empanada que encobre os bonequeiros é feita de chita ou algodão cru. Dentro da empanada ficam o mestre, geralmente dono do folguedo, os contramestres e os folgazões que manipulam em cena uma grande quantidade de bonecos, em cenas como forrós, pequenos números de brigas, danças, bumbás, tudo no encanto do microuniverso. Do lado de fora da tenda ou torda ficam os "musgueiros", músicos importantíssimos na estrutura do espetáculo. Além de tocar entre as cenas ou passagens, eles acompanham os bonecos em canções e loas. O conjunto é geralmente composto por: Um sanfoneiro, um zabumbeiro e um triangueiro. Geralmente tocam baiões, sátiras e músicas do momento. Cabe, normalmente, ao sanfoneiro fazer o papel de Mateus, personagem que faz a ligação entre os bonecos e o público e recolhe as ofertas rodando o chapéu. Vale ressaltar que os textos ou passagens são de improviso, mantendo assim a tradição da cultura oral. Reside aí a importância dos registros feitos por pesquisadores e estudiosos acadêmicos.

A participação do público no espetáculo é total. Interferem sem cerimônia na cena, dialogando e provocando os bonecos com jocosidade e diálogos irreverentes. A intimidade do público no trato com os bonecos exige, do ator manipulador, maestria no improviso, pois, após as intervenções do público, retorna ao tema da cena sem perder o fio dramático. Curiosamente, os grandes mestres de mamulengo possuem outro ofício

para sobrevivência, são lavradores, pedreiros, marceneiros, pintores etc. Após a labuta diária, viajam léguas para exibir seu folguedo em festas, sítios, praças e alguns convites de secretarias de cultura. Após jornadas intensas com os espetáculos, retomam a labuta no campo ou nas construções. A formação escolar é limitada, o que não impede de possuírem criatividade admirável, criando cenas, vozes e movimentos sempre inventivos e surpreendentes. São verdadeiros demiurgos.

Os principais personagens que compõem a maioria dos folguedos são: Simão, Benedito (Personagem negro), Rosinha, Quitéria, Capitão Manoel de Almeida, A morte, Tiridá, Janeiro Vai, Zangô, Causo Sério, A Alma, O Diabo, Chica Fubá, Negros de Briga, Cangaceiros. E os animais são: A Cobra, O Boi, A Burra, O Cachorro, A Raposa e alguns pássaros. Aí meu mestre palestrante, começou a nos manipular e inventar vozes e movimentos. Uma pequena e precisa demonstração que deixa o público fascinado e eu, como sempre, mostrando minha astúcia e maestria.

O mamulengo tem um grande poder de síntese para revelar os anseios mais prementes do povo. O microuniverso representando as carências do macro. A voz e a catarse juntas, num folguedo popular de rua feito pelo povo e para o povo. Como a dramaturgia e o texto não são escritos e os diálogos são criados ao sabor do momento, de acordo com a reação da plateia, muitos textos se perderam. Mesmo porque o público é a fonte de alimento do espetáculo, que é construído e demolido a cada noite. Vale ressaltar que um espetáculo de mamulengo pode durar até oito horas, com um público variante, principalmente em festas e feiras. Não é à toa que o mestre Luiz da Serra continua a dizer: “Só pode brincar de mamulengo se for poeta”. Uma prova inequívoca de que independente de classe social ou escolaridade o homem tem fome de poesia e arte.

Os mamulengo são bonecos de luva e fio, alguns com articulação na boca e olhos e recebem vários nomes dependendo da região. Cassimiro Coco no Maranhão; João Redondo e Calunga no Rio Grande Do Norte; Babau na Paraíba e Mamulengo em Pernambuco. A essa altura, o mestre indaga se está interessando a abordagem do tema. A plateia mostra-se curiosa e pergunta sobre os principais mestres, tanto os do passado como os que continuam atuando. Ele começa pelos grandes do passado: Ginu, Mané Amendoim, Zé Grande de Vitória. Solon. E os mais atuantes no presente: Saúba, Miro, Zé Lopes, Zé de Vina, Waldeck de Garanhuns, Dila, Tonho de Pombos, e tantos outros que a memória permitiu. Citou ainda as cidades interioranas de Pernambuco que ele visita, todos os anos, para encontro com os mestres e aquisição de bonecos, tais como:

Carpina, Glória do Goitá, com seu museu e cursos de mamulengo, Olinda e seu grande Museu do Mamulengo. A partir daí, abriu-se para perguntas num colóquio esclarecedor e humorado. Eu já estava com frio e vontade de voltar para a sacola aquecida, na certeza de que eu e meus colegas de mulungu tínhamos cumprido nossa tarefa: ilustrar encantando as palavras do mestre. Coisa de boneco de mamulengo.

Bibliografia.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Editora Nacional, 1966.

SANTOS, Fernando Augusto dos. *Mamulengo um Povo em Forma de Bonecos*. Rio de Janeiro: Editora MEC-FUNARTE, 1979.

O ATOR, O TEXTO, A ENCENAÇÃO: ELEMENTOS DE UM ESPETÁCULO

DA PAZ, Henrique[11]
henriquedapaz@gmail.com

No final da década de 60, exatamente em 1967, em Icoarací, um grupo de jovens secundaristas ligados a um movimento da igreja, denominado *Juventude Paroquial*, preocupados com a situação da comunidade e do País, resolve utilizar o teatro como ferramenta para conscientizar a população sobre a situação que estávamos vivendo naquela época: a ditadura militar. Foi nesse momento que o teatro me encontrou e conquistou. A primeira montagem, na qual participei como ator, foi um espetáculo chamado *Show de Cantorias da Juventude Livre*, texto de colagem de *Liberdade Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel; *Arena Conta Zumbí*, de Gianfrancesco Guarnieri e *Show Opinião*. Nesse momento, não existia a intenção de formar um grupo teatral, mas o prazer foi tamanho que não deu outra: eu e mais alguns amigos, formamos o *GRUTA – Grupo de Teatro Amador* – hoje conhecido como Grupo *Gruta de Teatro* que, desde 1967, vem produzindo espetáculos nessa cidade, ou seja, há 51 anos o grupo está na ativa.

No início das nossas atividades teatrais, não conhecíamos nada de teatro, o que nos movia e move até hoje é o tesão e o amor que temos pelo Teatro. Então como fazer? Como montar espetáculos? Como nos prepararmos tecnicamente para o ofício de ator?

Começamos a trabalhar efetivamente como grupo de teatro, contando com o talento dos atores, todos iniciantes, mas apaixonados pelo teatro. Além disso, iniciamos a busca de informações sobre teatro, com estudos da obra de Constantin Stanislavsky, Augusto Boal, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht. Autores que eu considero como alguns dos maiores mestres do teatro mundial e que me norteiam sempre, no fazer teatral, seja atuando ou dirigindo. A partir dessas leituras, começamos a compreender a importância

[11] Paraense, nascido em Belém (PA), graduado em Artes Plásticas, pela UFPA, é professor aposentado da Universidade do Estado do Pará, onde, de 1992 a 2016, lecionou História do Teatro, Artes Visuais (desenho) e História da Arte, no Curso de Licenciatura em Música.
Ator e diretor de teatro, foi um dos fundadores do Grupo Gruta de Teatro, em 1968 em Icoarací, onde atua até hoje. Participou como ator e ou diretor de vários espetáculos dos grupos: Experiência, Cena Aberta e Grupo Cuíra. Ministrou cursos e oficinas na área teatral em instituições como: Fundação Curro Velho, Casa da Linguagem, Instituto de Artes do Pará (IAP), Escola de Teatro da UFPA. Foi eleito "Personalidade do Teatro – 2000", pelo Núcleo de Artes da UFPA. Atualmente trabalha exclusivamente no Grupo Gruta de Teatro.

de um dos principais elementos da cena teatral: o ATOR que, segundo Patrice Pavis, o ator daria significado ao texto, ao mesmo tempo em que é por ele significado:

> Desempenhando ou encarnando uma personagem, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador. É sempre um intérprete e um enunciador do texto ou da ação: é, ao mesmo tempo, aquele que é significado pelo texto (cujo papel é uma construção metódica a partir de uma leitura) e aquele que faz significar o texto de uma maneira nova a cada interpretação (PAVIS, 1996, p. 30-31).

A necessidade de me expressar e criar, me motivou a participar de todas as montagens do GRUTA, como ator e, ocasionalmente, como assistente de direção, até 1975. Nesse período, o grupo era bem eclético no que diz respeito aos textos montados, íamos do teatro com temática infantil, até a tragédia, passando pelo teatro medieval e a proposta do grupo era apresentar seus espetáculos exclusivamente em Icoarací. Sempre mantendo essa pegada política senti, pela primeira vez, o braço forte da censura, na montagem do texto *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis, dirigido por Geraldo Salles, no qual eu participei como ator. Esse espetáculo foi interditado pela Polícia Federal, poucos minutos antes de entrar no palco, por termos praticado, segundo eles, a "desobediência civil", ou seja, não enviamos o texto à censura o que, naquela época sombria da ditadura militar, era obrigatório.

Apesar de todas as dificuldades, o *GRUTA* permanece produzindo, movido pelo tesão que sentíamos pelo teatro e, em 1971, me apresentei, pela primeira vez, com o *Gruta*, em Belém, com o espetáculo *O Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, dirigido por Salustiano Vilhena, na SAI-Sociedade Artística Internacional, hoje Academia Paraense de Letras. Nesse momento eu, juntamente com o grupo, nos sentíamos mais seguros para continuar a produzir, apesar da situação mais ou menos precária em que vivíamos: ditadura militar, censura, falta de patrocínio, preconceito, falta de local para ensaios e apresentações, mas, mesmo assim, a gente continuava a produzir, acreditando na importância do nosso trabalho, para o desenvolvimento social e cultural de nossa comunidade. Minha participação no *GRUTA* se encerra em 1975, quando, por divergências internas me afastei do grupo.

A partir de 1975, trabalhei com o *Grupo Experiência*, dirigido por Geraldo Salles que, na época, era um dos grandes grupos de teatro de Belém, ficando nesse grupo até 1977. E, foi nesse grupo, que tive a oportunidade de aperfeiçoar minhas

técnicas de atuação. Nessa época, que eu considero a "Era de Ouro" do teatro paraense, descobri um dos grupos que viria a se tornar o mais emblemático e polêmico, por conta de suas montagens instigantes: o *Grupo Cena Aberta*, que inaugurou aqui em Belém um espaço público para suas apresentações, dirigido pelo já falecido, Luís Otávio Barata. Participei de todas as montagens do *Cena Aberta* e, nesse grupo, tive a oportunidade de, pela primeira vez, dirigir um espetáculo – *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em 1981 – estava inaugurada assim a minha atuação, no teatro, como diretor.

O *GRUTA* continuou seu trabalho em Icoarací, até o ano de 1980 quando, por diversas razões, encerrou suas atividades, ficando inativo até 1986, quando eu e Marton Maués[12], decidimos recuperar o grupo e colocá-lo novamente em ação na cena paraense. Ainda respirando os ares da ditadura e sofrendo com a censura, retomei a cena com a montagem de um espetáculo, *Cínicas & Cênicas*, que era um texto de colagem, construído por mim e Marton Maués. Iniciamos assim a segunda fase do *GRUTA*, que vai de 1987, até os dias atuais. Todas as experiências vividas até aqui, nos deu amadurecimento suficiente para evoluirmos artisticamente, política e administrativamente. Sempre fui movido pela paixão que sinto pelo teatro, embora saiba que o teatro não vai causar grandes transformações, mas que "é a preparação da revolução, é o seu estudo, a sua análise, é o ensaio geral da Revolução (BOAL, 1979, p. 19).

O grupo *Gruta*, então reativado em 1987 e, desta vez, para atuar em Belém, inicia uma segunda fase de produção teatral. A partir daí, buscamos mais qualidade técnica nos espetáculos, formação de um elenco-base fixo e participação ativa no movimento teatral de Belém. Essa segunda fase do grupo tem sido marcada pela busca por uma linha de trabalho que defina a identidade do grupo. Isso nos leva a montar textos que tratem sempre de problemáticas humanas e esse caminho nos leva a valorizar e a priorizar o *TEXTO*, que é um dos elementos essenciais do fenômeno teatral – "*a noção semiológica de texto deu a expressão "texto espetacular" (ou texto cênico): é a relação de todos os "sistemas* significantes*" usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação"* (PAVIS, 1996, p. 409).

Essa segunda fase do grupo tem sido muito produtiva, especialmente para mim que, além de atuar, tenho dirigido quase todos os espetáculos do *GRUTA*, o que me dá um certo amadurecimento como diretor e me leva, junto com o grupo, a ousar nas

[12] Professor pesquisador da Escola de Teatro e Dança, da UFPA, ator e diretor do grupo *Palhaço Trovadores*.

experimentações cênicas. E essas preocupações não só técnicas, mas também artísticas, nos levam a montar espetáculos cada vez mais elaborados, tanto quanto a forma, como com o conteúdo, elementos que são revelados na *ENCENAÇÃO* que, para Stanislávsky,

> (...) consiste em tornar materialmente evidente o sentido profundo do texto dramático. Para isso, a encenação disporá de todos os recursos cênicos (dispositivo cênico, luzes, figurinos etc.) e lúdicos (atuação, corporalidade e gestualidade). A encenação compreende ao mesmo tempo o ambiente onde evoluem os atores e a interpretação psicológica e gestual desses atores. Toda encenação é uma interpretação do texto (ou do script), uma explicação do texto "em ato"; só temos acesso à peça por intermédio desta leitura do encenador (PAVIS, 1996, p. 124).

Ao longo desse meio século de atuação, no cenário artístico de Belém, o *GRUTA* mantém sua característica original que é a pegada "política" de suas produções, procurando, dessa maneira, contribuir para o desenvolvimento da cidadania, da consciência política, do senso crítico e da sensibilidade de seu público e de toda a comunidade teatral e sociedade em geral.

Referências

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec,1979.

CASA PORTUGUESA, CORPOS BRASILEIROS

LOURAÇO, Jorge Figueira[13]
jorgelouraco@gmail.com

Olhando para uma série de espetáculos de São Paulo, já de há alguns anos, podemos ver como foram tratados em cena matérias como o desmanche do país, que ocorria porque as grandes empresas e milionários continuavam a arrecadar lucros extraordinários, enquanto os mais pobres ficavam apenas com algumas migalhas. Refiro-me às montagens de Orestéia (2007) e de Êxodos (2010), do Folias; de A Comédia do Trabalho (2000) e Ópera dos Vivos (2010), da Companhia do Latão; de Hysteria (2001) e de Hygiene (2005), do XIX; de Frátria Amada (2006) e de Orfeu.



(Paloma Galasso, Carlos Francisco, Zeca Rodrigues e Gisele Valeri. Orestéia, de Ésquilo, enc. Marco Antonio Rodrigues. Foto de Susana Neves).

