

Micael de Oliveira

Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea
(1974-2004)

Os Autores Portugueses do Teatro Independente: Repertórios e Cânones

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

– 2010 –

Micael de Oliveira

Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea

1974-2004

Os Autores Portugueses do Teatro Independente: Repertórios e Cânones

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS,
ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR FERNANDO MATOS
OLIVEIRA E APRESENTADA À FACULDADE DE LETRAS DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA, NO ANO DE 2010.

Dedico este trabalho a todos aqueles que, cada um à sua maneira, contribuíram para a redação desta dissertação. Ao meu orientador, o professor Fernando (Matos Oliveira), pelo cuidado intelectual ininterrupto. À minha mulher, Ana (Raquel Ruivo), pela paciência, dedicação e estímulo intelectual contínuo. E aos amigos, entre os quais ao Francisco (Pessanha), que me ajudou a pensar ao longo destes anos, e à Catarina (Maia), que lê, com extrema paciência, os meus textos e com eles me faz também reflectir.

SUMÁRIO

Siglas e Abreviaturas	p. 6
1. Introdução	p. 7
1.1 <i>Tipologias Textuais, Critério de Seleção e Objectivos</i>	p. 11
1.2 <i>Notas sobre Metodologia e Pesquisa</i>	p. 15

PARTE I

2. Repertório, Cânone e Tradição:	
o Lugar da Produção Dramática Contemporânea Portuguesa	p. 17
2.1 <i>O Repertório, os Autores, a Tradição e a Reacção</i>	p. 18
2.2 <i>Visões sobre o Autor, o Encenador e o Repertório</i>	p. 31
2.3 <i>O Cânone enquanto Matriz Orientadora do Repertório</i>	p. 43
2.4 <i>Repertório e as Escritas Contemporâneas Teatrais: Um Problema</i>	p. 52

PARTE II

3. Panorama do Teatro Português Contemporâneo	
e a sua Relação com a Dramaturgia Nacional (1974 – 2004)	p. 57
3.1 <i>Nota Introdutória</i>	p. 57
3.2 <i>Antes de 1974 – breves notas sobre as raízes do teatro independente</i>	p. 58
3.3 <i>De 1974 a 1984 – o teatro de pesquisa e experimental</i>	p. 61
3.4 <i>1984-1994 – depois da profissionalização, a institucionalização: a retracção da dramaturgia contemporânea portuguesa</i>	p. 71
3.5 <i>1994-2004 – quando o teatro passa a ser “arte performativa” e o texto um utensílio da e para a cena</i>	p. 79
3.6 <i>Breve Nota Conclusiva</i>	p. 93

PARTE III

4. Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa nos Repertórios de Sete Estruturas Teatrais (1974 a 2004:)	p. 95
4.1 <i>Introdução</i>	p. 95
4.2 <i>O Papel dos Teatros Nacionais: Cânone e Repertórios</i>	p. 97
4.3 <i>Teatro Nacional D. Maria II (Lisboa) – instabilidade ou rumo difuso</i>	p. 99
4.4 <i>Teatro Nacional São João (Porto) Um projecto cénico e dramaturgico contemporâneo – um repertório pensado</i>	p. 103
4.5 <i>O Teatro da Cornucópia (Lisboa) Um teatro de texto, um teatro canónico</i>	p. 109
4.6 <i>Centro Cultural de Évora – Centro Dramático de Évora o palco é uma escola – aprender o cânone</i>	p. 115
4.7 <i>Novo Grupo / Teatro Aberto (Lisboa) um palco para a dramaturgia estrangeira contemporânea</i>	p. 118
4.8 <i>A Comuna – Teatro de Pesquisa (Lisboa) um pequeno laboratório para novas dramaturgias</i>	p. 126
4.9 <i>Teatro Experimental de Cascais os autores portugueses de transição (anos 60, 70 e 80)</i>	p. 133
5. Conclusão	p.144
6. Bibliografias e Outras Referências	p. 148
6.1 <i>Activa</i>	p. 148
6.2 <i>Passiva</i>	p. 152
6.3 <i>Netgrafia</i>	p. 159
6.4 <i>Outras fontes</i>	p. 160
7.1 Anexo	
A) Perfil das 13 Estruturas Teatrais Portuguesas em Análise (1974-2004)	
B) Quadros Estatísticos sobre o Repertório	
C) Repertório das 13 Estruturas em Análise.	

Siglas e Abreviaturas

CENDREV – Centro Dramático de Évora
CCE – Centro Cultural de Évora
SEIVA TRUPE – Seiva Trupe – Teatro Vivo
CITAC – Centro de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra
TNDMII – Teatro Nacional Dona Maria II
TNSJ – Teatro Nacional São João
TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
TEC – Teatro Experimental de Cascais
TEP – Teatro Experimental do Porto
CTA – Companhia de Teatro de Almada
CTB – CENA, Companhia de Teatro de Braga
(A) Comuna – Comuna - Teatro de Pesquisa
(A) Cornucópia – Teatro da Cornucópia
TMP – Teatro da Mocidade Portuguesa
TAS – Teatro Animação de Setúbal
TIL – Teatro Infantil de Lisboa
CDIAG - Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett
74 – 1974
84 – 1984
94 – 1994
74-84 – entre 1974 a 1984
84-94 – entre 1984 a 1994
94-2004 – entre 1994 a 2004

1. Introdução

O estudo que a seguir se apresenta centra-se numa temática que tem vindo, cada vez mais, a preocupar os agentes teatrais portugueses e europeus: a questão da presença da dramaturgia viva, contemporânea, num teatro que se define igualmente pela contemporaneidade da sua forma e da sua linguagem, frequentemente apelidado de pós-moderno ou pós-dramático; estas poderão ser designações algo vagas, contudo, manifestam uma mudança de paradigma em curso na Europa, desde a década de 70. Essa mudança prende-se sem dúvida com a história do teatro ocidental ao longo do século XX, período durante o qual o trabalho dos encenadores deixou de parte o seu texto-centrismo tradicional, para dar lugar a um trabalho cénico emancipado. Desde que André Antoine em Paris, no fim do século XIX, reivindicou a existência da profissão de *metteur en scène*, passando por Artaud, Piscator, Brecht, Appia, até encenadores da actualidade como Bob Wilson, Romeo Castellucci, Pippo Del Bono, entre outros, cada um à sua maneira, um núcleo de escritores de palco (Bruno Tackels).

Por seu lado, o campo da teoria tem acompanhado as práticas dramatúrgicas, ampliando o próprio alcance da palavra *dramaturgia*, assim como o de *teatro*. De entre vários estudiosos, cujo rasto seguimos para este estudo, encontramos a sombra de Peter Szondi, Bertolt Brecht, Michel Foucault assim como outros mais próximos de nós como Jean Pierre Sarrazac, autor de inúmeras ideias teóricas que sugerem várias leituras dos modelos cénicos actuais; Hans Thies Lehmann, autor da expressão Teatro Pós-Dramático; Bruno Tackels, defensor da ideia de uma escrita de palco, comum a dramaturgos e também a encenadores. Encontramos ainda a escrita de Carlos Porto, de Maria Helena Serôdio e de Eugénia Vasques que teceram discursos críticos sobre os espectáculos e textos que iam estreando em Portugal a partir do 25 de Abril, autores que se esforçaram por pensar os traços gerais do teatro português da nova era democrática, à semelhança de outros pensadores de encenadores como Fernando Mora Ramos, entre outros.

Mais do que uma preocupação sobre as alterações da forma do drama ou dos processos de construção do texto para teatro, este trabalho centra-se na análise da produção dramática representada pelas companhias de teatro independente que se fundaram por volta da Revolução de Abril de 1974. A partir desse *corpus* de companhias,

a nossa pesquisa prende-se à figura autoral do dramaturgo, não enquanto *demiurgo* e único capaz de forjar um texto dramático de excelência, mas simplesmente como agente especializado de uma prática escrita que, por um lado, requer técnicas específicas, por outro, requer qualidades artísticas. Trata-se de uma figura que encontramos, sobretudo a partir dos finais do século XX, a meio caminho entre a palavra e a cena, numa junção do universo literário com o cénico. De facto, por mais que possamos defender que o texto teatral não é literatura dramática, um texto escrito permanecerá com a condição de texto literário, ou seja, texto composto e fixado pela letra (*lat. litterae*).

Este ponto não é tão inofensivo quanto parece, pois trata-se, ao fim e ao cabo, de saber que área de estudo irá proceder à análise do texto teatral; se este entra no domínio da literatura e se constitui um objecto enquanto tal, ou se se inclui no âmbito dos estudos sobre as artes performativas. Na verdade, o texto poderá ser passível de uma leitura analítica por parte de estudiosos ligados à literatura (legitimada pela própria história dos géneros literários¹). Porém, quanto mais nos aproximamos dos processos cénicos contemporâneos, mais a tarefa de situar um objecto (o texto) na área de estudo que tradicionalmente ocupava (a literatura) se torna complexa, devido à dependência do texto em relação à cena ser cada vez mais estreita e complementar.

A dramaturgia que nos propomos estudar prende-se a um objecto com características literárias e teatrais específicas. Para efeito do nosso estudo, consideramos o texto teatral dramático² como um suporte escrito passível de leitura e de conservação (enquanto objecto). Este texto tem as suas raízes na forma dramática, pensada para a cena, criada por um agente teatral especializado em questões literárias e teatrais, enfim, por um dramaturgo.

Assim, embora o nosso estudo abarque várias tipologias de textos para o palco, pretende sobretudo seguir o rasto e o percurso da dramaturgia contemporânea portuguesa, através da sua presença nos repertórios das diversas estruturas teatrais, identificando assim as perspectivas de emancipação e os impasses que também se manifestam. Para tal, empreende-se um trabalho em quatro movimentos, a partir das seguintes perguntas prévias: i) como evoluiu, qual o seu peso, por onde e por que mãos

¹ MATEUS, José Alberto Osório. (1977). *Escrita de Teatro*. Amadora: Livraria Bertrand, p. 34-35.

² Saliente-se aqui o carácter original da criação de um texto teatral dramático, que se distingue de outras formas literárias para o palco, como as que se definem como *a partir de, baseado em*. Consideraremos tais formas como não-dramáticas.

passou a dramaturgia contemporânea portuguesa?; ii) qual a relação que a dramaturgia nacional tem para com as outras tipologias textuais presentes no repertório das estruturas que (em boa parte) foram, responsáveis pela criação do tecido teatral português do pós-25 de Abril?

O primeiro movimento é dedicado à investigação de treze estruturas teatrais, identificadas mais adiante, com o objectivo de fazer o levantamento dos tipos de textos para teatro que têm sido encenados em Portugal, em diversas regiões do país, ao longo de 30 anos, entre 1974 e 2004. A nossa opção pela grande escala é deliberada, para assim podermos realizar a cartografia de um território extenso, de modo a *analisar e ler* os movimentos textuais em *perspectiva*.

Posto isto, após a análise tipológica de cerca de 1228 espectáculos, estaremos em condições de observar as dinâmicas da dramaturgia portuguesa contemporânea (2³), assim como a sua relação tanto com a dramaturgia *extemporânea* (1), *não-dramática* (4) e com a *dramaturgia contemporânea estrangeira* (3). Por constatarmos, neste momento da investigação, uma altíssima taxa percentual de representação de textos extemporâneos (ligados ao cânone, ao texto tradicional), avançaremos num segundo momento com a análise da noção de “repertório” (*teatro de*).

Num segundo movimento buscam-se as diversas noções de repertório, facto que nos levará a abordar questões como (i) o peso do repertório clássico ou extemporâneo e a sua influência na produção dramática coetânea; (ii) a identificação dos responsáveis pela constituição de repertórios; (iii) a questão das escritas teatrais contemporâneas que, pelo seu processo criativo colocam em causa a própria noção de repertório enquanto depósito de matrizes repetíveis. Entenderemos os autores como agentes teatrais que regulam, de certo modo, a produção dramática contemporânea, fomentando-a ou, pelo contrário, confinando a sua expansão, tal como empreenderemos uma análise sobre os discursos que motivam o seu fomento e/ou contracção.

O terceiro movimento pretende esboçar o percurso histórico das companhias de teatro independente (o nosso principal objecto de análise), tal como de outras companhias que já na década de 90 incorporam uma outra visão sobre o papel do dramaturgo. Assim, seguiremos ao longo das três décadas em causa (1974-84, 1984-94,

³ Cada tipologia encontra-se na tabela em anexo vinculada a uma letra do alfabeto. Estas tipologias encontram-se explanadas no ponto seguinte *Tipologias textuais, critério de selecção e objectivos*.

1994-2004) o caminho que a dramaturgia portuguesa percorreu, em estreita ligação com as concepções cénicas e com as vicissitudes sócio-políticas do meio artístico. Esta terceira parte tem como objectivo chegar a uma visão ampla sobre o lugar da dramaturgia durante o período em questão, nomeadamente com o auxílio dos dados estatísticos que reunimos ao longo do nosso estudo.

Por último, empreenderemos uma breve cartografia, através de algumas companhias de teatro independente⁴, para aferirmos o percurso dos autores que aqui desenvolveram o seu trabalho de escrita, quer na encomenda directa de um texto, quer na cedência de um texto pré-existente, publicado ou inédito. A palavra cartografia surge, neste caso, com a intenção deliberada de desenhar os contornos do território habitado pelos dramaturgos portugueses, de modo a avaliar a sua acção do seio do nosso teatro independente pós-revolucionário.

É por via da constituição de uma rede a ligar autor-texto-companhia-encenador, que esta cartografia se pretende debruçar. Porém, o cerne deste ponto não recai sobre uma análise do texto em si, mas sobre um *corpus* de textos, reunindo-o e analisando-o com o auxílio das tipologias definidas para este estudo. Como todo o trabalho focado nos movimentos de grande escala, não poderemos atender com minúcia às especificidades de cada obra em si, dissertando atentamente sobre as particularidades de um texto ou mesmo sobre o que nele resiste às próprias categorias tipológicas aqui mobilizadas.

⁴ De entre as treze estruturas, seleccionaremos um universo de sete, representativas de um determinado perfil em relação às tipologias supracitadas.

1.1 *Tipologias Textuais, Critério de Seleção e Objectivos*

A presente dissertação pretende levar a cabo um estudo de levantamento e análise do repertório de onze companhias portuguesas de teatro independente, nascidas na sua maior parte entre 1973 e 1975, além do contributo dos Teatros Nacionais D. Maria II (Lisboa) e S. João (Porto). Apesar da disparidade que possa existir entre cada estrutura, quer em termos estéticos, quer em termos da sua história, o *corpus* apresentado pretende representar a dinâmica de produção teatral entre 1974 e 2004, perfazendo 30 anos de actividade. Trata-se de um período temporal suficientemente lato para acompanhar a constituição do repertório nas diversas companhias, pois este não se funda por mero acaso circunstancial, antes resulta de pressupostos artísticos e/ou político-ideológicos sedimentados no tempo.

Como já foi referido, esta investigação tem como finalidade a identificação e análise das tipologias textuais representadas nas diversas estruturas. Para o efeito, recorreremos a cinco categorias tipológicas:

- 1) Dramático extemporâneo (português ou estrangeiro);
- 2) Dramático (original) contemporâneo português;
- 3) Dramático (original) contemporâneo estrangeiro;
- 4) Não-dramático, quando o texto parte de uma obra de outro género, frequentemente designado com a expressão “a partir de” ou “versão”. Esta categoria inclui ainda as criações colectivas, nas quais o autor/dramaturgo não aparece identificado. Acresce ainda a reescrita de textos dramáticos que têm como génese uma obra não-dramática;
- 5) A quinta tipologia abarca, mais do que define, todo o espectáculo não-teatral, mesmo que este tenha um texto como elemento espectacular. Assim, incluir-se-ão géneros não-teatrais como a ópera, a dança, o circo, o novo-circo, e outros géneros artísticos próximos do teatro, mas que não se definem como tal. Inclui-se ainda os espectáculos que comparecem nas programações mas cujo rasto se perdeu, sem que se consiga, com rigor, definir a sua pertença textual numa destas tipologias.

Olhando para o conjunto das cinco tipologias, devemos ainda esclarecer que a primeira se refere a textos para teatro, cujo autor tenha nascido antes da Segunda Guerra Mundial, marco simbólico de um novo renascimento civilizacional, origem imediata do

mundo sócio-económico e político que conhecemos hoje. Esta vasta tipologia abarca assim um repertório muito diversificado, desde os autores da Grécia Antiga, passando pelos períodos medieval, clássico, romântico, moderno, até ao teatro épico de Brecht. Enquadram-se aqui os textos a que designamos habitualmente por “clássicos”, querendo dizer que marcaram um determinado período histórico e que, no momento da sua encenação contemporânea, mormente nas companhias do teatro português em questão, tais textos beneficiaram do reconhecimento quer do público nacional, quer do estrangeiro.

A segunda e terceira tipologias enquadram os espectáculos que tiveram na sua origem um texto teatral criado por um (ou mais) autor português, ou, no caso da terceira, por um (ou mais) autor estrangeiro. Ambos os textos são definidos como contemporâneos. Os critérios de contemporaneidade de um texto relacionam-se, em parte, com a existência do seu manufactor, portanto, os textos considerados nesta tipologia deverão ter sido escritos por autores:

1) que nasceram depois da Segunda Guerra Mundial;

e/ou

2) que se encontravam vivos durante a encenação portuguesa do seu texto.

No entanto, seremos pontualmente obrigados a abrir excepções e a alargar a segunda e terceira tipologias a autores recém-desaparecidos aquando da encenação dos textos pelas companhias portuguesas, sobretudo quando o autor foi apresentado em vida e depois do seu falecimento. Este foi o caso de Heiner Müller encenado pela Cornucópia (1929-1995), que consideramos como parte integrante dos dramaturgos estrangeiros contemporâneos. No entanto, se o autor estava vivo aquando da encenação d'*A Missão* por Luís Miguel Cintra, em 1984, o mesmo não aconteceu aquando da encenação da *Máquina Hamlet*, em 1998, pelo mesmo encenador. Sempre que surgirem casos semelhantes, optar-se-á pela primeira obra representada em Portugal, independentemente das que se lhe seguirem, como critério para definir o estatuto contemporâneo de um autor. Neste caso, H. Müller é considerado no seio da Cornucópia um autor contemporâneo, sem que todavia o seja estritamente em relação a outras companhias que representaram a sua obra, por exemplo, no século XXI.

Tanto a segunda como a terceira tipologias se caracterizam por incluir textos dramáticos, isto é, textos que são escritos originalmente para o palco, criando assim um

universo literário de *raiz* (original) para o espectáculo. Estas duas tipologias divergem da quarta que passamos a definir.

A quarta tipologia oferece um lugar reservado aos textos literários não-dramáticos, ou ainda aos textos cuja redacção é desconhecida. Os espectáculos que incluem esta tipologia não possuem um dramaturgo, figura muitas vezes substituída pelo dramaturgista ou pelo próprio encenador, que assim opera um trabalho de recriação literária, muitas vezes aproximando-se de um trabalho de *adaptação* ou de colagem. Partindo de um conto, de um conjunto de poemas ou de um romance, o dramaturgista pode optar (ou não) por aproximar o material literário de uma forma teatral mais tradicional. Ao contrário do universo literário criado de *raiz*, o teatro não-dramático propõe uma recriação sobre um material existente e reconhecível (pelos dramaturgistas, encenadores, intérpretes e públicos).

A última tipologia, como já foi referido anteriormente de forma precisa, visa simplesmente reunir todos os espectáculos exclusivamente não-teatrais, com ou sem texto literário espectacular.

Os perfis das companhias são, como referido, díspares entre si; no entanto, todas partilham um território conceptual e sócio-económico comum. Podemos começar pelo território histórico e económico, pois todas as companhias em causa nos remetem para a história de um “teatro independente”, isto é, um teatro profissional que se apresentou desde a sua constituição como uma alternativa ao teatro comercial, impulsionado em grande medida pela Revolução dos Cravos de 1974, que viria a estabelecer uma (ainda que tímida) política de apoios às companhias teatrais, concedendo-lhes ainda a liberdade artística necessária.

Outro território conceptual prende-se com a longevidade artística contínua das companhias, factor que excluiu outras companhias que nasceram no pós-25 de Abril e que tiveram o seu fim na década de 80 ou 90 do século XX, sem que essas companhias extintas reconsiderassem a sua reinvenção sob um novo ou mesmo nome. Assim, no *corpus* de companhias aqui apresentado identificamos algumas que sofreram essa extinção, mas que imediatamente se reinventaram, muitas vezes, para mudar de espaço (como foi o caso da Companhia de Teatro de Braga ou da Companhia Teatral de Almada), ou para criar um novo organismo, resultante de uma fusão de estruturas (por exemplo, o Centro Cultural de Évora que, com o Teatro da Rainha, criou o CENDREV).

Encontramos ainda duas características comuns a todas as estruturas. A primeira prende-se com o facto de todas as estruturas terem desenvolvido, durante mais 30 anos, projectos baseados numa pesquisa estética própria, liderada por um encenador com um percurso singular. A segunda define-se pela partilha, entre todos os grupos, de uma reivindicação política, com origem na vocação utópica da esquerda: a noção de “serviço público” (já na década de 1970 disseminada por toda a Europa democrática).

De um modo sumário, o presente estudo privilegia, então, as seguintes companhias: A Cornucópia (1973-), O Bando (1974-), A Comuna (1972-), Novo Grupo / Teatro Aberto (1982-), A Barraca (1975-), Grupo de Campolide/Companhia de Teatro de Almada (1971/1981-), Teatro Experimental de Cascais (1965-), Centro Cultural de Évora / CENDREV (1975/1983-), Teatro Experimental do Porto (1951-), Seiva Trupe (1973-), Companhia de Teatro de Braga (1980/1984-).

Às onze estruturas apresentadas acrescentam-se as duas estruturas nacionais que diferem, em termos de produção, das companhias independentes. Os teatros nacionais, não tendo companhia própria⁵, têm como papel principal produzir ou co-produzir encenadores ou companhias já existentes, para a construção de uma programação que reflecta o panorama das práticas cénicas portuguesas e universais. As direcções artísticas dos teatros nacionais costumam ocupar o espaço da sua programação com alguns espectáculos por ano encenados pelo Director, sendo o seu limite estipulado por lei. Assim, foram considerados para este estudo o Teatro Nacional D. Maria II, de Lisboa, e o Teatro Nacional São João, do Porto, pelas oportunidades que ambas as estruturas oferecem, na escolha dos repertórios, às próprias companhias que compõem o mercado artístico. Os teatros nacionais são também um espelho do tecido teatral nacional e um retrato interessante da sua produção, pois, a título de exemplo, o TNDMII, parece seguir ou reflectir as tendências, em termos de escolha do repertório, que emanam do repertório das companhias em análise.

Em termos de balizas temporais, como já referimos, observaremos os 30 anos que decorrem a partir da revolução. Este período será ainda, no momento de uma análise ao repertório mais sistemática em termos de cálculos percentuais, dividida em três décadas: 74-84, 84-94 e 94-2004. Estas são as três fases que, em nosso entender e

⁵ O Teatro Nacional D. Maria não possui actualmente companhia, somente tem um elenco fixo.

baseado em investigadores do teatro contemporâneo português, representam períodos distintos que fundamentaremos posteriormente⁶.

1.2 *Notas sobre metodologia e pesquisa*

O presente estudo beneficiou de instrumentos de pesquisa importantes para levar a cabo o levantamento exaustivo de mais de 1228 espectáculos. Entre estes destacamos o contributo da plataforma CETbase, essencial para o primeiro esboço deste *corpus*. Criado no seio do Centro de Estudos de Teatro, centro de investigação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, a CETbase acolhe, desde 1992, uma base de dados em rede, enraizada sobre a unidade “Espectáculo”, à volta da qual gravita vasta informação, desde os nomes dos técnicos, passando pelo dos actores, encenadores e dramaturgos, até às instituições que promoveram o evento/espectáculo.

O projecto, com coordenação científica de Maria Helena Serôdio, registou, até 2009, cerca de 18.000 espectáculos, assim como, para cada um deste espectáculos, o nome das respectivas equipas técnicas e criativas. Esta imensa plataforma é revista e composta diariamente. Foi a CETbase que permitiu a realização deste estudo exaustivo, assim como as várias fontes (verificadas) disponibilizadas na internet, incluindo os sítios electrónicos das próprias companhias, cujo conteúdo é amiúde completo e pormenorizado, assim como “assinado”.

A par com a CETbase, foram consideradas diversas monografias, algumas exclusivamente de carácter cartográfico e/ou historiográfico, como sucede com várias das obras de Maria Helena Serôdio, Carlos Porto, Eugénia Vasques, Luiz Francisco Rebello e de Duarte Ivo Cruz.

⁶ Cf. o ponto 3.) da dissertação, *Panorama do Teatro Português Contemporâneo e a sua Relação com a Dramaturgia Nacional (1974-2004)*.

PARTE I

2. Repertório, Cânone e Tradição: O Lugar da Produção Dramática Contemporânea Portuguesa

«C'est qu'on invoque souvent la grandeur du texte pour se justifier de ne pas verser dans le populisme... Mais qu'est ce qui s'invente vraiment aujourd'hui qui ne soit pas pure posture? Franchement, j'ai souvent honte de dire "je fais du théâtre". Et pourtant, même "hybride", c'est bien ce que nous faisons».

Thomas Ferrand, *Ouai ouais... la grandeur du texte...*⁷

⁷ FERRAND, Thomas, 2007, «Ouai ouais... La Grandeur du Texte...». *Théâtre Contemporain: Écritures Textuelles, Écriture Scénique*. Genevilliers: Théâtre Public, p. 47.

2.1 O Repertório, os Autores, a Tradição e a Reação

Num texto intitulado *Un des crétins Peints par Velázquez parle*, o autor e encenador Rodrigo García revela, de um modo provocador e na terceira pessoa (através da personagem do pintor espanhol), a razão pela qual não encena textos de outros autores, mas apenas os seus próprios:

«Je refuse qu'on m'utilise comme un transmetteur de culture et je renonce donc aux auteurs que pourtant j'admire. Je me considérerais comme un traître si je consacrais ma vitalité à propager des oeuvres de Shakespeare ou de Samuel Beckett, pour n'en citer que deux. Il y a des gens qui le font et qui savent pourquoi ils le font. Moi, je sais pourquoi je ne veux pas le faire, ma position, appelons-la anti, anticulture-que-je-ne-veux-pas-propager et que je ne désire pas pour les enfants de mes amis»⁸.

Começar a nossa reflexão através deste excerto é querer levantar as problemáticas fundamentais que dão início a este estudo:

- 1) O que significa a tradição teatral e dramática que se reproduz na noção de repertório e que tende a criar inevitavelmente cânones?
- 2) Como é que a tríade “tradição–repertório–cânone” funciona e se relaciona?
- 3) Qual é a sua função, como participa e como interage na produção dramática contemporânea?

Estas perguntas e esta tríade participam de um debate mais lato, artisticamente transdisciplinar e trans-histórico. As mesmas perguntas repetem-se amiúde quando a contemporaneidade de uma prática é posta em causa pelo peso da tradição e/ou por outros factores contingentes. Estas perguntas colocaram-se (e colocam-se) a outras áreas artísticas marcadas por um longo passivo histórico, desde as artes plásticas, passando pela música erudita, pela literatura, chegando ao teatro, e mais especificamente às práticas dramatúrgicas e de encenação.

O hispano-argentino Rodrigo García, criador que tem desenvolvido trabalho sobretudo em França, denuncia a resistência da sua prática cénica relativamente ao

⁸ TACKELS, Bruno. (2007). *Rodrigo García – Écrivains de Plateau*. Besançon: Les solitaires intempestifs, p.105

repertório tradicional, isto é, recusa-se a reproduzir o cânone da sua própria cultura, tanto sócio-política como artística. Na verdade, o seu caso não é único. Inúmeros encenadores representaram os seus próprios textos, como Gil Vicente, Molière, Shakespeare e, bem mais perto de nós, Bertolt Brecht, Heiner Müller, ou ainda Edward Barker, Hubert Collas, Marius von Mayenburg, ou Wajdi Mouawad. A lista é longa.

Poucos justificaram, no entanto, essa escolha e necessidade de encenar os seus escritos como García, que não resiste, mais uma vez, a também aqui ser radicalmente polémico. A sua recusa em transmitir essa tradição (a tradição do cânone) reflecte-se numa certa postura que, enquanto cidadão, García assume como gesto de oposição ao sistema ideológico instalado. Nas entrelinhas, este sistema aparece-nos como sendo histórico, político e economicamente regulador, hegemónico e opressor; de igual modo, García opõe-se assim à reprodução de modos de pensar alheios e, em termos genéricos e formais, opõe-se ao próprio teatro entendido como a repetição de uma certa fábula e de uma certa noção de personagem. García propõe, portanto, uma atitude irreverente para com o *status quo* sócio-económico, capitalista, mas também para com a História (da Arte) e o teatro entendido como celebração e encenação dos clássicos.

Esta crítica à própria tradição teatral, apesar de tudo, ocorreu ao longo da história do teatro. Recordemos, a título de exemplo, a figura de Diderot, um dos “dissidentes” a expor o seu desacordo quanto à reprodutibilidade das relações temáticas e formais. Diderot, entre outros da sua geração, contrapôs à tradição nobiliárquica da fábula e da personagem teatral o esboço do drama burguês, ou seja, sugere como alternativa todo um outro sistema económico e político que remontava, ainda que indirectamente, aos Gregos. Mais tarde, de um modo bem mais vincado, também Brecht viria a reivindicar (na senda de outro alemão, Erwin Piscator) uma nova realidade teatral, desvinculada da concepção teatral mimética exposta na *Poética* de Aristóteles, que prolongava o sentido de passividade do espectador (proporcionada pela quarta parede), adormecendo a sua capacidade de intervenção política. Mais próximo de nós, o brasileiro Augusto Boal – chegou a trabalhar n’A Barraca, em Portugal, em 1977 - desenvolveu com o *Teatro do Oprimido* uma ideia semelhante. Defendia a ruptura perante a passividade catártica e contemplativa do público, criticando o processo *mimético* como uma forma de reprodução de um sistema económico e político, baseado na dicotomia do poder e riqueza na hierarquia social. Boal, também ele, recusou as práticas cénicas e a dramaturgia convencionais, levando o público para o palco, a representar. O actor era o público e este o criador de *sentidos* e do(s) seu(s) texto(s).

Todos estes autores se aproximam num ponto-chave e todos têm Piscator como “professor”, ele próprio aprendiz das teorias de Marx e Engels. O ponto fulcral consiste no facto de toda a tradição implicar, para além da reprodução de formas artísticas, a reprodução de um sistema hierárquico e social. Assim, se tradição é reprodução, para quebrar esse elo e pensar num mundo novo ou num indivíduo novo (utopias que em grande parte constituíram os ideais comunistas e fascistas das ditaduras do século XX) cabe ao autor-dramaturgo ultrapassar as barreiras conceptuais e históricas da esfera da sua tradição e defender novos modelos dramáticos.

A ideia de repertório, intimamente ligada à esfera das formas tradicionais, torna-se bem mais vasta do que aquela que acabamos de começar a desenhar. Ela abarca diversas noções e poderá revestir múltiplas funções. Vejamos a sua raiz etimológica. A etimologia da palavra “repertório” vem do latim *repertorium* (inventário) e significa:

«1) Disposição de assuntos em ordem que facilitem encontrá-los; 2) títulos de certas colectâneas; 3) conjunto de peças teatrais ou das composições musicais pertencentes a um determinado autor ou a uma determinada época, uma escola, etc.; 3.1) conjunto de peças que já foram representadas por uma companhia teatral ou que estão a ser remontadas periodicamente, ou que foram escolhidas para montagens futuras (...)»⁹.

A simples definição de repertório remete-nos para uma das suas principais funções: a constituição de uma unidade de sentido na congregação de informação/material textual disperso. Virando-nos de novo para o teatro, área artística para qual a definição do Dicionário Houaiss abundantemente aponta, o repertório seria uma espécie de espinal-medula intelectual e estética de uma actividade artística, equivalente à linha editorial de um jornal. Assim, o repertório de uma estrutura artística ou teatral pode participar na construção da sua própria identidade enquanto entidade pública, servindo uma unidade de sentido, passível de se transformar numa imagem pública, situação que se verifica sobretudo nas companhias que assentam ainda na noção de “teatro de repertório”.

A palavra repertório pode ainda aplicar-se em vários sentidos ou, definir uma determinada unidade (i) nas artes performativas (o repertório de comédias, de tragédias,

⁹ AAVV. (2005). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates. Tomo XVI, p.6953.

ou o repertório na dança, no teatro contemporâneo ou clássico); (ii) na arte teatral em particular (quando dizemos que uma sala de espectáculos tem um repertório que lhe é próprio); (iii) numa companhia; (iv) na obra de um autor (considerando que o seu repertório é o somatório dos seus vários textos); ou ainda (v) nas obras de vários autores pertencentes a determinada época ou estética. Encontramos ainda a ideia de repertório presente no legado “universal” dos textos dramáticos cuja origem remonta aos Gregos. Por fim, tudo o que é escrito e conservado (entenda-se o termo “escrito” na sua mais ampla acepção) pode constituir-se *em* ou *como* repertório.

O repertório funciona, de facto, como uma plataforma que pode servir como transmissor de património cultural e intelectual de tipo regional, nacional ou internacional. Trata-se de um elemento que agrega valores históricos, referências civilizacionais, selecção de bons e maus comportamentos cívicos ou sociais. O repertório é igualmente um fio condutor de temáticas, práticas artísticas e literárias. Porém, quando esse legado é transmitido e forma uma espécie de monopólio simbólico no tempo presente, o desequilíbrio opera-se, podendo causar a estagnação ou mesmo a regressão na produção de obras contemporâneas. No teatro português contemporâneo, estes dois movimentos de estagnação e/ou regressão estão patentes na prática da escrita dramática coetânea, a qual tem atravessado, talvez desde sempre, um défice na sua produção. Importa no entanto salientar que o repertório não se impõe por si; não sendo uma coisa auto-consciente, impera sim através dos agentes vivos que participam dessa perpetuação do repertório tradicional¹⁰.

Assim, podemos encontrar várias figuras no panorama actual das artes do palco que contribuem para a criação de novos repertórios ou para a sua reprodução/perpetuação. No teatro contemporâneo, destacam-se, sobretudo, três tipos de agentes teatrais que influenciam fortemente a dinâmica entre os textos de repertório tradicional e a escrita dramática do tempo presente, limitando ou emancipando o espaço do dramaturgo. São eles: (i) o programador¹¹, (ii) o dramaturgista e (iii) o director de uma companhia, que pode assumir eventualmente o cargo de encenador residente.

¹⁰ Refere-se aqui o repertório tradicional, sugerindo que esta noção de repertório não está exclusivamente vinculada à questão da História e da tradição de uma prática, pois o repertório pode ser concebido de um modo trans-epocal. É frequente, sobretudo noutros países europeus e nos países em que o investimento na dramaturgia nacional é forte, verificarmos a existência de repertórios e cânones contemporâneos.

¹¹ Associamos à figura do programador a do o director de teatro.

Frequentemente, estes três cargos ou funções estão relacionados com uma prática que se aproxima da do dramaturgo, isto é, da figura que escreve textos originais para um espectáculo performativo. Aliás, o segundo cargo mencionado tem exactamente esse mesmo nome. Os três partilham uma mesma prática, constitutiva da sua profissão: a dramaturgia. Este conceito significava inicialmente a prática da composição de um texto dramático, mas a partir de uma tradição alemã e da mutação do sentido da palavra (que remonta ao século XVIII) passou a nomear outras práticas ligadas à crítica e ao estudo do texto dramático em relação com a cena.

O sentido da palavra dramaturgia é utilizado hoje para distinguir diversas práticas e funções. Ana Pais, em *O Discurso da Cumplicidade*, estudou as diferentes formas de dramaturgia, quer de um espaço, quer de um texto. Com razão, Pais afirma o carácter polimórfico e em constante transformação do termo, considerando-o «um conceito-hidra, um ser com muitas cabeças que se multiplica em ramificações permanentes»¹². Com efeito, o dramaturgista pode assumir várias posições específicas. Em primeiro lugar, encontramos o *dramaturgista institucional*, termo de origem germânica, criado pelo dramaturgo G. E. Lessing, quando assumiu no Teatro Nacional de Hamburgo o cargo de dramaturgista, tendo como função acolher e criticar as peças que eram apresentadas no teatro que dirigia, não só numa óptica de crítica literária, como também numa perspectiva de espectáculo em si¹³. De entre as competências do *dramaturgista institucional*, Ana Pais salienta as seguintes: (i) leitura e selecção de textos dramáticos com vista à sua promoção; (ii) tradução desses mesmos textos; (iii) promoção e dinamização da escrita teatral (através, nomeadamente, da organização de *workshops* e seminários); (iv) acompanhamento do trabalho cénico das companhias; e (v) pensar a programação do seu espaço.

Este tipo de dramaturgia está ligado, hoje em dia, à actividade e figura do programador que, muitas vezes, se multiplica. Essa “figura de camaleão”, que pode assumir a execução de tarefas de produção executiva até às da programação, é amplamente retratada por Cláudia Madeira no seu livro *Novos Notáveis: os Programadores Culturais*. Em certos casos, o programador torna-se uma figura predominantemente autoral: «A noção de ‘autoria’, atribuída ao programador, emerge sobre o colectivo

¹² PAIS, Ana. (2003). *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, p.15

¹³ Lessing tratava nos seus textos, para além da questão do texto dramático, do trabalho de *encenação*, do jogo dos actores, da recepção pública e cultural dos textos. Ver: LESSING, Gotthold Ephraim. (2005). *A dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

inerente à concepção dos espectáculos teatrais (...) e das redes necessárias para a efectivação da programação (...). A programação traduz a ideia de individualização de um discurso (...)»¹⁴.

Em segundo lugar, identificamos um outro tipo de dramaturgista, aquele que trabalha para a constituição do espectáculo, tal como temos vindo a referir. Para além de o dramaturgo assumir um papel ambíguo e invisível (como o recorda Ana Pais), este terá de se situar em diversas áreas, tanto no território de pesquisa, recolha, tratamento de textos e materiais para a equipa, posteriormente para o público (ex.: folhas de sala), quer no que respeita aos temas e aos textos escolhidos, como finalmente no que respeita à realização do trabalho de tradução e de adaptação.

No palco, o dramaturgista acompanha os ensaios e desempenha um papel comparável ao de assistente de encenação ou de co-autoria da obra, auxiliando o encenador, como se referiu anteriormente, na criação de um campo de significados, enriquecendo a gramática da cena. Porém, o dramaturgista do espectáculo terá, talvez, como papel principal a construção e reordenação dos materiais cénico-dramatúrgicos do espectáculo. Por exemplo, quando se trata de um trabalho de criação¹⁵, a sua função poderá passar por auxiliar o encenador/criador na organização dos materiais textuais e corporais (coreográficos) produzidos durante os ensaios, olhando para um *storyboard* de imagens, por vezes, ainda sem relação entre si¹⁶. No panorama português, encontramos dramaturgistas de referência nas pessoas de Vera San Payo de Lemos, que trabalha com o encenador João Lourenço no seio do Grupo Novo / Teatro Aberto (Lisboa), ou de Regina Guimarães, que colaborou durante vários anos com a Companhia de Teatro de Braga.

Alguns encenadores contemporâneos não viram (e não vêem ainda) a função e o cargo do dramaturgista com “bons olhos”. Como escreve o filósofo francês Alain Badiou em *Rhapsodie pour le Théâtre*, recordando a posição de Antoine Vitez acerca dessa presença:

¹⁴ MADEIRA, Cláudia. (2002). *Novos Notáveis: os Programadores Culturais*. Oeiras, Edições Celtas, p. 55

¹⁵ Distingue-se aqui o trabalho cénico de criação (do director) do trabalho de encenação (do encenador). Parece-nos que a principal diferença entre ambos os trabalhos resulta de o primeiro seguir uma lógica não texto-centrada, o tempo da fábula e do espectáculo não é oferecida pelo texto, mas pela concepção plástica e física projectada pelo director. Os directores amiúde se reivindicam não só herdeiros de uma história da literatura, como também da história das artes performativas e plásticas.

¹⁶ COHEN, Renato. (2004) *Working in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva

«La tradition allemande du dramaturge est à ces yeux celle d'un policier du texte, qui interdit l'artiste de théâtre de saisir "à vif" la situation scénique. Le dramaturge introduit dans le théâtre une politique legitimiste, dont le metteur en scène est la valet technique»¹⁷.

Badiou, num ensaio dedicado sobretudo ao teatro e à sua relação com o político e o Estado, entra em confronto argumentativo com a noção de teatro político defendida, no início deste estudo, por Rodrigo Garcia, adiantando que um teatro político, de contrapoder, é de complexa realização quando este passa a ser financiado pelo próprio poder (o Estado).

«Il est d'autant plus regrettable qu'un flic gardien du sens s'imisce dans les répétitions qu'en toute hypothèse, un flic (au moins) gardien de l'ordre sera dans la salle [o Estado¹⁸]. Le théâtre est essentiellement surveillé. Il est le lieu possible d'effets politiques, il est une conspiration officielle»¹⁹.

No entanto, (e o espaço teatral português é disso exemplo manifesto), a função do dramaturgista que Vitez enaltecia pela sua efectiva importância na produção de sentido espectacular, pode ser reconhecida e praticada pelo próprio encenador. Na ficha técnica de um espectáculo,, este não se coíbe de colocar o seu nome na parte relativa à dramaturgia, para além de assinar a encenação do espectáculo. O papel do dramaturgista poderá, assim, ser igualmente desempenhado pelo próprio encenador, como também pelo dramaturgo do texto, assegurando a dramaturgia "analítica" da sua própria escrita.

Desse modo, várias figuras estariam aptas para constituir um repertório teatral e/ou a nele participar: (i) o dramaturgo; (ii) o dramaturgista/programador (de tradição institucional alemã)²⁰, (iii) o director de um equipamento cultural; (iv) o encenador, ou ainda qualquer outro agente teatral que esteja colocado numa posição de poder e que possa defender as suas escolhas a coberto da noção de autoria. Em último lugar,

¹⁷ BADIOU, Alain. (1990). *Rhapsodie Pour le Théâtre – Court Traité Philosophique*. Paris: Imprimerie Nationale Éditions, p. 47

¹⁸ Nota do autor desta dissertação.

¹⁹ Idem.

²⁰ Não é obrigatório que um Director de teatro assegure a programação do mesmo. Podem por isso existir duas figuras distintas: a do director e a do programador. Por exemplo, vemos que existem assessores na Culturgest Lisboa que fazem a programação de dança, de teatro e das artes plásticas.

podemos ainda encontrar (v) a figura do crítico de teatro (no papel do crítico jornalístico ou do crítico universitário) que poderá participar na criação ou na formação de um repertório, por exemplo, nacional ou temático²¹.

Verificamos assim que o repertório é uma questão de reconhecimento pessoal e também de reconhecimento institucional, podendo ser entendida como uma forma de estrutura autoral em rede. Mas o que se pretende ao dar a entender que a autoria passa igualmente pelo papel da instituição? As personalidades acima expostas, que compõem o tecido teatral, participam dessa constituição enquanto membros de instituições ligadas ao teatro. A possibilidade de criar ou de participar na formação de um repertório dependerá, muitas vezes, do poder efectivo simbólico e económico dentro da hierarquia do sistema teatral na qual as instituições se inserem.

Vejam-se exemplos estrangeiros de autores que entraram no repertório de textos contemporâneos, isto é, de textos da nossa época que se tornaram referências dramáticas, desde cedo, na tradição da arte teatral. Esses textos e autores que viveram uma rápida divulgação foram múltiplas vezes encenados, por múltiplos encenadores de todo o mundo. Esse fenómeno é mais visível nos casos em que os autores estrangeiros têm uma projecção internacional mais estruturada do que no nosso universo nacional. Assim sucede, por exemplo, com um dos autores franceses mais representados quer nos países francófonos, quer em todo mundo: Bernard-Marie Koltès.

Koltès, autor francês (1948-1989), ilustre desconhecido do panorama artístico francófono e internacional nas décadas de 60 e 70, começou a ganhar notoriedade²² ao entregar, já na década de 80, alguns dos seus primeiros textos a um dos maiores encenadores franceses da sua geração, Patrice Chéreau. Este era na altura director do Théâtre Nanterre-Amandiers [Paris] e chegou aos textos de Koltès através de um intermediário, como narra Anne Ubersfeld, no seu ensaio dedicado ao dramaturgo francês:

²¹ Os papéis/figuras expostos/as podem participar nessa constituição de repertório. No entanto, essa participação será mais ou menos efectiva consoante o seu lugar simbólico na hierarquia artístico-económica do sistema teatral na qual se inserem.

²² Após ter tido as suas primeiras experiências na adaptação de textos não-dramáticos e na encenação no âmbito do teatro escolar e amador na zona de Strasbourg [França].

«C'est encore à Hubert Gignoux qui est le *go-between*, l'homme qui permet à Chéreau de comprendre qu'il a en face de lui un grand texte»²³.

O intermediário chamava-se Hubert Gignoux, ele próprio um dos encenadores históricos do século XX francês. Este processo de mediação do texto por indivíduos especializados, sendo o próprio Gignoux um encenador-autor, agilizou a recepção e interpretação da obra de Koltès junto de Chéreau, que abriria a temporada de 1983 do Théâtre Nanterre-Amandiers com *Combat de Nègre et de Chiens*, a primeira de muitas outras peças que encenará do mesmo autor.

Em certos casos, o prestígio e estatuto do encenador é um factor de legitimação do texto enquanto “obra de qualidade” literária e teatral, digna de entrar em vários repertórios dramáticos. Esse discurso de outros autores (como os de Gignoux ou de Chéreau) responsável pela atribuição de qualidade(s) a uma obra inédita e desconhecida (como de Koltès), em certos casos, legitima a sua entrada no mercado demasiado saturado da escrita contemporânea. Encontramos processos de legitimação semelhantes, por exemplo, quando um académico cita o nome de um pensador de renome internacional para legitimar o seu próprio estudo.

Só vários anos mais tarde, depois do seu falecimento, o nome de Bernard-Marie Koltès passaria a gozar de um lugar de destaque entre os demais dramaturgos franceses (sejam eles clássicos, contemporâneos ou de outra época), entrando inclusive no repertório extremamente selectivo da Comédie Française.

Outros autores internacionais, como o já citado Rodrigo García, conseguiram um destaque através de co-produções que assinalaram uma viragem na sua carreira e um alto ponto de visibilidade, factor decisivo para que o seu nome adquirisse notoriedade e prestígio enquanto autor. À semelhança de outros sectores de actividade, a relação entre os vários tipos de autores passa por uma questão fiduciária, em que o autor-dramaturgo recebe da parte de um autor-programador várias encomendas, através dos regimes de co-produção que se poderão prolongar com o decorrer dos anos²⁴.

²³ UBERSFELD, Anne. (2001). *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud, p.43

²⁴ García gozou, por exemplo, do apoio de duas direcções artísticas de instituições teatrais e públicas de poder efectivo no panorama teatral francês: do Théâtre Nationale de Bretagne e do histórico Festival D'Avignon.

Estas relações entre a *aura* benjaminiana da obra artística (o autor único, a obra única) e a impureza do sistema sócio-artístico (que envolve o contexto histórico, económico e político da própria instituição no tecido artístico a que pertence) encontram-se patentes no pensamento desenvolvido por George Dickie²⁵. Este filósofo norte-americano defende que a instituição confere, em primeiro lugar, o estatuto de obra de arte a um objecto que deve conter *a priori*, para a sua apreciação, as características mínimas da tradição artística a que pertence. Em segundo lugar, depois dessa apreciação favorável, o grau de legitimação da obra perante os seus pares (e de legitimação do seu prestígio) depende em grande parte do poder da instituição que a acolhe e a apresenta ao seu público.

No mercado artístico da cultura erudita, onde a legitimação do objecto artístico não passa pelo reconhecimento da figura do “grande público”, é pois a instituição que confere poder ao autor (dramaturgo, encenador), exercendo a sua função crítica ao distinguir os “bons” dos “maus” textos/encenações, num mundo artístico em que as estéticas e estilos se encontram deveras pulverizados. A instituição e os seus “funcionários” podem, desse modo, ser um garante de qualidade teatral (dramática se falarmos de dramaturgia) e um meio para se relacionar com a complexidade *subjectiva* dos critérios de selecção necessários à constituição/participação de um repertório.

Na Inglaterra, o Royal Court Theater of London tornou-se, nestas últimas décadas, um autêntico “filtro” de textos dramáticos, seleccionando para o seu repertório, promovendo os seus jovens autores no mundo inteiro, através da sua rede de contactos e de apoio à produção. Podemos citar, entre muitos, o exemplo da dramaturga Sarah Kane.

Em Portugal, autores mais jovens beneficiaram desse sistema de dependência e de promoção, que é também fruto da natural dependência artística entre quem escreve e quem encena o texto escrito. Quando não se trata de um autor-encenador, o autor vê frequentemente os seus textos promovidos pelo encenador através da companhia que dirige. Em território português, sobretudo desde a Revolução dos Cravos, o encenador é a figura que mais contribuiu para o estabelecimento do repertório nacional de textos e autores dramáticos. Este detém, de facto, o poder²⁶ no sistema teatral e é frequentemente

²⁵ DICKIE, George. (2007). «O Que É Arte». *O Que É a Arte?*, coord. de Carmo D'Orey, Lisboa, Dinalivro.

²⁶ Esse poder de que falamos tem muitas vezes um carácter económico, é o encenador que amiúde gere financeiramente a companhia, que fixa a redistribuição salarial dos agentes do seu espectáculo. O

quem escolhe os autores a incluir no repertório da companhia, através de estratégias próprias da companhia ou do seu percurso profissional pessoal.

Se aqui citámos autores estrangeiros e internacionalmente identificáveis, por os seus textos serem igualmente encenados em Portugal, podemos debruçar-nos, num breve instante, sobre alguns dos autores nacionais que beneficiaram do poder da instituição e do encenador, tais como Jacinto Lucas Pires ou José Maria Vieira Mendes. A nova geração de dramaturgos que surgiu a partir de meados da década de 90, em Lisboa e no Porto, cresceu e ganhou relevância nacional através da sua associação a uma geração (precedente) de criadores mais experientes e consagrados. Estes encenadores haviam construído o seu projecto cénico, quer mediante a criação da sua própria companhia, quer mediante um percurso de encenador “freelancer”. Estas companhias, como A Cornucópia, o Novo Grupo, A Comuna, etc., afirmaram o seu trabalho perante o Estado e o(s) público(s), não só a nível regional como nacionalmente, na década de 80. Em grande medida, institucionalizaram-se através da recente política de apoio às artes que o Estado democrático, na década seguinte, reivindicando a sua centralidade no panorama teatral e artístico, ajudado pela sua longevidade artística.

A análise aqui levada a cabo não pretende diminuir o mérito dos textos dramáticos e dos seus autores, pretende tão-só, neste magma de produção de textos de que as nossas sociedades ocidentais são herdeiras, identificar mecanismos de selecção crítica e de constituição de repertório(s).

Assim, o encenador torna-se no elemento que mais influencia, escolhe, pretere e selecciona um texto dramático, porque ele próprio adquiriu, durante as revoluções teatrais do século XX, o estatuto de autor. Esse é um dos pontos fortes que todos os agentes supracitados (programadores, encenadores, dramaturgistas, etc.) têm em comum: a autoria – noção legitimadora da constituição do repertório.

Mais próximos do nosso tempo, alguns intelectuais da Segunda Guerra Mundial estudaram a origem e as funções da figura do autor, como Roland Barthes ou Michel Foucault. As conclusões deste último pensador francês são pertinentes para o nosso trabalho. Para Foucault, a questão da autoria vai bem mais longe do que a concepção que o senso comum nos oferece. O autor seria ele próprio factor de unidade de um *corpus* de textos que em rigor já não lhe pertenceria. De facto, ao falar de alguns autores como Marx ou Freud, a título de exemplo, Foucault defende que estes foram *fundadores de*

encenador, para além desse poder económico (e também através dele), legitima artisticamente o seu trabalho e o texto que trabalhou e trabalha através do seu discurso enquanto encenador-autor.

discursividade, e por isso englobam não só a sua obra como os próprios textos de autores que lhes são teórica ou esteticamente devedores. Se a noção de autor se pode dilatar até incorporar autores que sucederam aos fundadores, ele identifica igualmente um conjunto de funções às quais a figura do autor está ligada.

Segundo Foucault, a noção de autor nasceu num momento preciso para executar funções, partindo do princípio de que «Um texto anónimo que se lê numa parede da rua terá um redactor, mas não um autor»²⁷. A primeira prende-se com a função classificativa do autor, o seu nome, à semelhança do que foi anteriormente explanado, «permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos»²⁸. A segunda função parte de uma necessidade social de regular os discursos que transitam pela sociedade.

É aqui que o autor se torna responsável pelos seus escritos, pela qualidade artística e pelo seu nível de transgressão, sendo assim:

«passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores (...). Assim se instaurou um regime de propriedade dos textos, assim promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores (...) no final do século XVIII e no início do século XIX»²⁹.

A terceira função identificada pelo filósofo francês prende-se com a construção da figura do próprio autor pela sociedade artística, enquanto ser uno, criador individual salientando, no entanto, que essas características são apenas projecções «do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos. Todas estas operações variam consoante as épocas e os tipos de discurso».³⁰

Consideremos aqui o termo autor como aquele que pratica a dramaturgia de um texto ou de um conjunto de textos, ou seja, como equivalente a todos os agentes teatrais que estejam relacionados com o domínio literário e que tenham um poder crítico efectivo. No sistema teatral, talvez os actores sejam aqueles que menos participam na

²⁷ FOUCAULT, Michel. (1992). «O Que É um Autor», in *O Que É um Autor*. Lisboa: edições Vega, p. 46

²⁸ Idem, p. 45.

²⁹ Idem, p. 46.

³⁰ Idem, p. 51.

criação do repertório, sendo vistos, muitas vezes, como meros operadores do espectáculo e não membros críticos.

A questão do autor relacionada com a criação do repertório insere-se, assim, num sistema emaranhado de autores e autoridades, formando um autêntico sistema informal de autoria, no qual participam igualmente outras instituições paralelas, tais como os editores – mediadores tanto da constituição dos repertórios, como da constituição dos cânones literários ou dramáticos³¹.

De facto, a noção de repertório pode ser vista como uma obra criada por um autor, isto é, por um conjunto de materiais textuais ordenados tendo em vista uma leitura de conjunto. A seguinte frase não soaria totalmente incompreensível: “o repertório de Jorge Silva Melo é contemporâneo³²”. No seu caso, a palavra repertório reenvia-nos para duas dimensões: a do repertório dos textos de outros autores e a dos seus próprios textos. Se substituíssemos a palavra repertório por “obra”, continuaríamos a obter o mesmo entendimento, embora mais ampliado, porque acrescentada de uma terceira dimensão: a da sua obra enquanto encenador.

³¹ A entrada de textos e de certos autores em determinadas linhas editoriais pode reforçar a legitimidade de uma obra ou de um autor, veja-se, por exemplo, a linha editorial da Cotovia que incorpora numa mesma colecção os cânones do teatro moderno, e alguns autores de teatro contemporâneo português.

³² Jorge Silva Melo é director e encenador da companhia dos Artistas Unidos.

2.2 *Visões sobre o Autor, o Encenador e o Repertório na Realidade do Teatro Português Contemporâneo*

Abordámos até agora, sem o identificarmos claramente, várias tipologias de repertório. A noção de repertório em contexto teatral realiza-se de modo múltiplo, assumindo formas variadas, que co-existem um pouco à semelhança do mecanismo de encaixe das bonecas russas, a *matrioska*. Assim, o repertório (pessoal) do autor, existe dentro do repertório de uma companhia, que existe, por sua vez, frequentemente, no âmbito do próprio repertório de um equipamento cultural (teatro), por exemplo. E os equipamentos culturais participam, por seu turno, na construção do repertório nacional, composto pelos dramaturgos portugueses.

Autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida inscrevem-se em várias correntes de pensamento que repensaram sobretudo o lugar do indivíduo no todo social, bem como a sua relação com as estruturas e os poderes existentes. Ora,, a categoria de autor foi também nas últimas décadas alvo de uma análise profunda, tanto pelos estudos de natureza sociológica quanto pelos estudos literários. Embora o texto de Foucault abarcasse, na visão estruturalista, a dimensão literária, podemos tecer analogias com outras autorias, como a de um pintor, a de um encenador, etc. Quando os intelectuais franceses supra-referidos sugeriram, de uma maneira mais ou menos velada, a “morte do autor” (sobretudo enquanto emanção de um discurso escrito, literário), fundamentaram essa morte durante os anos 60 e 70, justamente quando estava em curso, no teatro europeu, a própria “morte” do dramaturgo, numa altura em que se impunham novas figurações da autoria teatral, encabeçadas pelo encenador, autor ascendente no espectáculo. Bruno Tackels comenta essa realidade alegando o seguinte:

«Les années 70 avaient connu le règne flamboyant d’une figure hégémonique, qui dominait l’ensemble de la création théâtrale. Partout en Europe, le metteur en scène est apparu comme la figure artistiquement dominante, rejeton ingrat et contestataire d’une double filiation, à la fois brechtienne et vilarienne. Strehler et Ranconi en Italie, Stein ou Gruber en Allemagne, Vincent ou Chéreau en France (...)»³³.

³³ TACKELS, Bruno. (2007). «Pour En Finir Avec le Syndrome “KLG”». *Théâtre Contemporain: Écritures Textuelle, Écriture Scénique*. Gennevilliers: Théâtre Public, p. 93.

De facto, na Europa e nos Estados Unidos da América, as criações colectivas abundavam, os clássicos franceses, ingleses, alemães, russos continuavam a ser representados (tal como hoje), mas o teatro experimentava outras formas mais físicas, corporais ou plásticas, recorrendo mais à imagem e ao corpo do que à palavra (acompanhando as mudanças tecnológicas e comunicacionais que criaram a força dos novos *media* e a onnipresença da imagem na televisão). Novos encenadores nasciam e exploravam essas novas formas, como são exemplo Kantor, Brook, Wilson, Grotowski. O verbo como regra teatral e como herdeiro de formas arcaicas, sobretudo em relação à forma dramática, não estava à *l'ordre du jour*. O teórico e professor Jean-Pierre Ryngaert afirma:

«Le soulèvement de Mai 68 en France a touché la pratique théâtrale en profondeur (...) Au cours de la même année 1968, les spectateurs français purent voir plusieurs spectacles fondés sur le geste et le cri, cherchant une forme d'expression incantatoire (...) Ces expériences ne se traduisent pas forcément par un arrêt de toute écriture dramatique mais elles remettent en cause la place de l'auteur en tant qu'artiste autonome ayant un statut privilégié dans le processus de création scénique. Elles³⁴ débordèrent largement dans les années soixante-dix le seul cadre de quelques troupes-phares et devinrent la pratique obligatoire et plus que par la création collective et abandonnèrent l'idée même de faire appel à un auteur extérieur à leur groupe»³⁵.

Ryngaert adianta ainda que os dramaturgos «étaient condamnés à leur tour d'ivoire s'ils persistaient à écrire, ou à une sujétion à l'institution dont la préoccupation n'allait pas vraiment dans le sens de l'expérimentation dramaturgique (...) quelques auteurs connurent une longue traversée du désert, d'autres arrêtaient d'écrire. D'autre encore, comme Armand Gatti ou Dario Fo, trouvèrent la relation entre ce terrain mouvant, secoué par les séismes politiques et scéniques, et leur écriture propre»³⁶.

Neste contexto (Ryngaert integra esta deriva na história recente do teatro), se texto existisse, o teatro e a sua dramaturgia teriam de ser fruto de um processo colectivo,

³⁴ “Elles”: sujeito relativo às criações colectivas.

³⁵ RYNGAERT, Jean Pierre. (2000). *Lire le Théâtre Contemporain*. Paris: Nathan, p. 38.

³⁶ Idem, p. 40-41.

não-hierárquico na sua composição (pelo menos, é o que devia constar nas fichas técnicas e nas propostas artísticas); se dramaturgo houvesse, que fosse a sua morte fosse declarada, porque o que importava era a força do conjunto ou o exercício de encenação, *ex-libris* da autoria do espectáculo.

Fenómenos similares de autoria colectiva tiveram lugar no período inaugural de várias companhias independentes portuguesas, criadas por altura da Revolução dos Cravos. Companhias como O Bando forjaram o seu repertório com textos não-dramáticos, indo à procura de materiais textuais a outras fontes literárias, acompanhando esse movimento cénico com o desaparecimento da figura do dramaturgo substituído pelo de dramaturgista, amiúde o próprio encenador. Sobre o trabalho textual dos seus projectos cénicos, João Brites adianta, numa entrevista concedida a à professora universitária Maria Helena Werneck³⁷: «Pode-se dizer que o teatro tem uma linguagem muito especial, que não é nem uma aplicação, nem uma ilustração do que está escrito. Por isso, no teatro, sou contra a ideia de associar o autor àquele que escreveu o texto. O autor do espectáculo de teatro nunca é o escritor»³⁸. Mais à frente, depois de pôr em cima da mesa o problema da autoria do espectáculo, assegura que enquanto “autor de cena” se sente mais livre ao «trabalhar com textos literários, não escritos para teatro. O teatro não é uma exposição de ideias ou de conversas. A revelação de um conteúdo, de uma ideia, pode ser dado através da relação com o espaço, da corporalidade dos atores (...) Nas adaptações que faço de um texto, as didascálias e as descrições das ações ou das atmosferas são tão importantes como os textos em diálogo (...) A adaptação de um texto constitui-se apenas como uma versão cênica do que se encontra escrito. A partir do momento em que há uma releitura, eu considero a obra como se fosse minha»³⁹.

João Brites assume, portanto, sem complexos, o poder quase absoluto sobre o conteúdo literário dos seus espectáculos, para além das suas outras tarefas relacionadas com o dispositivo cénico e trabalho de actores. O Bando constitui-se assim como uma referência nacional na constituição de um repertório teatral onde o texto cénico é de tipo não-dramático, como se recusasse a presença e o conceito de autor dramático. A

³⁷ Maria Helena Werneck é investigadora na área dos Estudos Teatrais e professora universitária na UNIRIO, na cidade do Rio de Janeiro.