[13] Fez a Oficina de Escrita Teatral de Antonio Mercado no TNSJ, o Seminário Traverse Theatre, com Enda Walsh e John Tiffany, nos Artistas Unidos, a Residência Internacional do Royal Court Theatre e o Seminário de Escrita Teatral de Sinisterra no TNDMII. Doutorando em Estudos Artísticos, pela Universidade de Coimbra, com bolsa da FCT, é docente na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Foi crítico de teatro no jornal Público e colaborou com várias publicações, como o Léxico de Pedagogia do Teatro, da Perspectiva. No Brasil, trabalhou com Marco Antonio Rodrigues, Cibele Forjaz e Marcelo Lazzarato e publicou Verás Que Tudo É Verdade, sobre o Folias (SP). Escreveu as peças À Espera de Beckett, Pequena História Trágico-Marítima, Xmas qd Kiseres e O Espantalho Teso; e encenou Conta-me Como É, com textos de Pedro Marques, Jorge Palinhos e Sandra Pinheiro.

Mestiço (2011), do Bartolomeu; e de Quem Não Sabe Mais Quem É, O Que É E Onde Está, Precisa Se Mexer (2009), da São Jorge; entre outros.

Em meio a esses anos que culminariam com a subida no ranking da maior economia, surgiram outras pautas, que davam a cena aos excluídos. É que num país definido pela segregação e exclusão, em que o colonizador é cidadão, e os colonizados são índio, escravo ou filho de colono, a uns é dada a casa, a outros a rua, a uns a propriedade, a outros o corpo para ser explorado. Não se trata da venda de mão-de-obra por um salário, mas da venda do próprio corpo. Mesmo ao longo dos governos de conciliação de classes de Lula e Dilma, continuou a exclusão de muita gente do acesso aos bens comuns da República. Agora é muito, muito pior. É grande a dificuldade de fazer coincidir o país da mídia com o país dos direitos desiguais: o direito à paz, ao pão, à habitação, à saúde, à educação.

Este conjunto de espetáculos permite pensar na origem de tanta injustiça e torna-se claro que é preciso aumentar o âmbito histórico e territorial para entender esta não coincidência entre estado moderno, estado democrático e estado social. Ao fazerem a revisão da história, fazem a revisão do império: do império colonial português, que culmina com D. Maria I e a execução de Tiradentes; do Reino Unido de Portugal e Brasil, com D. João VI; e do Brasil império, com D. Pedro I e D. Pedro II. Isso é uma coisa que vem pelo menos dos anos 60 e 70, com obras como Calabar e Auto dos 99% a contraporem-se à propaganda dos regimes português e brasileiro, a vários níveis. Nota-se bem a linha do Equador, nestes espetáculos que falam da comunidade nacional, mesmo quando estão a falar para uma plateia em São Paulo.

A partir dos anos 1990 aumentou a emigração brasileira para Portugal e a partir de 2010 a emigração portuguesa para o Brasil, dando início a um novo tempo deste ex-império. Migraram também artistas. Dos exemplos que dei, todos têm experiências relacionadas com Portugal. Do lado português, algumas peças encenaram a relação Portugal-Brasil contemporânea, dando a ver como a fronteira da linha do Equador deixou de separar o mundo da igualdade e o mundo da desigualdade: Vontade de Ter Vontade (2012), de Cláudia Dias; Os Serrenhos do Caldeirão (2012), de Vera Mantero; Espetáculo Absoluto (2014), do grupo Sr. João; Museu Encantador (2015), de Rita Natálio; Alla Prima (2015), de Tiago Cadete. Agora todos estão mais ou menos no mesmo barco.



(Alla Prima, de e com Tiago Cadete. Foto de José Carlos Duarte).

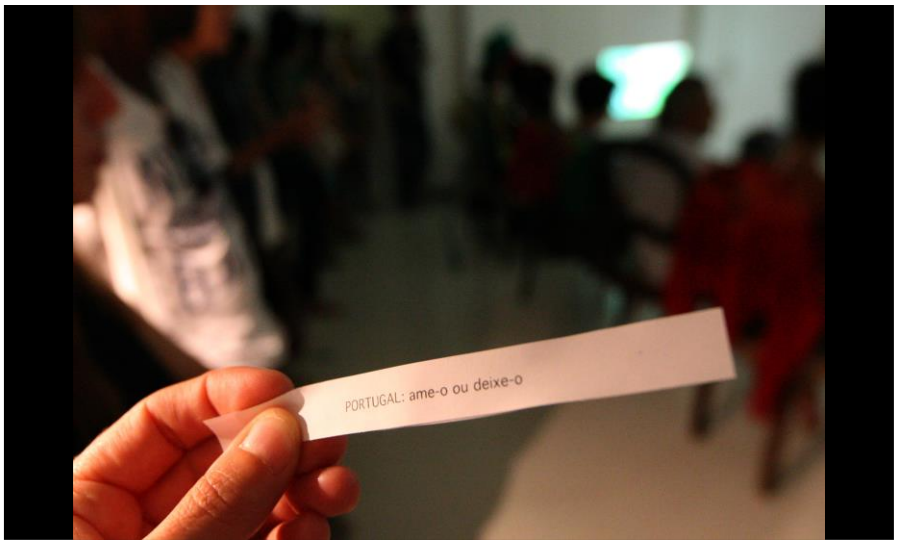
Estas peças estão nas fronteiras entre teatro, dança e performance; nas fronteiras entre a profissionalização da carreira e o trabalho temporário; e nas fronteiras entre Portugal e o Brasil. É neste lugar híbrido, ou mestiço, ou precário, que tem vindo a ganhar forma o campo das artes cénicas em Portugal dos últimos anos. Entre as políticas dos programadores (festivais, co-produções, apoios directos) e as poéticas dos artistas vê-se emergir lentamente um território devastado, onde o horizonte de expectativas é cada vez mais limitado, e as performances tentam romper o cerco estético e ideológico da contemporaneidade.

Estas peças são performativas, talvez ritualistas, entre outras coisas porque o mecanismo que põem em funcionamento produz a equivalência entre as figuras inicialmente opostas: ator e prostituto, natural e migrante, atriz e empregada da limpeza, ameríndio e serrenho, atriz-bailarina-cantora e cantadeiras, portugueses e brasileiros, amigos e amantes, homens e mulheres, ator e atriz pornô… Estas equivalências nem sempre são completas ou reais. No fim de alguns destes trabalhos, sabemos que atores profissionais e atores amadores, ou figurantes, permanecerão em planos distintos. E algumas figuras permanecem, associadas, ou não, aos tipos nacionais. O emigrante português e o trabalhador sexual brasileiro, como homens-mercadoria ou pessoas-coisas, emergem da visão de conjunto destes trabalhos, como figuras recorrentes.

Não existe pecado do lado de baixo do equador, porque não existia a palavra, em Tupi. Anchieta, nas suas peças em Tupi, não encontrou palavra para ela. Pero Vaz

de Caminha sublinha que os índios não têm vergonha e os portugueses também não, como se voltassem a um estado antes de Adão e Eva terem comido do fruto; mas também porque em 1815, quando se proibiu a escravatura, foi só a norte do Equador. A sul tudo era permitido. Hoje em dia a linha parece que subiu. O mundo está abrasileirado, e não é bom sentido.

A casa portuguesa e o corpo brasileiro que se opõem e complementam, passam a ser cada vez mais equivalentes, com os índios a despirem os portugueses. Não se trata apenas de o tema se relacionar com estes tópicos: é a própria figuração do corpo, cada vez mais nu, que revela o tema. E principalmente o facto de estas figuras serem personagens mortas, ou fantasmas, ou entidades que falam aos vivos; e o facto de a estrutura dos trabalhos ser de inventário de uma herança que ficou indivisa em vida. A oposição entre os dois modos mostra como as heranças são diferentes: em Portugal tenta-se impedir a casa de ruir com os corpos lá dentro, no Brasil tenta-se encontrar um corpo para habitar. A imagem recíproca é a do corpo mutilado na casa abandonada, como expressão dessa insuficiência do Estado ex-imperial, que foi afinal o Estado moderno, patente no dilaceramento de Tiradentes, espalhado ao longo do caminho, e de D. Pedro I, dividido entre dois continentes, de corpo oco no brasil, de coração encaixotado em Portugal. Estado que é e não é; democracia sem povo, eleições sem votos, abolição sem liberdade, revolução sem mortos, Estado liberal e desigual.



(Museu Encantador, de e com Rita Natálio e Joana Levi. Foto de Lisa Soares).

AS MÚLTIPLAS VOZES DA CENA

SPRITZER, Mirna[14]

mirna.spritzer@gmail.com

Contenho vocação pra não saber línguas cultas.
Sou capaz de entender as abelhas do que alemão.
Eu domino os instintos primitivos.

A única língua que estudei com força foi a portuguesa.
Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.

A língua dos índios Guatós é múrmura: é como se ao
dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras.

A língua dos Guaranis é gárrula: para eles é muito
mais importante o rumor das palavras do que o sentido
que elas tenham.
Usam trinados até na dor.

Na língua dos Guanás há sempre uma sombra do
charco em que vivem.
Mas é língua matinal.
Há nos seus termos réstias de um sol infantil.

Entendo ainda o idioma inconversável das pedras.
É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das
palavras.
Sei também a linguagem dos pássaros – é só cantar.[15]

[14] Atriz e radialista. Professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi professora do Departamento de Arte Dramática - UFRGS por 30 anos e atualmente é professora e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, onde desenvolve pesquisa sobre questões relativas à palavra, escuta e vocalidade e à arte radiofônica. Criadora do Projeto Poéticas da Escuta. Coordenadora do Grupo de Pesquisa CNPq Palavra, vocalidade e escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas.

[15] Manoel de Barros, LÍNGUAS. Em *Ensaios Fotográficos*. 2000.

Manoel de Barros. Entre o Sul e o Norte, o centro. Mato Grosso.

Para lembrar que as línguas não estão prontas até que venham para língua nos dentes. Para boca. E para o ouvido. A língua, o idioma, a palavra, ela se faz na vocalidade, se faz nos corpos que falam.

Que a língua do teatro é múrmura, gárrula, das pedras e dos pássaros.

De nós que temos linguagem que inclui escuta. Que inclui o idioma dos sinais e a escuta dos corpos. Pelos ouvidos, pelos olhos, pela pulsação.

Já Antonin Artaud lembrava que a linguagem do teatro é gesto, palavra- gesto, palavra-respiração.

> Mas se nos voltarmos um pouco que seja para as fontes respiratórias plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras com os movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é se as palavras ao invés de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando, forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, sejam percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como existem em todas as circunstâncias da vida e como não existem em quantidade suficiente para os atores em cena, se isso der a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os objetos se porão a falar (ARTAUD, 1984, p. 151-152).

As múltiplas vozes da palavra na cena. Esse título pode sugerir dois caminhos. O primeiro, que traz para o debate as diferentes vozes, falas de diferentes grupos sociais ou étnicos para dentro da dramaturgia. Ou melhor, que essas vozes parecem hoje menos invisibilizadas, uma vez que sempre houve vozes diversas na dramaturgia. É o caso de peças escritas por pessoas de diferentes grupos, seja pela escrita de uma ou um dramaturgo, seja pela construção coletiva de grupos.

É certamente uma perspectiva necessária. Estou vindo de assistir inúmeros espetáculos no *Festival Palco Giratório do SESC,* em Porto Alegre e é nítida a presença destas vozes múltiplas no recorte de teatro brasileiro ali mostrado, especialmente no teatro de grupo. Mulheres cis e trans, negras e negros, indígenas homens e mulheres, gays e LGBTs e tantas outras forças se mostram pulsantes nas palavras brasileiras.

A perspectiva que trago aqui, é da mesma forma, ou procura ser, múltipla no entendimento de que múltiplas somos nós pessoas da cena. É a perspectiva que tem movido minhas pesquisas e mesmo minha trajetória de atriz/professora e radialista, perspectiva da vocalidade e da escuta como princípios e horizontes da cena. Ou ainda, de como trato a escuta como intrínseca à vocalidade. Para tanto, tenho me dedicado a pensar a escuta como princípio artístico ou mesmo como Poética da escuta.

Por *Poética da Escuta*, entendo a concepção da forma artística, sonora ou não, que nasce da disponibilidade da escuta como disponibilidade que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o entre como tempo e lugar do acontecimento artístico.

> Inserido no círculo de relações da emissão vocálica que se difunde para o exterior, o ouvido alheio é, de fato, capaz de perceber todo "O prazer que essa voz põe na existência: na existência como voz", "O prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras" faz parte da autorrevelação vocálica. A emissão é gozo vital, sopro acusticamente perceptível no qual o próprio modela o som revelando-se como único (CAVARERO, 2011, p.19).

Aproprio de Paul Zumthor, linguista e medievalista suíço, o conceito de vocalidade para falar de uma voz mais ampla, que trata a voz como ideia de corpo, como trajetória do corpo, como repertório de escutas, de sonoridades, de vivências que contaminam essa voz de cada um de nós que somos múltiplos. Vocalidade como voz que só se concretiza na relação com o outro, que existe na onda sonora a caminho de alguém, no entre. Vocalidade como presença no aqui, no agora dessa interlocução. Que nasce desses corpos históricos, mnemônicos. Que reverberam em si os encontros e a escuta de outros corpos. Que os legitimam ao soar. Poéticas da escuta.

De onde vem esse caminho. Certamente de uma profunda paixão pelas palavras. Da formação em teatro calcada nos textos teatrais. No desejo de dizê-los, de encarná-los, no sentido mesmo de lhes dar carne. No ofício de professora de atrizes e atores em formação provocando, perturbando as formas tradicionais de encarar a palavra em cena e, ao mesmo tempo, perdida de amor por estas mesmas formas, ditas tradicionais, e só assim podendo perturbá-las.

E assim, as vozes são múltiplas nas palavras. Porque percorrem caminhos diversos. Porque falam de tudo e falam de si mesmas. É o caso do real na cena, do biodrama, do ator dramaturgo, do teatro documentário, dos textos construídos em sala de ensaio. E do dramaturgo ou dramaturga que escreve no seu gabinete ou mesmo na sala de ensaio.

Creio que há muito não se fala tanto em cena. São textos dos mais diversos. As palavras se movimentam na cena talvez como nunca. De diferentes origens. Adaptadas, construídas, dramatizadas. Dos contos, dos textos dramáticos, das crônicas, dos diários, das cartas, dos baús das famílias, das fotos amarelecidas. Ausentes muitas vezes nas vozes. Muitas vezes no silêncio. Fluxo e pausa. Na Pausa. Na Escuta. Fazendo uma

dialética da palavra. Os discursos se dão na cena por suas diversas facetas. Discursos e palavras desfrutam, assim, do privilégio maior do teatro, ser sempre no presente, sempre no aqui-agora. Sempre, como lembra Peter Brook (1970), de caráter mortal, que precisa ser reconcebido a cada vez.

Minha trajetória na compreensão de vocalidade, palavra e escuta, vem também, decisivamente, do mergulho no exercício da arte radiofônica. Pesquisa que desenvolvo há mais de vinte anos com atores e atrizes em que dizer e ouvir são condições e são fundamentos dessa linguagem. O estudo e a prática da peça radiofônica ampliaram meu entendimento de contracenação e de diálogo. E dessa ideia de vocalidade como presença. E de escuta, certamente.