³⁸ WERNECK, Maria Helena. (2009). «Cenas de leitura e desleitura no teatro d'O Bando, entrevista com João Brites», in *Texto e Imagem. Estudos de Teatro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora., p. 271.

³⁹ Idem.

identidade artística da companhia funda-se plenamente na figura incontestável do encenador.

Entre 1974 e 1984 várias foram as companhias portuguesas a optarem por montar adaptações de textos não-dramáticos, ou simplesmente pela criação de textos com uma assinatura colectiva, sem que se identificasse a figura do técnico, do autor ou dramaturgo. Tivemos ocasião de observar que a figura do dramaturgo e do texto dramático tiveram uma representação menor no conjunto das tipologias retratadas⁴⁰. Por exemplo, logo a seguir à Revolução dos Cravos, em companhias como A Barraca ou A Comuna, os textos parecem emanar de um processo colectivo de escrita ou das próprias escolhas literárias do encenador, que assume a autoria da adaptação e da versão do texto não-dramático para palco. Todavia, estas últimas conheceram, durante os 30 anos de actividade teatral em causa (1974-2004), uma evolução visível em termos de repertório. Por um lado, A Barraca desenvolveu um teatro baseado sobretudo na figura do autor-encenador, através de Hélder Costa, modelo que irá ser reproduzido principalmente na década de 90 pelo Teatro da Garagem, com Carlos Pessoa; e, por outro, A Comuna de João Mota, que abriu entre 1984 a 2004 um amplo espaço para os dramaturgos contemporâneos, tendo visto nascer autores como Abel Neves e mais recentemente Armando Rosa Nascimento.

Depois do 25 de Abril de 1975, novas condições transformaram substancialmente o tecido teatral, possibilitando o nascimento de novos repertórios. O fim do Estado Novo, da Guerra Colonial e da censura, o regresso dos exilados, o impulso dos valores de esquerda virados para uma ideia de Europa e de mundo, a criação de subsídios estatais para as companhias que outrora não usufruíram do Fundo do Teatro (salvo companhias mais antigas, criadas nas décadas de 50 e 60): esta foi a nova realidade sócio-económica que viu nascer o teatro independente nacional. E é neste contexto que o repertório assume uma nova realidade: a figura do encenador-autor como pilar do tecido teatral, a liberdade de expressão e o financiamento para poder obter um repertório com menos contingências sócio-económicas e com uma liberdade artística maior.

Por a questão do repertório teatral de uma companhia ser um elemento crucial e fundador⁴¹, enquanto transmissor de uma imagem pública, de uma estética textual e de

⁴⁰ C.f. Anexo *Quadros Estatísticos Sobre o Repertório por Década e Tipologia*.

⁴¹ Em que o primeiro espectáculo é muitas vezes fundador da discursividade presente e futura da companhia.

uma ideologia, vários encenadores debruçam-se sobre essa prática que não conhece, desde 1974, qualquer impedimento maior, como acontecia no tempo do Estado Novo. De facto, a prática da constituição de um repertório desenvolve-se dentro de um contexto político e social, recordando o que Fernando Matos Oliveira escreveu a propósito da obra de António Pedro, acerca da sua co-existência com o regime Salazarista, Pedro que foi provavelmente o primeiro *encenador-autor*⁴² português:

«Recorde-se que a sua vida teatral decorreu integralmente no período de vigência da censura, sempre muito atenta a cenas exibidas em palco (...). A. Pedro sentiu os danos desta reserva mental sob diversas formas (...). Pelo exposto, não se pode falar de repertório no exacto sentido de uma escolha livre, reflexo de uma ideia de teatro, sujeita apenas a critério estéticos ou às restrições práticas do elenco»⁴³.

Vejamos agora o que alguns pensadores e encenadores ligados ao teatro contemporâneo em Portugal pensaram sobre a questão do repertório.

Um dos encenadores que em vários pequenos ensaios mais tem pensado sobre a noção de repertório é Fernando Mora Ramos (1955-), encenador que trabalhou sobretudo com CEVDREV, estrutura que resultou da união em 1990 do Centro Cultural de Évora (“CCE”) e do Teatro da Rainha⁴⁴ (de que é actualmente director).

Mora Ramos expôs o seu pensamento sobre repertório, e inevitavelmente sobre uma ideia de teatro contemporâneo, em diversos textos publicados em revistas e jornais. Num dos seus artigos, o mais didáctico de todos, o encenador explana as diversas noções de repertório teatral. Em *Repertório – Limites e Indeterminações de Uma Noção* recorda que a palavra repertório, quando ligada ao teatro, nasceu no século XVII, no território francês, antes da criação da Comédie Française e o seu uso caracterizava uma prática que assegurava, antes de mais, a sobrevivência económica da companhia num mercado concorrencial. Um texto (um autor) entrava no repertório da companhia se tivesse sucesso, isto é, se obtivesse garantidamente um sucesso renovado no acto da sua

⁴² Termo a não confundir com autor-encenador que define a prática simultânea da dramaturgia e da encenação. Encenador-autor aponta para a nova autoria do espectáculo, atribuído ao criador cénico.

⁴³ MATOS OLIVEIRA, Fernando.(2001). «Introdução», in *Escritos Sobre Teatro*. Coimbra/Lisboa: Angelus Novus, Cotovia, p. 35.

⁴⁴ O Teatro da Rainha voltou a desvincular-se do CENDREV em 2002.

reposição, cobrindo assim o investimento inicial. O repertório de uma companhia «seria então o conjunto das peças que, por razões de bom acolhimento público ou a pedido do Rei (...) fosse sendo mantido em cena ou em estado de concretização imediata»⁴⁵.

O encenador salienta ainda a informação importante segundo a qual, na época de Molière, o repertório criava as condições de existência da companhia (muitas vezes precárias) e que os textos teriam de obter a aprovação da maior parte dos actores (sobretudo dos mais prestigiados) «a não ser que viesse uma ordem de “cima” em contrário»⁴⁶, pois, no caso da Comédie Française, as peças eram lidas na Assembleia da Companhia, centro colectivo de decisão, assim «A ordem da sua admissão em “repertório” seria mais tarde a ordem da sua apresentação»⁴⁷.

Continuando o seu percurso sobre a mesma matéria, o encenador aborda o conceito de repertório enquanto depósito histórico ou como património, cujos textos teriam determinadas propriedades: (i) serem montados com uma frequência regular, nacional ou internacionalmente; (ii) possuírem grande longevidade, devido ao interesse trans-épocal dos agentes teatrais (públicos, académicos, encenadores, programadores, etc.); e (iii) serem passíveis de novas interpretações, devido ao valor polissémico e riqueza temática (voltaremos a este último ponto, mais adiante).

Depois de referir a origem funcional da palavra repertório e de avançar com uma definição geral, Mora Ramos problematiza ainda mais a concepção de repertório, analisando as suas categorias e interrogando as expressões «“Repertório para um teatro popular” ou “Repertório da descentralização”»⁴⁸.

Como refere no seu texto, estas classificações para a constituição de um repertório advêm muito mais de uma vontade colectiva, regional, proveniente de uma determinada cultura, do que de uma vontade individual. Neste caso, mais do que uma questão de autoria de encenador e/ou programador, cujas escolhas íntimas e biográficas de cada um poderiam determinar a escolha do repertório, deparamo-nos com uma responsabilidade cultural que o programador teria de assumir perante a comunidade.

Assim, Mora Ramos não duvida da existência de um repertório próprio da descentralização cultural. Mais, acredita que existe um padrão comum a todos os

⁴⁵ MORAS RAMOS, Fernando. (1997). «Repertório – Limites e Indeterminações de uma Noção», in *Revista Adágio* n.º 18 [Março]. Évora: Centro Dramático de Évora, p. 5.

⁴⁶ Idem, p. 7.

⁴⁷ Idem, p. 7.

⁴⁸ Idem, p. 8.

repertórios descentralizados que revestiriam um papel *político*, justificando a sua afirmação num tom assertivo, como se quisesse justificar a sua própria prática enquanto encenador residente e membro da direcção do CENDREV, sendo ele próprio um autor de repertório:

«Porque justamente a estratégia era a de uma grande pedagogia, a de um teatro que reconciliasse e unisse o público, estratégias a contrapor aos horrores da guerra e à irracionalidade fascista: a resposta aos processos históricos e humanos (...)»⁴⁹.

A questão do repertório preocupou vários pensadores portugueses do teatro durante os anos que se seguiram à Revolução do 25 de Abril. Maria Helena Serôdio⁵⁰ dá conta, num artigo publicado na revista *Vértice*, da argumentação dos agentes teatrais portugueses no colóquio com o tema «O repertório do teatro em Portugal», que teve lugar em Junho de 1994, na Culturgest, então recente equipamento cultural.

O artigo transcreve as preocupações dos debates e aponta para várias direcções, identificando os problemas, sobretudo em relação à inexistência de um repertório de dramaturgia e consequentemente de dramaturgos coetâneos portugueses. É neste sentido que o testemunho de Maria Helena Serôdio enriquece o nosso estudo. Assim, vários pontos são problematizados, alargando o nosso campo de reflexão sobre a noção de repertório. Em primeira instância, Serôdio refere-se a perguntas levantadas pelo académico flamengo Luk Van den Dries. Este lança duas perguntas (retóricas?) contra os próprios e escassos dramaturgos a um nível europeu, «[1] até que ponto os escritores de hoje dramatizam os temas e as questões com que se debate a nossa sociedade? (...) [2] ou até que ponto os escritores conseguem ser bons interlocutores da linguagem formal que encenadores e actores estão a desenvolver os nossos dias?»⁵¹.

Luk Van den Dries, na segunda questão, sugere uma responsabilidade partilhada, pois, neste caso, é pouco provável identificar com clareza a dinâmica da origem da

⁴⁹ Idem, p. 9.

⁵⁰ Maria Helena Serôdio é crítica teatral, presidente da Associação Portuguesa (e Internacional) de Críticos de Teatro, investigadora em Estudos Teatrais no Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e professora universitária na mesma área de estudos, na mesma instituição.

⁵¹ SERÔDIO, Maria Helena. (1994). «O repertório do teatro em Portugal», in *Vértice* 62 (Setembro - Outubro 1994) Lisboa: Vértice, p. 5.

ausência do dramaturgo no sistema cénico e no seu processo de produção. Poderíamos falar nessa ausência como uma tradição, por não haver em Portugal, e sobretudo nos grupos que se criaram no pós-25 de Abril, o cargo (oficializado) de dramaturgo. Isto acontece quer pela falta de verbas para contratar mais um trabalhador, cuja presença não é considerada fundamental, quer simplesmente pela ausência de uma rede entre os escritores e as companhias.

A primeira questão levanta a o problema do anacronismo da escrita dos autores contemporâneos para teatro, que estariam desvinculados das realidades sociais e políticas do seu tempo. Seria pertinente apoiar esta crítica na realidade portuguesa pela imensa tradição contemporânea em escrever dramas históricos, que empregam temáticas e modelos de linguagem pertencentes a outras realidades (espácio-temporais), cujos autores advogam em sua defesa – enveredando pela mesma justificação argumentativa que os encenadores aquando da montagem de textos de repertório tradicional – a existência de um processo hermenêutico de criação baseado na analogia⁵². Aliás, essa justificação argumentativa é usada pela própria autora do texto em análise, ao escrever acerca da actualidade dos textos tradicionais:

«Mas há ainda a possibilidade de reler, em novas associações imaginárias, alguns dos textos canónicos da tradição ocidental: *Philoctetes*, de Sófocles, como uma metáfora da SIDA, *Antígona*, como depoimento sobre a vulnerabilidade do heroísmo individual ou *O inimigo do Povo*, de Ibsen, como uma caracterização do político dos nossos dias»⁵³.

Seródio regista ainda vários problemas levantados durante o colóquio, em particular: (i) a assimetria entre os países em relação à produção e promoção das culturas (literárias) num mundo globalizado; (ii) a intervenção de Eugénia Vasques que salientou as dificuldades da criação de um repertório contemporâneo e nacional devido à censura política do pré-25 de Abril e da censura económico-teatral que sobreviveu à Revolução; (iii) a ideia de que a escrita dramática devia ser produzida numa *oficina*, com o conjunto da equipa; (iv) o papel do ensino no contacto privilegiado que o aluno em formação deve ter

⁵² É frequente ouvirmos por parte dos encenadores e dos dramaturgistas, e mesmo dos programadores ou dos críticos, essas justificações argumentativas, através de frases que proclamam a intemporalidade dos problemas sócio-políticos, bem como o carácter cíclico da História.

⁵³ *Idem*, p.5

na divulgação da dramaturgia portuguesa contemporânea; (v) a relação entre o mundo audiovisual e o teatro, como meio de concorrência ou de divulgação, e de registo (temas abordados por Jorge Leitão Ramos); e (vi) a questão de saber se existe e se é possível falar em “dramaturgia portuguesa”, inquirindo também a própria legitimidade histórico-científica de um tal debate sobre *repertório*, ponto apresentado por Carlos Porto. Esse ponto que Carlos Porto relata no seu artigo, publicado no mesmo número da *Vértice*, questiona a legitimidade da abordagem científica do estudo do repertório teatral português, por não ter havido até então um trabalho exaustivo:

«Para elaborarmos essa história, devíamos começar, como tarefa prévia e prioritária que, ao que suponho, está praticamente por iniciar, pelo levantamento cronológico dos espectáculos de teatro estreados em Portugal, num determinado período histórico, séculos XIX e XX, por exemplo»⁵⁴.

Este ponto é interessante, pois, em 1994 nascia o Centro de Estudos Teatrais (“CET”), no seio da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que iria empreender um trabalho de pesquisa em profundidade, inventariando e catalogando uma vasta informação (hoje, de consulta livre e acesso através da internet) sobre os espectáculos que tiveram lugar em Portugal, principalmente nos séculos XX e XXI.

Assim, podemos responder à queixa de Porto que tivera dificuldade em verificar a afirmação lida no livro de Costa Freire *Uma Casa Com Janelas Para Dentro*, segundo a qual a primeira apresentação de Ibsen em Portugal ter-se-ia feito com a *Casa de Boneca* pela Companhia de Lucília Simões. O autor encontrou essa informação e «lá estava: 1897 – o ano da Casa de Boneca, em Coimbra. O espectáculo veio para Lisboa onde esteve três meses em cena»⁵⁵.

Hoje, depois do trabalho científico liderado por Maria Helena Serôdio, podemos afirmar, ao investigar na CETBase, que a primeira peça de Ibsen representada em Portugal foi *Os Espectros*, em 1895, com uma encenação da Companhia italiana Ermete

⁵⁴ PORTO, Carlos. (1994). «Teatro em Portugal: repertório / repertório», in *Vértice* 62, (Setembro-Outubro 1994). Lisboa: Vértice, p. 19.

⁵⁵ Idem, p. 19.

Novelli: a primeira representação no dia 30 de Setembro, no Teatro do Príncipe Real, no Porto, e a segunda em Lisboa, no dia 21 de Outubro, no Theatro D. Amélia⁵⁶.

Fechando este parênteses e reatando com a exposição de Carlos Porto, este aponta para a existência de um outro tipo de repertório teatral, o do crítico de teatro, dando o exemplo da sua prática. Porto confessa que, sobretudo quando se deslocava ao estrangeiro para ver espectáculos, a sua escolha de repertório fixava-se na figura e importância do encenador, mais do que na do autor, relatando o caso de Antoine Vitez a encenar Molière.

O substrato desta ideia demonstra a importância do encenador-autor, estrela incontestável (invisível) do palco, adiantando porém que autores como Brecht lhe despertavam igual interesse «por que se tratava de um repertório condicionado por razões não artísticas»⁵⁷. A constituição do repertório de um crítico e a sua contribuição, por exemplo, para um repertório nacional, sofre condicionamentos e filtros prévios, pois, o crítico do *tempo presente* é condicionado por «circunstâncias objectivas» e vê «o que há para ver»⁵⁸, ou seja, o seu papel é filtrado pelos “autores” que lhe antecederam - os escritores, encenadores, programadores, etc..

Carlos Porto assinala várias restrições na constituição de um repertório, para a sua pluralidade e emancipação, algumas já mencionadas no presente estudo. As condicionantes prendem-se com as seguintes dimensões:

- 1) Político-religiosa: quando há censura estatal, em regimes ditatoriais, ou censura religiosa, quando as instituições da fé detêm o poder político efectivo;
- 2) Social: que se traduz no interesse pela arte teatral, relacionada com a tradição e o passado dessa arte;
- 3) Económica: quando o aspecto financeiro de uma companhia restringe a sua escolha textual (número de pessoas no elenco, por exemplo, ou cenografia);
- 4) Artística: ou seja, a vontade própria e gosto dos actores, o posicionamento estético e ideológico do encenador, o espaço de

⁵⁶<http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=9731>
(consultado no dia 10 de Abril de 2010).

⁵⁷PORTO, 1994, p. 20.

⁵⁸ Idem.

representação (o formato da sala, os aspectos técnicos), o passado do repertório da companhia, etc..

O crítico acaba ainda por apontar três factores condicionantes da produção e difusão do repertório contemporâneo que até agora temos vindo a aludir. Trata-se da questão do desaparecimento da figura do dramaturgo e da ascensão inversa do encenador-autor:

«A sobrevalorização da vedeta – a peça que é escrita para Sarah Bernhard, por exemplo – a sobrevalorização do encenador que opta pelo texto clássico que pode trabalhar em liberdade, em desfavor do texto contemporâneo, menos maneável»⁵⁹.

Continuando a linha de problematização do repertório, Carlos Porto avança com informação concreta sobre repertório português, citando as pesquisas de Luiz Francisco Rebello, dramaturgo e teatrólogo, em *100 Anos de Teatro Português*. Porto tira conclusões próprias, constatando que, entre 1880 e 1980, encontrou 744 autores portugueses que escreveram peças de teatro, sublinhando que desses dramaturgos, 85% eram ocasionais. Adiante, relata a falta de consistência dos dramaturgos portugueses e o desinteresse das companhias de teatro independente pelos autores nacionais.

Na abordagem de duas estruturas de peso no tecido teatral português, a do Teatro Nacional D. Maria II⁶⁰ e a do Teatro Experimental do Porto⁶¹, Carlos Porto aponta ainda erros relativamente ao repertório do TNDMII, por este ter desenvolvido, sobretudo durante a gestão da Companhia de Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro, uma ideia de repertório teatral distorcida, deficiente, a seu ver, por não ter representado os clássicos, como os tragediógrafos gregos, e de ter relegado para segundo plano, nas *matinéas*, os autores clássicos como Gil Vicente, ou ainda por ter representado poucas vezes António José da Silva ou António Patrício, salientando a “vergonha” de nunca ter encenado um texto de Raul Brandão. Numa reacção contrária, saúda o esforço do TEP e

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Na pessoa colectiva da Companhia Maria Amélia Rey-Colaço e Robles-Monteiro.

⁶¹ Sob direcção de António Pedro.

do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra⁶² que tentaram, no seu ponto de vista, redescobrir as obras vicentinas, encenar os clássicos com os meios existentes, e a dramaturgia portuguesa da sua época.

⁶² O teatro académico de Coimbra, por exemplo, e a criação do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, que sob direcção de Paulo Quintela, redescobriu Gil Vicente.

2.3 *Cânone, Matriz Orientadora do Repertório – Transmissão e Tradição*

Na época de Molière, o teatro trabalhava com textos de dramaturgos do seu tempo e o livro era um lugar secundário de expressão da dramaturgia. Todos os dramaturgos “clássicos” que chegaram até nós tinham uma característica em comum: todos eles forjaram a sua obra em vida, e a maior parte dos dramaturgos europeus que se instauraram nos diversos cânones foram representados em vida e viveram os seus momentos de aplausos e apupos.

O mesmo fenómeno acontece na música erudita (a de corte). Os compositores dos séculos XVI, XVII e XVIII, que atravessaram os tempos, tiveram as suas peças interpretadas no seu próprio país, na sua corte, na sua capela e os mais reputados viajaram pela Europa, à procura de uma corte e de um rei mais generosos.

Não sendo um fenómeno exclusivamente português, os compositores de música erudita vivem hoje uma condição precária de produção, inclusivamente por causa da questão do cânone e da escolha do repertório. Bastará abrir a programação dos últimos 15 anos das duas maiores instituições musicais do país, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Teatro Nacional de São Carlos, para observar a desproporção existente, por um lado, entre a apresentação de peças de repertório antigo e a de peças de compositores vivos, e, por outro, entre a apresentação de peças de compositores estrangeiros vivos e a de peças de compositores coetâneos portugueses. A música contemporânea parece partilhar esse problema com a dramaturgia do nosso tempo, embora com níveis de dificuldade díspares e em contextos diferentes.

Neste ponto, entramos numa questão fundamental para identificar alguns fenómenos que co-habitam com a produção de dramaturgia contemporânea. Após termos identificado outros conceitos interligados, como o da autoria e o da constituição do repertório, sugerimos agora uma breve análise à noção de cânone tradicional; pois, o cânone⁶³ demonstra ser uma noção muito próxima da de repertório, na verdade, é na ideia de repertório que o cânone parece encontrar o seu lugar de conservação.

O Dicionário Houaiss define o termo *cânone* a partir da sua raiz grega *kanon-ónos*, palavra que expressava a ideia de medição, construção arquitectónica, conjugação, definição de modelos, e de épocas históricas importantes. Voltamos a encontrar esse conteúdo semântico na palavra latina *canon-onis* que define um «conjunto de livros

⁶³ Neste texto será abordado o cânone de cariz tradicional que engloba textos e autores que, de certo modo, fundaram uma discursividade dramática, desde Gil Vicente a Bertolt Brecht.

sagrados reconhecidos pela Igreja como de inspiração divina»⁶⁴. A palavra adquiriu igualmente um sentido musical durante a Idade Média, caracterizando um tipo de composição polifónica, assim como técnicas musicais, adquirindo em simultâneo um sentido mais amplo ligado à religião, definindo-se como «decreto, conceito, regra concernente à fé, à disciplina religiosa»⁶⁵. O dicionário entrega-nos ainda pistas para interpretações contemporâneas do termo cânone, como sendo uma «norma, princípio geral do qual se inferem regras particulares (...) maneira de agir; modelo, padrão»⁶⁶.

Analisar o processo de canonização de uma obra dramática equivale ao estudo de uma rede de relações complexas, assimétricas e não-hierárquicas. Embora não exista um processo específico de canonização (como acontece, por exemplo, nas Instituições Religiosas), um texto pode entrar no cânone, sobretudo através do discurso tecido à sua volta, como o recorda o norte-americano Frank Kermode em *Formas de Atenção*⁶⁷, sendo possível identificar os agentes que a legitimam. No teatro, podemos sublinhar alguns agentes que constituem uma cadeia de transmissão do cânone, num processo dinâmico:

- 1) Os pedagogos e professores, que pelo seu trabalho académico explicam criticamente a tradição;
- 2) Os críticos, quer do tempo do autor, quer do tempo que se lhe seguiu, recordando o “valor actual” da História e da fábula;
- 3) O poder político dos reis, da corte de outrora, e dos seu herdeiros contemporâneos, titulares do sistema político das actuais democracias;
- 4) Os encenadores que, através de montagens modernas, encontram nos autores do cânone um lugar fértil para o seu exercício de encenação, que reivindica⁶⁸ a temática actual do texto canónico através de um pensamento baseado na analogia (sujeito, portanto, à individualidade do olhar do encenador e da sua hermenêutica sobre texto);
- 5) Dos dramaturgos que tendem a perpetuar os autores e/ou textos canónicos através de citações ou da sua reescrita.

⁶⁴AAVV. (2005). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa pelo Instituto António Houaiss de Lexicografia Portugal*. Temas & Debates, Lisboa, Tomo VI, p.1722

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ KERMODE, Frank. (1991). *Formas de Atenção*. Lisboa: Edições 70

⁶⁸A reivindicação surge quase sempre para o encenador justificar a pertinência e critério da escolha de um texto remoto.

O processo de canonização não é imediato e não depende propriamente do tempo histórico da obra, depende sim do seu suporte material (um livro, um quadro) e da sua perpetuação pela História, bem como ainda dos discursos interpretativos que os agentes (com peso autoral) tecem sobre ela através dos tempos, até atingir uma espécie de *espaço sagrado* que torna a obra canonizada incontestável pelos seus pares contemporâneos.

Se a opinião dos especialistas, o discurso acadêmico e artístico, pode ser um modo de destruir obras e de as desqualificar da lista das obras canônicas, estas opiniões e discursos são igualmente, e mais frequentemente, um modo de conservação da obra e uma forma de a destacar de um conjunto de obras similares, que pertencem, a título de exemplo, a um mesmo gênero artístico, a um mesmo estilo. Kermode afirma o seguinte:

«A opinião é a grande criadora de cânones, e não pode haver no seu interior privilegiados sem se criarem marginais, apócrifos. A atenção daquelas comunidades eruditas (mas mesmo assim opiniáticas) que assumem a responsabilidade da continuação e da modernidade do cânone incide, naturalmente, nos do interior, e os outros ficam sujeitos à regra do tempo, tornando-se meramente históricos. Por um motivo ou outro, continuarão talvez a existir, mas, em virtude de atraírem esporadicamente e de forma não comprometedor a atenção, a sua situação será, na melhor das hipóteses, de semivida; são também vítimas do acaso e da opinião. A continuidade da atenção e da interpretação, sendo-lhes negada, fica reservada aos canônicos»⁶⁹.

Tal como foi anteriormente referido, os cânones são lugares de reunião, procuram juntar leitores, cientistas, escritores e artistas, são usados como património comum. Quando falamos de cânones artísticos, de obras canônicas, este título serve de garante de qualidade suprema de um gênero artístico, oferece estabilidade ao perdurar no tempo, colocando-se acima das obras do seu próprio tempo. Parece-nos que o repertório, na sua acepção mais tradicional, serve de lugar para reunir uma comunidade à volta de obras de referência, cuja qualidade já não é passível de discussão, tornando-se aquelas epicentros discursivos, pontos de união para diálogos nomeadamente interculturais.

⁶⁹ KERMODE, 1991, p. 76.

Num prefácio dedicado à História da Arte e à sua acção na canonização de obras artísticas, o historiador e professor universitário Gill Perry escreve:

«This attribute of “greatness” is fundamental to the idea of the canon which we explore in this book.

(...) Despite its inherent ambiguity, the idea of a canon has assumed the air of spurious precision: it had come to mean a body of Works deemed to be indisputable quality within a particular culture of influential subculture. Only a few of those Works classed as “art” within a society are generally perceived to make up a revered canon. For example, some paintings may be seen to be indisputably works of art thought judged by a majority to be a mediocre quality. In this case they are unlikely to be defined as “canonical” in the sense of setting the standard of what a particular culture is going to view as “great” art»⁷⁰.

Depois de salientar a importante noção de “arte elevada” (*grand art, great art*) como característica legitimadora da entrada de uma obra num determinado cânone, Perry questiona os critérios vagos que contribuem para a sua inclusão. Critérios que, à partida, nascem no tempo sócio-histórico da própria obra e do mercado e sistema sócio-artístico que a regula. Embora seja actualmente possível desconstruir a um nível teórico um tal discurso baseado na obra de arte canónica enquanto obra de excepção, de excelência, etc., este processo de análise é muito raramente realizado em relação aos textos dramáticos canónicos que são hoje levados à cena por motivos semelhantes: por um amor à história, por ser *indiscutível* a qualidade da obra pertencente ao cânone (a qualidade intrínseca do texto é-lhe inerente, independentemente de quem é o espectador/leitor actual).

Na realidade, a História, em termos abstractos, enquanto fenómeno de legitimação também pode intervir como agente autoral. Michel Foucault, em *L'Archéologie du Savoir*, define a noção de tradição, conferindo-lhe uma função particular e uma noção que se adequam ao nosso entendimento de cânone e de tradição dramático-teatral. Foucault escreve que a noção de tradição:

⁷⁰ PERRY, Gill. (1999). «Preface», in *Academies, Museums and Canons of Art*. New Haven: Yale University Press, p.15.

«(...) vise à donner un statut temporel singulier à un ensemble de phénomènes à la fois successifs et identiques (ou du moins analogues); elle permet de repenser la dispersion de l'histoire dans la forme du même; elle autorise à réduire la différence propre à tout commencement, pour remonter sans discontinuer dans l'assignation indéfinie de l'origine; grâce à elle, on peut isoler les nouveautés sur fond de permanence, et en transférer le mérite et l'originalité au génie, à la décision propre aux individus»⁷¹.

Assim, Foucault dá-nos outras pistas para compreendermos a função da tradição quando explica que esta é necessária para avaliar não só obras que entram no campo da História, mas igualmente para qualificar as obras novas.

Para além de os textos canónicos, como mostrou Kermode, marginalizarem as obras que lhe foram coevas, os seus émulos directos, eles podem também marginalizar obras do tempo presente que, por isso, deixam de ser História e de vincularem a tradições identificáveis, excepto à tradição mais directa que é a da própria forma dramática, quando se trata de um texto teatral.

O teatro, enquanto arte que se relaciona constantemente com a tradição, tem sido um lugar privilegiado para os textos dramáticos tradicionais “permanentemente novos e originais”, segundo Foucault. O peso histórico-simbólico do cânone pode, em certos casos, marginalizar a representação teatral dos textos contemporâneos, por motivos relacionados com a responsabilidade dos encenadores – principais construtores de repertório.

O texto dramático contemporâneo depara-se, assim, com um magma de literatura dramática canónica, envolvida num *espaço sagrado* onde os *Gigantes da Montanha* estão todos representados, abarcando em si uma desvantagem em relação aos textos clássicos: o contemporâneo representa um risco em termos comerciais (porque até então, poucas instituições o legitimaram).

As companhias de teatro independente português do pós-25 de Abril adoptaram posições díspares em relação ao seu repertório e à inclusão dos clássicos⁷². Algumas companhias teatrais, como O Bando e A Barraca, eliminaram quase totalmente do seu repertório a presença dos autores canónicos, optando por um teatro não-dramático ou

⁷¹ FOUCAULT, Michel. (1969). *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Éditions Gallimard, p. 31-32.

⁷² O termo clássico é aqui empregue como sinónimo de canónico, não sendo relativo a uma época histórica.

pela dramaturgia contemporânea portuguesa. Outras relegaram os clássicos para um segundo plano, estando os exemplos mais patentes nas companhias A Comuna, Grupo Novo/Teatro Aberto ou ainda na Seiva Trupe.

Na realidade, se João Mota (d'A Comuna) opta por encenar ou ceder o espaço da sua companhia para a montagem de textos dramáticos contemporâneos e de textos não-dramáticos, já os directores das duas últimas companhias acima referidas centram o seu eixo principal no repertório de textos contemporâneos estrangeiros.