As idas e vindas do rádio para cena e da cena para o rádio, que a pesquisa nos proporcionou, repercutiram na abordagem da palavra na cena. Ou seja, a pesquisa sobre a peça radiofônica redimensionou para todos os envolvidos na investigação, a dimensão das possibilidades da voz na palavra, na supervalorização da palavra vocalizada na linguagem radiofônica.

Iniciando com o reconhecimento da arte que nos antecedeu, o Radioteatro, que, no Rio Grande do Sul, foi uma arte/expressão muito potente que arrebanhou multidões e patrocinadores importantes e que foi mercado de trabalho intenso para autores, atrizes, atores, diretores, músicos e sonoplastas. Grupos de criadoras e criadores da arte radiofônica que percorreu o Brasil produzindo inúmeras obras, em diversos formatos, como seriados, séries, programas humorísticos, radioteatro e radionovelas.

Demarcado esse registro do passado que nos iluminou, e ainda ilumina, passamos a reconhecer outras expressões da arte radiofônica como a norte-americana, mãe da tradição de séries e seriados, e a europeia, em especial as expressões da Alemanha, Espanha e Inglaterra. Ali não houve esse Radioteatro como conhecemos na América Latina, realista e melodramático, mas exemplos muito ousados como poesia sonora, fragmentação da ação, ou de textos clássicos vocalizados como é o caso da BBC de Londres.

> O ouvinte escuta no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda "argumentação" suspensa. Esta atenção se torna, no tempo da escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (ZUMTHOR, 2010, p.15-16).

Essa experiência do rádio nos deu a dimensão da voz como protagonista da construção de sentido pelo significado das palavras e pela sua sonoridade. E da

vocalidade como conjunto de pausa, respiração, palavra, grunhido. Entendendo que no rádio, a presença de um personagem se dá pelo som que ele produz e revela. No silêncio prolongado o personagem desaparece. Também no âmbito da pesquisa e no exercício radiofônico, fizemos uma profunda experiência de contracenação, pelos fones de ouvido, em que atrizes e atores precisavam contracenar com os fones, sem se ver, seguindo a forma pela qual a voz do outro repercutia na sua escuta.

Esse entendimento corpóreo da voz e da palavra como fluxo de sonoridade e pausa ou silêncio, se estendido para a cena, traz uma complexidade maior para a fala, o texto, o tempo e a própria pausa. É o que temos assistido em inúmeras obras da cena contemporânea. Pensar voz e vocalidade para além de sua importância na narrativa, no roteiro, na função dramatúrgica daquela fala, daquele conjunto de palavras vocalizadas. Mas também, como material sonoro decisivo para a trilha sonora da peça. Ou seja, conceber a fala, na vocalidade, voz e pausa, como elementos fundamentais para a construção sonora do espetáculo teatral.

Dentro do Grupo de Pesquisa *Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas*[16], composto por estudantes da Pós-Graduação do PPGAC/UFRGS e por artistas, e nas disciplinas e cursos, temos estudado algumas experiências teatrais contemporâneas, buscando encontrar cada vez mais material que nos alimente nessas relações da voz e palavra, silêncio e escuta.

É o caso de Bob Wilson, encenador bastante conhecido no Brasil e que, numa palestra em Porto Alegre, disse que teatro é a soma de cinema mudo e peça radiofônica, o que mesmo sendo bastante radical, revela uma concepção de sonoridade bastante explícita. Bob Wilson e Heiner Goebbels são exemplos de apropriação da sonoridade para a cena, não apenas como ilustração ou ênfase do acontecimento cênico, mas como o próprio acontecimento cênico. O acontecimento acústico sendo cena. Ambos os artistas, vindos da profunda vivência na ópera, reinventam teatro e ópera nos seus trabalhos. Goebbels traz ainda a formação e trabalhos voltados para o rádio. Essa perspectiva do acontecimento acústico, como fundamento da cena, se propaga para as formas de dizer ou cantar, para as formas de escutar em cena ou fora dela.

Ao mesmo tempo, essa busca de uma vocalidade poética, de uma vocalidade *entre*, me levou a John Cage com suas rupturas, com a consciência do silêncio impossível, mas ainda assim, silêncio como pausa, como fôlego. A apropriação dos

[16] Angelene Lazzaretti, Carlos Modinger, Lígia Petrucci, Mariana Rosa, Paulo Roberto Farias e Rochele Resende Porto. Maíra Castilhos Coelho e Raquel Grabauska. Grupo CNPq.

ruídos como matéria sonora relevante porque viva, porque em movimento. A Murray Schafer (1991) que nos inquieta ao lembrar que os ouvidos não têm pálpebras como os olhos. E, portanto, não podemos fechá-los. Apenas negociar com as distâncias e durações dos sons e silêncios. Editando em nossos corpos aquilo que vamos ouvir mais perto ou mais longe. O mesmo Schafer (1991) que cunha a expressão Paisagem Sonora, Landscape. Ao nomear a circunstância da escuta em dado tempo, em dado lugar, nos lembra que também a cada um é dado reconhecer ou reconhecer-se nesta circunstância sonora. Essa expressão Paisagem Sonora também vem sendo bastante apropriada pelas experiências contemporâneas de cena e performance, e nas experiências com a palavra.

Esses estudos todos repercutem no apaixonamento pelo texto, pelas possibilidades do dizer E escutar. E escutar-se. Palavra tem sido sempre movimento. Me move e me paralisa. Some do som e permanece como onda, como ar que eu respiro. Então me sufoca. Até que soa novamente.

Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja.[17]

Deseja que seja voz. Que seja pausa. Voz que escuta a si e a seu corpo. Que compreende em si a escuta. Que se percebe potência sonora, ao saber-se reconhecimento do outro. Alteridade da voz na escuta. Que se desdobra no prazer de soar, porque prazer de legitimar-se pela escuta do outro.

À escuta. Em alerta.

Quando ela, a palavra, se move, fico à escuta. Sou "toda ouvidos", não é assim que se diz? Busco amalgamar o tempo da fala e da escuta, sem querer discernir quem faz o que. Busco não aquém ou além das palavras. Porque isso pressupõe um entendimento menos, restrito, condenatório.

(como se dizer palavra já não fosse suficientemente larga, e eu precisasse explicar que elas não são apenas significado, mas melodia, ritmo, matéria).

Elas são.

Eu as busco no que são.

Não gosto de palavra acostumada[18]

[17] Manoel de Barros, em *O livro sobre nada*. 1996

[18] Manoel de Barros, em *O livro sobre nada*. 1996.

A palavra no teatro não pode ser acostumada. Como reconhecer o costume? Trabalhar com o costume. Buscar a integridade da intenção que possa vir do significado, mas também do corpo que fala. A construção do sentido da palavra na dramaturgia se dá na compreensão orgânica do significado e da sonoridade

Composições sonoras no confronto de vogais e consoantes, confronto que se dá no sopro, na língua no dente, na goela, no nariz, no pulso.

Assim precisamos percebê-las, nós da cena. Como matéria corporal, como gesto. Matéria e onda para afetar o outro. O entre. Nos corpos.

Amontoado de significados que nomeiam, conjugam e qualificam e que só fazem sentido quando escritas, lidas, ditas ou imaginadas no ritmo de quem lhes quer encarnadas. Ou desmontadas e reinventadas.

> A gramática dessa linguagem ainda deve ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça é, se quiserem, seu alfa e ômega. Ela parte da necessidade da fala mais do que da fala já formada. Mas encontrando na palavra um impasse, ela volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem essa linguagem roça em algumas leis da expressão material humana. Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem. Mas com a consciência multiplicada dos mundos revolvidos pela linguagem da palavra e que ela revive em todos os seus aspectos. Linguagem que atualiza as relações incluídas e fixadas nas estratificações da sílaba humana (ARTAUD, 1984, p.141).

O que faz a minha voz quando sai pela minha boca. A quem e como afeta? Que sentido se constrói entre aquele que fala e aquele que escuta? Como fugir do dizer bonito da cena. Do bem dizer. Porque não sabemos bem o que é isso. O que é isso?

Permitir-se ser voz. Qualquer voz. Desfazendo modelos e padrões. Existe uma natureza da voz? Existe uma essência da voz? Onde a voz é natureza e onde é construção? Há uma voz para cada texto? De onde vem a voz da personagem? A cada uma, a cada um, a voz de sua vocalidade. Essa composição do tempo, da memória, dos caminhos e descaminhos da existência.

"Se eu falasse com a voz do mundo como falaria?"[19]

Pergunta Hilda Hilst.

E responde Ítalo Calvino:

"Enterrada no fundo de você mesmo talvez exista sua verdadeira voz, o canto que não sabe destacar-se de sua garganta cerrada, de seus lábios áridos e tensos. Ou então, sua voz vagueia dispersa pela cidade, timbres e tons disseminados no tumulto".[20]

[19] Frase em quadro em exposição sobre Hilda Hilst no SESC Av. Paulista, em 2015.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Ed. Max limonada, 1984.

BARROS, Manoel de. *Ensaios Fotográficos*. São Paulo: Record, 2000.

BARROS, Manoel de. *O livro sobre nada*. São Paulo: Record, 1996.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CALVINO, Ítalo. Um rei à escuta. In: *Sob o sol caviar*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

[20] Ítalo Calvino, em *Um rei à escuta*. 1995.

DRAMATURGIA COMO INVENÇÃO

ALVIM, Roberto[21]
alvimroberto@hotmail.com

nenhuma arte se alimenta de si mesma – sem o conhecimento da filosofia, da psicanálise, da física,
da poesia, da pintura, da linguística, da história da arte, continua-se lidando com as mesmas ideias e expectativas acerca do que seja uma obra de arte, porque continua-se lidando com as mesmas ideias e expectativas acerca do que seja a condição humana

heinrich von kleist criou o conceito de marionete, afirmando que esta deveria substituir os atores. edward gordon craig se apropria desta idéia e diz que é preciso fechar todos os teatros do mundo e só reabri-los depois de 5 anos de um novo e intenso treinamento que resignifique a atuação (também no sentido do ator como super-marionete). recria a origem do teatro: em sua versão, duas mulheres naufragaram e foram aportar em uma ilha; explorando esta ilha, depararam-se com um templo, dentro do qual uma gigantesca marionete se movia – e em seu movimento era possível perceber todos os arquétipos, todos os tempos e espaços, todas as sensações, toda a história da humanidade - passado, presente e futuro, no mesmo tempo sem tempo. estas mulheres, então, conseguem voltar para o continente e lá decidem reproduzir o que viram, criando o primeiro teatro; mas o que fazem é apenas uma caricatura grosseira (sem a amplitude espiritual) do que viram na ilha. este é, segundo craig, o nosso teatro: uma caricatura de algo que se encontra escondido em segredo numa ilha perdida. m. maeterlink propõe que o teatro seja feito sem atores, apenas com um palco vazio em que se ouvem vozes, haja vista que os atores (com suas presenças culturais) maculam, conspurcam o espaço sagrado do teatro e impedem que uma dimensão ontológica (que é a dimensão própria da cena) se estabeleça. tadeuz kantor propõe o boneco como paradigma da atuação: só através de algo morto pode-se tocar a vida.
o que há por trás de todas estas idéias (de kleist, craig, maeterlink e kantor)? o que há por trás da proposição do conceito de marionete?
o ponto aqui diz respeito a uma certa qualidade de AUSÊNCIA imprescindível para a atuação. se o ator carrega para o espaço da

[21] Diretor, dramaturgo e professor de artes cênicas, foi professor e coordenador do Núcleo de Direção e Dramaturgia do SESI em Curitiba. Atua profissionalmente há 25 anos, dirigiu mais de uma centena de espetáculos, encenados no Brasil e em países como França, Alemanha, Bélgica, Suíça, Argentina e México. Lecionou Direção, Dramaturgia e História do Teatro em instituições como a Universidade de Córdoba (Argentina), a ELT - Escola Livre de Teatro (SP), a CAL - Casa das Artes de Laranjeiras (RJ), a SP Escola de Teatro, além de ministrar oficinas em diversos Estados do Brasil, a convite do Ministério da Cultura. Em 2010, foi o Curador do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto.

cena a construção cultural que chamamos de EU, se ele carrega para a cena esse "si mesmo" cultural (e a visão achatada de mundo deste "si mesmo" cultural), então, sim, este ator macula, conspurca o espaço do teatro, ÚNICA seara em que se pode trabalhar com lógicas distintas da lógica cultural. é preciso alienar os atores (e os dramaturgos, e os diretores) - mas aliená-los do que? do "si mesmo" cultural, que só trabalha por hábito, por condicionamento, reverberando (inadvertidamente) o senso comum, as formas e idéias estabelecidas, reconhecíveis. não se trata, portanto, de transformar os atores em bonecos que serão marionetados, mas da conquista desta instância de SEPARAÇÃO (no dizer de a. artaud: *não estou morto, ESTOU SEPARADO*). é só nesta ausência que OUTRAS presenças (não-culturais) podem se instaurar plenamente

(tudo é em prol da conquista (por cada artista) de uma instância de singularidade, e é, portanto, contra qualquer ventriloquismo)

{o tal *vazio* citado (que é, na verdade, ausência do si mesmo cultural) permite a habitação de outros modos de subjetivação;
é equivalente ao rompimento do *métron* grego, prerrogativa para o aparecimento do teatro}

a maior parte do teatro que se diz *avant-garde* hoje apresenta em cena diferentes modos de cultura (quando o senso comum se refere à *diversidade*, está se referindo a diferentes modos de cultura, o que não interessa para o campo da criação estética). quando me refiro ao OUTRO, não me refiro à cultura chinesa ou à cultura árabe ou à cultura indiana ou a qualquer sub-cultura, mas sim a alteridades radicais em relação à cultura – em relação a TODAS as culturas

quem entretém tenta controlar
entretenimento é controle
(neste sentido, entretenimento é o avesso da poesia)

o teatro é aquilo que ele SE TORNA

momento
a
momento

*(e cada **momento** é experienciado de modos distintos)*

o indizível (aquilo que não pode ser simbolizado) pode-se fazer perceber pelos jogos de linguagem, mas não pela palavra (que diz).

novamente: não se trata de usar as palavras para DIZER coisas, mas de usar a forma do texto para FAZER coisas
(ou permitir
que elas façam
coisas conosco)
nove palavras, postas em determinada ordem, nos mostram a face de deus.
(d'aprés j.l. borges)

quem produz obras visando entreter pensa unicamente em termos de condução da percepção do receptor; quem cria poesia, pensa em disparar processos de experienciação autônomos em direções imprevisíveis (para o receptor e para o próprio artista).
entretenimento propaga sentidos unívocos;
arte é polissemia.
univocidade:controle
polissemia:liberdade

faz-me o estro dizer formas em novos corpos mudadas. (ovídio, metamorfoses)