Porém, se os grupos teatrais mencionados equilibraram a coexistência de textos de várias tipologias⁷³, outras companhias fundaram a sua identidade teatral num repertório constituído, em grande parte, por autores e textos canónicos. Entre elas encontramos o Teatro da Cornucópia, dirigido por Luís Miguel Cintra, a Companhia de Teatro de Almada, sob a direcção de Joaquim Benite, o Teatro Experimental de Cascais de Carlos Avilez, o TEP que teve durante a sua longa existência diversas direcções artísticas, a Companhia de Teatro de Braga dirigida por Rui Madeira, e ainda o Centro Cultural de Évora/CENDREV – Centro Dramático de Évora, durante mais de três décadas dirigido por Mário Barradas.

A dramaturgia canónica não tem, todavia, o mesmo peso em todas essas companhias e a importância em valores percentuais pode variar, num universo de 30 anos de actividade, de 30 %⁷⁴, no caso do TEP, até 53 % no caso do CENDREV. O CENDREV surge, aliás, como referência de uma companhia de repertório tradicional, ultrapassando o Teatro da Cornucópia que alcança a percentagem elevada de 45%.

Se a companhia de Luís Miguel Cintra redireccionou o seu repertório tradicional sobretudo entre 1994 a 2004, Mário Barradas privilegiou, de uma maneira contínua, um repertório de cariz canónico, quando escolheu Évora como lugar da sua companhia e projecto-piloto de descentralização cultural em pleno PREC.

O Centro Cultural de Évora/CENDREV oferece-nos um caso de estudo interessante, na medida em que é a única companhia a assumir plenamente a sua opção dramaturgic e uma das poucas companhias a ter reflectido sobre essa opção ao longo da sua existência, reflexão presente na sua revista *Adágio*.

⁷³ Remetemos o leitor para a introdução do trabalho em que se explana as várias tipologias do nosso estudo, ver o ponto 1.1).

⁷⁴ Percentagem relativa ao universo total de espectáculos apresentados, de 1974 a 2004. Cf. Anexo *Quadros Estatísticos Sobre o Repertório Por Década e Tipologia*.

O número 26 da revista *Adágio* assinala a celebração dos 25 anos de existência do CCE/CENDREV. Nesse número, datado do ano 2000, Christine Zurbach, muitas vezes envolvida na dramaturgia dos textos que passam pelo palco da companhia, escreve um artigo, em forma de inquérito, através do qual recolhe vários testemunhos de encenadores que trabalharam de forma assídua ou pelo menos frequentemente no seio da companhia de Barradas. Na sua introdução, Zurbach sublinha:

«O repertório teve um lugar de destaque na reflexão que na altura se fez em torno da especificidade do trabalho artístico (...) seria difícil negar que, no caso de Évora, os textos, a sua selecção e a sua passagem da página do livro para o palco não tenham tido ao longo deste percurso teatral uma relevância da maior importância»⁷⁵.

A dramaturgista coloca uma pergunta directa aos encenadores Gil Nave, José Peixoto, Luís Varela, Mário Barradas, Pierre-Étienne Heymann, Jean-Pierre Sarrazac, Richard Demarcy e Fernando Mora Ramos. A todos dirige a seguinte pergunta: «A estratégia de repertório seguida pelo CCE/CENDREV desde 1975 mostra que as escolhas dos encenadores recaíram com frequência em obras da tradição, ou seja nos “clássicos”. Encenou em Évora este tipo de obras? Ou optou preferencialmente ou igualmente por obras actuais? Por razões pessoais ou outras?»⁷⁶. Todos os autores respondem não ter existido nenhuma estratégia objectiva para a constituição de um repertório tradicional, salvo José Peixoto que refere a importância da companhia caracterizada por um «Repertório que assentava no grande legado da cultura teatral»⁷⁷. Na sua resposta, Luís Varela que relata que a descentralização teve um peso importante na criação do repertório. Embora nenhum dos encenadores interrogados esqueça a importância da produção textual contemporânea, muitas vezes tecem um discurso ambivalente, segundo o qual o cânone é um valor seguro em contraponto ao objecto contemporâneo frágil e de “moda”. Varela, o mais incisivo em relação aos objectivos de repertório da companhia, salienta o seguinte:

⁷⁵ZURBACH, Christine. (2000). «A Escolha dos Encenadores», in *Revista Adágio* n.º 26 (Fevereiro/Maio). Évora: Centro Dramático de Évora, p.75.

⁷⁶ Idem, p.76.

⁷⁷ Idem, p. 81.

«O Centro Cultural de Évora propunha-se constituir o seu repertório com base no entendimento de que a grande herança teatral do ocidente (da Grécia do século V até à Idade Contemporânea) deveria ocupar um lugar importante na programação de cada temporada, conjuntamente com o repertório português a partir de Gil Vicente e com o repertório contemporâneo comprovado»⁷⁸.

A expressão “repertório contemporâneo comprovado” poderá querer significar um texto com “provas dadas”, “experimentado”, “legitimado”, sobretudo pelos agentes constitutivos do campo teatral (críticos, professores, encenadores), criando obstáculos para a criação de um espaço dedicado à produção coetânea, à experimentação do tempo presente. Mário Barradas refere-se ainda à constituição do repertório eborense sem ter desejado que o conjunto das escolhas recaísse nos “clássicos”, mas confessa que a sua prioridade foi dar a conhecer os clássicos portugueses e estrangeiros, integrando alguns dramaturgos contemporâneos como Peter Weiss, cujo texto *A Noite dos Visitantes* encenou em 1978.

Por fim, Fernando Mora Ramos comenta a pergunta afirmando que encenou no seio do CENDREV vários textos clássicos «por razões pessoais e de conjuntura material» e que o repertório do CENDREV foi «sabidamente “aberto”, no sentido das virtualidades abstractas dos clássicos em geral. Desse ponto de vista, de um repertório de grande abertura cultural no filão do património dramaturgicamente universal, a experiência de Évora é única»⁷⁹.

O desejo de transmissão dessa “herança” se deve ao facto do CENDREV estar ligado ao mundo escolar, fomentando, através da sua história, cursos de aprendizagem da arte teatral – à semelhança de outras estruturas, tal como o Teatro Experimental Teatral (TEC), ou 'A Comuna –, Fernando Mora Ramos adverte, alguns anos antes, sobre a perversidade da lógica da reprodução do cânone, no seu ensaio *Teatro – Entre o passado e futuro*:

⁷⁸ Idem, p.86.

⁷⁹ Idem, p. 97.

«O teatro não pode, sob pena de aceitar que apenas tem passado, perscrutar o seu horizonte exclusivamente nas diversas fronteiras da sua história feita. A necrofagia é suicida»⁸⁰.

Para concluir esta breve reflexão sobre a importância do cânone como forma obstaculizar da produção dramática do presente, importa referir que a leitura que acabámos de fazer encontra-se incompleta se não referirmos ou salientarmos novamente o carácter mutável e efémero de algumas obras canónicas, embora as crises dos cânones sejam raras e os diferentes cânones operem por acumulação e não por eliminação (o cânone modernista, por exemplo, não destruiu o cânone romântico), a literatura crítica e a sociologia contemporâneas ajudam a desconstruir, por exemplo, as escolhas dos repertórios.

Laurence Lerner caracteriza a nossa contemporaneidade como uma era de cânones abertos, adiantando que «[i]ts canon can only be closed if the poet is analogous to God, or at least to his prophet (as with Coleridge's Shakespeare, or Carlyle's poet as hero), and if the critics are a priestly cast with hermeneutic powers. Those days are over»⁸¹.

De facto, Lerner ajuda-nos a lançar estas últimas perguntas: Quem hoje deifica um autor, seja ele do século XV ou do século XXI? Quem ousa ter esse poder autoral?

⁸⁰ MORA RAMOS, Fernando. (1992). «Teatro – Entre o passado e futuro», in *Revista Adágio* nº 11 (Outubro / Inverno). Évora: Centro Dramático de Évora, p. 32

⁸¹ LERNER, Laurence. (1992). «Subverting the Canon». *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, n.º 4, October. Oxford: Oxford University Press, p. 349.

2.4 Repertório e as Escritas Contemporâneas Teatrais: um Problema

O repertório é feito de textos que “não saem de cena”. Gil Vicente deixou uma matriz literária, um suporte escrito que nos permite voltar a encenar os seus textos. Um repertório é, pois, um depósito de matrizes *repetíveis*, seja qual for o seu autor ou o seu tempo.

Como remate desta reflexão, importa agora reflectir sobre o modo como ocorre a integração dos novos textos, produzidos para o palco e por dramaturgos, para preencher as necessidades textuais de um espectáculo ou para responder a um universo cénico particular. Esses textos teatrais não possuem, amiúde, autonomia plena em relação à cena; dependem de uma *sobredramaturgia*, garantida pelo espectáculo que assim actua com produtor último de sentidos e doador do próprio enquadramento literário dos textos que mobiliza. Estas problemáticas surgem quando somos confrontados com as escritas contemporâneas, sujeitas a novas organizações dos processos cénicos, nas quais o texto se encontra fora do centro do espectáculo, teatro a que Hans-Ties Lehmann chamou nos anos 90 de “pós-dramático”.

A evolução da forma dramática e a transformação dos seus diversos suportes colocam igualmente novas problemáticas para o futuro, em termos de registo do repertório. Como é que um texto pode entrar para o repertório dramático se ele é tão efémero quanto o espectáculo em si? Não teria de entrar obrigatoriamente no repertório dos espectáculos (do universo cénico espectacular) e apropriar-se de uma co-autoria efectiva da dimensão cénica? Estamos aqui precisamente no campo da autoria do espectáculo, território em que o dramaturgo participa em pleno.

Bruno Tackels clarifica a noção de “escrita de palco”, abordada em outros moldes por Lehmann no seu *Postdramatisches Theater*, designando essa prática de emprenhar o espectáculo de literatura teatral como *écritures de plateau*⁸². Esta é uma escrita que se dissolve nos elementos do espectáculo e que se observa, nomeadamente, quando existe uma ligação próxima entre o dramaturgo e o encenador, ou quando o encenador é simultaneamente dramaturgo.

A dramaturgia em causa pode ser considerada “menor” (i) por não ter uma pertinência editorial (ou tão legítima quanto a dramaturgia convencional), a não ser para se documentar a si própria e ao espectáculo, (ii) por tratar de temáticas particulares (por

⁸² Convém aqui salientar que existem várias formas de escrita de palco, e que a literária não é a única que Tackels refere no seu ensaio.

vezes, ligadas à própria vida ou características dos intérpretes ou do encenador) e (iii) por adoptar formas dramáticas pouco convencionais, abandonando a composição canónica da forma dramática (actos, cenas, personagens, fábula, etc.). Assim, a forma e o processo que moldam as escritas teatrais do nosso tempo têm uma relação de conflito fundacional com a noção de repertório da literatura dramática. As escritas *de* e *para* palco mudaram de tal forma que emerge, em certos casos, a questão da sua autonomia enquanto coisa literária e, em derradeira análise, enquanto coisa publicável ou canonizável.

Em *Un panorama des écritures théâtrales contemporaines*, Clyde Chabot sistematiza os vários processos e formas que a escrita teatral contemporânea incorpora, destacando quatro círculos próprios a cada fazer dramático:

- 1) O primeiro círculo reúne as escritas especificamente teatrais que prolongam a tradição dramática, por pré-estabelecerem no texto as convenções dramáticas que servem para configurar a cena;
- 2) O segundo círculo abarca as formas teatrais e coreográficas nas quais os tipos de escritas são ora de ordem cénica, ora de ordem literária; escritas que surgem no início do processo criativo. Se o texto existir, ele estará intimamente ligado ao processo criativo e pode registar igualmente a descrição de uma acção cénica;
- 3) O terceiro círculo convoca a concepção de *écritures de plateau*, de Bruno Tackels, em que o texto é relegado para segundo plano - «s'est absenté ou s'est dissout dans la representation; lorsqu'il est présent, il reste souvent inachevé et peut être partiellement aléatoire»⁸³; e
- 4) O último círculo é descrito da seguinte forma : «accueil des propositions dans lesquelles les limites de ce que nous appelons le contemporain sont franchies pour s'inscrire dans le présent à vue de la création, ce que Pascal Rambert appelle le "temps réel". Dans ces spectacles, l'écriture devient l'un des sujets essentiels, voir le sujet même de la (re)présentation. Cela peut prendre la forme de sa vidéoprojection (qu'elle soit animée ou non), ou de sa

⁸³ CHABOT, Clyde. (2007). «Un Panorama des Écritures Théâtrales Contemporaines». *Théâtre Contemporain: Écritures Textuelle, Écriture Scénique*. Gennevilliers: Théâtre Public, p. 5.

lecture par l'auteur, ou encore de sa production à vue sur scène par ce dernier, par les interprètes ou par des spectateurs»⁸⁴.

Como acabámos de ler, o segundo, mas principalmente o terceiro e quarto círculos de Chabot colocam uma série de problemas. Tomemos por exemplo, o último círculo, em que a autora defende que a literatura está no centro temático da criação, mas assume formas descentradas, como a vídeo-projecção.

Levanta-se, desde logo, um primeiro problema que consiste no facto de o processo em tempo real anular a rigidez e fixação do texto num suporte livresco. Um segundo problema que se poderá levantar respeita à vídeo-projecção do texto, que muitas vezes surge como complemento de uma imagem/acção cénica. O texto e a imagem/acção cénica têm um comportamento bilateral em termos de contextualização semântica. Assim, lembrando a definição de repertório como um depósito de matrizes textuais repetíveis, os textos poderão ser entendidos como órfãos fora do seu universo cénico e a sua inscrição em suportes livrescos poderá ser vista como uma traição ou um engano (em termos de sentido) em relação ao projecto espectacular e à sua relação hermenêutica com os públicos no momento da representação.

Ronan Chéneau, dramaturgo francês contemporâneo que tem trabalhado regularmente com o encenador David Bobée, entende que a sua escrita de palco, depois da efemeridade do acontecimento performativo (tanto em termos temáticos como formais), vai directamente para o esquecimento, para o “lixo”. Aliás, no excerto que se segue e que testemunha a sua entrada no ofício de dramaturgo, Chéneau manifesta que «Au niveau de l'écriture j'étais un peu dans une impasse, dans un délire un peu euh experimental, je lisais du Robbe-Grillet, je râvais d'être publié P.O.L... »⁸⁵ e adianta, depois de ter visto pela primeira vez um espectáculo de David Bobée :

«Du coup je me suis dit: Non, ce que je veux faire, c'est ça: ce que j'ai vu dans ce spectacle... Que David monte mes textes. (...) Ça devait arriver un peu plus (...) grâce au CDN de Normandie (...) on devenait des électrons libérés à faire des spectacles/performances dans l'urgence, c'est là que j'écrivais mes premiers “Textes jouables”, textes périssables, en réaction directe à l'actualité...»⁸⁶.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem, p. 24.

⁸⁶ Ibidem.

A nível internacional, os autores teatrais que não se enquadram na noção de um repertório de textos teatrais são cada vez mais frequentes e muitos deles incluem-se já nas redes de circulação de salas e festivais prestigiantes. Entre os mais conhecidos no mercado artístico encontramos autores como Pippo Delbono, Rodrigo García, Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio), Rimini Protokoll e Pascal Rambert. Todos eles partilham uma relação ambígua e complexa com o texto teatral escrito.

Em Portugal, estas novas tipologias de escritas são recentes e surgem, na sua maioria, já no século XXI, com autores como André Murraças, Tiago Rodrigues (Mundo Perfeito), Visões Úteis, José Maria Vieira Mendes (Teatro Praga), Mickael de Oliveira (Colectivo 84) e outros, em que todos eles fornecem materiais textuais para um determinado espectáculo (o seu ou de um encenador), para uma determinada equipa e para um lugar performativo específicos.

PARTE II

3. Panorama do Teatro Português Contemporâneo e a sua Relação com a Dramaturgia Nacional (1974 – 2004)

3.1 Nota Introdutória

Seria talvez injusto afirmar que o teatro contemporâneo português nasceu no ano de 1974, embora essa tenha sido a data em que a palavra “contemporâneo”, enquanto adjectivo que define uma forma de pesquisa teatral, passou a vingar. Mas já será, talvez, legítimo afirmar que o teatro de hoje tem as suas raízes em 1974 e nas dezenas de companhias que nasceram no dealbar da Revolução.

O período em análise neste estudo (1974-2004) conheceu em termos teatrais um trajecto irregular: projectos nasceram e desapareceram; artistas regressaram do exílio⁸⁷ enquanto outros por lá ficaram; artistas estrangeiros procuraram no país pós-revolucionário asilo artístico e político; houve Governos que apoiaram a cultura, outros que se furtaram a essa responsabilidade; assistimos, enfim, a projectos arquitectónicos e artísticos que se construíram e que moldaram as artes performativas até hoje.

O teatro, tal como actualmente o conhecemos, enraíza-se assim na convulsão e incerteza próprias da Revolução, onde pôde adquirir a dignidade básica com a liberdade para a criação artística. Daí o nosso estudo começar a análise do repertório em 1974, porque à palavra repertório subjazem sempre expressões como *liberdade de escolha*, *livre arbítrio crítico*, valores soberanos de qualquer actividade que se desenvolva num sistema democrático.

É, pois, no prolongamento do nosso estudo sobre a noção de repertório que iremos mergulhar nas páginas que se seguem, dedicadas à reconstituição do caminho que um elenco de companhias fundadoras percorreram desde a Revolução de 25 de Abril até 2004, com a o objectivo definirmos as condições de existência da dramaturgia contemporânea portuguesa.

Recordemos entretanto, em breves linhas, algumas feições do teatro português anterior à Revolução dos Cravos.

⁸⁷ João Mota da Comuna – Teatro de Pesquisa e João Brites da companhia O Bando, são disso dois exemplos.

3.2 *Antes de 1974 –*

Breves Notas Sobre as Raízes do Teatro Independente

Durante o período do Estado Novo⁸⁸, qualquer iniciativa que não pudesse fugir ao imediatismo da bilheteira e que não fosse aproveitada pela propaganda do regime tornando-se um estandarte ideológico⁸⁹, teria grande dificuldade em sobreviver. A esse importante factor financeiro somava-se a censura vigente, cujo lápis azul escolhia o seu próprio repertório, reescrevia textos, deturpava-lhes o sentido, mascarando-os de certa forma.

Algumas companhias que procuravam uma terceira via (sendo a primeira de gestão estatal e a segunda de gestão puramente comercial) viveram severas dificuldades nas várias tentativas de profissionalização, com os magros subsídios então distribuídos pelo Estado através do Fundo de Teatro⁹⁰ – facto que veio atrasar uma ideia de modernidade teatral portuguesa. Essa ideia de modernidade cénica, que já vigorava nas primeiras décadas do século XX pela Europa industrializada através do teatro experimental ligado às revoluções estéticas transdisciplinares, chegou a Portugal no plano da teoria, passando para o da prática com as condicionantes supra-referidas. No entanto, algumas companhias que se criaram durante o Estado Novo empreenderam um trabalho de pesquisa teatral, iniciando essa “terceira via”.

Uma dessas companhias, o Teatro Experimental do Porto⁹¹, foi percursora nos anos 50 de um certo pensamento que forjou o teatro independente, tanto na procura de um novo repertório, como na pesquisa cénica encabeçada pela figura do seu patrono ligado às vanguardas literárias e plásticas – António Pedro. O encenador do TEP encontrou as suas raízes numa ideia de modernidade teatral (de pesquisa estética) que começava timidamente a moldar o tecido da cena portuguesa, desde o fim da Segunda

⁸⁸ Indica-se para aprofundar essa fase do teatro português, o estudo de Graças dos Santos sobre o teatro durante o período do Estado Novo, *O Espectáculo Desvirtuado – O Teatro Português Sob o Reinado de Salazar* (ver bibliografia passiva, ponto 6.2).

⁸⁹ O Teatro do Povo, a companhia de bailado Verde Gaio e o Teatro Nacional D. Maria II através da companhia concessionária Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro são três exemplos de instituições apoiadas directa ou indirectamente pela figura do Estado Novo.

⁹⁰ Uma alternativa ao Fundo de Teatro era o financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian que dava apoio a jovens companhias com projectos inovadores como, por exemplo, o Teatro da Cornucópia.

⁹¹ Fundada no Porto, em 1950, cuja primeira representação data de 1953.

Guerra Mundial, não obstante os constantes constrangimentos políticos e financeiros que o país atravessou.

Esse espírito do tempo em que se pretendia um teatro de “pesquisa” iniciou um percurso de proliferação entre as companhias que se iam constituindo, anexando epítetos frequentes aos seus nomes, tais como “experimental”, “estúdio”, para além de um teatro académico pujante que reforçava essa “terceira via”.

Esse teatro experimental, de pesquisa, estúdio, ou académico definia-se sobretudo por condições de existência específicas: poucos meios técnicos em salas pequenas, períodos prolongados de pesquisa/ensaios, introdução de um novo repertório. Estas pequenas formas existiam fora de uma lógica teatral mercantil e estatal. A esse respeito Rui Pina Coelho escreve que:

«Em Portugal, a postura experimental reflecte-se muito mais na divulgação de textos e autores, na defesa do rigor no trabalho e na contestação à convenção, do que em proposta estéticas arrojadas. “Experimental” em Portugal nos anos 40 não terá o mesmo significado do que terá porventura em França, na Rússia ou na Alemanha, onde remeteria para objectos artísticos de outra natureza»⁹².

Deste modo, o autor alega que o teatro experimental em Portugal não se conseguiu profissionalizar (já que a maior parte do teatro profissional era comercial), embora também não se encaixasse no teatro amador e universitário, encarnado sobretudo pela presença do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra fundado por Paulo Quintela em 1938.

Estariamos, perante um teatro que caracterizaríamos como semi-profissional, a *meio caminho* entre a lógica de um teatro académico, amador, e entre as tentativas de profissionalização de grupos nascentes que apostavam num teatro, como referimos, de pesquisa, experimental, ou seja, um Teatro de Arte, noção que vigorou no século XIX europeu para distinguir um teatro elevado, *na alma e no intelecto*, de um teatro ligeiro e comercial.

⁹² PINA COELHO, Rui. (2009). *Casa da Comédia (1946-1975) – Um Palco Para uma Ideia de Teatro*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, p. 62.

Um destes teatros *a meio caminho*, o Teatro-Estúdio do Salitre, constituiu-se em 1946, dando início a uma proposta de teatro semi-profissional, à qual se juntariam posteriormente estruturas como o Pátio das Comédias (com Jorge de Faria, et. al.⁹³, 1948-49), o Grupo Dramático Lisbonense (com Manuela Porto, 1948-1950), o Grupo de Teatro Experimental (com Pedro Bom, 1951-1960), o Teatro Experimental do Porto (com António Pedro, 1953) e o Teatro d'Arte (com Orlando Vitorino e Azinhal Abelho, 1955).

Segundo Rui Pina Coelho, o ideário dessas companhias definia-se pela «busca da simplicidade formal, [a] moralização da classe profissional, [a] não subjugação a interesses comerciais, [a] reivindicação da figura do encenador, [a] subordinação ao texto, intuídos didácticos», isto é, pelo «(...) regresso à essência do teatro»⁹⁴ - ideário concretizado posteriormente em experiências cénicas com a Casa da Comédia, fundada por Fernando Amado⁹⁵.

Um dos grandes feitos da Revolução, no plano artístico, foi o de ter permitido a expansão do incipiente teatro de pesquisa, que se desenvolveu a ferro e fogo a partir da política Salazarista, génese de um “teatro independente” que reclamava no período pós-revolucionário parte desse ideário acima transcrito. O 25 de Abril permitiu, desta forma, a consolidação de estruturas anteriormente existentes e o nascimento posterior de outras, numa tentativa de recuperar os anos em que o teatro de experimentação se movia numa esfera semi-profissional.

⁹³ Deixamos nesta nota os outros fundadores do projecto: Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Luiz Francisco Rebello, José Blanc de Portugal, António Pedro e Costa Ferreira.

⁹⁴ PINA COELHO, 2009, p.87-88.

⁹⁵ Não podemos esquecer as tentativas do teatro português em relacionar-se com as propostas cénicas europeias das primeiras décadas do século XX (através de homens como Araújo Pereira, César Porto, entre outros), facto que o livro de Rui Pina Coelho, *Casa da Comédia (1946-1975) – um palco para uma ideia de teatro*, tão eficazmente frisa, antes de estudar plenamente o teatro da década de 40, 50 e 60, e em particular o caso da Casa da Comédia de Fernando Amado.

3.3 De 1974 a 1984 –

Quando o Teatro de Pesquisa e Experimental Se Torna Independente

Para Vera Borges, socióloga especializada no mundo do espectáculo, a segunda metade da década de 70 caracterizou-se por seis aspectos-chave:

«(1) a formação de novos grupos de teatro, fundados sob a forma jurídica de cooperativas de actores; (2) as alterações ao nível da escrita e da produção teatral, em tempo de liberdade; (3) a alteração da relação do teatro com o público; das salas cheias, nos primeiros anos de liberdade, à redução drástica de público, nos anos seguintes; (4) em Lisboa dá-se a abertura de novos espaços cedidos para a apresentação de espectáculos (...); (5) assiste-se ao declínio do teatro empresarial e ao aumento do teatro independente; (6) privilegia-se a acção sindical e associativa, as discussões à volta do estatuto profissional dos actores e a montagem de textos até então proibidos, como os textos de Bertolt Brecht»⁹⁶.

A década de 80, filha legítima e directa da Revolução, preparou (e de certo modo configurou) o sistema financeiro e estético teatral que conhecemos hoje, através das medidas pós-revolucionárias que possibilitaram, entre outras coisas, a criação de um mercado artístico dominado pelas companhias independentes, (con)centradas na figura do seu encenador, que relegou para segundo plano outros géneros artísticos, prósperos durante a ditadura, mas considerados em democracia como géneros menores, como a revista ou o *teatro de boulevard*.

Sobre estes géneros em decadência, Carlos Porto refere num tom quase necrológico que «Registamos os últimos sobressaltos do *Ádòque*, antes de a colectividade ter sido obrigada a deixar o barracão do Martim Moniz (...)»⁹⁷. Na verdade, o modelo artístico-financeiro implementado no novo contexto político permitiu (e estimulou) a livre subversão formal e temática do poder político vigente, assim como a formação gradual dos públicos, cada vez mais especializados, mas também cada vez mais

⁹⁶ BORGES, Vera. (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal: profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. ICS: Lisboa, p. 76/77.

⁹⁷ PORTO, Carlos. (1985). *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*. Editorial Caminho: Lisboa, p. 117.

escassos⁹⁸. A somar à democratização da televisão, tanto na gradual difusão da tecnologia como no enriquecimento dos conteúdos, todos estes factores contribuíram para o empobrecimento da revista e de outros géneros populares semelhantes.

Logo a seguir ao 25 de Abril de 1974, a primeira comissão consultiva que geriu os problemas da classe profissional, a qual vigorou de Setembro do mesmo ano a Novembro de 1975, tinha como missão a atribuição de subsídios a grupos profissionais e não-profissionais para as temporadas de 1974 a 1976, assim como fomentar, nas palavras de Vera Borges, «o teatro fora de Lisboa», época da «criação do primeiro centro cultural na cidade de Évora em 1975»⁹⁹. Vera Borges salienta ainda que a experiência levada a cabo por Barradas não se repetiu nos mesmos moldes durante 30 anos, aproximando-se somente desta a criação do Centro Regional das Artes do Espectáculo das Beiras, sediado no Teatro Viriato, sob direcção de Paulo Ribeiro.

O movimento de descentralização inaugurado por Mário Barradas¹⁰⁰ com o Centro Cultural de Évora é-nos contado pelo próprio, num tom quase anedótico, através de uma história que revela a efervescência teatral de então e a facilidade dos artistas em construir novos mundos possíveis, para a primeira geração de *profissionais do espectáculo*:

«Nós fomos a quatro cidades: Coimbra, Leiria, Viseu e Évora. Em Coimbra, o Teatro Gil Vicente estava entregue à Universidade, em Leiria, o Teatro José Lúcio da Silva estava completamente degradado naquela altura; em Viseu, o actual Teatro Viriato era um armazém de batatas. Depois, cheguei a Évora e, na Câmara Municipal perguntaram-me: “Você quer o teatro?”, “Eu quero”, respondi. “Então aqui tem a chave. O teatro é seu”¹⁰¹.

Entre 1974 e a primeira metade da década de 80 assistiu-se a um período fértil para o teatro português, pois, se este foi um momento de consolidação de estruturas

⁹⁸ A forte presença da televisão com meio cultural de divertimento nos anos 70 e 80 contribuiu para acentuar o decréscimo da afluência do público ao teatro, tanto no sector do teatro independente, como no sector do teatro popular e comercial.

⁹⁹ BORGES, 2007, p. 75.

¹⁰⁰ Mário Barradas (encenador) inaugurou o movimento de descentralização aquando da criação do Centro Cultural de Évora, que por sua vez, através de uma fusão com o Teatro da Rainha, deu origem, em 1983, ao Centro Dramático de Évora.

¹⁰¹ CABRAL, Tomás. (2009). «O Teatro é a mais ciumenta das artes, entrevista a Mário Barradas». *Cena's* n.º 11. AJAGATO: Vila Nova de Santo André, p. 7.

mais antigas, também se manifestou como um lugar de edificação de outras iniciativas relevantes, sobretudo na malha urbana de Lisboa, como foi o caso dos Encontros ACARTE, criados em 1984 pela Fundação Calouste Gulbenkian, assim como do Festival Internacional de Almada, criado nesse mesmo ano. Verificou-se ainda a criação de duas novas estruturas: o Grupo Novo, em Lisboa, constituído em 1982, e a Companhia de Teatro de Braga, em 1984, ambos grupos antigos que sofreram uma reestruturação – o primeiro desvinculando-se do Grupo 4¹⁰² e o segundo passando do Porto para Braga, com a mesma equipa. A criação dessas novas estruturas marcou assim o panorama teatral, sobretudo da década que se lhe seguiu.

Não obstante o crescimento e florescimento de novas companhias, em termos dramaturgicos, Carlos Porto define a condição do autor dramático, na década que se seguiu ao 25 de Abril, como um agente teatral «marginalizado pelos produtores do espectáculo por razões pouco claras que dificilmente terão a ver com as reais potencialidades dos seus textos», e segue com uma pergunta clara: «Que dramaturgos surgiram no teatro independente?»¹⁰³.

A sua resposta começa pelos autores “clássicos” portugueses, enumerando vários nomes portugueses, ligando-os aos seus projectos cénicos. Gil Vicente, por exemplo, surge ligado aos Boncreiros, à Barraca, ao Novo Teatro, ao TEAR, aos Bonifrates e ao Centro Cultural de Évora. Já António José da Silva surge ligado ao Teatro da Cornucópia, à Casa da Comédia e igualmente ao TEAR. A lista dos autores estende-se com António R. Chiado, Almeida Garrett, António Ferreira, cujas obras foram encenadas no quadro da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, organizada em 1983. No fundo, o Estado (entidade organizadora) preferiu promover os seus cânones e o seu repertório (estatal).

Carlos Porto prossegue com a sua lista de autores dramáticos, mais ou menos entronizados no cânone nacional, tal como Raul Brandão, Alfredo Cortez, Almada Negreiros, Sá-Carneiro, Camilo Castelo Branco, António Patrício e ainda outros autores dramáticos e poetas. No entanto, Carlos Porto só começa a citar nomes contemporâneos, isto é, nomes de pessoas que escreveram para a sua época e para o

¹⁰² Salienta-se nesta nota que a dissolução do Grupo 4 foi radical e surgiu devido a conflitos internos estéticos. Considera-se o Novo Grupo, para fins deste estudo, como uma estrutura com pressupostos novos e próprios, desvinculando-se em grande parte do Grupo 4, o que não se verificou com outras estruturas que, embora tendo experienciado renascimentos, estes foram, a maioria das vezes, puramente administrativos.