META

MORFO

LOGICUM

conseguir fazer da linguagem um lugar de trânsito das formas, o que não se encontra na comunicação habitual, em que persiste uma definição unívoca das palavras; lugar de trânsito em que as palavras já não dizem, mas são usadas em diferentes jogos de linguagem (e cada jogo de linguagem instaura uma forma de vida). a linguagem como uma espécie de vazio - habitado (provisoriamente) (d'aprés jean baudrillard)

transmutação e metamorfose instauradas em ato radical

against LTI - Lingua Tertii Imperii

na POÉTICA de aristóteles, o filósofo lista os 6 elementos que compõe a tragédia, colocando em primeiro lugar o *mythos* e em último a *opsis*. trata-se agora de inverter esta ideia (é importante notar que, até o presente momento, todas as tentativas de problematizar o *mythos* se deram de modo inócuo, pelo fato de que se pôs no lugar da narrativa um *eu lírico* estático que nos diz suas impressões sobre o mundo. por isso os deslocamentos aparecem como possibilidade estratégica efetiva - se problematizamos a narrativa, é porque problematizamos, antes, o sujeito)

refugar o mythos no teatro equivale a refugar a figura na pintura. observemos o que willem de kooning coloca no lugar da figura em seus quadros: deslocamentos. e percebamos como os deslocamentos podem se dar de infinitos e insuspeitados (posto que singulares) modos (é só comparar a obra de de kooning com a de pollock ou com a de mondrian - absolutamente distintas, mas todas fundadas nos deslocamentos)

o *mythos* é a figura paterna
que deve existir como um cadáver que jaz no fundo do oceano que é a obra)

lá no fundo teu pai jaz
com seus ossos de coral

nos olhos pérolas traz
pois o seu corpo mortal
foi transformado no mar
em tesouro singular

pollock (em seu diário de guerra): NEGAR, IGNORAR, DESTRUIR
(três ações muito distintas, que operam em diferentes direções)

ao encararmos o *mythos* deste modo, o cadáver paterno muda todo o tempo em função das flutuações vertiginosas da *opsis*. o próprio *mythos* não permanece estático, mas passa a existir de modo brutalmente polissêmico - não operando mais como mecanismo de sentido

(opsis: o sistema complexo de relações formais)

quando texto e cena não mais se separam, surge um outro teatro, radicalmente diverso
(estes textos não são textocêntricos; como máquinasdesejantes, exigem que se copule com eles. são dotados de falos (que nos penetram) e de buracos (que devemos penetrar))
isto acaba com a celeuma entre "teatro de texto" e "teatro de encenação": o diálogo criativo que estas obras exigem fazem delas, sempre, obras nas quais todos os envolvidos (dramaturgo, diretor, atores) são criadores ativos (porque não há outro modo destas dramaturgias existirem em cena)

antes, nós tínhamos o FATO;
depois, passamos a ter o FATO e diversos PONTOS DE VISTA distintos acerca dele;
na sequência, o FATO desapareceu e só restaram os PONTOS DE VISTA;
agora, não temos mais fatos NEM pontos de vista.
trabalhemos, pois, com este estado-de-coisas

- a título de exemplo: h. ibsen; arthur miller; h. pinter; e nós, AGORA

QUANTO TEMPO E ESPAÇO CABEM EM UMA PEQUENA PORÇÃO DE TEMPO E ESPAÇO?
QUANTOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO CABEM EM UM ÚNICO EMISSOR?

“o infinito é uma qualidade, não uma quantidade.”

a obra de arte nos liberta de nós mesmos

esta libertação cria as condições para uma outra qualidade de ação;
não é escapista, portanto, mas sim propositiva de uma qualidade distinta de ação

CONTRAPOR uma OUTRA experiência
que o nosso entendimento existencial
desconhece
(esqueçamos, portanto, a empatia como estratégia)

a empatia se estabelece na medida em que conhecemos um sujeito; como o fluxo de informações do passado não é uma opção aqui (haja vista ser uma estratégia absolutamente vinculada a dramáticas cansadas); como o conhecimento do sujeito não é mais possível aqui (por uma desconfiança absoluta na possibilidade do auto-conhecimento - só algo estático pode se dar a conhecer); por conta destes cruciais

motivos, a empatia não é uma possibilidade – o ponto de vinculação com estas obras é OUTRO – e é por isto que afirmo que trata-se de algo EXTRÍNSECO ao si mesmo

nenhum homem entra duas vezes no mesmo rio, pois já não é o mesmo rio, nem o mesmo homem. (heráclito)

nunca houve tanta imagem. é preciso desenhar pontos de fuga (e toda fuga é também um encontro, toda saída é também a entrada em OUTRO lugar)
que proporcionem habitações da ordem da DIFERENÇA **(habitação (pela linguagem) das coisas (o modo de subjetivação do vento, do acidente, da parede, do tumor, das larvas que comem a carne do cão vivo, das asas das moscas, da enchente destruindo a árvore, do pão sendo comido por uma boca sem dentes, dos animais e dos buracos na terra, e assim infinitamente, incluindo o que ainda não existe: O-objeto)**.
(a maior mentira que já nos contaram: uma imagem vale mais que mil palavras... se eu digo MONTANHA diante de 10 pessoas, cada uma delas cria uma imagem mental de montanha (são, portanto, 10 montanhas distintas). se eu mostro a imagem de uma montanha, é a mesma montanha para todas as pessoas que a observam. é preciso dar AUTONOMIA ao receptor)

não confundamos PÓS-HUMANO e TRANSUMANO:

- o PÓS-HUMANO é um DIAGNÓSTICO da condição humana na contemporaneidade
(a obra de grande parte dos dramaturgos contemporâneos trabalha com o PÓS-HUMANO, mostrando (expondo) a superficialidade hiperbólica, a ausência de gravidade oriunda da banalização absoluta, a anodinia alienante, a incomunicabilidade, a virtualidade e insignificância das relações, a permanente excitação sem consequências da vida contemporânea);

- o TRANSUMANO é a INVENÇÃO de habitações OUTRAS do tempo, do espaço e da própria vida; é a invenção de outras formas (insuspeitadas) de experienciarmos a existência.

(a título de exemplo: blanche dubois é HUMANA; a anodinia contemporânea é PÓS-HUMANA; ninguém é TRANSUMANO (haja vista que o transumano é justamente uma problematização radical de nossa idéia de sujeito - não há sujeito no transumano, independente de sua qualidade específica))

(você já sabe o que tem que saber
porque não tem a ver com o que você sabe
mas com a invenção de outras habitações da vida
insuspeitadas e imprevisíveis
sobretudo para você mesmo)

harold bloom escreveu um livro (shakespeare: a invenção do humano) no qual nos mostra como shakespeare percebeu que um novo homem estava começando a se desenhar no renascimento, e como traduziu este novo homem (o sujeito moderno) em suas obras, não só retratando-o, mas expandindo-o em múltiplas direções e complexidades, conformando em definitivo a idéia de HUMANO

e a obra de shakespeare é tão imensa que fez sentido até o final do século XX.
estamos hoje em um período similar ao renascimento, e estamos diante da oportunidade de invenção de outras possibilidades de experiênciação (o que eu chamo de transumano: outros modos de subjetivação, *para além do homem*). assim como shakespeare (não um filósofo, não um cientista, mas um dramaturgo) inventou o humano,
inventemos (nós) agora o transumano,
que poderá habitar o futuro de modo absolutamente distinto do *modus operandi* que utilizamos nos últimos 400 anos

a escalada ao cume da arte não-figurativa é difícil e atormentada, mas ainda assim satisfatória. as coisas habituais vão recuando pouco a pouco, a cada passo que se dá os objetos afundam um pouco mais na distância, até que, finalmente, o mundo das noções habituais – tudo o que amamos e a que ligamos nossa vida – se apaga completamente. basta de imagens da realidade, basta de representações ideais – nada além do deserto (a escuridão!)! - kazimir malevich - manifesto suprematista

perguntaram ao grande philip guston (criador de uma pictórica absolutamente singular) acerca do tema de suas obras e seu significado. guston respondeu que não sabia de onde vinham seus quadros, e que intuia ser muito importante jamais tornar isto completamente claro, nem para os outros, nem para si mesmo.

perguntaram ao gênio barnett newman a respeito do tema de suas obras e seu significado. newman disse que a resposta cabia a cada receptor, mas que se suas obras fossem realmente vivenciadas, isto significaria o fim da sociedade como nós a conhecemos.

perguntaram a marcel duchamp sobre o significado de sua maior obra de arte, "o grande vidro"; a pergunta surgiu pelo fato de que existiam dezenas de diferentes interpretações, feitas por críticos e pensadores, a respeito dos significados da "noiva despida por seus celibatários, mesmo" (o outro nome da coisa). qual é a interpretação certa?, lhe perguntaram. todas elas, respondeu duchamp.

um quadro de barnett newman é um anjo. não anuncia nada, é o próprio anúncio. (jean-françois lyotard: o instante, newman)

todos os quadros de barnett newman são iguais? sim.
todos os quadros de barnett newman são absolutamente distintos uns dos outros? sim.

faça um círculo em torno de você - e cave
(limitar as opções significa criar (forçar) as condições para expandir um sistema POR DENTRO (vide mondrian))

(a postura "aberta a tudo" não leva a lugar algum quando a ambição é contribuir efetivamente com novas poéticas que dêem continuidade (avançando) à história da arte)

em uma obra de arte
tão importante quanto o que se faz é aquilo que o artista se
RECUSA
a fazer

para alguns observadores, uma lâmpada no chão é só uma lâmpada no chão.
para outros, uma lâmpada no chão é a recusa em utilizar os inúmeros efeitos de luz disponíveis)

a história da arte não é um peso que nos soterra (atitude pós-moderna) mas uma montanha em cima da qual nós nos posicionamos

UMA TÉCNICA É UMA VISÃO DE MUNDO
tomar emprestada uma técnica significa soterrar em si mesmo a possibilidade de conquistar uma visão de mundo singular, que propicie uma expansão do *working space* do teatro

só nobody pode ser everybody
(o que antes pareciam pontos
são agora buracos)

e os buracos foram cavados para que se caia neles
(harold pinter foi acusado, no começo de sua trajetória, de escrever peças repletas de buracos.
respondeu: "só eu sei
o trabalho implicado em cavar estes buracos")

me permita experienciar intensidades
e não me diga nada
(mas faça tudo isso com palavras)

AS PEÇAS EXISTEM COMO ESTRANHAS PAISAGENS EM IMOBILIDADE-MÓVEL EM TOPOGRAFIAS DE DIFERENTES INTENSIDADES INSTÁVEIS HABITADAS POR OUTROS MOLDES ARQUETÍPICOS DESENHADOS EM OUTRAS ARQUITETURAS LINGUÍSTICAS CONFIGURANDO UMA EXPERIÊNCIAÇÃO DA ALTERIDADE RADICAL

a forma deve ter sua artificialidade salvaguardada
(arte é a coisa mais artificial que existe)
e deve
ao mesmo tempo
ser habitada (não psicologicamente, mas em termos de sensações)

artificial
E
habitada

(REALMENTE habitada, em sensações e cinestesia)

o tempo não é uma medida. ser artista não é contar. (r. m. rilke)

a inquietação pela inquietação
(é preciso cuidar sempre de sua manutenção)

sócrates, platão, aristóteles, kant, hegel...
e a grande linha paralela, que se coloca em contraponto brutal:
heráclito, schlegel, nietzsche, heidegger, deleuze...

para que se entenda o ponto, é preciso que se perceba a diferença de visões de mundo (e portanto de ações no mundo) que grita e cala entre estas duas linhas, e é preciso que se perceba a DIFERENÇA que existe (em termos de habitações da vida e da linguagem) entre HERÁCLITO e PLATÃO, por exemplo. aí pode-se começar a pensar sobre a reformulação dos pontos de apoio do pensamento e da existência.

a linguagem nasceu como poesia (polissêmica, e, portanto, proporcionando habitações poéticas da vida). sócrates, platão e aristóteles forçaram a transformação da linguagem em prosa (unívoca, comunicacional, para evitar os ruídos que são justamente a beleza da construção de sentidos múltiplos de modo autônomo por cada receptor/falante). heráclito filosofa em aforismos e fragmentos, paradoxais e em contradição, sem a possibilidade de sínteses de qualquer espécie (apenas porque o modo como ele vivencia a vida já nega esta possibilidade de apequenamento), e os pós-socráticos começam a erigir (falicamente) SISTEMAS filosóficos que funcionam pela lógica progressiva e conclusiva (e dialética e à procura da síntese) de todo mecanismo de sentido (que ainda lida, portanto, com a idéia de "verdade").

a reflexão tem seu precioso lugar, mas este lugar não pode filtrar ou limitar ou condicionar o domínio infinito e imprevisível da experienciação (incapaz de ser traduzido ou discutido pela razão (as duas instâncias não compartilham o mesmo lugar para poderem reconhecer-se))

habitar o lugar no qual a razão não pode não consegue nem mais perguntar

e enquanto isso o naturalismo/realismo "sincero", "despojado", chegando às raias de um hiper-naturalismo anódino, infesta os palcos... atores e diretores acreditando

> que esta é uma forma de tornar o teatro mais "próximo" do público contemporâneo... as pequenas subjetividades contemporâneas (subjetividades encarceradoras de qualquer movimento de reinvenção do humano) expostas sem “espetacularização” em cena - na verdade, apenas anodinia e desejo de vender uma imagem de sinceridade e singeleza (sem dimensão poética nenhuma) para o público. quando se olha para a pintura moderna (de iberê camargo ou de jackson pollock ou de barnett newman ou de cy twombly), ou para a literatura de antonio lobo-antunes ou de herta muller, quando se olha para a poesia de robert creeley ou de f. holderlin, ou quando se lê deleuze ou derrida ou lacan, entende-se porque o teatro não pode, na maior parte das vezes, ser levado a sério no debate artístico. ao mesmo tempo, existe uma parcela (ainda) subterrânea da produção dramatúrgica contemporânea que está, sim, na ponta, e eu diria que está mais na ponta que todas as outras artes na contemporaneidade. esta parcela está para vir à tona, nos próximos anos, em escala internacional. mas a maior parte do que se vê nos palcos ainda é tão figurativo e hegemônico (hegemônico em essência, no sentido de que não problematiza NENHUM dos pilares do que entendemos por humanidade).