¹⁰³ PORTO, 1985, p.141.

teatro vivo, no momento em que aborda a dramaturgia colectiva dos primeiros anos da Comuna, sendo que a figura do autor¹⁰⁴ se dilui nas criações colectivas, ou ainda nos vários processos de escrita não-dramática, como reescritas, adaptações ou colagens.

Quando finalmente aborda os agentes especializados da escrita para teatro, refere em primeiro lugar Bernardo Santareno. Porém, quando Porto descreve a retrospectiva dos dez anos a seguir à queda do regime ditatorial, o dramaturgo já havia falecido (1929-1980), o que significa tratar-se de uma referência póstuma a um autor, cujos textos foram amiúde representados durante a ditadura por estruturas nacionais de prestígio.

Algo semelhante acontece quando cita Luís de Sttau Monteiro, Miguel Barbosa, Luzia Martins que, embora vivos na década de 80, tiveram a sua carreira iniciada e amadurecida durante a ditadura salazarista. Menciona ainda Miguel Franco, António Gedeão, Natália Correia, Manuel Alegre, Carlos Coutinho, Filipe La Féria, cujos trabalhos dramáticos eram pontuais ou mesmo escassos entre 1974 e 1980.

Porto sublinha ainda o que considera ser o grande texto do teatro português do pós-25 de Abril, *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*, de José Cardoso Pires, encenado pelo Grupo 4, em 1979. Destaca alguns autores pela sua perseverança de produção dramática, tal como Jaime Gralheiro, José Saramago e Teresa Rita Lopes. Depois destes autores com trabalho representado, Carlos Porto faz o obituário dos textos inéditos, considerando “lamentável” o facto de ainda haver textos inéditos de autores entronizados pelo cânone, como é o caso de Santareno, Romeu Correia e Natália Correia. Caracteriza o autor absurdista português, Prista Monteiro, de «autor sem palco»¹⁰⁵ ou Norberto Ávila «mais representado no estrangeiro do que em Portugal»¹⁰⁶. Juntando uma série de peças e de autores como Gralheiro, Manuel Granjeio Crespo, Barbosa, Carlos Correia, Virgílio Martinho, Luiz Francisco Rebello, Fiana Hasse Pais Brandão, avança com o argumento de que estes não teriam acesso aos palcos profissionais, sem adiantar nenhuma explicação em concreto.

Luiz Francisco Rebello, por seu lado, define o período a seguir à revolução como um período fértil da dramaturgia portuguesa coetânea em relação ao período salazarista, acrescentando logo a seguir que esta situação rapidamente se havia invertido, indo ao encontro das palavras de Carlos Porto:

¹⁰⁴ Salienta-se, uma vez mais, que ao escrever desaparece, trata-se de focar a ausência de um agente especializado para realizar uma tarefa específica e técnica.

¹⁰⁵ PORTO, 1985, p.145

¹⁰⁶ Idem.

«Não só abrandou o ritmo de produção dos dramaturgos (...) como nenhum grande novo autor se revelou»¹⁰⁷.

Rebello devolve, através do uso da palavra “grande”, a visão sintomática de um sistema teatral incapaz de produzir cânones dramáticos contemporâneos, uma falta de capacidade institucional portuguesa em construir grandes referências dramatúrgicas do seu tempo, um factor que tem sobretudo a ver com a falta de meios financeiros e simbólicos para projectar um dramaturgo e a sua obra:

«O teatro que em Portugal se tem feito nos últimos 20 anos põe mais em destaque o actor, o encenador, o criador do espaço cénico, do que o autor, sobretudo nacional.»¹⁰⁸

O período pós-revolucionário caracteriza-se por um abandono da figura do dramaturgo nas experiências cénicas que se desenvolveram: o texto para teatro e a figura do dramaturgo são como que apagados. Talvez, permitamo-nos esta hipótese, em sinal de reacção a um teatro de forma dramática convencional, incapaz de corresponder às alterações da cena portuguesa do pós-25 de Abril. Importa referir que, ainda assim, a noção de texto e de literatura não deixaram o espaço da criação, tendo-se antes assistido à introdução de vários géneros literários na forma espectacular.

O teatro português pareceu acompanhar, em termos de reorganização processual e criativa, o vasto e informe movimento estético-teatral europeu dos anos 60 e 70 que, em parte, excluiu das companhias a figura do dramaturgo vivo¹⁰⁹. A título de exemplo, nos primeiros anos d'A Comuna privilegiaram-se as criações grupais cénicas e textuais, tendo também apostado nas adaptações literárias (e em outras formas textuais não-dramáticas), sobretudo entre 1974 e 1981¹¹⁰. Numa mesma linha sublinham-se os projectos d'A Barraca, e, de uma forma bem mais radical, encontramos práticas não-dramáticas n'O Bando, com João Brites, que até 2004 (última fronteira temporal da nossa

¹⁰⁷ REBELLO, Luiz Francisco. (1994). «20 Anos de Dramaturgia Portuguesa», *Teatro Independente em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, p. 60

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁹ C.f. o ponto 2.) *Repertório, Cânone e Tradição: o Lugar da Produção Dramática Contemporânea Portuguesa*.

¹¹⁰ C.f. Anexo *Quadro-Resumo Geral*.

análise) não encenou um único texto extemporâneo e muito poucos textos contemporâneos dramáticos nacionais.

Na primeira década posterior ao 25 de Abril, verificamos nas nossas estatísticas uma presença muito forte dos espectáculos baseados em textos não-dramáticos, com uma taxa percentual elevada em relação às duas décadas posteriores¹¹¹. A década de 1974 a 1984 conta com 26 %¹¹² de textos não-dramáticos/criação colectiva, num universo dos repertórios das treze estruturas. Já em 1984-1994 a mesma tipologia desce em importância para 22%, quase estagnando no decénio a seguir com um total de 23%.

Porém, é notório outro fenómeno teatral que coloca, de certa maneira, a dramaturgia portuguesa contemporânea num impasse. Mais do que as criações colectivas e/ou com base em textos não-dramáticos, e mais do que o abandono do agente especializado (dramaturgo), outro fenómeno vem criar prejudicar a dramaturgia nacional. Se o peso do repertório não-dramático é consequente, mais é ainda o da dramaturgia canónica, cujos autores clássicos impõem o seu “respeito” e a sua “autoridade”, numa transferência de poder tácita entre o autor e o encenador (que o recebe).

O decénio em questão é marcado pela forte presença da encenação dos “clássicos”, que representam um total de 31% em 245 espectáculos recenseados a partir das temporadas, considerando as treze estruturas teatrais em análise no presente trabalho. Do universo de 245 espectáculos¹¹³, 76 tiveram origem em textos dramáticos extemporâneos, 64 em textos não-dramáticos ou de escrita colectiva, 61 tiveram por base textos contemporâneos estrangeiros e, finalmente, 44 espectáculos tiveram como fonte textos contemporâneos portugueses.

Durante esta primeira década, duas estruturas principais defenderam os autores dramáticos extemporâneos nos seus repertórios: o Centro Cultural de Évora e o Teatro Nacional D. Maria II. Ambas valorizaram os cânones, preterindo os autores contemporâneos portugueses, assim como as outras tipologias textuais em análise. Se, por um lado, o CCE representa 24 peças de autores canónicos, num total de 41 produzidos nessa década¹¹⁴, o TNDMII (co-)produziu 16 espectáculos com a mesma tipologia textual num total de 21 produções.

¹¹¹ C.f. Anexo *Quadros-Perfis*.

¹¹² C.f. Anexo *Quadro-Perfil 74-84* in *Quadros Estatísticos Sobre o Repertório por Década e Tipologia*.

¹¹³ Recorde-se que, para efeitos estatísticos, o Novo Grupo constituiu-se no fim da década em análise e o Teatro Nacional São João não se encontrava em funcionamento.

¹¹⁴ C.f. Anexo *Quadros-Perfis das Treze Estruturas Teatrais Portuguesas em Análise de 1974 a 2004*.

Enquanto o CCE e o TNDMII, ou ainda A Cornucópia apostaram na dramaturgia canónica, também encontramos estruturas que empenharam a sua actividade cénica na procura e montagem de dramaturgia contemporânea portuguesa. Podemos destacar alguns exemplos como a Companhia de Teatro de Almada, cuja dramaturgia coeva nacional representou quase metade do seu repertório, com a montagem de 11 textos em 24 espectáculos; o Teatro Experimental do Porto que montou 7 textos coevos portugueses num universo de 34; ou ainda A Comuna, que representou 5 textos portugueses contemporâneos, num total de 22 produções de 1974 a 1984.

Deve-se assim à CTA um verdadeiro impulso à dramaturgia nacional pós-revolucionária, nomeadamente devido à colaboração de Virgílio Martinho¹¹⁵, ora dramaturgista, ora dramaturgo de Joaquim Benite, encenador e director da companhia. Podemos salientar, ainda na mesma década, a passagem da companhia pelos textos teatrais de José Saramago e de Romeu Correia. No segmento dedicado ao teatro para a infância, a companhia entrou num processo de colaboração com José Barata Moura e Maria Rosa Colaço. A somar a este entusiasmo à volta da dramaturgia viva, verificamos, no mesmo período de tempo, a contribuição d'A Barraca através das primeiras experiências dramáticas do encenador Hélder Costa.

Prosseguindo na década em questão, representando uma percentagem total de 25% do universo de espectáculos produzidos, a dramaturgia estrangeira contemporânea teve igualmente um papel importante. Esse tipo de dramaturgia esteve afastado

¹¹⁵ Virgílio Martinho (1928-1994): vinculado à Companhia de Teatro de Almada, desde o início da sua actividade, escreveu inúmeras peças para o grupo de Almada; a maior parte foi encenada por Joaquim Benite. Este levou à cena *O Grande Cidadão*, em 1976, assim como *As Aventuras de Till Eulenspiegel*, história narrativa que adapta para o teatro, dois anos mais tarde, e *Mil Trezentos e oitenta e trezinho* em 1983, ou ainda *Filapópolis* que, encenado pela primeira vez em 1973, é reposto com uma nova encenação em 1995 por Benite. Martinho marcou vivamente o panorama teatral dramático português, sobretudo nas décadas de 70 e 80, sabendo que a década de 90 ficou marcada pela sua presença, enquanto dramaturgista, no projecto, datado de 1992, *A Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, de António José da Silva, obra de 1733, e no texto *O Herói Chegado da Guerra*, levado à cena em 1990 pela Cegada – Companhia de Teatro (Alverca). Ainda na década de 90, como dramaturgista, Martinho acompanhou os projectos *Amor a quanto obrigas* de 1990, espectáculo a partir de textos de Gil Vicente, encenado por Vítor Gonçalves, assim como *Mozart e Salieri* encenado um ano depois pelo encenador residente. Como colaboração fora da companhia de Almada, destaca-se ainda o texto para o grupo SOIR *Abite, abite aqui os bons de abite*, estreado em 1983 no Theatro Garcia de Resende. Os textos de Martinho conheceram o século XXI pela companhia profissional de teatro Útero (Almada), que mantiveram uma estreita relação com autores portugueses contemporâneos, com o texto *Gelo na Mesa*, montado em 2001 por Miguel Moreira, director da companhia.

ligeiramente (por um ponto percentual) da tipologia que reagrupa os espectáculos baseados em textos não-dramáticos ou em criações colectivas¹¹⁶. Este dado demonstra a manifesta abertura às outras culturas, no rescaldo de um Portugal cortado do mundo e *orgulhosamente só*. Uma escolha de repertório que se irá desenvolver nas décadas posteriores.

Entre 1974 e 1984, encontramos essa abertura muito mais viva, por exemplo, a norte do país, em estruturas como a companhia Seiva Trupe Teatro Vivo, que representa peças de 8 autores contemporâneos estrangeiros num total de 23 espectáculos; a Companhia de Teatro de Braga que direcciona o seu repertório (e início de actividade) para essa tipologia textual e autoral, com 5 espectáculos em 9, ou ainda com o Teatro Experimental do Porto que, num total de 34, dedica 13 aos autores estrangeiros tornando-os a sua preocupação principal¹¹⁷.

No caso do TEP¹¹⁸ podemos observar que a influência dos textos estrangeiros advém directamente dos convites dirigidos a encenadores de outras nacionalidades, justificando assim a entrada no repertório de autores de cultura hispano-americana durante a direcção, nomeadamente, do encenador chileno Roberto Merino (director do TEP de 1974-1977). Entre os encenadores estrangeiros que passaram pelo TEP, na década em análise, observamos ainda Xosé Blanco Gil (espanhol), Julio Castronuovo (argentino) e Moncho Rodriguez (espanhol)¹¹⁹.

Na zona de Lisboa e ainda no seguimento da promoção e divulgação de autores estrangeiros coevos, o trabalho do Teatro da Cornucópia torna-se imprescindível, pois o seu repertório fundou-se entre 1974 e 1984, em grande parte, sobre textos dramáticos contemporâneos estrangeiros. De facto, dos 25 espectáculos apresentados nessa brecha temporal 10 tinham com base a dramaturgia estrangeira contemporânea, sendo, por vezes, estreias absolutas em Portugal. Os textos encenados provinham maioritariamente da língua francesa e alemã, como o comprova a seguinte lista de autores que passaram pel'A Cornucópia: Jean Jourheuil/Bernard Chartreux, Michel Deutsch, Jean-Paul Wenzel/Claudine Fievet, Franz X. Kroetz.

¹¹⁶ C.f. Anexo *Quadros-Perfis das Treze Estruturas Teatrais Portuguesas em Análise de 1974 a 2004*.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ O TEP era a maior referência teatral portuense de então e, sem dúvida, uma influência nacional.

¹¹⁹ Talvez a fundação em 1978, no Porto, do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica não seja totalmente alheia às influências espanholas e sul-americanas supracitadas.

Em Évora, o CCE, sob a direcção de Mário Barradas, a par de uma dramaturgia tradicional, desenvolveu igualmente no seu repertório trabalhos com textos estrangeiros coetâneos. No entanto, os tipos de autores diferiam dos d'A Cornucópia, pois, ao passo que em Lisboa Luís Miguel Cintra e Silva Melo apostavam em autores mais desconhecidos entre os públicos, em Évora os autores estrangeiros apresentados detinham já uma reputação e fama firmadas na cena nacional e internacional. No entanto, o volume de textos desta tipologia não é muito grande, pois, mais centrada em cânones históricos, a companhia encenou 12 em 41 espectáculos.

A dramaturgia portuguesa viva esteve assim presente de 1974 a 1984, não obstante o seu espaço reduzido no panorama geral dos repertórios das estruturas que, recordando os dados, permaneceu com uma fatia de 18%, estando longe atrás das tipologias 1), 3), e 4). A convivência da dramaturgia portuguesa contemporânea com as outras tipologias textuais e autorais foi portanto difícil. Se por um lado, a dimensão não-dramática dos espectáculos tinha um propósito quase estético-ideológico, por outro, a respeitante aos textos contemporâneos portugueses encarnava igualmente um objectivo político e cultural preciso: introduzir o novo Portugal democrático num mundo igualmente democrático e cosmopolita que o rodeava. Para além destas duas “visões do mundo”, imperava a reprodução dos cânones como forma de atrair e formar os novos públicos do teatro independente e como modo de continuar a transmissão de tradição artística.

No entanto, perante estes dois factores, esconde-se a vontade de estabilizar o sistema económico-financeiro teatral português (sempre à mercê de cortes dos apoios estatais), lembrando que a montagem de um texto português contemporâneo é um risco, queixa frequente entre os encenadores do pós-25 de Abril. Se o teatro independente profissionalizou a sua estética experimental e de pesquisa, essa profissionalização levou a que essa estética apostasse cada vez menos em textos de novos autores.

Mesmo assim, é de salientar que a dramaturgia portuguesa ainda conheceu no meio do teatro independente alguma emancipação nos anos a seguir à Revolução, momento em que a profissionalização era uma questão importante, mas em que a institucionalização das estruturas ainda não se colocava, como aconteceria na década seguinte.

Segundo esta lógica, e embora os subsídios estatais tenham aumentado, é interessante observarmos que na década de 1984 a 1994 existiu uma retracção da

dramaturgia portuguesa contemporânea no repertório das estruturas, favorecendo a encenação de dramaturgias canónicas. Assim, a fase de institucionalização do teatro independente, parece ter coincido com o aumento exponencial da dramaturgia extemporânea¹²⁰.

¹²⁰ De uma maneira sintética, podemos representar nesta breve nota três fases no percurso da maior parte das estruturas de teatro independente, que surgiram nos meandros da Revolução de Abril. 1ª fase: 1974-84, profissionalização das estruturas e consolidação das mesmas; 2ª fase: 1984-1994, consolidação e institucionalização das estruturas; 3ª fase: 1994-2004, estabilização e expansão artística (devido à sua capacidade financeira reforçada), graças ao seu carácter institucional.

3.4 1984 - 1994 –

Depois da Profissionalização, a Institucionalização: a Retração da Dramaturgia Contemporânea Portuguesa

A primeira década que acabámos de analisar representa para o teatro português um período fulcral. É entre 1974 a 1984 que um novo mapa teatral nasce e se define, consolidando gradualmente o seu mercado¹²¹, período em que a dramaturgia portuguesa viva conhece um tempo propício ao seu desenvolvimento, sem que ainda a espada de Dâmocles estivesse por cima das cabeças das jovens companhias de teatro independente.

Sigamos o nosso estudo pelo decénio seguinte, iniciando com a temporada de 1984/1985, momento de viragem, devido a um conjunto de factores, alguns já mencionados no início deste capítulo: (i) a criação, em 1984, dos Encontros ACARTE; (ii) a criação, no mesmo ano, do Festival Internacional de Almada; (iii) a formação do Novo Grupo e da Companhia de Teatro de Braga, em 1984; e (iv) um aumento assinalável nos subsídios às companhias lisboetas, comparando com as temporadas anteriores, facto que condicionaria as temporadas seguintes (ver quadro¹²²). Em meados dos anos 80 os olhos dos portugueses (cidadãos, artistas, políticos) fixavam-se também já na possibilidade de Portugal entrar na Comunidade Económica Europeia, facto que sucedeu dois anos depois.

Analisando com mais pormenor o tecido do teatro independente na década de 80, observamos que este não se encontrava já confinado às estruturas que em parte se incluem esta dissertação. Ana Salgueira Baptista retratou a década de 80 como um tempo de crise teatral, expondo as múltiplas debilidades. Uma das razões para as disfunções no recente tecido teatral prendia-se com o facto de o Estado português não ter conseguido responder às necessidades da segunda vaga de companhias que pediam “independência” em relação às independentes e ao teatro comercial. Existiu, desse modo, uma «fase de degradação das condições de produção da sua grande maioria – sobretudo das pequenas companhias da descentralização e das mais frágeis companhias da capital»¹²³.

¹²¹ VASQUES, Eugénia. (1998). *9 Considerações Sobre os Anos 90 em Torno do Teatro em Portugal*. Ed. Ministério da Cultura: Lisboa, p. 8

¹²² BAPTISTA, Ana Salgueiro. «O Teatro nos Anos Oitenta», *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Fundação Calouste Gulbenkian: 1992, p. 104.

¹²³ BAPTISTA, 1992, p.103.

Esse tempo de crise reflectiu-se nas más condições de produção das companhias mais frágeis que sofreram com a assimetria da redistribuição financeira do orçamento global para o teatro, dividido entre as companhias mais antigas (algumas delas em análise no nosso estudo) e pela onerosa instituição do Teatro Nacional D. Maria II que, em 1987, recebia mais verbas do que todas as companhias de teatro independente reunidas. A crise no sector da produção foi acompanhada por uma crise no âmbito da recepção, sobretudo ao nível da captação de públicos. A nova cartografia descentralizada dos anos 80, imbuída em ideais de democracia cultural, teve dificuldades em se impor, pois o público da *provincia* nem sempre assistia aos espectáculos propostos, embora «nunca se tenha assistido a uma tão grande e diversificada oferta de espectáculos, nem ao aparecimento de um número tão elevado de companhias profissionais com o início dos anos 80 (...) o número de espectadores tende a diminuir drasticamente pelo menos até 1988»¹²⁴.

A partir de 1984 o teatro português abre-se ao mundo e às experiências de teatro contemporâneo. Dois projectos fundadores e pioneiros moldaram o rosto do nosso teatro, sobretudo no que diz respeito à entrada de novas companhias estrangeiras no solo nacional, com a criação do ACARTE e do Festival Internacional de Almada.

O ACARTE, projecto artístico iniciado por vontade de Madalena Azeredo Perdigão, introduziu no território português novos produtos/experiências artísticas assentes em processos de criação e concepção transdisciplinares¹²⁵, abrindo renovados campos gramaticais e linguísticos pouco frequentes no nosso espaço geográfico.

Estas propostas e apostas não eram, de facto, consensuais. Vejamos a descrição crítica que Maria Helena Serôdio faz do espectáculo de Pina Baush *Ouviram-se Gritos na Montanha*, análise sintomática da recepção de novas formas artísticas que caracterizam hoje uma linha *contemporânea* da dança e do teatro do século XXI. Serôdio, depois de uma análise ao espectáculo, adverte para alguns efeitos de um “tal modelo”:

«Todavia, esta fórmula artística (...) pode conduzir a alguns equívocos que outros espectáculos apresentados nos Encontros pareciam roçar.

São eles, fundamentalmente, o facilitismo de efeitos visuais, a preparação unidirecionada do actor (quase só o trabalho atlético do corpo), o fechamento do mundo dramático a referências de referências, mais do que a uma reflexão sobre

¹²⁴ Idem, *Ibidem*, p. 104.

¹²⁵ O género híbrido do Teatro-Dança, ou Dança-Teatro, é um exemplo dessa transdisciplinaridade.

a vida (o que leva à exclusão da emoção e da comunicação), e, finalmente, a concepção do espectáculo como uma colagem de processos e fragmentos variados, não para constituir um sentido artístico na diversidade, mas quase só para compor um *pot-pourri* que agrade a uma plateia diversificada: um pouco de rock, um pouco de musiqueta nostálgica, alguma música clássica conhecida, uns passos de dança, um piscar de olhos à citação culta e pretensiosa (...)»¹²⁶.

A par com a inovação cénica e processual, em termos dramaturgicos, o ACARTE ofereceu um espaço à dramaturgia portuguesa, ora viva, ora “histórica”, mas sempre em mãos de novos valores: Filipe La Féria, Ricardo Pais, Jorge Listopad ou ainda Carlos Avilez. Entre os dramaturgos vivos de então, que fizeram parte da experiência histórica dos Encontros, destacam-se nomes como Hélia Correia (*Montedemo*, texto não-dramático, João Brites, 1987), Natália Correia (*Erros Meus, Má fortuna, Amor ardente*, Carlos Avilez, 1988), Mário Cláudio (*A Ilha do Oriente*, 1989) Luísa Costa Gomes (*Nunca Nada de Ninguém, Ana Tamen*, 1991), Jorge Silva Melo (*António, Um Rapaz de Lisboa*, encenação própria, 1995), Cucha Carvalheiro (*Está Aí Alguém*, encenação própria, 1998). Alguns destes dramaturgos revelaram-se valores seguros na sua prática de escrita teatral durante a década de 80 e 90, como foram os casos de Costa Gomes ou de Silva Melo.

Nesta conjuntura, descrita por alguns como sendo de crise, verifica-se que a partir de 1985, os subsídios estatais aumentaram, excepto nos anos de 1989 e 1994. É importante referir aqui o apoio privado da Fundação Calouste Gulbenkian, que, se outrora fora essencial para a emergência de novas companhias durante o período político do Estado Novo, foi igualmente relevante para o apoio às novas práticas artísticas da década de 90.

Vera Borges entrevistou Mário Carneiro que fora o responsável pelos programas de apoio ao teatro do Serviço de Belas-Artes da FCG entre 1992 e 1996. A entrevistadora sublinha, em primeiro lugar, o comentário de Carneiro ao apoio mecenático concedido à dramaturgia portuguesa, visando «“escritas em conluio com um encenador”»¹²⁷. Acompanhando este programa dedicado à dramaturgia, desenvolviam-se outros para colmatar as necessidades do tecido teatral português, sobretudo as das estruturas emergentes.

¹²⁶ SERÓDIO, Maria Helena. (1989). «Os Encontros ACARTE 89 em Balanço (1)». *Jornal O Diário*. Lisboa. Secção “Teatro”, s/p.

¹²⁷ BORGES, 2007, p.79.

No quadro elaborado por Borges, sobre a atribuição por parte da FCG de subsídios à dramaturgia portuguesa, é interessante notar como a partir de 1992 se dá, ano após a ano, (se exceptuarmos 1993 e 1996) um constante crescimento dos apoios à dramaturgia portuguesa. O número de candidaturas subsidiadas cresce igualmente (excepto nos anos supracitados), sabendo que, a partir de 1997, contou com 7 candidaturas apoiadas. Já o ano de 2000 verá 11 candidaturas aprovadas pela FCG, sem que, no entanto, o montante do subsídio tivesse aumentado¹²⁸.

Estes apoios, para além de um suporte efectivo à produção dramática, demonstram uma mudança de paradigma no teatro português. Recuperando as palavras de Carneiro, talvez seja mesmo a primeira vez que se reconhece em Portugal o trabalho do dramaturgo como um agente profissional em ligação laboral directa com um encenador e/ou com uma companhia. Esta iniciativa foi assim uma alternativa aos vários prémios existentes atribuídos aos dramaturgos que continham em si várias divergências com o seu tempo.

Tais prémios podem ter *efeitos perversos* na conjuntura actual da criação contemporânea. Pode ser entendidos como plataformas que incentivam, por um lado, a escrita ocasional, uma vez que o percurso do candidato, o projecto textual e o seu contexto cénico não são avaliados, em segundo lugar, o autor premiado não obtém frequentemente um acompanhamento posterior do seu trabalho por parte da estrutura que premeia e, em terceiro e último lugar, fomenta-se com os prémios um processo de criação dramática demasiado tradicionalista.

Se o enquadramento cénico do tecido português revelava uma contemporaneidade das práticas cénicas, sobretudo a partir do final da primeira metade da década de 90, por outro lado, a dramaturgia que circulava pelas companhias do teatro independente carregava ainda algumas especificidades, ancoradas no passado.

Uma das especificidades da dramaturgia portuguesa do decénio 84-94, para além da quantidade significativa de textos dirigidos a um público juvenil, era o peso da fábula do texto dramático que continuava a cobrir-se com formas aristotélicas, brechtianas, pirandellescas, ou beckettianas, modelos oriundos sobretudo da primeira metade do século XX. Outra especificidade, ligada igualmente à história, era, em termos temáticos, o pendor historicista dos dramas. Maria Helena Serôdio comentava, a propósito do balanço da literatura dramática no ano de 1992, que a dramaturgia desse ano se

¹²⁸ Idem, p.364.

caracterizava por «dois principais alinhamentos temáticos e organizativos: por um lado, um olhar crítico e reflexivo sobre a história, e pelo outro, a releitura mais ou menos criativa de mitos, textos literários ou modelos dramático-teatrais»¹²⁹.

Para completar este dado, veja-se, por exemplo, as inquietações temáticas da *promessa* do teatro português da década de 80, Miguel Rovisco (1959-1987). O autor da *Trilogia Portuguesa* aproxima os seus textos de temáticas sobre a pátria¹³⁰, muitas vezes rodeadas por figuras nobres e por uma dramaturgia de convenções (não só na forma dramática, como na caracterização social das personagens, ambas se reflectindo na linguagem)¹³¹. Para mais, a dramaturgia ainda se encontrava, como foi referido, sob uma estrutura dramática convencional em que a edição, prévia à sua montagem, demonstra uma concepção fechada de texto em relação à cena. De facto, abundam nesse período edições de “peças de teatro” que nunca foram montadas, perpetuando a lógica que permitiu à dramaturgia nacional sobreviver durante o Estado Novo: não existindo no palco, existia pelo menos o livro, isto é, nas palavras de Carlos Porto, num *repertório virtual*¹³².

A década de 1984 a 1994 apresenta-se como um período precário da dramaturgia contemporânea portuguesa, apesar do reforço das verbas estatais (sem esquecer as debilidades que caracterizou as companhias mais novas), do aumento exponencial do número de espectáculos produzidos pelo nosso *corpus* de estruturas teatrais e do surgimento de duas novas companhias, o Novo Grupo e a Companhia de Teatro de Braga.

A partir dos nossos dados estatísticos verifica-se, na década em questão, modificações claras em relação à anterior (74-84)¹³³. Numa visão panorâmica, observou-

¹²⁹ SERÓDIO, Maria Helena. (1993). «Balanço da Literatura Dramática». *Vértice n.º55* Lisboa, p. 126.

¹³⁰ À semelhança de um António Patrício ou de um Guerra Junqueiro.

¹³¹ Em 1969 a teatróloga italiana do teatro português Luciana Stegano Picchio, referindo-se aos autores portugueses, apontava já na *História do Teatro Português* para a obsessão nostálgica de um passado heróico. Estes dramas históricos, ou dramas sobre os destinos da nação, inscreviam-se numa lógica simbolista de fim de século XIX/início do novo século, em que o tom poético, heráldico, grave e patriótico procurava uma alternativa ao teatro comercial, leve, popular, realista (na linguagem coloquial), atingindo o estado de Teatro de Arte.

¹³² PORTO, 1994, p. 20

¹³³ Para acompanhar os próximos parágrafos, C.f. Anexo *Quadro-Resumo Geral* in *Quadros Estatísticos Sobre o Repertório por Década e Tipologia*.

se um aumento da actividade teatral em geral, passando de 245 espectáculos apresentados pelas estruturas na década anterior, para um universo de 354, contando já com as duas novas companhias referidas.

Pode concluir-se que, para além da formação das novas companhias, existiu um aumento efectivo de 57 espectáculos¹³⁴ ou de 112 espectáculos (se adicionarmos as temporadas das duas companhias). Este aumento na produção de espectáculos ficou também a dever-se ao facto de os subsídios terem sido reforçados entre 1981 e 1989¹³⁵.

A variação mais significativa, comparativamente com a década anterior, verifica-se no perfil dos espectáculos baseados em textos clássicos, tipologia que subiu de uma forma abrupta (quase 10 pontos percentuais). Este aumento levou, assim, a uma diminuição de todos os valores relativos a espectáculos com base noutras tipologias textuais.