no campo da criação artística, ninguém impede ninguém de nada, a não ser o próprio artista. não, não somos reprodutores, e é justamente contra esta instância (de reprodução de sistemas formais reconhecíveis) que se grita aqui. ainda que idéias novas não signifiquem nada fora de uma prática, de um fazimento, haja vista que o teatro não é uma arte conceitual. e sim, é preciso suportar a imensa ansiedade advinda do fato de que, em processos de criação, não vai se obter resultados rápidos; quando não suportamos esta ansiedade, fazemos uso de procedimentos conhecidos e funcionais e clichês. quando a suportamos, criamos a possibilidade de invenção de sistemas de relações formais fundantes. é verdade que o problema é a compreensão da realidade (do que seja "realidade"). e é verdade também que o estilo realista vende uma imagem de realidade bem específica, que veio a ser comprada, inclusive, como sendo “a” realidade, como se o real não fosse construído todo o tempo por nós (cada real é conformado por um jogo de linguagem específico). neste sentido, o realismo é um problema; mais ainda a partir do momento em que foi assimilado pelos *mass media*, que propagam (vendem) para milhões de pessoas uma determinada idéia acerca do que seja a humanidade, baseada em sensações catalogadas e *modus operandi* psíquicos recorrentes (imagem esta que é comprada, inadvertidamente, até pelo teatro). TODA TÉCNICA traz consigo uma visão de mundo; se me utilizo de uma técnica, estou veiculando (e vinculado a) uma visão de mundo, e estou soterrando em mim a possibilidade de conquista de uma visão de mundo singular, e a possibilidade de invenção de novas técnicas (isto é o que é próprio da ARTE).
o realismo é baseado no desvelamento, como se houvesse uma VERDADE por baixo de tudo, verdade esta que, uma vez vindo à tona, libertará (ou desgraçará) a todos (vide ibsen ou tennessee williams). também é ancorado na idéia de SUJEITO fundada no renascimento, com ecos da antiguidade clássica grega e do ethos cristão do século IV dC. é um estilo que se pauta pelo diálogo, como se pudéssemos acreditar no diálogo (sem problematizações). enfim, são tantos os pontos de ignorância profunda que norteiam este estilo, que só alguém que ignora toda a revolução dos signos perpetrada pela arte e pela filosofia no século XX pode continuar levando-o a sério.
mas não é fácil sair-se (escapar-se) de seus fundamentos: mesmo em estéticas ditas *pós-dramáticas*, cria-se outros contextos, tudo PARECE ser uma outra coisa, mas o ser humano é sempre o ser humano realista: hiper-psicológico. e é contra isto, exatamente, que se deve lutar: contra esta idéia acerca do que seja a vida, e não contra este ou aquele estilo (embora seja óbvio que o estilo realista nunca será capaz de trabalhar para além do SUJEITO, porque se o fizer já não será mais realismo).
estas proposições só poderão realmente se abrir quando textos que não trabalham com uma idéia estagnada de vida forem publicados e encenados, neste nosso século XXI. aí se fisicalizará outra(s) opção(ões), com a potência de experiências estéticas imprevisíveis, como aconteceu com o próprio realismo de ibsen e tchekov quando do seu surgimento (insuspeitado naquele período, final do século XIX/início do século XX).
sem a problematização RADICAL de todos os esteios fundamentais das dramáticas estabelecidas, quais sejam: a PERSONAGEM (uma determinada idéia de sujeito estável); o

CONFLITO (como ferramenta para gerar mudança, isto é, saltos quantitativos gerando saltos qualitativos); e a NARRATIVA (que não pode mais existir em primeiro plano, como sentido (e mecanismo estruturador) da obra, haja vista que a narrativa está para o teatro como a figura está para a pintura); sem a problematização radical destes esteios, e o soerguimento de obras que se tensionem em outras bases, fundadas em outros solos, não se avançará um milímetro, porque se permanecerá no mesmo terreno EXISTENCIAL. promover mudanças na construção dos edifícios sem mudar o solo sobre o qual estas construções se apoiam é uma falácia, que só engana a quem não percebe o teatro (e a vida) em profundidade.
não é apenas de multiplicidade do sujeito que se está falando aqui, mas da constituição de outros modos de subjetivação não-humanos, através de arquiteturas linguísticas OUTRAS.
não tem nada a ver com o sujeito e suas várias facetas em co-habitação psicológica.
é no estilo realista que a tal "imagem e semelhança", o homem como "topo da criação", é mais forte. porque no realismo TUDO em cena é sobre a vida dos homens. esta hierarquia na qual uma idéia de humano está no topo, em relação às outras formas de imaginarmos e experienciarmos a vida... porque são estes outros modos de subjetivação que interessam agora, e não o homem e seus relacionamentos idiotas.
outras formas de experienciarmos a vida, através de outras formas linguísticas (que promovem outras HABITAÇÕES), para além dos homens discutindo em sua linguagem hegemônica na sala de estar...

o mundo visto pelos olhos de um pássaro...

> ***a estes sistemas centrados, os autores opõem sistemas a-centrados, redes de autômatos finitos, nos quais a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um estado a tal momento, de tal maneira que as operações locais coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central. (g. deleuze)***

> ***para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore. a questão é 'produzir inconsciente' e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo. (deleuze)***

como detonadores de processos de criação, os conceitos não podem NUNCA ser sínteses, mas tem que estar sempre POR SE CONCLUIR no ato da escritura em direções que possam ir além dos conceitos que a dispararam

> **porque na criação, hoje, é preciso parar com a denúncia das impossibilidades (sempre narcísica, da ordem da auto-comiseração), e partir para a invenção do impossível (não se trata de análise acusatória e melancólica e auto-heroizante, mas da proposição - aparentemente impossível mas EFETIVADA no ato radical da obra - de habitações do inominável)**
>
> não confundamos estas proposições com "abandonar a razão e por no lugar a emoção", o "sentir", num retorno estúpido ao romantismo. proponho uma problematização absoluta do sujeito, do "eu", que é o centro no qual se fundamentam tanto o iluminismo QUANTO o romantismo

tentativas de uma ação poética (transfiguradora do real) que vá além das posturas iluministas E românticas. a obra de arte não como a expressão de algo (que eu pensei OU que eu senti), mas como uma USINA apontando para futuros desconhecidos

arte não é sobre mostrar/demonstrar um conceito,
ou sobre fazer bem alguma coisa (este é o pior tipo de academicismo); arte é sobretudo a coragem da autoria.

trabalhar para ter-se a coragem de ser o autor da própria morte
realizar o ato mais radical: a utopia feita carne
ou, melhor dizendo: a carne transubstanciada em utopia

pretensioso não é se propor a habitar todas as COISAS, abandonando o "si mesmo" para inventar linguisticamente outros modos de subjetivação (isto não é pretensão; isto é epifânico);
pretensioso, sim, é acreditar que o ser humano ocupa o topo da hierarquia da vida (reproduzindo o ethos cristão da *imagem e semelhança*), e que só a perspectiva humana (mais hegemônica, mais cultural, mais LTI) pode ser interessante (mas interessante para quem? apenas para a manutenção de um mesmo e modorrento lugar existencial)

{LTI é um conceito de victor klemperer acerca da língua do império (vide também "a linguagem da montanha", de harold pinter, para entender como impôr uma forma linguística hegemônica significa impôr uma forma de vida)

às vezes confundimos falta de potência e de idéias com humildade.
não se faz arte sem arrogância, e arrogância significa trazer para si a responsabilidade sobre alguma coisa.
prepotência significa dizer-se capaz de algo sem ter realizado nada de significativo, e isto é simplesmente estupidez e perda de tempo;
mas arrogância, ARROGÂNCIA é uma qualidade essencial em um artista.

o que é formação de platéia? é produzir espetáculos didáticos, eventos rasos que reproduzem formas e discursos hegemônicos reconhecíveis, subestimando as pessoas?
não.
formação de platéia é defrontar o receptor com experienciações potentes, transfiguradoras do senso comum, estranhas, surpreendentes, distintas de qualquer outra vivência em que já se esteve

a idéia de que arte de ponta é só para iniciados é uma imbecilidade. toda arte avançada é excitante, surpreendente.
apostemos na infinita curiosidade humana (curiosidade que nos impulsiona para o desconhecido, para o imprevisível),
em vez de nos resignarmos à castradora impotência conformista)

são os que trabalham com o teatro que dialogam com uma obra a partir de uma série de idéias pré-concebidas acerca de como deve funcionar um espetáculo. são estes os que tem mais dificuldade na fruição de trabalhos de ponta.

(a coragem de escrever vem de assumir um recorte singular)

o grande diálogo com obras de arte não é o da compreensão unívoca, mas o de se permitir ser atravessado por elas, de modo poético. o mais importante é aquilo que minha razão não alcança completamente; este é o terreno das experiências intensas.

todo discurso é apenas o símbolo de uma inflexão
da voz
(herberto helder)

não há nada para aprender com a geração de atores que criou o teatro moderno no brasil. grandes, imensos atores, mas que sempre trabalharam norteados por uma idéia específica acerca da condição humana (a idéia de sujeito que temos desde o renascimento). são

grandes atores FIGURATIVOS, que desenvolveram uma técnica incrível, mas que não dá conta das dramaturgias contemporâneas, revolucionárias em suas formas e proposições acerca do que seja a experiência humana. se nos pautarmos em sua (destes atores) forma de atuação, soterraremos a possibilidade de criação de novos procedimentos técnicos, exigidos por estas dramáticas, que promovem outros desenhos, outros modos de vermos e habitarmos a vida, o tempo, o espaço.
penso em c. stanislavski e no fato de que ele e seu grupo de atores tiveram que inventar um NOVO método de atuação que desse conta de colocar em cena a dramaturgia de a. tchekov (as convenções do teatro da época destruiriam a dramaturgia fundante do autor russo).
quando a dramaturgia aponta para lugares inaugurais, é preciso que se crie novas abordagens em termos de encenação e atuação. as técnicas que até então vigoraram devem ser esquecidas, completamente, sob o risco de obliterarem a habitação das novas formas, e de quebrarem a espinha dorsal destas novas poéticas (que exigem a invenção de novos métodos de atuação a CADA PEÇA).

se tomamos uma obra como a do norueguês jon fosse e trabalhamos com ela de modo naturalista,
fosse nos parecerá um péssimo autor

(em diversos momentos da história do teatro, a dramaturgia foi o norte que ampliou as possibilidades da encenação e da atuação em direções insuspeitadas)
(e vivemos, hoje, um destes momentos, através de autores que estão inventando outras operações, a partir de (e gerando) problematizações brutais dos esteios do drama tradicional (e mesmo da encenação contemporânea))
(quando eu me refiro a problematizações do drama tradicional, me refiro a problematizações da experiência humana)

granger: a imaginação criativa não consiste num estado de visão passiva, mas de experiência ativa. no caso da criação poética, as experiências são essencialmente tentativas de subversão dos dados ordinários dos sentidos do bom senso.

VER é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. [...] é o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (georges didi-huberman)

o ponto crucial aqui é: de que sujeito se trata? ou melhor: se nos identificamos com o eu cultural, condicionado, aí teremos um olhar cultural, condicionado. é preciso se fundar sobre uma habitação que esteja sempre em instabilidade, suscetível de transformar-se pelo ato de ver

,**como quando olhamos para a MEDUSA**

(paradigma perfeito da obra de arte):

é impossível que não nos transformemos em OUTRA coisa

o que era aquilo?, ela se perguntou ainda, antes de deixar de ser, para

sempre, quem ela foi um dia.
aquilo, isto, o que é?
o quê?

MORFOGÊNESE LINGUÍSTICA DE MULTIESPÉCIES

NESTE INÍCIO DE SÉCULO XXI
ESTAR IMERSO NA TENTATIVA DE RECRIAR A ESPÉCIE HUMANA NO TEATRO

{trata-se de um novo classicismo (somos, sim, classicistas, pelo impulso que nos move: o da criação dos clássicos de hoje, de obras novas que tenham força equivalente aos clássicos): o esforço aqui não é o de imitar, mas de igualar, com o mesmo peso e densidade, a mesma complexidade, a mesma grandeza de invenção, a criação maior de outras épocas

(gianni vattimo) {deve-se falar de uma "ontologia fraca" como única possibilidade de sair da metafísica e pode ser que nisso resida, para o pensamento pós-moderno, a chance de um novo, francamente novo, começo. existir dentro desta perspectiva diz respeito ao estar em relação com um mundo onde a linguagem vem considerada não como um conjunto de estruturas fixadas desde sempre, mas ancoradas numa radical historicidade da própria linguagem. neste sentido vislumbra-se um "ofuscamento" da noção de verdade, por meio daquilo que se poderia denominar de "devastação do mito de evidência" graças ao "fim da modernidade", e nos encontramos às voltas com a dissolução da filosofia fundacional, quer dizer, daquela idéia que seria uma fundação única, última, normativa.}

devastação do MITO da evidência... esta idéia se relaciona com o FIM do FATO

nós projetamos outras (novas) formas de vida

cientistas usam manipulações genéticas

nós usamos manipulações linguísticas

(experiências estéticas novas em termos de sistemas formais complexos podem, SIM, ser criadas e experienciadas hoje - as esculturas de richard serra, por exemplo, são uma PROVA disso)

ou nossos discursos (nossas ficções performativas) nos dão potência
para realizarmos o impossível
ou nos castram
em racionalizações que só visam (mesmo que inconscientemente)
justificar nosso fracasso em conquistarmos uma instância de singularidade
quando eu afirmo que algo não pode ser feito (e culpabilizo fatores sobre os quais obviamente não tenho ingerência), o que realmente está sendo

demonstrado é minha falta de imaginação criativa
se olharmos, por exemplo, para a história da escultura, da antiguidade clássica passando pelo renascimento e depois por nomes como a. rodin, poderíamos afirmar cretinamente que não existe a possibilidade de se fazer nada novo neste campo. aí surge um artista como richard serra, que cria uma experienciação insuspeitada em suas obras, abrindo um bolsão nunca antes explorado no campo da escultura.

artistas são singularidades, que abrem espaços imprevisíveis.

e sempre haverá artistas, assim como sempre vão surgir experiências estéticas novas.
mas é preciso ambição, vontade. sim.
willem de kooning tinha um projeto: superar picasso. para realizar esta tarefa (aparentemente impossível), teve que mobilizar forças gigantescas. ele conseguiu? obviamente

a ação de criação de obras de arte (que transfiguram nossa noção estagnada de sentido, e que nos permitem renovar, de modo autônomo, nossa sensação de mundo) e a exposição pública (para experienciação e diálogo) destas obras, configura uma ação política de consequências imprevisíveis - e é a maior de todas as ações políticas

a grande ação crítica é PROPOSITIVA, e não acusatória
HOJE, nos interessa muito mais a proposição de outras (novas) formas de vida presente na obra de valère novarina, do que a denúncia dos mecanismos de funcionamento do capitalismo presente na obra de b. brecht
(a obra de brecht é um *ground*, sobre o qual nos apoiamos para SALTAR em outras direções)

este SALTO é que é a nossa missão, o nosso DEVER maior, como artistas e intelectuais

AGIR efetivamente na invenção de outras experiências estéticas, isto é ação propositiva: propositiva de diálogos com a sociedade, diálogos que se dão em outras bases, através de escrituras que reconstroem o mundo de outras e insuspeitadas maneiras (eis aí o maior milagre possível em um mundo que faz de tudo para modelar nossas percepções de modo uniforme - inclusive "criticamente")

TRANSUMANO não é UMA coisa. transumano é o fim de UMA coisa.