O Teatro Nacional D. Maria II continuou a dar continuidade aos clássicos¹³⁶, embora investindo, ao mesmo tempo, noutro tipo de textos, nomeadamente na dramaturgia portuguesa e estrangeira. Por seu lado, o Teatro da Cornucópia, de Luís Miguel Cintra, já sem a presença de Jorge Silva Melo, duplicou os textos de cariz extemporâneo, sem que outras tipologias mudassem substancialmente de lugar. A primeira década de existência da CTB foi marcada pela preferência dos “clássicos”, facto que se repetiu, no norte do país, com a Seiva Trupe que optou concretamente pela encenação dos textos canónicos, tornando-se um forte eixo do seu repertório. O Centro Cultural de Évora continuou a prolongar o seu núcleo programático, fundado na tradição do texto canónico, assim como a CTA aumentou significativamente os textos extemporâneos (passando de 4 para 13 textos clássicos). O próprio Novo Grupo, que iniciou praticamente a sua actividade no decénio 84-94, contribuiu para esse aumento

¹³⁴ Para observarmos um aumento efectivo nas companhias que se constituíram até 1980, é mais justo calcularmos o aumento da produção de espectáculos nas 10 estruturas existentes, portanto, sem a CTB, o Novo Grupo, e, claro, sem o TNSJ que abrirá a sua temporada na década seguinte. O resultado desse crescimento, no universo das 10 estruturas, é de 57 espectáculos. No entanto, se quisermos analisar o crescimento do número de espectáculos contando com o repertório da CTB e do Novo Grupo, o aumento atinge os 112 espectáculos, em relação ao decénio 74-84.

¹³⁵ Ana Salgueiro Baptista menciona esse aumento do financiamento em *O Teatro nos Anos 80* (*op. cit.* p. 103): «cinco companhias [Cornucópia, Novo Grupo, Teatro Experimental de Cascais, Comuna, O Bando] que em 1981 recebiam 13% do valor total dos subsídios atribuídos pelo Estado passaram a receber 46% (...)».

¹³⁶ C.f. Anexo *Quadros-Perfis das Treze Estruturas Teatrais Portuguesas em Análise de 1974 a 2004*.

geral do repertório clássico, com 14 espectáculos dessa tipologia, num total de 27 produções. À excepção d'O Bando, que não encenou nenhum clássico entre 1974 e 2004, e do TEP, que diminuiu ligeiramente a presença dos clássicos do seu repertório, todas as outras estruturas aumentaram essa presença, ainda que moderadamente.

Em segundo lugar de importância nas tipologias das estruturas em análise, encontramos a tipologia textual referente aos espectáculos baseados em textos não-dramáticos, com o valor percentual de 22%. Este segundo lugar é sustentado pela actividade d'O Bando e reforçado pelos trabalhos com textos não-dramáticos da CTB e do CCE. Por fim, muito próximo desta tipologia, em termos percentuais, refiram-se os espectáculos com dramaturgia contemporânea estrangeira, com 21 %.

Se nenhuma companhia quis apostar fortemente na dramaturgia coeva estrangeira, ela tomou um lugar importante em várias colectivos. A título de exemplo, A Barraca representou 7 textos contemporâneos de origem estrangeira num total de 24 espectáculos, tendo o TEC encenado 9 textos daquele género num total de 32 espectáculos.

Outras companhias como A Cornucópia, o Novo Grupo ou a CTA, colocaram em segundo lugar de importância a dramaturgia estrangeira coetânea, logo depois da montagem dos seus clássicos. Em muitos casos, a nova dramaturgia estrangeira duplicou (no caso da CTA e do TEC), triplicou ou mesmo quadruplicou (no caso d'A Comuna), do decénio 74-84 para o seguinte, exceptuando o caso único do TEP que redireccionou o seu repertório para a encenação dos clássicos, afastando-se da dramaturgia estrangeira.

Como reagiu a dramaturgia portuguesa contemporânea face ao lugar quase monopolizador dos textos extemporâneos e canónicos? Em certa medida, ela acompanhou o decréscimo das outras tipologias autorais e textuais, atingindo a percentagem mais baixa das três décadas em análise: 16 %.

Exceptuando O Bando, que tem na sua raiz estética um perfil não-dramático, a companhia que menos promoveu a dramaturgia contemporânea foi A Cornucópia¹³⁷ que montou 1 texto português no período em questão (84-94), sendo ainda notório o abandono da dramaturgia nacional em companhias como (i) a CTB, que montou 1 texto português do seu tempo, num universo de 28 espectáculos; (ii) a Seiva Trupe que encenou 3 textos portugueses contemporâneos em 30 espectáculos; (iii) ou ainda o CCE que encenou 6 textos nacionais coetâneos, num total de 54 encenações.

¹³⁷ A Cornucópia foi a companhia, para além d'O Bando (cuja matriz textual é não-dramática), que menos autores portugueses do seu tempo encenou.

Assim, cinco companhias abandonaram no seu projecto artístico, com clareza, a dramaturgia nacional do seu tempo e, à excepção da CTB, todas elas perpetuaram esse abandono até 2004, agravando-o em certos casos. Por fim, constata-se que a CTA relegou para segundo plano a dramaturgia portuguesa, que tinha sido a sua principal preocupação, logo a seguir à sua constituição, no rescaldo da Revolução.

No entanto, outras companhias contribuíram para contrabalançar esse movimento de retracção. Destacamos duas companhias essenciais e que ajudaram à dinamização da escrita nacional: A Barraca apostou fortemente na dramaturgia nacional, fazendo da escrita viva a sua principal missão, fomentada sobretudo pelo autor-encenador residente Hélder Costa; A Comuna contribuiu igualmente para dar um lugar de destaque a novos autores nacionais vivos, tal como Abel Neves e Carlos Paulo, equilibrando assim o seu repertório entre uma dramaturgia extemporânea e uma dramaturgia nacional do seu tempo. Podemos ainda oferecer como exemplo o TEC que fomentou no mesmo período o trabalho de dramaturgos mais maduros, como Jaime Gralheiro, Norberto Ávila e Bernardo Santareno, entre outros¹³⁸.

Assim, o período em questão 84-94 caracteriza-se, como tentamos mostrar neste trabalho, por (i) leves aumentos nas outras tipologias (em comparação com o decénio anterior); (ii) um decréscimo da dramaturgia contemporânea portuguesa; (iii) uma subida abrupta da representação dos clássicos, em quase 50%, passando de 76 espectáculos baseados em textos extemporâneos em 74-84, para 140 no decénio seguinte.

Que leitura podemos fazer deste dado tão significativo? As causas terão sido múltiplas, podendo adiantar que uma delas, já referida anteriormente, prende-se com o facto de o período em questão se apresentar como uma fase de institucionalização do teatro português – momento em que as companhias, para tal, tiveram igualmente de recorrer a autores e obras institucionalizadas. O cânone é pois um modo de legitimar uma prática, mas perguntamos: representar os grandes autores, por contágio, poderá contribuir para a grandeza de quem os encena?

¹³⁸ Cujos processos de trabalho se caracterizam por um pendor mais tradicional.

3.5 1994-2004 –

Quando o Teatro Passa a Ser “Arte Performativa” e o Texto um Utensílio da e para a Cena

Em termos teatrais, a década de 90 portuguesa foi marcada por uma conjuntura de acontecimentos que iriam influenciar o panorama que hoje conhecemos. Tal como marcou uma mudança de paradigma teórico-prático, impulsionado pelo surgimento de novas companhias e de novas estruturas, como o Teatro Nacional São João, no Porto, e alguns festivais que promoviam experiências contemporâneas. Esse facto, fez com que se pudesse falar de “teatro alternativo”, seguindo a lógica de pensamento de Eugénia Vasques em *9 Considerações Sobre os Anos 90 em Torno do Teatro em Portugal*.

Se as novas companhias que na década de 90 surgiram oriundas muitas vezes das Escolas Superiores, responsáveis pela formação de cada vez mais agentes do espectáculo, o dealbar do século XX mostrou ser um momento de cruzamento entre várias gerações no activo, entre elas: (i) a que cresceu trabalhando com o teatro independente pós-revolucionário; (ii) a que incorporou na década de 80 os grupos históricos, ou fundando novas companhias com as referidas vicissitudes financeiras; e (iii) a que se havia formado na década de 90 e que viria a afirmar-se, junto dos públicos e do mundo do espectáculo português, já no século XXI.

As companhias históricas de teatro independente conheceram nos anos 90 uma grande pressão relativamente às novas gerações saídas das Escolas Superiores que formavam sobretudo actores e potenciais encenadores, sobretudo em Lisboa e no Porto. Acerca desse confronto geracional, recorde-se uma entrevista entre um membro dos Teatro Praga (companhia fundada por jovens actores da Escola Superior de Teatro e Cinema) e o encenador da Cornucópia, Luís Miguel Cintra. Numa entrevista de 2006 conduzida pela jornalista Cristina Margado, o jovem actor respondeu a Cintra que lhe perguntava em que medida a Cornucópia representava um perigo para as novas gerações:

«Estrangula muito! A nível do pensamento. Porque tem qualidade, porque é um trabalho total de encenador e porque surgiu num período em que girava à volta da Cornucópia muita gente com muito talento, realizadores, escritores, poetas, actores... Criou-se uma determinada facção da actividade cultural que parou no tempo, ao contrário do seu criador, e que julga tudo pela mesma bitola. (...) Se nós desistirmos, e muitos outros como nós, fica apenas o

Luís Miguel Cintra. Não vamos desistir. Nunca vamos ser compreendidos por muitas pessoas. Tentamos não parar. Queremos criar a diferença»¹³⁹.

Passado poucos anos depois desta entrevista, Luís Miguel Cintra já colaborou com a companhia Teatro Praga, sintoma talvez, depois da “antítese,” da “síntese” aglutinadora da nossa contemporaneidade.

O ano de 1994, a nossa fronteira para analisar os repertórios até 2004, é também um ano de configuração de um novo cenário artístico-político e de mediação, que reuniu a criação das novas companhias que moldam hoje o panorama do teatro português (que passaremos a referir nas próximas páginas).

Para além deste elemento importante, a temporada de 1994/1995 conheceu uma mudança política significativa: a eleição de um governo socialista, dirigido por António Guterres. O novo governo de centro-esquerda, esperado com anseio pelo sector artístico que queria ver cumpridas as promessas eleitorais feitas aos profissionais do espectáculo, tinha na sua composição Manuel Maria Carrilho, que fundou, logo a seguir às eleições, o primeiro Ministério da Cultura português, sendo o próprio ministro de Outubro de 1995 a Julho de 2000.

Como janelas viradas para o mundo, podemos assinalar várias iniciativas artísticas e culturais que marcaram o ano de 1994. Nesse ano, Lisboa foi a Capital da Cultura Europeia, factor que dinamizou o mercado teatral e das artes performativas. Abriam-se duas novas salas que se vieram a tornar paradigmas de contemporaneidade no acolhimento de espectáculos estrangeiros de renome internacional: o Centro Cultural de Belém e a Culturgest, ambas criadas em 1993.

Ainda na década de 90, Portugal conheceu dois eventos culturais com vista à internacionalização da imagem “moderna” do país: a Exposição Universal de 1998, que fez apelo a um teatro comercial, assim como às companhias do teatro independente (históricas ou mais próximas do nosso tempo). Segundo o programador António Pinto Ribeiro¹⁴⁰, estes eventos internacionais e o relativo desenvolvimento económico que Portugal conheceu então, levou a que se descobrisse entre nós universos «multiculturais, com a presença de trabalhadores (vindos sobretudo para construir a Expo) imigrantes de

¹³⁹ MARGATO, Cristina. (2006). «Confronto – a verdade do teatro». *Jornal Expresso Suplemento Actual* de 23-09-2006. Lisboa. Excerto retirado do sítio da Companhia Teatro Praga (http://teatropraga.blogspot.com/2006_10_01_archive.html, consultado em 7 de Janeiro de 2010).

¹⁴⁰ RIBEIRO, António Pinto. (2009). *À Procura da Escala*. Cotovia: Lisboa, p. 61

países que não apenas ex-colónias africanas»¹⁴¹. É também nesse período que Portugal começa a internacionalizar os seus criadores (desde o Fado à Nova Dança) aproveitando para tal o espaço Schengen e as ajudas tanto do Estado português como da Fundação Calouste Gulbenkian.

O panorama no final dos anos 90 e inícios do século XXI mostra uma complexidade nas relações entre as companhias e os lugares de apresentação. Muitas companhias em crescimento (tanto em número como em importância) encontram-se sem espaços e sem um apoio efectivo em termos de verbas, em relação às companhias históricas.

No Porto, a temporada de 1994 é igualmente importante, porque marca o nascimento do terceiro Teatro Nacional a norte do país, o segundo dedicado quase exclusivamente ao teatro. De facto, bem antes do projecto internacional Porto Capital da Cultura Europeia, em 2001, a cidade invicta contava então com duas estruturas de dimensão Europeia, o Teatro Municipal Rivoli, reaberto em 1997, sob a direcção de Isabel Alves Costa, e o recente Teatro Nacional de São João, que entrará em funcionamento em 1996 e irá ocupar um lugar de destaque na modernidade teatral portuguesa, através do seu director e encenador Ricardo Pais, encenador *free-lancer* na década de 80.

Estas três instituições, somadas a outras estruturas de produção e programação artísticas que viriam a ser criadas pelo programa Rede de Cine-Teatros¹⁴² em 1999, deram origem a uma nova prática de gestão dos produtos/experiências culturais e consequentemente originaram a figura do programador. Esta nova classe de profissionais do espectáculo, os programadores, nasce assim para responder à criação de vários equipamentos culturais. A figura do programador incarna, como já referimos neste trabalho, uma figura autoral, sendo capaz de cruzar artistas que nunca teriam trabalhado juntos e de encomendar textos a autores (são exemplos Jorge Salavisa, ex-director do São Luiz Teatro Municipal, com o espectáculo *A Cidade*¹⁴³ e Francisco Frazão, com o projecto PANOS¹⁴⁴).

¹⁴¹ RIBEIRO, 2009, p.61.

¹⁴² O programa irá incentivar a descentralização cultural no tecido teatral nacional.

¹⁴³ Jorge Salavisa confessou recentemente, numa aula aberta (que tive oportunidade de presenciar, pela tarde do dia 19 de Novembro de 2009, na Sala Grande do São Luiz Teatro Municipal, enquanto professor das turmas da licenciatura em Animação Cultural pela Escola Superior de Educação e Ciências Sociais de Leiria), que tinha, sem imposições categóricas, sugerido a Luís Miguel Cintra um conjunto de actores que

Estes novos lugares e novas redes ajudaram as estruturas que emergiram da década de 90 a entrar no mercado do teatro profissional, dando o seu contributo às inovações processuais, no quadro de uma dramaturgia contemporânea nacional que acompanhasse os anseios e objectivos cénicos de cada grupo.

Nessa lógica de mudança processual, a primeira metade da década de 90 conheceu algumas experiências férteis. Segundo Eugénia Vasques, esta foi a década das artes performativas, em que uma nova geração impôs estéticas alternativas num «novo espírito de gregarismo criativo»¹⁴⁵. Se a nossa década de 90 “da performance”, citando Vasques¹⁴⁶, começou por volta de 1993-94, é fácil referir os seus principais impulsionadores, com uma ou outra oscilação: o Teatro da Garagem (1990¹⁴⁷), o Olho (1991), a Escola da Noite (1992), o Teatro Meridional (1992), Mónica Calle (Casa Conveniente, 1992), as Visões Úteis (1994), As Boas Raparigas (1994), o Teatro Praga (1995), a Escola de Mulheres (1995), os Artistas Unidos (1996), Lúcia Sigalho (Sensurround, 1997) e o Útero (1998).

Além destas estruturas, outras (re)nasceram na década de 90, assinalando-se também o caso do Festival CITEMOR, em Montemor-o-Velho (Coimbra), um dos mais antigos do país, que recebeu em 1997 um novo alento com a dupla de programadores Armando Valente e Vasco Neves. O Festival tem feito passar, desde então, espectáculos portugueses e internacionais mais ligados à experimentação *performativa* e transdisciplinar do que a um teatro convencional.

Todas as estruturas acima enumeradas compõem ainda hoje o tecido teatral português, sendo que a maioria se encontra actualmente enraizada e institucionalizada¹⁴⁸. Todas elas imprimiram, desde cedo, a sua marca no panorama português e cada uma

se adequariam ao tom e universo cómico do espectáculo *A Cidade*, para o co-produzido pelo São Luiz Teatro Municipal.

¹⁴⁴ O projecto PANOS é uma plataforma internacional que tem como missão a encomenda de textos de jovens autores destinados a serem montados por alunos de escolas secundárias, sob direcção de um encenador convidado para o efeito.

¹⁴⁵ VASQUES, 1998, p. 13.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁷ Constan entre parênteses as datas de fundação das companhias.

¹⁴⁸ O termo institucionalizado expressa o reconhecimento que as instituições teatrais (que programam e co-produzem) dão às companhias, oferecendo-lhes um lugar assíduo na sua programação. Esta definição remete-nos igualmente para a 2ª fase de constituição das primeiras companhias de teatro independente, em análise neste estudo.

contribuiu para o desenvolvimento da escrita teatral, da forma dramática à pós-dramática, da dramaturgia colectiva à dramaturgia individual, no fundo, para uma noção mais larga de dramaturgia.

Algumas das experiências sobre os próprios processos criativos dramaturgicos revelaram os seus frutos através da realização de seminários, nos quais o dramaturgo (o autor do texto) tinha por companhia artística, já não a solidão de um escritório, mas uma sala composta por um grupo interessado em fazer parte desse processo criativo textual, e tendo em vista, num futuro próximo, a montagem do mesmo.

Antes de abordarmos uma das experiências interessantes do encenador residente dos Artistas Unidos, lembremos que, em simultâneo, o trabalho dramaturgico em regime de seminário fundamentava toda a actividade do DRAMAT. Grande parte dos textos, criados por jovens autores, eram “postos em cima da mesa”, à vista de todos os seus pares e professores.

Voltando aos Artistas Unidos, se o ciclo *Prometeu*¹⁴⁹ foi escrito (assinado) e encenado por Jorge Silva Melo, o processo de composição dramaturgico optou por uma metodologia de grupo. Eugénia Vasques menciona, porém, experiências anteriores e semelhantes com João Brites, que recusava os textos dramáticos convencionais. Acerca do trabalho de Silva Melo, encenador residente dos Artistas Unidos, Vera Borges, em *Todos ao Palco!*, descreve sucintamente partes do processo de escrita:

«No decorrer das sessões, para além dos textos escritos por cada um dos participantes, o escritor/autor apresentou os seus textos (...) para serem discutidos por todos (...) Neste processo, o texto assumiu-se como material transformável, não só ao nível do trabalho de mesa (...) com durante o trabalho no palco (...) Os seminários de escrita teatral funcionam como lugares de improvisação dos textos construídos pelos actores, pelo encenador e pela plateia que pode (...) participar na enunciação da peça»¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Poderíamos também citar espectáculos que partilharam processos semelhantes como o ciclo sobre *António Um Rapaz de Lisboa* (1995) ou ainda *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós* (1997) que teve uma dramaturgia colectiva, dirigida pelo autor Jorge Silva Melo.

¹⁵⁰ BORGES, Vera. (2001). *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos Sobre o Teatro em Portugal*. Ed. Celta: Oeiras, p. 80-81.

No entanto, é necessário referir que, se a ideia de fuga a uma forma canónica de escrita dramática é semelhante entre Silva Melo e, a título de exemplo, João Brites, já a metodologia e os resultados cénicos e literários assim como as *intenções*¹⁵¹ se mostram díspares: enquanto um procura a conclusão e uma forma dramática através de exercícios de escrita, o outro busca a fuga total ao modelo dramático, quer aristotélico quer brechtiano.

Aliás, é visível durante as décadas de 80 e 90 uma escrita teatral portuguesa ainda polarizada, ora através de uma dramaturgia que passava pela adaptação da forma não-dramática¹⁵² e pela recusa de uma vida *post-mortem* do texto (O Bando, por exemplo, não tem como prática corrente publicar os seus textos cénicos), ora através de uma dramaturgia original e tradicional (fosse qual fosse o processo) que adoptava fórmulas dramáticas conhecidas e convencionais¹⁵³. Esta última acabava por passar, antes ou depois do primeiro espectáculo, para uma dimensão editorial (veja-se o trabalho editorial dos Artistas Unidos, através da criação da colecção “Livrinhos do Teatro”, nas edições Cotovia).

Continuando a reflexão sobre os processos e metodologias de escrita, é necessário reconhecer que a década de 90 pensou fortemente a forma dramática, facto visível em vários textos que se assumem não tanto como “peças”, mas como “materiais” textuais. Podemos referir, a título de exemplo, *Além das Estrelas São a Nossa Casa* de Abel Neves, juntando trinta textos curtos num só livro, entregando não uma “peça”, mas sim um conjunto de materiais textuais para um ou mais espectáculos. Outro exemplo é o de Eduarda Dionísio, com o seu texto *Antes Que a Noite Venha*¹⁵⁴, o qual retrata vozes mitológicas femininas (em formas monológicas). Encomendado e concebido para ser encenado, o texto desafia a forma canónica dramática, recusando-se a ser uma partitura cénica. Maria João Brilhante, a este propósito, escreve o seguinte:

¹⁵¹ *Intenção*: termo que, na múltiplas e díspares perspectivas teórica sobre os objectos artísticos contemporâneos, passa a ser determinante para caracterizar fenómenos artísticos particulares. Define-se muitas vezes uma obra enquadrando-se num determinado género artístico já não pelas suas características intrínsecas ou extrínsecas, mas pela *intenção* do autor na manufactura de uma determinada obra.

¹⁵² Amiúde trabalhada pelo encenador e afastada do dramaturgo/dramaturgista da equipa de trabalho.

¹⁵³ Tais como a construção da fábula, das personagens e sua psicologia, das unidades dramáticas e formais (cenas, actos, etc.).

¹⁵⁴ Texto encenado por Adriano Luz na Cornucópia, em 1992.

« O que distingue *Antes Que a Noite Venha* de outros textos que passaram ou visaram os palcos portugueses é o facto de ser diferente de uma partitura cénica, de não exhibir uma incompletude. Talvez contra a vontade da escritora e apesar de não apagar as contingências da cena e da sua efemeridade (todas as possibilidades cénicas existem em aberto), as “letras pintadas” podem ser lidas à margem do texto. “Antes que a noite venha não é uma peça de teatro.”, sem dúvida: é um texto para teatro (...)»¹⁵⁵.

Esta austeridade em termos de didascálias poderá ser interpretada como uma autêntica consciência cénica do lugar do dramaturgo no sistema do teatro contemporâneo, em que as didascálias são territórios ora do encenador, ora do próprio actor. A esse nível, estaremos próximos de uma escrita depurada de tradição clássica ou pós-clássica (na senda de um Bernard-Marie Koltès)¹⁵⁶ que não configura a cena, mas que, pelo contrário, se deixa configurar por esta.

A criação de um pólo de produção nacional no Porto (o TNSJ) foi acompanhada por um dos projectos mais inovadores e profícuos que a dramaturgia portuguesa conheceu nos finais da década de 90 e na primeira metade do século XXI, o já referido DRAMAT - *Centro de Novas Dramaturgias*.

Criado em 1999, o Centro tinha como objectivo principal a produção, divulgação editorial e montagem dos textos dos jovens autores mais próximos do Centro. Adoptando uma postura radical em relação à nova dramaturgia, o TNSJ de Ricardo Pais apresentou um equilíbrio surpreendente no seu repertório entre 1994 e 2004, tendo acolhido na sua sala quase tantos autores do “grande” repertório (indo ao encontro da sua missão de base), como dramaturgos contemporâneos. A dramaturgia portuguesa destacou-se assim no TNSJ como uma característica fundadora do projecto portuense e sinal da importância que a nossa dramaturgia obteve desde então.

Quase em simultâneo, em Lisboa, recém-criada companhia Artistas Unidos, sob os desígnios do seu director, autor, encenador e produtor, Jorge Silva Melo, empreendia

¹⁵⁵ BRILHANTE, Maria João. (2003). *Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX*. Sem editora e sem número de páginas, consultável no sítio do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm)

¹⁵⁶ Patrice Pavis em *Le Théâtre Contemporain, Analyse des Textes, de Sarraute à Vinaver* define a obra *La Solitude Dans les Champs de Coton* como sendo uma obra formalmente pós-clássica.

um projecto igualmente peculiar dedicado às novas dramaturgias europeias e portuguesas. Se é facto que o repertório dos Artistas Unidos se funda (ainda hoje) na dramaturgia estrangeira de textos escritos, com um intervalo menor em relação à sua montagem portuguesa (à semelhança do Grupo Novo/Teatro Aberto nos anos 80 e 90), Silva Melo, para além de promover o seu próprio trabalho dramaturgico, deu lugar à escrita de jovens que vieram a tornar-se autores regulares da cena portuguesa.

Assim, se por um lado, Jacinto Lucas Pires foi apoiado pelas estruturas do TNSJ, tendo sido os textos *Arranha Céus* e *Figurantes*, encenados respectivamente em 1999 e 2004 por Ricardo Pais (considerado um dos maiores encenadores da sua geração), por outro, em Lisboa, José Maria Vieira Mendes, autor da mesma geração, via *T1* encenado, em 2003, por Jorge Silva Melo (gozando do mesmo estatuto de prestígio que o encenador do Porto).

A partir de 2003, a produção de Vieira Mendes começou a aumentar significativamente, acabando por “sair” em 2007 dos AU, para incorporar definitivamente o projecto do Teatro Praga, com o qual vinha a estabelecer parcerias esporádicas. Nesta altura, o Teatro Praga estava já em processo de institucionalização, gozando de um estatuto no mundo do teatro que lhe deu acesso à própria sala do TNSJ, entre outras (justamente com uma peça de Vieira Mendes, baseada numa reescrita livre de *O Avaro* de Molière). No entanto, seria redutor confinar a obra de Lucas Pires ou de Vieira Mendes às estruturas que lhes deram destaque. O seu trabalho, sobretudo no que diz respeito ao autor de *Figurantes*, foi apoiado por novas estruturas que compunham, desde a década de 90, a paisagem teatral nortenha do novo milénio, como as companhias Lilástico ou Teatro Bruto¹⁵⁷.

O tecido teatral português viu ainda nascer um outro autor prolífico com o fundador do Teatro da Garagem, em 1990 (autor que se tornou recentemente Director do Departamento de Teatro, na Escola Superior de Teatro e Cinema). De facto, Carlos J. Pessoa ocupou um lugar atípico na cena nacional, tornando-se um dos poucos autores-encenadores existentes, na senda de um Hélder Costa. Tanto um como o outro assumem essa postura quase exclusiva de montar os materiais que escrevem, controlando assim as vias de sentido do espectáculo.

¹⁵⁷ Respectivamente criadas em 1999 e 1996.

Esta figura de autor-encenador¹⁵⁸ tornava-se, com o tempo, cada vez mais frequente, tal como o estudo de Vera Borges o demonstra. A socióloga, nos inquéritos empreendidos entre 2000 e 2002 para o seu trabalho *O Mundo do Teatro em Portugal*, concluiu que 29% dos encenadores inquiridos eram simultaneamente os autores da escrita dos seus próprios espectáculos e que 26% dos actores inquiridos também estavam ligados à dramaturgia dos seus projectos¹⁵⁹.

O teatro independente histórico também acompanhou esse movimento de interesse em relação à nova dramaturgia. Salvo a excepção do Teatro da Cornucópia, da Seiva Trupe, do CENDREV, do Novo Grupo / Teatro Aberto e d'O Bando, todas as companhias apostaram em textos contemporâneos nacionais. Na década em análise 94-2004 o número de espectáculos, no universo em análise, quase duplica, passando de 354 produções entre 84-94 para 628¹⁶⁰.

Uma franca prova de mudança de paradigma foi exemplificada através da postura do repertório do Teatro Nacional D. Maria II¹⁶¹ que passou, em termos de produção/acolhimento, de 4 (em 84-94) para 17 textos portugueses coetâneos. Podemos ler este dado de duas maneiras distintas: por um lado, pode ter havido um cuidado especial, por parte das várias direcções, em programar e apoiar a dramaturgia portuguesa do seu tempo, que por obrigação institucional nos parece evidente; por outro, as várias direcções viram disponíveis um espectro de escolhas alargado, incluindo projectos de dramaturgia portuguesa, seleccionando então os que melhor se identificassem com a estética do TNDMII. Esta segunda opção, menos sistemática do ponto de vista da programação, não é de descurar.

Voltaremos mais adiante à dramaturgia portuguesa, para agora abrirmos o caminho a uma mudança significativa do paradigma do repertório. O rosto do repertório da década em questão teve contornos específicos e a lógica que prevalecia desde o dealbar da democracia, fundada na exploração cénica em grande escala do texto clássico, inverteu-se. Enquanto o repertório das treze estruturas apostaram no decénio anterior,

¹⁵⁸ Para além dos já citados encontramos dentro desse perfil os nomes de Paulo Castro, Luís Assis, Visões Úteis, Tiago Rodrigues, et. al.

¹⁵⁹ BORGES, 2007, p.116.

¹⁶⁰ C.f. Anexo *Quadros-Perfis das Treze Estruturas Teatrais Portuguesas em Análise de 1974 a 2004*.

¹⁶¹ Esta análise não pretende ter em conta as polémicas sobre a missão artística das várias direcções que passaram pelo TNDMII no decénio, limitando-se apenas a apresentar um dado estatístico relevante.

no seu conjunto, na exploração de um repertório clássico, talvez reflexo das debilidades do foro financeiro do teatro independente, da vontade em instaurar processos de legitimação/institucionalização, e da falta de público, a última década em análise caracterizou-se pela entrada massiva de textos dramáticos estrangeiros que atingiu uma taxa percentual de 29% de espectáculos oriundos dessa tipologia textual, em relação aos espectáculos com base em textos clássicos, que representou 28%, fazendo com que as estruturas teatrais, através dos seus textos (para além da pura dimensão cénica) se abrissem ao mundo¹⁶².

Este novo dado vem, de certo modo, reforçar a afirmação de António Pinto Ribeiro sobre o final da década de 90 e inícios do novo século, tempos sintomáticos de uma abertura cultural, cujo fenómeno foi sem dúvida trans-artístico e cultural no seu todo.

Várias companhias contribuíram para essa mudança como uma opção clara, ao passo que outras, fruto das circunstâncias e de projectos pontuais, acolheram alguns jovens encenadores, atentos a novas escritas, através de uma mobilidade física e virtual nova e mais acessível. Assim, esses jovens actores ou encenadores que haviam trabalhado no seio das companhias do teatro independente histórico, adquirida a relação fiduciária com estas, acabaram por desenvolver projectos próprios nestas mesmas companhias.

Se falarmos de estruturas que tomaram essa opção clara, encontramos o exemplo do Novo Grupo, que assumiu a escolha de representar textos estrangeiros do seu tempo, passando da montagem de 6 textos estrangeiros, no decénio 84-94, para 28 no seguinte. O Grupo 4, de que João Lourenço também fazia parte, havia desenvolvido já nas décadas de 60 e 70 uma política de repertório virada para os textos que estavam a ser escritos um pouco por toda a Europa. Numa visão global, o repertório estrangeiro manifestou-se como um eixo programático da maior importância para o Novo Grupo, sem outro émulo artístico da sua geração à altura. A CTB relevou também um extremo interesse em encenar textos que vinham de fora, duplicando o seu número em relação à década anterior.

No entanto, convém salientar que, mais uma vez, esta tendência para a dramaturgia estrangeira se reflecte na programação do TNDMII, que podemos considerar uma variável de referência, sabendo que a tipologia textual dos textos dramáticos estrangeiros coetâneos representa 31 dos 88 espectáculos das temporadas do decénio em questão, a sua maior fatia em relação às outras tipologias em estudo. No

¹⁶² C.f. Anexo *Quadro Perfil 94-2004* in *Quadros Estatísticos Sobre o Repertório por Década e Tipologia*.