todo devir é uma linha de fuga de um enquadramento antropológico
toda criação é uma fuga (dos homens) do homem e
do sistema de poder que esse padrão pressupõe
(deleuze)

a arte, em sua missão mais elevada, dificilmente é de todo humana.
(glenn gould)

uma presença é sentida ao máximo quando pode, a qualquer momento, ausentar-se.
toda a sabedoria, toda a poesia, será atinar com o grau certo, isto é, incerto, de definição formal. por certo esta tarefa demanda um corpo pensante, uma vez que não é produto de saber artesanal, muito menos de programas conceituais...
(ronaldo brito)

a obra de arte: agindo como se fosse uma coisa preciosa achada ao acaso

fortuita mas irretocável
e com recursos propositalmente escassos, meios e modos tão estritos,
buscar o inesperado: repetir a surpresa de seu acontecimento

trata-se de uma experienciação muito próxima da literatura, em seu apelo (terno) de expansão do imaginário do receptor, mas que se coloca de modo mais poderoso que a experiência literária por sua estranha modelação biofísica do tempo/espaço

escrever é retirar-se. não para sua tenda, mas da sua própria escritura. cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. abandonar a palavra.
(j. derrida)

há duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. uma busca decifrar, sonha com a possibilidade de decifrar uma verdade ou uma origem que pudesse escapar ao jogo e à ordem do signo, e vive como um exílio a necessidade da interpretação. a outra, não mais voltada para o origem, afirma o jogo e tenta ir além do homem e do humanismo, desse homem visto como o ser que sonhou com a presença plena, com o fundamento seguro, com a origem e o fim do jogo.
(j. derrida)

não estabelecer verdades
mas admitir e valorizar variações
infindas

(sobre os atores:

a presença como metafísica
a enunciação como diferença

não ser vítima de uma idéia hegemônica de tempo
desenhar o(s) tempo(s)
e modelar a(s) matéria(s) do(s) tempo(s)
(MODELAR esta matéria, gerando diferentes fruições do tempo, diferentes tempos em fatoinstante - e perceber que a DISTÂNCIA ENTRE OS EVENTOS também é parte da modelação e, como tudo em arte, produz instabilidade e vertigem e perturbação e perda de foco (no receptor) na medida em que é surpreendente)
(a distância entre os eventos, por vezes, é mais importante em termos de afetação da percepção temporal (do receptor) que os próprios eventos)

para cada modelação corresponde uma HABITAÇÃO do tempo específico

e se não há distância, há instantaneidade do instante

sendo que: cada instante soa e é habitado como algo específico (em variações de contraste com a modelação seguinte)

os eventos – independentes ou interligados – ou mesmo existindo em interzonas para além destas duas possibilidades

ora, onde mora o perigo
é lá que também cresce
o que salva.
(f. holderlin)

pensemos esta palavra de holderlin com todo o cuidado: o que significa "salvar"? (...)
"salvar" diz: chegar à essência, a fim de fazê-la aparecer em seu próprio brilho.
(m. heidegger)

nosso método de trabalho é bem distinto da carnavalização (talvez oposto), mas encontra relação muito próxima com uma certa cultura plástica brasileira, surgida nas décadas de 40 e 50, com as conquistas extraordinárias dos pioneiros do projeto abstrato (os artistas dos grupos RUPTURA e FRENTE), em sua rejeição à pintura modernista brasileira de caráter figurativo e nacionalista, e com a posterior desinibição definitiva dos procedimentos abstracionistas nas obras de eduardo sued, por exemplo, e de seu complemento (no que se refere à construção de uma pictórica, isto é, de um pensamento autônomo em pintura) que é a obra gigantesca de iberê camargo; na obra dos grandes franz weissmann e amilcar de castro; e não posso deixar de citar o diálogo que percebo, hoje, com a obra de célia euvaldo e também com o trabalho de edith derdyk

menciono estes nomes das artes plásticas, porque é difícil encontrar no campo do teatro filiações com artistas que trabalharam com abstração, com mimeses incognoscíveis, com a reinvenção do tempo, do espaço e da humanidade. penso em luiz roberto galizia, que triscou nesta seara nos anos 70/80, e na obra de gerald thomas nos anos 80/início dos anos 90, mas apenas de raspão (a ligação de thomas com procedimentos eminentemente pós-modernos torna difícil citá-lo aqui). não vejo, no entanto, nenhum problema em encontrar filiações históricas somente no campo da pintura e da escultura, porque me refiro ao aparecimento de vocabulários abstracionistas no campo da ARTE brasileira; é suficiente que isto tenha acontecido nos campos citados, haja vista a dificuldade que o teatro sempre teve de se libertar do figurativo e da instância de "espelho do mundo"

a desestabilidade radical só pode nascer de uma zona ontológica (nunca de uma zona cultural)
o reconhecimento, aí/aqui, se dá (paradoxalmente) pelo desconhecido

a dramaturgia não é uma teoria, mas uma atividade

o que sucede no palco não é uma representação, mas uma relação de conduções e desencadeamentos (articulações: a consequência da consequência)
a meta essencial não é produzir uma cena digna de ser contemplada, mas usar o palco como um teatro de operações para a instauração de distintos

tipos de intensidades/instabilidades

(não falar de trama, mas de funcionamento)

(por exemplo: cy twombly é um fazedor, willem de kooning também)

como um avião que luta para ganhar altura,
para fazer arte, hoje,
é preciso despejar uma boa quantidade de bagagem dispensável

[só se escreve *escrevendo*, assim como só se pinta *pintando* (vide francis bacon, por exemplo, descrevendo a criação de seus quadros e o diálogo permanente com a pintura, pincelada a pincelada ("o verde nunca se comporta da mesma maneira a cada vez que toca a tela", "foi em resposta a um respingo, produzido ao acaso, que esta imagem foi gerada", etc)]

são procedimentos não-estruturalistas, que se dão por acoplamentos do desejo, momento a momento, signo a signo, evento a evento

na frase "o que sucede no palco não é uma representação, mas uma relação de conduções e desencadeamentos", entenda-se a relação que se instaura, momento a momento, entre os signos emitidos do palco e o espaço mental/sensível de cada receptor na platéia

em algum ponto (ou em alguma camada) de toda obra de arte, existe uma asserção (às vezes sussurrada, outras vezes gritada) de que a vulnerabilidade humana é contrariada pela vitalidade humana
(as obras de arte são, neste sentido, um desafio (arrogante, irado, inconsequente, irresponsável) diante da morte, da doença, da dor)

"e o que me diz das formidáveis figuras silenciosas de ésquilo?" - ele de repente me disse um dia, a propósito de nada.
os presságios e ameaças esquilianos, a sensação da imanência de poderes determinantes, estão sempre lá.

(david sylvester, notas sobre francis bacon)

a palavra estava no mundo - e o mundo foi feito por meio dela
(belíssima ficção, altamente performativa (em múltiplas direções))
agir como age o gêneses bíblico (a partir do mesmo lugar - inventando o(s) mundo(s) através da palavra, NA palavra: em habitação da palavra).
mundos que **mundificam**.
invocação: e a palavra se faz carne

todo artista odeia a natureza (tudo o que é natural)
todo artista odeia a cultura (tudo o que nos identifica como povo e nos une)
(e odiar significa também um tipo muito forte de vínculo)

eliminar os últimos vestígios de figuração e de cor local (a aclimatação advém do discernimento estético aliado à indispensável relativização histórica), o clima sugestivo ou rememorativo que ainda encanta, para chegar a uma presença de teatro decididamente aberta e atual, que de fato ESTALE como corpoestranho na medula do mundo

o teatro é um enigma
que revela
e esconde

aquilo que é

o diálogo do receptor com a obra de arte pressupõe
também e desde o princípio
um auto-diálogo

em que consiste o ser-obra da obra de arte?
ser-obra significa: instalar (instaurar) (estalar, pelo choque de outra instalação) um mundo.
(reflexões a partir das reflexões de m. heidegger, em A ORIGEM DA OBRA DE ARTE)

...poeticamente o homem habita...
(f. holderlin)

nossos corpos, finalmente, estão livres do imperativo do deslocamento
(esta é a diferença entre as grandes navegações do renascimento e as da contemporaneidade): os deslocamentos no tempo (não mais no espaço, que se transforma em tempo)

cada obra de arte força o receptor a encontrar (como no boxe) a sua DISTÂNCIA ideal para que o diálogo e a relação e a experienciação se dê em potência plena

NOVAS OBRAS: NOVAS DISTÂNCIAS

a dilatação do(s) mundo(s)
a redução do(s) tempo(s)
a lógica da poesia

(*aclimatação histórica)

não confundamos "novidade" (o recurso 3D no cinema) com inovação (o que j. l. godard fez com a imagem cinematográfica).

(para os atores:

existem:
- valores de modelação temporal (distintos ritmos e andamentos vocais)
- valores de intensidade (distintas tonalidades e texturas vocais)

estes valores não se superpõe: ao contrário, as modelações de tempo(s) (que promovem diferentes modos de ESTAR no mundo) e as habitações de diferentes intensidades, promovem uma simbiose que constitui a materialidade do trabalho do ator)

a obra de arte nos expulsa dela:
a afirmação da arte como alteridade,

em oposição a tradição do teatro intimista, consonante (de consonância cultural entre os signos e os receptores).

a obra de arte exige que nos posicionemos sempre fora dela,

no exterior (de nós mesmos),

dilatando nossa visão

expulsar (como uma barreira) o sujeito para o exterior
E
permitir (como um portal) a projeção de conteúdos inconscientes do receptor (através da manipulação de signos oriundos de fontes pulsivas e/ou de ausências (lacunas, buracos) convidativas o suficiente)

(e fazê-lo em interzonas de derretimento e hibridação, em velocidades brutais no tempo e entretempos)

(mas: para cada UMA projeção, DUAS ou TRÊS expulsões; para cada evento-mimeses-cognoscível, forçar a percepção em direção a dois ou três eventos-mimeses-incognoscíveis)

este projeto estético é resultado de um diálogo com toda a história da arte, especialmente com aquela produzida desde o final do século XIX/início do século XX (a aclimatação histórica a que me referi anteriormente)

cheios incompletos/fragmentados e vazios intrigantes: rede contra a qual o receptor se atira e é ricocheteado em novo grau de energia (absorve e emite) (c. ishikawa)

não se pratica a abstração para que haja um alheamento do mundo,
mas sim para que haja uma penetração em sua essência.
(wilhem worringer)

e esta essência é metamorfológica

a importância de um artista
pode ser medida
pela quantidade de novos signos e procedimentos introduzidos por ele
em sua arte.

a importância
de um crítico/teórico da arte
pode ser medida
pela quantidade de novos signos e procedimentos (criados por artistas)
detectados e conceituados por ele.

eis o melhor exemplo de como funciona em uma obra a relação entre estes dois pólos:

O QUE (a escolha dos signos em jogo - escolha necessariamente oriunda do sinthoma/fonte pulsiva do autor);

e o **COMO** (que diz respeito à invenção - como os tais signos vão se traduzir (em termos de arquiteturas linguísticas, no caso da dramaturgia) e

se expandir em direções imprevisíveis para o próprio artista):

os **CARRETÉIS** de iberê camargo

a excelência no domínio de técnicas inventadas

e o confronto destas técnicas com forças incompreensíveis: o acaso, a intuição, o lance, o instante

este confronto é a tensão dissonante que caracteriza a estruturação de todas as grandes poéticas

a arte se diferencia de outros trabalhos por conta da busca pela excelência

a excelência é a alma de uma obra de arte
(algumas têm, outras não)

(a partir de reflexões de roma drummond)

EXCELÊNCIA é quando se habita uma técnica de modo tão pleno que ela não aparece mais como técnica, mas como um estranho modo de estar na vida

e por ESTRANHO, leia-se:
outro;
da ordem da alteridade, da diferença.

a obra de arte como algo autônomo, um todo unificado e fechado em si
(paradoxalmente, este é o modo de potencializar o diálogo com o mundo: contrapôr mundos (densos) ao mundo, como pontos de fuga, alternativas da ordem da invenção radical, universos paralelos: *lançar mundos no mundo*)

um signo (qualquer signo, e mais ainda se for um signo neológico) só vale no contexto da obra, nas suas relações.
a intensidade de um signo é estabelecida (é valorada) apenas no âmbito de suas relações com outros signos (e eventos) presentes na obra.
("todo mundo tem palavras, mas só um escritor tem frases" - e frases são palavras postas em uma DETERMINADA ORDEM, gerando (esta ordem) a qualidade específica de cada evento, e a intensidade específica de cada signo - dentro do evento, e ainda na relação do evento com os outros eventos instaurados na obra)

tudo isso se liga com o jogo de contrastes (que, como na pintura, se torna um saber obrigatório nestas dramáticas da *opsis*; vide os tons quentes (o vermelho) e frios (o azul) de ticiano, e as infinitas miríades de gradações nas passagens de uns a outros); mas é preciso reaprender perpetuamente que o teatro é uma construção de dentro para fora (isto é, a partir de vinculações do desejo geradas pelos signos que vão sendo postos na obra, em habitação da obra, e não a partir de projetos estruturalistas externos ao ato da escritura ou da enunciação)

por "passagens", leia-se: deslocamentos. e é importante frisar que, diferentemente das cores, não há valores quentes ou frios nas palavras; elas se tornam quentes ou frias na relação com as outras palavras

devemos fazer teatro (ou qualquer outra arte)
não para sermos amados e/ou perdoados e/ou aceitos

mas sim atraídos pela aventura pessoal da invenção de uma poética que em diálogo com a história da arte (e com a história da humanidade) amplie a experiência humana em direções até então insuspeitadas (e imprevisíveis até para nós mesmos)

com o enxugamento instrumental advindo do uso das pictocoreografias (com a eliminação das rubricas, tudo precisa se dar e se resolver no âmbito restrito (e, descobre-se então, infinito) da linguagem), atinge-se um patamar altíssimo de auto-exigências, que exclui qualquer ventriloquia, fazendo de cada ação escritural uma decisão autoral

é então que a fala se torna ação, em um nível nunca antes visto na história da dramaturgia

(ventriloquia é quando o artista não toma uma decisão a cada momento de criação da obra, permitindo que a decisão tenha sido tomada antes dele (por outros artistas), reproduzindo-a sem agir efetivamente)

decisão é atualização de potência

renovarmos a forma
para que ela
seja novamente
a morada da
arte

optar por encobrir as imagens
e ainda assim (é preciso)
tornar visível o tempo aprisionado no espaço

"é certo que sua arte é feia, mas toda arte profundamente original parece feia a princípio."
(clement greenberg, a respeito de j. pollock, em 1945)

as esculturas de richard serra não são produção de imagens (de modo geral, existe um óbvio desinteresse por toda escultura que resume-se a produzir uma imagem (ou que traz em primeiro plano a intenção de produção de uma imagem))

do mesmo modo, a pintura de barnett newman ou de jackson pollock não é sobre a produção de imagens (o modo de operação está mais próximo da invenção de uma língua)

analogamente, o teatro tem muito mais relação com diferentes modelações de tempo e espaço do que com a produção de imagens (é preciso encobrir as imagens, repito, posto que imagem e narrativa se relacionam de modo muito, muito próximo)

a experienciação da obra de arte propicia a eclosão, no receptor, de respostas pessoais (e por vezes inconscientes) para sua vivência contemporânea

"quando você reflete sobre um barnett newman, relembra a sua experiência, não o quadro." (richard serra)

APLICAR "MENOS É MAIS" NO TEMPO

há contrastes e contrastes:

contrastes gritantes (em w. de kooning)
e contrastes minimamente perceptíveis (em ad reinhardt)

os contrastes entre vermelho e azul,
e os contrastes entre diferentes tons de branco

a sabedoria que provém do desencantamento não favorece o florescimento da arte; a arte prospera na inocência

tudo desliza. (f. holderlin)

o papel do artista é passar adiante o que lhe chega
ele não existe para servir nem para mandar
mas para transmitir

toda grande obra de arte instaura
um extremo deleite com a existência
e um desespero cruciante
em raras intensidades de ambivalência

...sempre armados

da beleza mais lancinante que pudermos

inventar

UMA PEQUENA HISTÓRIA DO EXPERIMENTALISMO NO TEATRO PORTUGUÊS DO INÍCIO DO SÉCULO XX AO DEALBAR DO NOVO MILÉNIO[22]

COELHO, Rui Pina[23]
ruipinacoelho@gmail.com

A singular história do teatro em Portugal, ao longo de todo o século XX e XXI, foi criando as condições propícias para que se desenvolvesse uma cena desabridamente aberta à experimentação, determinada pela política e interessada, obstinadamente, na utopia. Assim, argumentamos, o experimentalismo, a política e a utopia podem funcionar como alguns dos eixos narrativos mais visíveis e permanentes para traçar a evolução do teatro em Portugal, desde o princípio do século XX até ao teatro português contemporâneo – eixos que se foram estruturando desde o início do século XX.