Porto, o TNSJ manifestou mais uma vez um equilíbrio percentual em todas as tipologias, visível quando nos debruçarmos sobre a sua respectiva tabela, cujo número de espectáculos oscila, em cada tipologia principal¹⁶³, entre 23 a 19 espectáculos em cada categoria, tendo as temporadas do decénio, no Nacional do Porto, acolhido 92 espectáculos.

No entanto, estas transformações no repertório nacional não se operam somente nas grandes estruturas que apostaram claramente numa mudança de estratégia e de preferência textual. As companhias menos habituadas à inclusão de textos contemporâneos estrangeiros viveram igualmente essa mudança.

O Bando, a título de exemplo, totaliza 8 textos estrangeiros coetâneos no seu repertório, num total de 40 espectáculos, facto explicável pela abertura da companhia. O mesmo facto reincide naquela companhia em relação à dramaturgia portuguesa, encenada por jovens como, por exemplo, Miguel Moreira e Bibi Gomes. Por seu lado, A Comuna quase triplica o número de textos estrangeiros, abrindo-se ainda mais aos novos encenadores. Foi no decénio em questão que encenadores como Álvaro Correia ou Alfredo Brissos¹⁶⁴ puderam encenar no seio d'A Comuna textos de Harold Pinter, Lars Nórén, Michael Frayn, Edward Albee. Todavia, não esqueçamos a contribuição de João Mota que assinou cenicamente textos de George Tabori, Sue Townsend ou ainda do jovem dramaturgo alemão Marius von Mayenburg, acolhido em Portugal, em finais da década de 90, pelo então jovem encenador do Porto, Nuno Cardoso.

Identificamos outras companhias que duplicaram (ou triplicaram) a montagem de espectáculos a partir de textos desta tipologia, como a Seiva Trupe, o TEP, outras como o TEC, o CENDREV e A Barraca que mantiveram essa tipologia textual como uma preocupação considerável (com leves aumentos em relação à década anterior), embora nos casos da companhia eborense na sombra dos clássicos pairasse, assim como pairava n'A Barraca, a presença da dramaturgia de Hélder Costa. A CTA foi, ao contrário das demais, a única estrutura que abandonou a sua aposta na dramaturgia estrangeira contemporânea, uma aposta que fizera entre 84-94. Por seu lado, A Cornucópia conheceu também na presente década em análise (94-2004) um leve aumento em relação à anterior, cujo fulgor dos seus primeiros tempos em relação à montagem de textos estrangeiros contemporâneos se perdeu.

¹⁶³ Recorde-se que se consideram tipologias principais as seguintes: 1), 2), 3), 4).

¹⁶⁴ Ambos trabalharam como actores na companhia.

A abertura cultural de que temos vindo a falar e a profusão de textos de autores contemporâneos estrangeiros manifestam uma certa visão da introdução da globalização pós-moderna no meio teatral português, assim como uma certa assimilação. Ela é também demonstrativa do sinal de que o público esteve receptivo aos textos “vindos de fora”, muitas vezes, após um percurso de forte promoção no seu país de origem, (recorde-se o caso, já referido, do Royal Court Theatre de Londres, que promove os novos autores britânicos, como foi o caso da Sarah Kane).

O fenómeno da globalização, permitindo a promoção internacional das culturas com mais poderio económico, sobretudo a partir da década de 90, provocou um desequilíbrio nas trocas culturais, reflectidas no nosso estudo. Enquanto a dramaturgia contemporânea, no universo do teatro independente, gozou de uma ocupação de 18% no total do repertório do nosso universo, para não falar da débil (passada e actual) estratégia de internacionalização do teatro, a dramaturgia estrangeira coeva ultrapassou-a em mais de 10 pontos percentuais, atingindo mesmo os 29% de ocupação do repertório do *corpus* das 13 estruturas teatrais, entre 1994 a 2004. Tocamos, neste ponto, numa questão igualmente económico-financeira, nesse desequilíbrio cultural próprio de um mundo globalizado, visível em tantos sectores de actividade humana. Maria Helena Serôdio relata este cenário no seguinte parágrafo:

«De facto, se nos limitarmos a olhar para tabelas numeradas, veremos, por exemplo, no Teatro Aberto o *Volpone* ter tido 3956 espectadores, a que se seguiram 1405 para *A Segunda Vida e Francisco Assis* de José Saramago ou *A Rua* ter tido 7517, enquanto *A Nave Adormecida*, de Fernando Dacosta, registou apenas 1098. Só que exercícios destes são, de facto, falseadores, na medida em que se compara o incomparável. Primeiro porque se não podem comparar clássicos com peças contemporâneas em estreia absoluta, e depois porque, mesmo recentes, as peças estrangeiras já fizeram o seu aparecimento, e vêm de algum modo “rodeadas” de algum trabalho cénico, informação e crítica»¹⁶⁵.

Em 1994, o texto transcrito revela um dos obstáculos à promoção da dramaturgia nacional no seio das companhias de teatro independente que se queixam «da dificuldade

¹⁶⁵ SERÔDIO, Maria Helena. (1994). «O Teatro em Portugal hoje: breve caracterização». *Vértice* n.º59. Lisboa, p. 65.

de verem os seus trabalhos publicados e levados à cena»¹⁶⁶. É claro que esses números podem ser enganadores, pois tudo depende de como se promove um tipo de dramaturgia, tudo depende da forma como esta é apresentada e “vendida” aos vários públicos. Colocarmos um texto português de um autor menos conhecido numa sala-estúdio, com encenação de um encenador menos experiente, irá fazer com que o autor permaneça desconhecido. Ao passo que se colocarmos o mesmo texto nas mãos de um encenador-autor, com uma carreira nacional reconhecida, numa sala com melhores condições técnicas e mais central em termos geográficos, a promoção do texto e do seu autor será redimensionado para uma escala maior, facto que poderá ajudar à própria internacionalização do autor. Estes são mecanismos que se prendem, por exemplo, com a noção de cânone e com a capacidade do tecido teatral nacional em “produzir” referências contemporâneas na dramaturgia portuguesa, contribuindo para a criação de um repertório do nosso tempo.

A dramaturgia portuguesa ocupou, pela terceira década, o quarto lugar nas preferências das companhias, porém, como referimos, com 18% do total dos textos encenados pelas companhias históricas do teatro independente, a dramaturgia nacional coeva aproxima-se de outras tipologias textuais, como a do repertório não-dramático que soma 23%, afastando-se mesmo assim do repertório extemporâneo com uma representatividade de 28%.

Embora a nossa dramaturgia contemporânea nunca tenha ultrapassado a barreira dos 18% nas companhias históricas do teatro independente, tendo tido somente uma leve quebra de 2% no decénio 84-94, ela viveu um período próspero pela mão das novas companhias que nasceram em meados dos anos 90.

Refiram-se os patronos da dramaturgia nacional viva, coincidentes com as companhias que cresceram logo a seguir à Revolução de Abril. Entre elas identificamos novamente A Barraca, pelas razões anteriormente referidas; o TEP que quase duplica as peças portuguesas coetâneas; a CTB que passou de 1 texto no decénio anterior para 8 entre 1994 e 2004, em particular devido à participação de Regina Guimarães como dramaturga/dramaturgista, autora de vários textos para a companhia de Braga¹⁶⁷; ou ainda A Comuna, que fez da dramaturgia contemporânea a principal preocupação do seu repertório, promovendo textos de Abel Neves, António Torrado, Francisco Ventura e Luiz Francisco Rebello (et. al.).

¹⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

¹⁶⁷ Em colaboração com o cineasta de origem francesa Saguenail.

Numa dimensão mais tímida, verificamos leves aumentos na CTA, no TEC e, no campo da estagnação de interesse, O Bando, pelos motivos atrás referidos várias vezes, e que estão relacionados com a raiz estético-processual que coloca a forma dramática em cheque. Por fim, em terras negativas (de abandono em relação à nossa dramaturgia contemporânea) encontramos a Seiva Trupe e o CENDREV, ambas as estruturas preocupadas com a dramaturgia estrangeira contemporânea, somando a esta segunda estrutura a razão de uma forte preocupação com a dramaturgia extemporânea.

3.6 *Nota Conclusiva*

Na verdade, a procura do contemporâneo, o desejo de confrontar o tempo presente e de relacionar a nossa alteridade com o cosmopolitismo emergente nos anos 90, fez com que os encenadores e actores procurassem maioritariamente os textos estrangeiros coetâneos, que possuíam uma ampla divulgação nos seus respectivos países.

Somando os espectáculos de raiz contemporânea portuguesa e estrangeira, teremos um resultado surpreendente e esmagador em relação aos textos clássicos, defendidos pela Cornucópia e pelo CENDREV. Esta procura do presente nos textos estrangeiros pode ter influenciado a própria busca de textos nacionais de autores vivos. Para demonstrar esta observação veja-se, em termos estatísticos, que a linha de crescimento dos textos estrangeiros coetâneos, ao longo das três décadas, acompanhou as variações da evolução dos textos portugueses contemporâneos¹⁶⁸. Acrescente-se igualmente o seguinte facto: tal como as décadas de 60 e 70 marcaram um tempo em que os nossos encenadores fundadores do teatro independente se formaram no exterior das nossas fronteiras, a década de 90 parece ter sido um tempo marcado pela formação artística no estrangeiro, não só por parte de jovens encenadores, como também de dramaturgos¹⁶⁹.

O decénio em análise parece poder ler-se como uma época de um franco renascimento da dramaturgia nacional viva, não só por terem surgido várias iniciativas da importância do DRAMAT, mas pela época ter sido um lugar de intersecção que congregou várias gerações, vários projectos e sensibilidades. Assim, a década de 1994 a 2004 torna-se fértil pela sua dinâmica cumulativa.

¹⁶⁸ C.f. Anexo *Quadro-Perfil 74-84, 84-94, 94-2004* in *Quadros Estatísticos Sobre o Repertório por Década e Tipologia*.

¹⁶⁹ As experiências de Jorge Loureiro ou de José Mara Vieira Mendes são exemplos de uma formação de curta duração no estrangeiro. Ambos frequentaram a residência internacional do Royal Court Theatre em Londres, momento marcante na sua relação com escrita.

PARTE III

4. Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa nos Repertórios de Sete Estruturas Teatrais de 1974 a 2004: Uma Amostra Representativa

4.1 Introdução

O estudo que se segue tem como finalidade principal mergulhar nos repertórios de algumas das mais importantes estruturas teatrais portuguesas, revelar-lhes os contornos e as linhas programáticas, no âmbito das balizas temporais previamente fixadas (1974-2004). Pretende-se identificar os autores portugueses e a sua relação com cada uma das estruturas e, assim, compreender as dinâmicas que regulam o trabalho artístico e o percurso autoral no teatro português. De modo a permitir um estudo mais focado e uma demonstração mais consequente, serão agora consideradas sobretudo sete das treze estruturas que temos vindo a acompanhar mais de perto. Consideramos este núcleo como representativo das principais práticas de repertório entre nós. É recomendável confrontar as páginas que se seguem com a leitura dos Quadros-Perfis disponíveis em anexo¹⁷⁰, uma opção que agiliza a leitura, sempre que esta envolve dados estatísticos relativos a cada companhia.

Iniciamos esta terceira parte com duas estruturas nacionais. A mais antiga é o Teatro Nacional D. Maria II, com uma geografia¹⁷¹ própria e um peso específico na tradição, aspectos que o colocam perante situações complexas (mas sintomáticas) em termos de gestão do repertório. O Teatro Nacional São João é uma estrutura mais recente, inscrevendo-se no movimento do teatro contemporâneo português, desde o seu (re)surgimento pelas mãos de Ricardo Pais, com a criação do primeiro pólo de criação nacional no norte do país.

As estruturas nacionais apresentam-se sempre como “montras” da produção nacional, pois, tanto o TNDMII como o TNSJ optam por co-produzir ou acolher nos seus palcos produtos artísticos de várias companhias que compõem o tecido teatral

¹⁷⁰ C.f. *Quadros-Perfis das Treze Estruturas Teatrais Portuguesas em Análise de 1974 a 2004*.

¹⁷¹ O TNDMII, pelo facto de se situar em Lisboa tem de relacionar-se de perto com as pressões políticas ligadas à cultura (ou a outras áreas) e com as opções do Ministério da Cultura. Tal como a política tende a ser uma prática baseada, cada vez mais, no efémero e imediato, o TNDMII parece ter sofrido, nestes últimos anos, a influência da política através da efemeridade das direcções artísticas, vedando qualquer projecto com consistência artística duradoura, contrariamente ao Teatro Nacional São João, cuja estabilidade e qualidade artística do projecto se tornou incontestável num período de mais de 15 anos de actividade, sob a direcção de Ricardo Pais.

português. São referências constantes, e um rosto geral da actividade teatral, sobretudo quando este não tem um rumo artístico impermeável à sua própria estratégia, nomeadamente ao nível do repertório/programação. É interessante notarmos que os totais percentuais de cada tipologia do TNDMII vão ao encontro dos totais percentuais do *Quadro-Resumo Geral*¹⁷², que engloba o conjunto das actividades das companhias em análise em 30 anos de actividade, enquanto que o TNSJ adopta uma postura divergente, constituindo a sua própria identidade de repertório e o seu próprio equilíbrio.

Vejam agora as restantes 5 estruturas e companhias de teatro, que nos propomos estudar. Escolhemos o teatro d'A Cornucópia, por ser, em primeiro lugar, uma das companhias mais significativas da actualidade e, em segundo lugar, devido à sua política de repertório, oferecendo dinâmicas claras e uma opção drástica em relação à dramaturgia contemporânea portuguesa. Juntamos à Cornucópia o Centro Cultural de Évora – CENDREV, por este optar igualmente por um certo tipo de repertório clássico, que define a sua actividade. Incluímos ainda o Novo Grupo – Teatro Aberto, já que este manifesta uma identidade própria e diversa do resto das companhias, enveredando por textos dramáticos maioritariamente estrangeiros e contemporâneos. Trataremos ainda A Comuna, que durante mais de 30 anos de actividade tem sido a única companhia a escolher e encenar de uma maneira mais significativa dramaturgia contemporânea portuguesa, responsável pela emergência de Abel Neves, um dos dramaturgos mais consistentes do nosso tempo. Por último, seleccionamos o Teatro Experimental de Cascais, tanto pelo seu longo percurso sob a direcção¹⁷³ de Carlos Avilez, como por ter promovido, a seguir ao 25 de Abril (seguindo uma lógica mais remota), alguns dos nomes mais relevantes da dramaturgia portuguesa da segunda metade do século XX.

Pensamos assim que estas sete estruturas, pelas suas peculiaridades e posturas de repertório, poderão ser representativas das treze que analisámos e que mencionámos durante todo a redacção do nosso estudo.

¹⁷² C.f. Anexo in *Quadros Estatísticos Sobre o Repertório por Década e Tipologia*.

¹⁷³ Factor que unifica uma ideia de repertório enquanto espelho identitário de uma companhia.

4.2 *Breves Notas Sobre os Teatros Nacionais e o seu Papel no Cânone e nos Repertórios*

A ideia de Teatro Nacional encontra-se ligada, desde o Iluminismo, à noção de um espaço público para a população de um país ou de uma cidade que o representa, sendo por isso um lugar de civilização onde o seu *ethos* deveria ser investido. Após as experiências fundadores de intelectuais iluministas como Gotthold Ephraim Lessing, esta ideia de teatro enquanto escola de civilização foi recuperada, em Portugal, por Almeida Garrett, o fundador do Teatro Nacional D. Maria II. Esse ideal cívico, que podemos fazer remontar à Grécia Antiga, perpetuou-se até aos regimes democráticos contemporâneos, presente ainda no que hoje entendemos por Serviço Público.

A ideia de teatro enquanto coisa pública e espaço de legitimação e celebração de um povo foi interpretada nos últimos dois séculos por diversas culturas e sistemas políticos. Em Portugal, por exemplo, durante o Estado Novo, António Ferro, secretário geral da propaganda nacional, pretendeu com o seu Teatro do Povo (1937) decalcar o modelo democrático francês de Roland ou Bussang: um teatro precursor da descentralização, itinerante, próximo da população, mas sobretudo uma alternativa *complementar* aos edifícios sumptuosos da capital, com uma função *educativa e normativa*,

O conceito Teatro Nacional é, pois, fulcral para um regime político que culturalmente integra a arte de representar entre as artes da representação do poder. O teatro nacional é também um centro de poder financeiro (em relação às demais estruturas existentes). Espelho e síntese de um conjunto, barómetro de uma arte, a sua escola, é referência de toda uma prática artística e um lugar por excelência para a manifestação do cânone (ou da produção do cânone). É o lugar máximo, ou deveria sê-lo, por motivos históricos, relacionados com a institucionalização de uma prática artística, de um encenador, de um actor ou de um autor. É, portanto, um lugar de poder financeiro e artístico e simbólico.

Apto a constituir verdadeiros repertórios, a entronizar autores dramáticos segundo os critérios de uma época, a apoiar iniciativas periféricas tornando-as centrais, o teatro nacional é o palco de um espectáculo artístico e social, assim como intelectual. Loren Kruger escreve, a propósito:

«Place and occasion thus signify the means and the site on which national prestige – the legitimacy and renown of the nation in eyes of its citizen as well as its rivals – is staged, acknowledged, and contested (...) A theatre in the center of

the city confers on the cultural practices housed there a legitimacy generally denied to performances of the same text in peripheral space»¹⁷⁴.

Kruger adianta dois exemplos interessantes em relação ao poder geopolítico dos teatros nacionais, por serem urbanisticamente centrais e por dependerem de um poder central:

«Clifford Odet's *Waiting for Lefty*, for instance, merited critical attention as a *play* (as opposed to a locally interesting piece of agitprop) only once transferred to Broadway. Shakespeare performed in church hall, however skillfully and originally, appears, in the eyes of influential critics, to lose the luster of prestige and the box Office revenue to be gained by the display of ornate costume and imposing sets at the Royal Shakespeare Company»¹⁷⁵.

Seguindo esta lógica, a responsabilidade do teatro nacional deve ser acrescida sobretudo no que toca às suas opções relativamente a encenadores e autores vivos, bem como à direcção clara nos projectos que acolhe, tecendo um discurso sobre as suas escolhas. Por ser centro de poder, é igualmente centro de polémica. No entanto, no caso português, à semelhança do que acontece no resto dos países europeus, a segunda metade do século XX deu origem a várias salas municipais lisboetas que retiraram poder e centralidade ao Teatro Nacional D. Maria II, e que encarnaram, por seu turno, uma missão de serviço público. É neste sentido que devemos considerar a criação do terceiro teatro nacional, no Porto, inaugurado em 1995 – o Teatro Nacional São João.

¹⁷⁴ KRUGER, Loren.(1992). *The National Stage, theatre and cultural legitimation in England, France and America*. Chicago: The University Press of Chicago, p. 12.

¹⁷⁵ Idem, *Ibidem*.

4.3 Teatro Nacional D. Maria II - *Instabilidade ou Rumo Difuso*

O Teatro Nacional D. Maria II foi um pilar para a produção do teatro em Portugal e caracteriza-se por ser o equipamento cultural em actividade mais antigo do país. A sua origem remonta à Revolução de 9 de Setembro de 1836 e ao pedido do então novo presidente do Governo, Passos Manuel, a Almeida Garrett, para que este repensasse o teatro português no seu conjunto. Dez anos depois, a par com outras iniciativas de relevo, como a criação do Conservatório Geral de Arte Dramática, o Teatro D. Maria II abre as suas portas ao público, a 13 de Abril de 1846. O teatro conheceu várias dezenas de direcções após a sua abertura e diversas modalidades de gestão. Não obstante, um tipo de gestão que caracterizou o Nacional durante uma grande parte do século XX (e do Estado Novo) foi a concessionária Rey Colaço-Robles Monteiro, companhia residente de 1929 a 1964.

O repertório do Teatro Nacional D. Maria II passou a concentrar-se, depois da revolução de 1974, na sua missão de serviço público moderno, na escolha dos textos que pretendia promover, dando os meios técnicos e financeiros sobretudo às companhias vindas do teatro independente. No entanto, é notória, desde a Revolução, uma certa indefinição do seu repertório, provocada em grande medida pelo desfile de vários directores pelo Nacional, fazendo com que, tal como com o Teatro Experimental do Porto, a identidade artística pública do teatro pareça turva.

Os olhares críticos em relação às políticas culturais e artísticas do TNDMII não foram raros, ainda antes da actual equipa de gestão, encabeçada por Diogo Infante, em 2008. Recordemos as palavras de Maria Helena Serôdio:

«Apesar do flagrante incumprimento por parte do Teatro Nacional de produzir e fomentar a escrita dramática entre nós, algumas companhias têm devotado algum esforço e entusiasmo na dinamização de uma dramaturgia portuguesa (...)»¹⁷⁶.

¹⁷⁶ SERÔDIO, Maria Helena. (1995). *A mais recente dramaturgia portuguesa*. Conferência (não publicada) para o Festival Intercity em Florença, em Setembro-Outubro de 1995. O trecho citado encontra-se na sexta página de um documento que se pode consultar no Serviço de Documentação da Reitoria da Universidade de Lisboa, ao pesquisar pelos artigos reunidos num conjunto de cadernos “anexos”.

Se olharmos de uma forma panorâmica para os últimos 30 anos de actividade do Nacional, e pusermos de parte o ano em que este parou, em 1991, com o musical de *La Féria Passa por mim no Rossio*, verificamos que a sua principal preocupação, em termos de repertório, se encontrou nos textos extemporâneos que ocuparam um espaço de 37 % no seu repertório. Em relação às outras tipologias textuais, encontramos a dramaturgia estrangeira contemporânea com 28 %, a não-dramática com 15%, ou ainda a dramaturgia portuguesa contemporânea, que totalizou um valor percentual de 14 %, valor atingido nomeadamente graças ao investimento na dramaturgia nacional entre 1994 e 2004.

Depois do 25 de Abril de 1974, o Teatro Nacional promoveu espectáculos sobretudo de repertório extemporâneo incluindo inúmeros portugueses, à excepção da peça *Felizmente há Luar!* de Luís de Sttau Monteiro, encenada pelo próprio autor em 1978, depois de censurada pelo regime fascista. Até ao final da década de 70, a estrutura privilegiou autores como Gil Vicente, Almeida Garrett, Alfredo Cortez, Raul Brandão, António Patrício – autores que há muito haviam entrado no cânone literário nacional.

Em meados da década de 80 registou-se alguma mudança: abriu-se uma vaga para a dramaturgia contemporânea, com o autor-encenador Miguel Yeco, um dos criadores que aproveitaram as bolsas de estudos no estrangeiro da Fundação Calouste Gulbenkian para fugir, de certo modo, à letargia que o Estado Novo impunha¹⁷⁷. Yeco, acostumado a uma dimensão mais performativa do teatro, cria no TNDMII o espectáculo *Pessoalíssimo*, com texto original seu. Entrecortado por peças estrangeiras contemporâneas como *Virgínia* de Edna O'Brien (encenação de Carlos Avilez), o eixo programático continua a dedicar-se aos clássicos com Francisco Gomes Amorim, Camilo Castelo Branco, Ibsen, Molière, Brecht, António José da Silva, entre outros, até 1988. Esse ano, a encenação viu aparecer um jovem dramaturgo já referido: Miguel Rovisco.

O Teatro Nacional D. Maria II promoveu na década de 80 o dramaturgo (e funcionário público) Miguel Rovisco, então visto por muitos encenadores e agentes do espectáculo como a revelação da dramaturgia portuguesa da sua geração (1959-1987). Tendo sido vencedor do Prémio Nacional de Teatro – Prémio Garrett (1986) –, já não conseguiu assistir à montagem dos seus textos pertencentes à *Trilogia Portuguesa*, já que faleceu prematuramente em 1987. Foi Norberto Barroca que, em 1988, encenou *O Bicho*, *O Tempo Feminino* e, finalmente, *A Infância de Leonor de Távora*. Como forma de assinalar os dez anos do seu falecimento, um outro texto de Rovisco foi levado à cena pel'A

¹⁷⁷ Yeco foi bolseiro, em Paris, de 1969 e 1978.

Comuna, *O Homem Dentro do Armário*, pelas mãos de João Mota, numa co-produção com o Teatro Nacional.

O próximo texto nacional contemporâneo que o TNDMII virá encenado no seu palco terá lugar em 1993, com um texto e encenação de José Meireles, *Mundo cão de escada vã*. José Meireles, actor que já tinha trabalhado tanto com A Comuna como com a Companhia de Teatro de Almada. No mesmo ano, Meireles destaca-se ainda com o seu texto *Pó - Uma Viagem com Rock nas Veias*, encenado por Almeno Gonçalves (do Teatro Contemporâneo de Lisboa) ou ainda *Dor*, com uma encenação própria, espectáculo co-produzido pela Cornucópia. Mais tarde, em 1997, escreverá *Serei Feliz*, projecto apresentado na Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul.

No entanto, após estas hesitações em relação à nova dramaturgia portuguesa, o TDMII toma opções claras em relação a ela: sobretudo a partir de 1994, assiste-se a um certo renascer da presença dos textos de autores portugueses vivos, a par com um equilíbrio mais evidente entre os textos contemporâneos estrangeiros e os clássicos. Aliás, esse ano marca uma colaboração importante entre algumas das dramaturgas mais profícuas do nosso tempo e um dos encenadores paradigmáticos, o director do TNDMII e posteriormente do TNSJ, Ricardo Pais. Luísa Costa Gomes entregou assim a Pais o seu texto *Clamor*, drama histórico baseado na figura do Padre António Vieira. Ambos voltaram a trabalhar no TNDMII, Costa Gomes dando a Nuno Carinhas (actual director do TNSJ) *O Céu de Sacadura*, em 1998, e Pais, ao encenar *Madame* de Maria Velho Costa no TNDMII, porém já director do TNSJ, em 2000.

De facto, o decénio 1994-2004 foi mais dinâmico em relação ao anterior e registou um largo aumento em relação à nossa dramaturgia, passando de 4 textos entre 1984 a 1994, para a produção de 17 textos na década seguinte, uma evolução que também se ficou a dever ao surto de apresentações de espectáculos que o teatro viveu nessa década, passando de 29 para 85.

Assim, depois de o Nacional ter recordado dois dramaturgos modernos¹⁷⁸ como Bernardo Santareno (1920-1980) e Luíza Neto Jorge¹⁷⁹ (1939-1989), o teatro ofereceu um lugar a três dramaturgos vivos, dois deles bastante jovens: o luso-uruguaio Álvaro Garcia de Zúñiga, que escreveu e encenou *O Teatro é Puro Cinema*, em 1999; Tiago Torres da Silva, que concebeu *Alguém Me Sabe Dizer Se Eu Estou Vivo*, renovando a sua parceria

¹⁷⁸ Autores que não considerámos, para o estudo e por razões metodológicas, autores contemporâneos.

¹⁷⁹ Fundadora do Teatro Estúdio de Lisboa.

com o Teatro Nacional em 2002, com o espectáculo *Não Digas Nada*, ou ainda Carlos J. Pessoa, fundador do Teatro da Garagem que encenou o seu *Pentatenco*.

A obra de Zúñiga¹⁸⁰ não é extensa, no entanto, o seu carácter inovador e performativo, o seu trabalho sobre a linguagem, torna cada obra sua num acontecimento (por exemplo, *Conferência de Imprensa*, em 2007, no Festival Portogofone-TNSJ). Trabalhando em Portugal, em França e em várias outras partes da Europa, o escritor desenvolve a sua acção performativa entre o teatro, a poesia e o cinema, sempre em busca de experiências estéticas inovadoras.

Por seu lado, Tiago Torres da Silva, para além dos dois projectos supra-referidos, não apresenta igualmente um percurso estável pelo teatro, entrecortando os seus trabalhos pontuais teatrais, com uma produção literária diversa. Podemos referir, depois dos seus inícios no Teatro Aberto, enquanto actor e assistente de encenação, a autoria e encenação de *Se Não For a Mãe da Frente*, em 2001, no Teatro Villaret, onde também apresentou *Casa de Fado* três anos mais tarde, ou mais recentemente *Hip Hop'Parque* no Teatro Maria Vitória, em 2007.

Carlos J. Pessoa distingue-se neste trio pelo seu trabalho dedicado quase exclusivamente ao teatro, e foi graças ao apoio do TNMDII que ele conseguiu adquirir uma certa legitimidade simbólica atribuída pela instituição e alguma visibilidade nacional. Seguiu-se no palco do Teatro Nacional o projecto dramático de Carlos J. Pessoa (Teatro da Garagem), *Pentatenco: Manual de Sobrevivência para o Ano 2000*, cujos vários subtítulos se criaram para os 5 espectáculos apresentados, todos sob a direcção cénica do próprio: *O Homem que Ressuscitou – Epifania em 20 Estações*, *Desertos - Evento Didáctico Seguido de um Poema Grátis*, *Peregrinação - O fio de Ariadne*, tríade datada de 1997, tendo encenado, um ano mais tarde, *Escrita da Água - No Rasto de Medeia* e *A Menina Que Foi Avó - Peça Teatral em Jeito de Conto de Fadas*¹⁸¹.

O Teatro Nacional D. Maria II ajudou igualmente, através da sua capacidade co-productiva, à introdução de novas dramaturgias internacionais, dando a conhecer entre 1974 e 2004 autores como Harold Pinter, John Murrell, Botho Strauss, Athol Fugard, Heiner Müller, e, mais recentemente, dramaturgos como David Mamet, Marsha Norman, Sarah Kane, Marius von Mayenburg ou Paula Vogel. Todos viriam a influenciar a escrita e o entendimento da cena de alguns dramaturgos e encenadores nacionais.

¹⁸⁰ Sítio em linha oficial do autor-encenador: <http://blablalab.net/pt>.

¹⁸¹ Mencionar o seu percurso faria com que este parágrafo parecesse interminável, pois, num espaço de 20 anos, Pessoa escreveu mais de 40 textos, todos eles encenados pelo próprio, no seio da sua companhia.

4.4 Teatro Nacional São João (Porto)

Um Projecto Cénico e Dramatúrgico Contemporâneo – Um Repertório Pensado

O Teatro Nacional São João, apesar de não se enquadrar em termos temporais nas três décadas em análise, faz parte do nosso estudo por se ter tornado, desde o momento da sua criação em meados da década de 90 do século XX, num dos teatros mais dinamizadores das artes performativas da Região Norte, produzindo ou co-produzindo uma impressionante quantidade de espectáculos de relevância cénica nacional e internacional. É um teatro com capacidade financeira para apoiar festivais, assim como outras companhias nortenhas que se viram gradualmente estranguladas depois do abandono do financiamento da cultura por parte da direcção camarária – facto visível na dissolução do projecto artístico associado ao Teatro Municipal Rivoli, dirigido durante vários anos pela programadora Isabel Alves Costa.

A história do Nacional do Porto define-se pelo seu não-passado, pela construção de novas equipas de trabalho e pela gestão local de uma geração de artistas que se havia formado nas décadas de 80 e 90 nas escolas de actores, nomeadamente a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, criada no ano da fundação do TNSJ¹⁸².