Este alegado experimentalismo significará, claro, coisas muito diversas ao longo dos anos. Até ao 25 de Abril de 1974, momento que põe término à ditadura fascista que governou Portugal desde 1926, experimentalismo significaria uma tentativa de aproximação às mais modernas práticas do teatro europeu. Mas o contexto teatral português, determinado então por um teatro de teor essencialmente comercial, herdeiro de uma lógica teatral assente, num sistema de primeiras figuras vindas do estertor da tradição romântica, ia impedindo estas aproximações e forçando-as a uma aguda efemeridade e precariedade. Depois da revolução de Abril e do consequente estabelecimento do teatro independente (iniciado pelos anos sessenta), um movimento profundamente marcado por um combinado de teatro de tradição brechtiana e neo-realista, experimentalismo seria frequentemente equiparado a formalismo – e portanto,

[22] Texto originalmente publicado como "Introdução" ao volume *Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia [Título Provisório]*, Coordenado por Rui Pina Coelho (Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II / Bicho-do-Mato, 2017).

[23] Professor Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). É doutorado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro pela FLUL. É investigador no Centro de Estudos de Teatro da FLUL, na linha de trabalho «Discursos Críticos nas Artes Performativas», nas áreas de história do teatro em Portugal, crítica e análise de espectáculos, literatura dramática portuguesa contemporânea, escritas dramáticas da contemporaneidade, teatro britânico do pós-Segunda Guerra Mundial e representação artística da violência.. Dirige a *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*. É membro da Direcção da APCT – Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, onde coordena os Seminários para Novos Críticos. Coordena o Laboratório de Escrita para Teatro, do Teatro Nacional D. Maria II, desde 2015.

evitado. Mas com o estabilizar do fervor revolucionário, com a independência conquistada face às bilheteiras, por força de um financiamento mais regular à cultura e uma vez livre da intromissão do Estado na selecção ou condicionamento dos reportórios, o teatro em Portugal foi ganhando espaço e liberdade para constituir uma cena avidamente permeável a formas novas e a processos de cariz mais experimental.

A política, para um teatro que esteve sob o jugo de um regime fascista, durante cerca de quarenta anos, e que depois foi chamado a desempenhar um papel de importância fulcral no processo de aprendizagem da democracia, na construção do edifício cívico e na ultrapassagem do atraso atávico da cultura portuguesa – foi sempre, necessariamente, um dos mais inquietantes refrãos. Se durante o Estado Novo a política seria matéria proibida – e, por isso mesmo, a mais desejada e a mais substrata, a festa da democracia foi acompanhada por um teatro de celebração dos ideais revolucionários e democráticos. Com o progressivo estabelecimento da paz social e com o advento de melhorias das condições básicas de vida, os propósitos políticos foram, por um lado, ganhando espessura filosófica ou, por outro, sendo substituídos por interesses mais mundanos. A entrada de Portugal na CEE – Comunidade Económica Europeia (1986) e a obtenção da primeira maioria absoluta pela direita social-democrata de Cavaco Silva, em 1987, marcarão um novo momento determinante para o tecido teatral em Portugal. Uma política autoritária que dava primazia ao betão e, só depois, atenção aos bens imateriais como a educação ou a cultura trouxe de volta a urgência da intervenção política aos palcos nacionais – com uma retórica mais distante, elaborada e complexa, mas igualmente presente e actuante. Ainda que o país beneficie de um citável investimento na cultura nos primeiros anos do novo milénio (2000-2006), por via do POC – o Programa Operacional de Cultura no âmbito do Quadro Comunitário de Apoio para Portugal, o sector nunca terá a folga financeira que permita encarar a actividade com a maturação necessária. Com anos de governação de Pedro Passos Coelho (2011-2015), sob o jugo da crise económica e da austeridade imposta pelas instâncias de regulamentação financeira internacionais – por entre o desaparecimento, a agonia e o soçobro de muitas estruturas – as artes cénicas portuguesas verão a dimensão política ganhar extrema vitalidade.

De resto, a utopia – um elemento absolutamente imprescindível para um teatro de um país periférico, submerso na agnosia fascista durante quase todo o século vinte; alheado das mais substantivas renovações estéticas no teatro ocidental durante esse período; falado numa língua de charme universal, mas arredada dos circuitos

internacionais mais influentes – emoldurou desde sempre o fazer teatral em Portugal. Assim, a procura de uma estética teatral síncrona com o tempo europeu, de um país democrático, livre e politicamente consciente e da revindicação da arte teatral como instrumento para a construção do edifício cívico, moral e estético dos cidadãos, esteve sempre em utópico devir.

Estes três eixos narrativos – indissociáveis – ajudam a contar uma história do teatro em Portugal, do dealbar do século vinte ao novo milénio, descobrindo no enovelar das suas pulsões experimentais, políticas e utópicas o tecido que melhor ajuda a caracterizar a teatro português contemporâneo. A curiosa circunstância da cena portuguesa e da história de um teatro livre, de arte, experimental, alternativo ou independente (consoante à época em questão), foi-se constituindo desde o início do século XX. Desde logo, tentando interromper a lógica e o domínio de um teatro pautado, sobretudo, por interesses comerciais e por reportórios de consumo fácil, o século XX abre com a fundação de iniciativas de claro intuito de renovação teatral e de conotações republicanas, inspiradas no *Théâtre Libre* de André Antoine e no seu naturalismo teatral de cunho social: o Teatro Livre (1904) e o Teatro Moderno (1905). Nos dois grupos, de propósitos artísticos muito similares, assumia-se como protagonista Araújo Pereira – considerado por muitos como o primeiro encenador português de dimensão moderna. Serão iniciativas brutalmente efémeras. O Teatro Livre durará somente entre 1904 e 1908, apresentando espectáculos nos verões de 1904, 1905 e 1908; e, em 1905, fundado após a saída de Araújo Pereira e Luciano de Castro, em cisão com o primeiro agrupamento, o Teatro Moderno apresentará a sua única temporada. São iniciativas que embora em sintonia com a renovação teatral que se ia fazendo um pouco por toda a Europa, não encontravam no Portugal do início do século campo fértil para medrar.

De relevância mais discreta – e ainda mais efémero – do que estes dois agrupamentos, mas denunciando a mesma vontade de renovação cultural, será o Teatro da Natureza que, em Junho de 1911, sob a direcção de Alexandre de Azevedo e Augusto Pina, realizará uma série de espectáculos ao ar livre, no Jardim da Estrela.

Não obstante estas tentativas, o teatro em Portugal continuaria dominado por propósitos predominantemente comerciais, saturado por comédias francesas de comprovado sucesso e por versões dulcificadas e ao gosto português de clássicos universais. Vinte anos depois do fugaz surgimento do Teatro Livre e do Teatro

Moderno, continuava a faltar na cena portuguesa algo que se mostrasse como alternativa ao teatro declamado que era ainda o paradigma.

Contudo, pelos anos vinte, sentir-se-iam alguns sinais de mudança. Afonso Gayo, na *Evolução do teatro português contemporâneo* (1923), uma conferência realizada em 25 de Março de 1923, na sala da Sociedade Nacional de Belas Artes, concluirá: "estamos em vésperas de um ressurgimento do teatro português" (GAYO, 1923:6). Esse ressurgimento era, para Gayo, perceptível por vários factores: a organização do Teatro Nacional, a construção de novos teatros, a adesão portuguesa, em 1911, à Convenção de Berna para a protecção de obras literárias e artísticas (de 1886), a propaganda a favor de textos originais e a influência dos repertórios das companhias estrangeiras que se apresentam em Portugal.

Desses sinais de mudança, seriam também significativos a fundação de outras duas iniciativas: o Teatro da Juvénia – Escola Teatro de Araújo Pereira (1924); e o Teatro Novo, de António Ferro (1925). Em 1924, Araújo Pereira, com a colaboração de César Porto, inaugura uma Escola de Teatro (também conhecida por Teatro Juvénia). A sua atitude pedagógica e artística, determinada pelas suas convicções republicanas, socialistas e progressistas, seria um extravagante parêntesis na lógica dominante no teatro português. De reputação firmada no meio teatral, Araújo Pereira visa formar actores livres dos vícios da classe profissional e, em suma, os actores de um novo teatro. No final dos espectáculos, por exemplo, não se podia aplaudir nem, na imprensa, fazer-se referência aos seus nomes, para evitar a semente da vaidade e o cabotinismo. O Teatro Juvénia seria um dos colectivos que mais claramente denunciava a necessidade de um teatro mais exigente e que não tivesse o único fito de satisfazer o público e os intuitos comerciais dos empresários. Contudo, de ideário socialista, não vai sobreviver ao golpe militar de 1926.

De perfil político radicalmente diverso, será o Teatro Novo (1925), fundado por António Ferro (que virá a ser, durante o Estado Novo, o director do Secretariado da Propaganda Nacional) e José Pacheco. Inscreve-se declaradamente numa linha de teatro de arte à semelhança de outros colectivos europeus, visando a actualização da cena portuguesa em relação à Europa e, sobretudo, a França. Realizarão, contudo, somente dois espectáculos – *Uma Verdade para Cada Um* de Pirandello e *Knock ou o Triunfo da Medicina* de Jules Romains – existindo apenas durante cerca de um – polémico e incongruente – mês.

O golpe militar de 28 de Maio de 1926, de cariz nacionalista e antiparlamentar, que porá termo à Primeira República Portuguesa e instaurará uma Ditadura Militar (que se transformará no Estado Novo, fascista, após a aprovação da Constituição de 1933) e que imporá uma censura prévia aos espectáculos teatrais, encarregar-se-á de pôr termo a estas tímidas tentativas de experimentação teatral.

A história do teatro dito "experimental" em Portugal terá somente continuidade no imediato pós-Segunda Guerra Mundial. Assim, de 1946 até, sensivelmente, aos primeiros anos da década de cinquenta, e por consequência da derrota do eixo fascista italo-germano, haverá um abrandar da censura salazarista, que permitirá o advento de um período que se poderá caracterizar por uma ânsia de renovação e aproximação às mais modernas correntes e propostas teatrais europeias, marcadas por um experimentalismo que, ainda que tímido, marcará um novo capítulo para o teatro português. Este "experimentalismo", porém, não corresponderia exactamente às mesmas práticas cénicas que se designariam como experimentais na maior parte da Europa teatral do seu tempo. Antes, corresponderia, essencialmente, à rejeição de interesses comerciais e das convenções obsoletas da profissão, encontrando na lição tutelar de Jacques Copeau o exemplo preciso: um teatro centrado na expressividade física do actor; um teatro de dimensão humanista e de valores estéticos elevados; um teatro de arte que desprezava as concessões artísticas em função de razões comerciais.

Desse modo, formar-se-ão vários grupos que darão corpo a uma espécie de 'movimento experimental' constituído por intentos isolados (e efémeros), realizados, sobretudo, por amadores ou jovens actores em formação que, de forma geral, não ultrapassariam o habitual reduto de uma reduzida classe intelectual lisboeta ou portuense. Será esse o enquadramento de colectivos como o Teatro Estúdio do Salitre (1946), os Companheiros do Pátio das Comédias (1948); o Grupo Dramático Lisbonense, de Manuela Porto (1948-50), o Grupo de Teatro Experimental, de Pedro Bom (1951); a Casa da Comédia, de Fernando Amado; o Teatro Experimental do Porto (1953) ou o Teatro d'Arte de Lisboa (1955). Embora possamos reconhecer no conjunto destas iniciativas um propósito similar e um contexto comum, cada uma delas terá um perfil exclusivo.

O momento inaugural para este novo capítulo do teatro em Portugal será a data da estreia do primeiro espectáculo do Teatro Estúdio do Salitre – 30 de Abril de 1946 –, um colectivo dirigido por Vasco Mendonça Alves, Luiz Francisco Rebello e Gino Saviotti – um grupo heteróclito, composto por "conservadores e vanguardistas,

monárquicos e republicanos, católicos e marxistas, críticos e criadores, alunos e professores" (REBELLO, 1996, p. 14) que se reunia para se insurgir contra o marasmo e o atraso sistémico na cultura portuguesa. Na estreia do primeiro espectáculo, é lido e distribuído um manifesto intitulado *Manifesto do Essencialismo Teatral*, onde, em doze pontos, se explicam e expõem as ideias teatrais que o grupo sustentava, no sentido de defender um teatro que se apresentasse como um fenómeno colectivo e liberto dos ditames da cena naturalista, das imposições temáticas de uma linhagem de teatro como arte social ou dos excessos e abusos interpretativos da encenação e da imposição da maquinaria teatral. Um teatro "essencialista", portanto, na singular retórica do Salitre, ecoando notoriamente o magistério de Copeau. Entre 1946 e 1950, são apresentados dezessete espectáculos, nem todos obedecendo aos propósitos iniciais, mas, tudo somado, terão um papel decisivo na divulgação de novas dramaturgias, novos autores e uma nova maneira de entender o fazer teatral.

O Pátio das Comédias, denominação depois expandida para Companheiros do Pátio das Comédias aquando da profissionalização em 1949, é fundado em torno da acção de um grupo de intelectuais e artistas constituído por António Pedro, Jorge de Faria, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Luiz Francisco Rebello, José Blanc de Portugal e José Augusto França (a que se juntarão Costa Ferreira, Armando Ventura Ferreira ou Tomás Ribas, entre outros). Será no contexto da actividade dos Companheiros que António Pedro – uma das figuras mais importantes deste período e um dos seus maiores promotores e ideólogos – assinará a sua primeira encenação.

O Grupo Dramático Lisbonense (1948-1950), um grupo amador dirigido por Manuela Porto, constituído, na sua maioria, por elementos do Coro de Fernando Lopes Graça, congregava essencialmente jovens militantes do Movimento de Unidade Democrática (MUD), combinando intuitos artísticos com uma evidente militância cívica e política.

O Grupo de Teatro Experimental de Pedro Bom é fundado, em 1951, na sequência do último espectáculo do Teatro Estúdio do Salitre. Vendo o fim deste laboratório teatral e não querendo abandonar o projecto que este colectivo preconizava, Pedro Bom visa continuar a aventura experimentalista do Salitre num novo contexto.

A Casa da Comédia, um colectivo amador que tem origem na secção de teatro do Centro Nacional de Cultura, faz duas apresentações públicas, em Junho de 1946 e em Maio de 1947, no Teatro do Ginásio. Reaparece cerca de vinte anos mais tarde (em 1962), como um grupo de teatro denominado 'Casa da Comédia', animado pelo mesmo

director, Fernando Amado, mas desta feita com um espaço próprio e com um grupo de actores (amadores) relativamente estável.

O Teatro d'Arte de Lisboa, um pouco mais tardio que os anteriores, é dirigido por Orlando Vitorino e Azinhal Abelho, fundado em 1955, caracterizando-se, sobretudo, por uma exigência cultural na escolha do repertório e por um pendor filosofante na sua abordagem dramatúrgica.

Todas estas iniciativas e colectivos teatrais vão soçobrar perante a impermeabilidade do tecido teatral profissional face às propostas de cariz mais experimental. Todas, à excepção de uma: o Teatro Experimental do Porto (TEP). Fundado em 1953, no enquadramento de um Círculo de Cultura Teatral (CCT). Amador nos primeiros anos de existência profissionaliza-se em 1957, mantendo-se em actividade até aos dias de hoje, assumindo-se como o colectivo que carregará a mecha do experimentalismo no teatro português durante a década de cinquenta. De 1953 a 1961, terá como director artístico António Pedro, que fará do TEP, em Portugal, o espaço privilegiado para a encenação moderna e para um reportório consentâneo com o seu tempo teatral.

Poderíamos ainda, claro, juntar algumas experiências aportadas pelo teatro de universitários, que, em conjunto com os amadores, iam sendo os bastiões da renovação teatral. Grupos como o TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (1938), o TUP - Teatro Universitário do Porto (1948), o CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (1954), o Grupo Cénico da Associação de Estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (1954) ou o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa (1964), foram o laboratório necessário para a experimentação e para a aplicação do pensamento teatral de renovadores como Paulo Quintela, Luís de Lima, Victor Garcia, Ricardo Salvat, Juan Carlos Uviedo, Adolfo Gutkin ou António Pedro.

Poderíamos acrescentar também alguns dos esforços em dobrar o teatro português para o campo da novidade ou da experimentação por parte da companhia Rey Colaço / Robles Monteiro, companhia residente do Teatro Nacional entre 1929 e 1964 – de que a tentativa de fazer representar a *Mãe Coragem* do proibido Bertolt Brecht em 1955 é tímido exemplo – ou da actividade do TNP – Teatro Nacional Popular (1956-69) de Francisco Ribeiro, um projecto também caracterizado por uma aura de exigência artística e por uma prática de encenação mais condizente com o teatro do seu tempo –

embora com um enquadramento diferente fruto das circunstâncias que os emolduravam e os obrigavam a um perfil mais oficial e em sintonia com o regime vigente.

De uma maneira geral, será este ideário de exigência intelectual e de rigor artístico que motivará o chamado Teatro Independente que se começa a formar na década de sessenta, em sincronia com a guerra colonial, revoltas estudantis e movimentos migratórios massivos para fora de Portugal.

O Teatro Moderno de Lisboa – Sociedade de Actores, de 1961 a 1965, é frequentemente encarado como o precursor do movimento de teatro independente português. Muitos dos seus membros fundadores (Carmen Dolores, Armando Cortez, Fernando Gusmão, Rogério Paulo e Armando Caldas) tendo começado a carreira nos grupos experimentais do pós-guerra ou integrado, em diversos momentos, o elenco do Teatro Nacional Popular de Francisco Ribeiro, encontraram no Teatro Moderno de Lisboa o espaço para um teatro insubmisso e livre.

A "independência" das companhias de teatro que dariam corpo a este movimento definir-se-ia por dois modos diferentes: independência face à intromissão do Estado nas escolhas repertoriais; e independência face à bilheteira. Esta circunstância levará, contudo, a uma estrita "dependência" de apoios estatais à criação, pois seria este o único modo de salvaguardar a liberdade artística dos criadores – situação que se mantém, genericamente, até hoje. Será deste movimento que sairão os colectivos que ainda hoje são centrais à vida teatral portuguesa: Teatro Experimental de Cascais (dir. Carlos Avilez, 1966), companhia de reportório, à vez, interventivo ou de inspiração absurdista – fulgurante nos primeiros anos; A Comuna – Teatro de Pesquisa (dir. João Mota, 1972), de inspiração brookiana, minimal, ritualista e centrada nos recursos expressivos do actor; Teatro da Cornucópia (dir. Luís Miguel Cintra, 1973), companhia de teatro de arte e de reportório, de exigência e excelência ímpares; Seiva Trupe (dir. Júlio Cardoso, 1973), criada com o intuito de estabelecer um contacto mais directo entre o palco e o público; Teatro O Bando (dir. João Brites, 1974), caracterizado por uma íntima relação com as artes plásticas, pelo uso de espaços não convencionais e pelo uso de – por vezes – monumentais máquinas cénicas; A Barraca (dir. Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, 1975), grupo cujo repertório inicial incidia, maioritariamente, sobre temas da história e da cultura portuguesas, sendo a música uma das componentes essenciais do seu trabalho; Novo Grupo – Teatro Aberto (dir. João Lourenço, 1982), com um reportório de forte filiação germânica e atento às escritas contemporâneas. Mas também outros que, entretanto, desapareceram, como o Teatro Estúdio de Lisboa (1963-1989),

Grupo 4 (1966-1981), ou Grupo Teatro Hoje (1975-1993) – grupos que foram esticando os esforços de renovação teatral até aos limites possíveis.

Fora de Lisboa, e na maior parte herdeiras de um vibrante movimento de teatro de amadores que animou as décadas de cinquenta, sessenta e setenta, formaram-se várias companhias. O modelo da descentralização, de inspiração francófona, serviu para enquadrar o trabalho de colectivos como a Grupo de Campolide/Companhia de Teatro de Almada (1971/1983), o Centro Cultural de Évora/CENDREV (1975/1990), GICC/Teatro das Beiras (1976/1994), Cena/Companhia Teatral de Braga (1980/1988), Teatro da Rainha (1985), Teatro Regional da Serra de Montemuro (1990), Escola da Noite (Coimbra, 1992), a ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve (1995), entre muitos outros. Salvaguardando a especificidade natural do trabalho de cada grupo, o campo de acção destas companhias é o da divulgação do reportório clássico, nacional e universal, da promoção da cultura, da intervenção local e da formação de públicos.

Com o modelo da organização do meio teatral em companhias relativamente estabilizado e pouco permeável a outras formas de agrupamento, pelo final dos anos oitenta começa a tornar-se bastante difícil aos jovens actores – cada vez mais bem preparados – encontrar saídas profissionais. Assim, surgirão vários projectos pontuais e de carácter *freelance* ou sob novas formas de estruturar a produção, tal como a Cassefaz (1987) ou a Prótea – Acção Pró Teatro (1988), que aliavam a produção, a divulgação e a gestão de projectos teatrais. Esta nova geração colaborará também com diversos grupos, procurando também outras formas de trabalho (cinema, televisão), aproximando-se sem complexos de circuitos mais comerciais. Tornar-se-ão rapidamente uma alavanca para a modernização da cena nacional, cada vez mais universalista e cosmopolita.

Os anos noventa darão continuidade a esta renovação. Contudo, sem espaços próprios para trabalhar, criadoras como Lúcia Sigalho (depois, no colectivo Sensuround) e Mónica Calle (no colectivo Casa Conveniente) procuraram espaços alternativos – o que também determinará o carácter provisório, intuitivo, visceral e autobiográfico dos seus primeiros trabalhos. Neste período, o trabalho de colectivos como O Olho (dir. João Garcia Miguel, 1993) ou o Útero (dir. Miguel Moreira, 1998) marcavam também o desejo de criar de formas alternativas e iam começando a desenhar a criação teatral em Portugal, como uma das mais originais a nível europeu. A sua impressiva marca na cena portuguesa revela-se em formas inovadoras na relação com o público, com o espaço ou com o texto, apresentando espectáculos invariavelmente arrojados e radicais.

Mas, nos anos noventa, num momento em que o modelo da companhia deixara de ser o preferencial, também se formarão grupos que se confirmarão através de um trabalho regular e coerente. São os casos do Teatro do Século (1983-1999), em particular com as encenações de Inês Câmara Pestana (a partir de 1991); do Teatro da Garagem (1989), fundado em torno da dramaturgia elíptica, onírica e imagética de Carlos J. Pessoa, que assina a maior parte dos textos e das encenações; do Teatro Meridional (dir. Miguel Seabra e Natália Luiza, 1992), que divide o seu trabalho entre espectáculos que se socorrem de textos não dramáticos; espectáculos onde a palavra não tem um papel central, essencialmente visuais; ou espectáculos que visitam textos do reportório universal ou da nova dramaturgia portuguesa; e da Escola de Mulheres (dir. Fernanda Lapa, 1995), que lida com um repertório que debate a feminilidade e o lugar da mulher no teatro e na sociedade. Mais tarde, em 1996, e dando continuidade a um trabalho desenvolvido no Teatro da Malaposta, formar-se-á o Teatro dos Aloés (dir. José Peixoto), baptizado sob a égide de Athol Fugard (*Uma lição dos aloés* foi o seu espectáculo inaugural) e que dá uma particular atenção a um reportório de linhagem brechtiana. Também no final da década e na sequência da montagem de um dos mais relevantes textos da recente dramaturgia portuguesa – *António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge Silva Melo – formaram-se os Artistas Unidos, agrupados em torno da figura tutelar de Jorge Silva Melo (também fundador da Cornucópia, em 1973), que, depois de um período (1995-2000) em que se montaram espectáculos com elencos numerosos, de dimensão coral, polifónicos, eléctricos e monumentais, passaram a preferir os textos da moderna dramaturgia europeia, num esforço titânico de apresentação, divulgação, tradução e encenação dos mais recentes dramaturgos, na maior parte das vezes inéditos em Portugal. Os anos em que os AU apresentavam os seus trabalhos na Capital, de 2000 a 2002, um edifício abandonado no coração do Bairro Alto, então o lugar privilegiado da animação nocturna lisboeta, ainda permanecem no imaginário do teatro em Portugal, como um momento de extraordinária efervescência e vitalidade.

Mas podemos juntar-lhe ainda o trabalho de Ricardo Pais, de 1972 à direcção artística do Teatro Nacional S. João (TNSJ, Porto), aquele que o teatrólogo Paulo Eduardo Carvalho designou como "um dos mais singulares e talentosos criadores teatrais portugueses das últimas décadas" (CARVALHO, 2006, p. 9). De resto, o trabalho de Ricardo Pais no TNSJ foi, em grande medida, responsável pela revitalização do tecido cultural da cidade do Porto, por meados da década de noventa, que se traduzirá no aparecimento de um conjunto de intérpretes notáveis e na criação de vários

grupos que tornariam o Porto uma cidade teatralmente muito estimulante (particularmente depois do investimento na cultura pela ocasião do Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura). São casos da Assédio – Associação de Ideias Obscuras, As Boas Raparigas Vão para o Céu e as Más para Todo o Lado, Teatro Bruto, Lilástico, entre muitos outros, nomeadamente o trabalho do actual director do TNSJ – Teatro Nacional de São João, o cenógrafo e encenador Nuno Carinhas. Foi também no Porto que João Paulo Seara Cardoso (1956-2010) desenvolveu o singular trabalho do Teatro de Marionetas do Porto, expoente maior de uma rica tradição de teatro de formas animadas.

Pelos anos noventa, vai-se afirmando o trabalho de colectivos e criadores mais jovens que vão assumindo os mais relevantes palcos nacionais graças a um trabalho continuado de generalizada aceitação e qualidade. Estes novos criadores, herdeiros electivos dos projectos de experimentação e da liberdade criativa que o teatro português foi conseguindo conquistar durante os anos oitenta e noventa, trabalham, sobretudo, em espaços não-convencionais ou espaços adaptados – e foram encontrando na programação da Culturgest, do Centro Cultural de Belém, dos teatros Municipais S. Luiz e Maria Matos, no Festival Internacional de Almada e no Alkantara Festival, as plataformas que lhes foram permitindo uma actividade regular e visível, respondendo, muitas vezes, a desafios dos próprios programadores. De importância seminal foi também a constituição de O Espaço do Tempo, em 2000, dirigido pelo coreógrafo Rui Horta, no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, uma estrutura que serve de âncora a um programa extenso de residências artísticas nas áreas do teatro, dança, performance, música, artes visuais, orientada para a criação contemporânea emergente. Estas estruturas de apoio à criação artística foram permitindo a sobrevivência dos jovens artistas e a continuidade dos seus projectos que, de outra forma, com acesso limitado ou pontual aos financiamentos estatais e sem espaços próprios, dificilmente resistiriam à crescente precarização do sector.

O que é igualmente determinante no trabalho desta nova geração de criadores é que, na maior parte dos casos, são também presença regular nos circuitos internacionais, beneficiando assim da experiência partilhada de um movimento transnacional e perfilhando códigos e linguagens cada vez em maior sintonia com as mais recentes artes performativas. São jovens colectivos e criadores que vão aliando invenção e criatividade a uma investigação continuada sobre as especificidades da linguagem teatral, trabalhando amiúde nas fronteiras inter-artes, cruzando diferentes modelizações

artísticas, navegando entre performance, teatro, narração, nova dança, vídeo ou instalação.

Não querendo erodir a singularidade do trabalho artístico de cada um dos criadores, das companhias ou das estruturas de produção em análise, descobrem-se alguns eixos temáticos, muitas preocupações partilhadas e vários modos de fazer de grande proximidade formal e estética. Há, também, e esse será um dos aspectos mais singulares do actual momento do teatro em Portugal, uma permanente circulação de artistas por entre diversos projectos, assumindo diferentes graus de responsabilidade em cada um, fazendo denunciar uma particular cumplicidade geracional.

Referências bibliográficas:

GAYO, Afonso (1923), *Evolução do teatro português contemporâneo* (conferência realizada, em 25 de Março de 1923, na Sala da Sociedade Nacional das Belas Artes e promovida pela Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro), Lisboa: Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro.

REBELLO, Luiz Francisco (1996), *Teatro-Estúdio do Salitre – 50 anos, 9 peças em 1 acto*. Prefácio de Luiz Francisco Rebello, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/ Publicações Dom Quixote, pp. 11-27.

CARVALHO, Paulo Eduardo (2006), *Ricardo Pais: Actos e Variedades*. Porto: Campo das Letras.



PROPESP
Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA

PROAD
Pró-Reitoria de Administração | UFPA

ICA INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

TUCB
TEATRO UNIVERSITÁRIO
CLÁUDIO BARRADAS

ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-63189-56-1
9 788563 189561