Assim, depois de uns inícios balbuciantes em 1992, só em 1995, depois da remodelação do São João Cine, e após a breve direcção de Eduardo Paz Barroso, é que o Teatro Nacional, sob a nova direcção de Ricardo Pais, começou a sua missão de programar, acolher, produzir, e co-produzir obras viradas para a área teatral. Entre 1994 e 2004 o Teatro promoveu 92 espectáculos, incluindo espectáculos fundados em géneros não-teatrais.

Das 92 produções e co-produções, 23 espectáculos direccionam-se para um repertório dramático clássico, com autores estrangeiros e nacionais, salientando as encenações pela mão de Ricardo Pais de dramaturgos como Gil Vicente, *A tragicomédia de Dom Duardos* (1996), William Shakespeare, *Noite de Reis* (1998) e *Hamlet* (2002), António Ferreira, *Castro* (2002), ou ainda, sob a direcção cénica de José Wallenstein (que dirigiu artisticamente o Teatro Nacional durante um curto período de tempo), as peças *Frei Luiz de Sousa* de Almeida Garrett (2001), ou o *Auto da Visitação* (2002) de Gil Vicente.

¹⁸² Salienta-se o espectáculo *A Tempestade*, de W. Shakespeare, encenada por Silviu Purcarete, 1994, como o primeiro espectáculo com produção do TSNJ.

Actual director do TSNJ (2009-), Nuno Carinhas, encenador e cenógrafo, encenou várias peças durante a vida do Teatro, nomeadamente algumas do repertório clássico. Tendo estado ligado ao teatro do Porto pela Assédio e a Lisboa através do grupo Cão Solteiro, montou espectáculos com base em textos do irlandês Brian Friel, *Molly Sweeney* (2004), ou ainda peças de repertório extemporâneo *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (2004) de António José da Silva, e mais tarde *Tambores na Noite* (2009), com que abriu a sua tomada de posse como director do Nacional, tendo continuado no ano seguinte com a obra vicentina *Breve Sumário da História de Deus* (2010).

Pelas opções sucessivas dos directores artísticos, podemos identificar, pelo seu trabalho artístico realizado, que o TNSJ tem privilegiado um teatro de repertório extemporâneo ou ainda obras com base textual não-dramática, tipologia essa que originou 23 espectáculos, alguns partindo de recriações de textos canónicos, como são exemplos *Um Hamlet a Mais* (2003¹⁸³), sobre o mote de *Hamlet*, com a coloração dramaturgica de António Feijó e encenação de Ricardo Pais, salientando também *Barcas* (2002), colagem livre de autos vicentinos com a assinatura cénica de Giorgio Barberio Corsetti.

Quando o TNSJ reabriu, a par do objectivo de produzir espectáculos envolvendo dramaturgia clássica, a nova direcção do Teatro ofereceu um espaço e condições financeiras para um projecto ímpar de fomento à nova criação dramática portuguesa contemporânea. Assim, em 1995, inaugurou-se o projecto DRAMAT - Centro das Novas Dramaturgias, plataforma coordenada por Fernando Mora Ramos, tendo na sua organização e gestão António Mercado e Maria João Vicente, contando com a participação de várias instituições portuenses ligadas à produção teatral.

O Centro tinha como objectivo criar uma comunidade de escritores à volta das questões ligadas à dramaturgia, à sua forma e aos seus temas, pedindo a cada escritor-participante que desenvolvesse um projecto seu, em diálogo constante com os formandos e parceiros de curso. Dos exercícios resultaram publicações dos textos trabalhados durante os seminários, onde constavam autores como Joaquim Paulo Nogueira, Carlos Alberto Machado, José Mora Ramos, Marcela Costa, Helena Miranda, ou ainda Pedro Eiras, Fernando Moreira, Ângela Marks, João Tuna, António Ferreira e Jorge Loureiro Figueira.

António Mercado escreve na sua *Advertência Preliminar*, nos Cadernos DRAMAT, que o projecto havia dado «início, no Teatro Rivoli do Porto, a uma oficina de escrita

¹⁸³ Indica-se entre parênteses o ano de encenação da referida peça.

teatral destinada a um pequeno grupo de autores iniciantes. Alguns deles eram muito jovens, outros nem tanto; alguns estavam ligados ao meio teatral, outros à academia, à docência ou à investigação científica em áreas diversas (...) A generosidade com que o DRAMAT apostou na formação de novos autores de teatro em Portugal encontra sólido apoio na doutrina e na crítica, que tradicionalmente atribuem à dramaturgia um papel de relevo na complexidade do fenómeno teatral»¹⁸⁴.

Talvez tenha sido o DRAMAT o projecto mais importante da década de 90 em termos de incentivo à dramaturgia contemporânea portuguesa, ponto de partida para que autores como Jacinto Lucas Pires, Jorge Loureiro ou Pedro Eiras começassem um trabalho dramático que se revelou desde então num percurso sólido.

Na década de 90, o TNSJ apostou em vários novos autores dentro do DRAMAT, mas deu igualmente um lugar de destaque a uma autora, com um caminho iniciado na década de 80, firmado através de várias colaborações cénicas, conhecida igualmente por ter desenvolvido um trabalho na ficção romanceada e no género do conto. A autora em questão é Luísa Costa Gomes, que escreveu, além dos textos já referidos, *Ubaro*, para Filipe Crowford, que estreou no TNSJ em 1998. Esse foi mais um projecto acompanhado por instituições de prestígio, devolvendo ao seu trabalho dramático uma destacada visibilidade.

Após *Nunca é Nada de Ninguém*, encomenda do Festival ACARTE de 1991¹⁸⁵, encenado por Ana Tamen, a produção textual de Costa Gomes continua, três anos depois, com o já referido *Clamor* (TNDMII), e ainda no mesmo ano vê no palco do Centro Cultural de Belém a sua reescrita livre de *Três Irmãs* de Anton Tchekov, que se transformou em *Três Passagens para Moscovo*, com a assinatura cénica de Polina Klimotivskaia. No mesmo Festival, em 1996, a autora duplica o seu papel e encena o seu texto *Sobre o Vulcão*. A somar ao prestígio de duas instituições nacionais, que marcaram ou ainda marcam o tecido teatral português, verá dois anos depois *O Céu de Sacadura* encenado por Nuno Carinhas (TNDMII). Ainda no decorrer do mesmo ano, entrega o *Atmosferas 3 - Arte da Conversação* ao Ensemble - Sociedade de Actores, *Vanessa Vai à Luta* ao Teatro de Portalegre / Teatro do Semeador e, em 1999, o texto *E Agora, Outra Coisa*, produzido pela Culturgest, com uma assinatura cénica de Paulo Matos. Passando pelos

¹⁸⁴ MERCADO, António. (2001). «Advertência Preliminar», in *Cadernos DRAMAT* n.º5. Lisboa: Cotovia / Porto: Teatro Nacional São João, p. 7.

¹⁸⁵ O texto foi encenado por Nuno Carinhas num exercício escolar com os alunos de Teatro da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo – ESMAE, em 1997.

principais palcos, o seu percurso cruzar-se-á novamente com Nuno Carinhas no Teatro Municipal Rivoli, entregando-lhe, em 2002, *José Matias - Entretém Para Quatro Mulheres*. Ainda sob a chancela do TNSJ, em 2004 e 2005, Ana Tamen regressa aos textos de Luís Costa Gomes, com *Vanessa Vai à Luta e Filho*, num ciclo dedicado à autora no Teatro Carlos Alberto.

Se observarmos o perfil dos encenadores e das estruturas que promoveram a escrita, verificaremos que, em grande parte, esse apoio e incentivo à escrita para palco surgiu na Região Norte, no Porto. Exemplo disso é Jacinto Lucas Pires, um jovem autor promovido pelo TNSJ. A primeira colaboração entre Ricardo Pais e Jacinto Lucas Pires celebra-se em 1999 com o texto *Arranha-Céus*, no contexto do DRAMAT, renovando-se em 2004 com os *Figurantes*, já fora do Centro Dramático. O espectáculo *Figurantes* legitimou, de certa forma, a confirmação de Jacinto Lucas Pires como autor para palco, e reuniu a adesão e apoio tanto do TNSJ, como de outras companhias nortenhas – o Teatro Bruto (Porto), Lilástico (Porto) ou, ultimamente, o Teatro Oficina (Guimarães).

Lucas Pires, embora com uma prática pouco densa, tem visto desde 1998 um texto seu a ser montado por ano numa companhia/encenador e/ou produzido numa instituição de renome nacional. Assim, em 2003, o Teatro Nacional São João promoveu, para além de *Arranha-Céus* e *Figurantes*, o texto *Os Dias de Hoje*, no mesmo ano, e *No Fundo no Fundo* em 2002, ambos encenados por Marcos Barbosa (hoje, encenador residente do Teatro Oficina).

Com esta aposta por parte do TNSJ nos autores portugueses, a sua visibilidade tornou-se mais clara, com as consequências dessa aposta: (1) maior incentivo à criação e (2) envolvimento mais estreito dos autores com a rede profissional teatral.

No TNSJ, o início do século XXI abriu, desse modo, uma porta à dramaturgia portuguesa contemporânea, abertura impulsionada, em parte, pelos frutos do DRAMAT. Além de Costa Gomes e de Lucas Pires, assistiu-se ao aparecimento de outro dramaturgo residente no Centro, com um percurso singular. De facto, Pedro Eiras viu o seu texto *Antes dos Lagartos*¹⁸⁶ encenado em 2001, no Nacional do Porto, pelo jovem encenador Nuno Cardoso, que começava igualmente a *fazer as suas provas*. O percurso de Cardoso é de salientar, pois, se o início da sua carreira surgiu na companhia Visões Úteis, ele foi desenvolvendo a sua linguagem cénica a solo, tendo sobretudo trabalhado até 2006 com

¹⁸⁶ Publicado nas edições Cotovia / DRAMAT.

a nova dramaturgia europeia¹⁸⁷, ano de viragem para a exploração de textos do repertório extemporâneo. Eiras, cujo percurso internacional foi assinalado pela sua entrada nos autores internacionais de um dos maiores festivais europeus dedicados à escrita de palco, *La Mousson d'été*, em 2003, assinou um ano antes, em co-autoria com Jorge Loureiro, o texto *Auto da Revisitação*, com encenação de António Fonseca no TNSJ.

De 1999 a 2001, o palco de Ricardo Pais ofereceu espaço para a divulgação dos autores do DRAMAT, entre os quais Fernando Moreira com *Físico-Química*, autor/encenador que trabalhou cenicamente o texto *Dorme Devagar* de João Tuna, assim como o de Loureiro *O espantalho teso*. Outros autores foram promovidos pelo projecto DRAMAT, incluindo o já referido texto de um colectivo de dramaturgos *Sexto Sentido*, *Arranha-Céus*, *Supernova* de Abel Neves, espectáculo co-produzido pelo CENDREV, a Cenalusófona e o Teatro dos Novos [Brasil], ou ainda os textos e as encenações de Carlos J. Pessoa que assinou, já fora do DRAMAT, *O Livro das Cartas do Tesouro - In(sub)missão - Peça Teatral Sobre a Liberdade*, em 2000, e depois anos depois, já enquadrado na iniciativa, *Os donos dos cães*.

Outros projectos de dramaturgia portuguesa passaram pelo TNSJ, tal como *No dia em que a C+S fechou* de Marcantonio Del-Carlo, em co-produção com a Casa Conveniente em 2001, e *O princípio do prazer* de João Paulo Seabra, peça escrita para Teatro de Marionetas e montada, em 2002, por João Paulo Seabra Cardoso. Fechando este percurso de dramaturgia portuguesa, refira-se ainda *Dupla Falta* de Mário Botequilha, encenado por Ana Luena, em 2003, ou ainda, um ano depois, o projecto *Ilhas*, escrito e encenado por José Carretas.

O DRAMAT teve como eixo programático três pontos importantes que viriam a caracterizar as novas escritas: (i) vincular o trabalho da escrita à reflexão formal e temática, num processo de partilha e orientação, contextualizada num panorama performativo contemporâneo; (ii) vincular esse mesmo trabalho à realidade cénica, através dos meios técnicos do TNSJ e dos encenadores envolvidos nos seminários; (iii) através do poder simbólico da instituição (que atribui um selo fiduciário de qualidade ao próprio texto), promover vários dramaturgos, para que as suas carreiras se efectivassem no futuro.

¹⁸⁷ Podemos citar Sarah Kane, Marius von Mayenburg, Vassili Sigarev. A propósito de jovens dramaturgos estrangeiros promovidos por jovens encenadores portugueses, encontramos o autor-encenador portuense Luís Mestre, que encenou no início do século XXI grande parte da obra de Sarah Kane.

Embora não tenha tido, até à actualidade, nenhuma outra plataforma da sua dimensão, o projecto durou somente alguns anos, tendo a sua actividade acabado, nomeadamente por razões financeiras.

4.5 O Teatro da Cornucópia (Lisboa)

Um Teatro de Texto, um Teatro Canónico

O Teatro da Cornucópia, fundado por Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, estreou a sua primeira peça em 1973, *O Misanthropo*, de Molière, cuja concepção foi assinada por Cintra. O encenador e os autores clássicos continuam a ser hoje residentes da companhia lisboeta, que conta, desde a sua constituição e até 2004, um total de 95¹⁸⁸ espectáculos produzidos e tem hoje sede no Teatro do Bairro Alto.

A companhia lisboeta, que continua a gozar de um grande prestígio junto dos públicos devido à qualidade e continuidade dos seus espectáculos e à figura carismática do seu director artístico, possui um repertório vasto que incide principalmente sobre textos canónicos de vários períodos históricos do teatro *universal*, como também explorou, e ainda explora, embora mais esporadicamente, um conjunto de textos estrangeiros contemporâneos.

Perfazendo um período de 30 anos de actividade dramática, a Cornucópia apresentou 43 espectáculos vinculados a um repertório tradicional, canónico, seguindo, de um certo modo, os objectivos traçados para o primeiro ano da companhia:

«Apresentar quase exclusivamente textos clássicos universais de reconhecida importância não segundo uma concepção académica tradicional mas recriando-os em termos de um teatro contemporâneo informado pela consciência da época histórica da cultura em que eles se inserem (para o que utilizará uma linguagem teatral renovada que tomará ao mesmo tempo em conta essa conjuntura histórica e os tornará vivos e capazes de despertar o interesse de um público moderno)»¹⁸⁹.

No entanto, o peso do repertório contemporâneo estrangeiro é importante, sobretudo até aos finais da década de 90 onde conta com 29 espectáculos, assim como 17

¹⁸⁸ As nossas contas podem não corresponder às da própria companhia que, por exemplo, contabiliza um espectáculo de três como uma unidade, tendo-se optado, para este estudo, individualizá-los por questões metodológicas (as datas de estreias são diferentes, assim como os autores e textos empregues em cada espectáculo).

¹⁸⁹ CINTRA, L.M.; SILVA MELO, J. In <http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEIVkylAuACCZXScB.shtml> (sítio digital da companhia, consultado em 4 de Abril de 2010).

textos não-dramáticos que serviram de suporte textual para os espectáculos. A presença da dramaturgia portuguesa contemporânea restringe-se a quatro autores, três deles são mulheres que estão muito próximas de outros universos literários que não o dramático. As três mulheres em questão são Fiama Hasse Pais Brandão, que talvez escape parcialmente a esse traço comum, sabendo-se do seu vasto trabalho na área teatral; a tradutora e dramaturgista Eduarda Dionísio e a poetisa Sofia de Mello Breyner. Para além destes três vultos, encontramos uma excepção à regra e um quase desvio à programação. A excepção chama-se José Meireles, então jovem autor, aquando da sua encenação de *Dor*, em co-produção com a companhia, em 1996.

A temporada de 1977 da Cornucópia viu a encenação do primeiro texto português contemporâneo, *Auto Para a Família* de Fiama Hasse Pais Brandão. A Cornucópia era então constituída por Cristina Reis, Jorge Nascimento, Jorge Silva Melo, Luís Lucas, Luís Miguel Cintra, Márcia Breia, Rodrigo Osório. Foi também um espectáculo que celebrou a colaboração entre a companhia e o compositor português Sérgio Godinho, que já havia trabalhado na música de cena com *Os Cómicos* (Lisboa). O *Auto da Família* inseriu-se num projecto mais vasto da companhia chamado *Quase Teatro*, que tinha como objectivo retirar do túmulo do esquecimento os recentes textos dramáticos portugueses.

Numa carta enviada a 7 de Setembro de 1977 à Fundação Calouste Gulbenkian, dirigida ao Dr. Pedro Tamen e assinada por Luís Miguel Cintra, é solicitado um apoio financeiro para realizar a iniciativa *Quase Teatro*, que teria vários objectivos a cumprir:

«Servirá esta iniciativa:

- a) para representar textos inéditos ou esquecidos;
- b) para desenvolver minimamente os seus aspectos cénicos;
- c) para *testar* o impacto desses textos. De acordo com o acolhimento do público nestas sessões necessariamente reduzidas esses textos viriam posteriormente a ser apresentados numa carreira normal»¹⁹⁰.

Estes objectivos são precedidos de uma clara noção que Luís Miguel Cintra tinha do panorama da dramaturgia portuguesa da década de 70, isto é, no início da carta, o

¹⁹⁰ Carta de Luís Miguel Cintra, enviada em nome da Cornucópia ao Dr. Pedro Tamen, a 7 de Setembro de 1977, Lisboa. Encontra-se nos arquivos (Pasta: Cornucópia) do Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

encenador é categórico ao afirmar que «Ao sentir a ausência (justificável?) de uma dramaturgia portuguesa contemporânea; ao sentir as ouças???? garantias que podem ter os autores dramáticos (quem os representará?) e também as companhias (que textos há que possam garantir a sobrevivência das equipas), pensamos poder realizar uma série de leituras dramáticas minimamente encenadas (...)»¹⁹¹.

Para além do *Auto da Família* de Pais Brandão, foram lidas outras peças de autores contemporâneos da década de 60/70 do século XX, tais como *O Indesejado*, de Jorge de Sena, *Conceição Ou Um Crime Perfeito* de Jaime Salazar Sampaio e *Memórias de Uma Mulher Fatal* de Augusto Sobral.

Sobre essa inquietação de encenar autores contemporâneos nacionais, Jorge Silva Melo escreve a propósito da iniciativa *Quase Teatro* sobre a dificuldade de representar os autores portugueses, menos apelativos do que os grandes nomes da dramaturgia de clássica e moderna, recordando o medo exposto por Luís Miguel Cintra acerca da sobrevivência das equipas. O seu parceiro Jorge Silva Melo escreve no programa dedicado à iniciativa:

«E aos anos que é o mesmo o repertório do moderno teatro português: o que o Rebello escolheu para a sua antologia... E, no entanto, há uma dramaturgia portuguesa que é mesmo feita, representada, aplaudida, bisada, pateada. A que ganhou calo e contos de réis pelo Parque, pelo Ginásio, pelo Sá da Bandeira. E quem fala, quem lhe toma os retratos a essa dramaturgia? (...)

Só que essa escrita era – e é – experimental. Em tanto lado!

E quem pode agora experimentar com a renda da casa ao dia 8? Que grupo se arrisca ao erro? (E aqui outra vez a pata de novo poder.) Que burguesia enredada em manter o poder pode permitir a experiência (seja artística, seja científica: do saber) que sempre terá de ser a sua tão certa queda?

É, que experimentar implica coisas terríveis para o poder: falhar, não ser “eficaz” nem “compensador”, “gastar” dinheiro, “perder” tempo que são inevitavelmente a outra face da mais terrível coisa – descobrir.

E olhem só que sintomático: pela primeira vez obrigados a apresentar textos portugueses, que foi apresentado em Portugal/77? Vamos lá: Gil Vicente, Garrett... E o conde barão da Parceria. E os macacões do Sobral e do Ary, a

¹⁹¹ Idem.

cavalo nas duas dramaturgias que há. (E um parêntese: a Comuna) (E outro parêntese: Campolide.)»¹⁹².

Voltando a Fiama Hasse Pais Brandão, a sua carreira teatral não se restringe à produção de originais. Pelo contrário, esse trabalho representa uma pequena parte do seu investimento no teatro português. A dramaturga notabilizou-se pelas várias colaborações com companhias maioritariamente lisboetas, de que são exemplos A Cornucópia, com quem trabalhou em 1974 para a tradução de *O Terror e a Miséria no III Reich*, de Brecht, prosseguindo com o mesmo autor com *Homem Morto, Homem Posto*, encenado na Comuna em 1978. Ainda, em 1996, Pais Brandão traduz para a Seiva Trupe, *Tambores na noite*; em 1996, emancipando-se do autor do teatro épico, com traduções de autores como Techkov ou Jean-Paul Sartre.

Como já foi referido, a autora escreveu várias peças originais, desde cedo, destacando-se, em 1961, com o prémio recebido (Prémio Revelação Teatro) para o seu texto *Os Chapéus-de-chuva*, seguido de *Eu Vi o Epidauró* (encenado por Mónica Calle em 2000, com o título *Bar da Meia-Noite*), ou ainda *Poe ou o corvo* (montado em 1984 pela Companhia do Teatro Nacional D. Maria II) e, por fim, a referida peça *Auto da Família*.

Adriano Luz, actor e encenador que trabalhou amiúde com o Grupo Novo / Teatro Aberto, encenou então na Cornucópia um outro texto contemporâneo português. Adriano Luz encomenda, em 1992, a Eduarda Dionísio o texto *Antes Que a Noite Venha*, autora que já havia tido experiências enquanto actriz n'O Bando (e noutros cargos da maquinaria teatral para outras companhias). Antes e depois deste primeiro texto original, Dionísio já havia trabalhado a nível da dramaturgia com a Cornucópia, lidando com processos de *patchwork*, como em *Dou-Che-Lo Vivo, Dou-Che-Lo Morto*, encenado em 1981 por António Solmer), e em *Primavera Negra*, com textos de Raul Brandão e encenação de Cintra, em 1993.

Depois de *Antes Que a Noite Venha*, escreve 4 anos mais tarde *Quinteto*, para a companhia portuense As Boas Raparigas, com a assinatura cénica de João Paulo Costa, escrevendo posteriormente, em 2001, *Tina M. - Provas de Contacto* para a encenadora Maria Emília Correia. Cinco anos depois redige *Do Averso e do Direito*, texto que se juntou a O

¹⁹² Literatura escrita por Jorge Silva Melo na ocasião da estreia de *Auto da família*, nas instalações da Sociedade Portuguesa de Autores. in <http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEIVkyZlkEOAvoENKy.shtml>

Mal de Orto de Jaime Rocha, ambos montados pela companhia Tondela Trigo Limpo Teatro, que se tem destacado pela qualidade dramática dos seus espectáculos.

Luís Miguel Cintra volta a encenar um texto original português em 2002 e a autora escolhida então era já um valor seguro da literatura nacional, cuja escrita poética já havia sido trabalhada por outros dramaturgistas, para a constituição de espectáculos a partir de textos não-dramáticos. Sophia de Mello Breyner, poetisa e tradutora de Eurípidés, Shakespeare e Claudel, escreveu para teatro o texto *O Colar*, propositadamente para Luís Miguel Cintra que ajudou na sua reescrita com diálogo que mantinha com a escritora durante o processo criativo. No seu pequeno repertório dramático, Mello Breyner conta ainda com a sua segunda peça (até hoje nunca estreada) *O Bojador*, um pequeno drama histórico sobre Portugal e os Descobrimentos, continuando com a preocupação maior e nacional da dramaturgia portuguesa do pós-25 Abril.

Para abordarmos a irregularidade da programação d'A Cornucópia, lembremos o percurso do autor/encenador que começou a trabalhar no teatro na década de 90. José Meireles iniciou-se no teatro profissional em finais da década de 80, e prosseguiu a sua carreira de actor nas companhias de teatro independente que se fundaram por volta de 1974 (A Comuna, o CCE/CENDREV, A Cornucópia) e foi na década de 90 que escreveu a maior parte dos seus (escassos) textos. Apropriando-se de um imaginário urbano sócio-marginal, Meireles escreve *Pó - Uma Viagem com Rock nas Veias*, para uma encenação em 1993 de Almeno Gonçalves, texto seguido de *Dor*, estreado sob direcção sua e em co-produção com a Cornucópia, em 1996. O seu último texto data de 1997, *Serei Feliz*, e foi encenado pelo próprio na Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul – Lisboa.

Grande parte do repertório da companhia não se define como promotora das dramaturgias nacionais do seu tempo e caracteriza-se, antes de mais, pela encenação de textos extemporâneos e de textos contemporâneos estrangeiros. De entre os autores com mais visibilidade pública, aquando da encenação dos seus textos no Teatro do Bairro Alto, estão Michel Deutsch, Botho Strauss, Franz Xaver Kroetz, Eduard Bond, tendo Luís Miguel Cintra encenado a *Trilogia da Guerra* deste último, facto que possibilitou o acesso ao autor britânico por parte do público lisboeta.

Observa-se que num total de 95 espectáculos, 43 tiveram uma matriz autoral extemporânea, representando 45% do repertório. A seguir, como segunda maior fatia, encontram-se os textos não-dramáticos, com 25% do repertório, tendo como vizinho próximo os espectáculos com textos assinados por autores estrangeiros contemporâneos,

apresentando uma percentagem de 24 %. A dramaturgia portuguesa coetânea apresenta-se com uma promoção de 4 espectáculos num conjunto de 30 anos, sendo a sua percentagem de 4% de todo o universo tipológico e temporal.

A dramaturgia portuguesa passou durante as três décadas n'A Cornucópia pela encenação de clássicos como Gil Vicente e António José da Silva, porque, para além de um gosto pelo texto clássico, a companhia, tal como outras companhias do teatro independente, teve de se adequar a novas realidades legislativas para a obtenção de financiamento estatal, como o relata Maria Helena Seródio:

«Outro factor objectivo que, de algum modo, tem por vezes condicionado as opções dramáticas é a legislação que enquadra a atribuição dos subsídios ao teatro. A partir de 1979 (...) surgiu como um dos factores valorativos a encenação de textos de autores portugueses. E no caso da Cornucópia, não era, de facto, muitos os espectáculos criados sobre peças portuguesas, sobretudo de autores contemporâneos (...)»¹⁹³.

Ao passo que a dramaturgia contemporânea portuguesa é quase totalmente posta de parte no repertório da companhia e os autores contemporâneos preteridos face aos canónicos. Já os textos não-dramáticos, baseados em obras de poetas ou romancistas portugueses vivos, viram-se frequentemente em cena. A dramaturgia é assegurada muitas vezes por um agente literário especializado (tal como Eduarda Dionísio) ou pelo próprio Luís Miguel Cintra. Assim, o problema não se encontra na palavra lusa, nem no uso da forma dramática (empregue muitas vezes em quase todos os espectáculos), mas poderá residir na questão da autoria e na própria dificuldade em trabalhar com um elemento (importante) estranho ao corpo da companhia.

A par com a Cornucópia, que apresenta uma posição clara em relação à dramaturgia nacional do seu tempo, outra estrutura que nasceu quase na mesma época junta-se a essa visão: o Centro Cultural de Évora / Centro Dramático de Évora. Vejamos, pois, outro exemplo de *companhia de repertório*.

¹⁹³ SERÓDIO, Maria Helena. (2001). Questionar apaixonadamente: o teatro e a vida de Luís Miguel Cintra. Edições Cotovia: Lisboa, p. 164.

4.6 Centro Cultural de Évora – Centro Dramático de Évora (Évora)

O Palco é uma Escola – Aprender o Cânone

O CENDREV – Centro Dramático de Évora é uma companhia resultante da fusão estrutural e artística, datada de 1983, entre o Teatro da Rainha (Évora) e do Centro Cultural de Évora nascido em 1975. Contando já com um longo percurso, a companhia, fundada sob o impulso do encenador residente Mário Barradas (1931-2009), foi pioneira na lógica de descentralização da cultura, tendo escolhido o Teatro Municipal Garcia de Resende para se estabelecer. Embora Barradas tenha sido o encenador residente que mais trabalhou no seio da companhia, o palco do Garcia de Resende viu a colaboração regular de encenadores como Luís Varela, Gil Salgueiro Nave, Fernando Mora Ramos e José Russo.

Como aqui já foi referido, a companhia, muito envolvida politicamente num ideário de esquerda, foi aquela que mais investiu no repertório tradicional e extemporâneo, sabendo que num total 153 espectáculos que produziu ou co-produziu de 1974 a 2004, somente 12 textos foram assinados por dramaturgos nacionais do seu tempo. Salienta-se igualmente uma outra característica, que não encontramos exclusivamente no CENDREV: alguns dos textos contemporâneos portugueses foram escritos para espectáculos direccionados para a infância¹⁹⁴. Observamos então no repertório da companhia a montagem dos textos *O Puto Bill*, de Mário Barradas, encenado em 1983 por Fernando Cid, *Pequeno Peso Pluma*, cujo texto e encenação estiveram a cargo de Fernando Mora Ramos, ou ainda *Uma Aventura na Praia* de Manuel Guerra, encenado pelo próprio, em 1991. Assim, entre 1984 e 1994, o CENDREV conheceu o seu período mais próspero em termos de dramaturgia nacional do seu tempo, contabilizando um total de 6 textos contemporâneos produzidos.

Conclui-se que a dramaturgia viva portuguesa se encontrava asfixiada por um repertório dividido entre a literatura teatral canónica, como já se referiu, e a dramaturgia contemporânea estrangeira, em que alguns dramaturgos gozavam já de um reconhecimento internacional. Passaram pelo palco eborense autores como Peter Weiss, Tankred Dorst, Bernard-Marie Koltès, Edward Bond, Michel Vinaver e Jean-Pierre Sarrazac. Este último com o espectáculo *Envelhecer, Diverte-me*, numa encenação de Fernando Mora Ramos, autor com o qual a companhia mantém relações históricas,

¹⁹⁴ Para responder à necessidade de estruturas associadas à companhia, por exemplo, a Unidade de Infância.

tendo este último autor francês, professor universitário, encenado igualmente, no seio da companhia, o texto *Lavrador da Boémia* de Johannes von Saaz, em 1997.

Aliás, é de notar a estreita ligação que o CENDREV/Centro Cultural de Évora mantém com a cultura francesa em termos de repertório tradicional e contemporâneo, recordando desse modo a sua génese. De facto, a companhia foi inaugurada logo após a revolução de Abril com *A Noite do Vinte e Oito de Setembro*, cujos textos e encenação estiveram a cargo do francês Richard Démarcy com a colaboração da actriz Teresa Mota. Depois dessa inauguração, o CENDREV encenou textos de outros autores franceses, alguns deles supracitados, e outros como Hélène Parmelin, com *Contra-palhaço*, ou Françoise Pillet, com *As Palavras Não Têm Escamas*, ambos os textos encenados por Gil Salgueiro Nave, respectivamente em 1986 e 1992. A lista de autores franceses podia continuar através de nomes como Joseph Danan¹⁹⁵ que entregou, em 2001, à encenadora Rozário Gonzaga *Com o Autor Não se Brinca*, entre muitos outros.

O repertório tradicional e extemporâneo mostrou-se patente logo de início, sabendo-se que a década de 70 está vinculada a autores como Bertolt Brecht, até então proibido pela censura do Estado Novo. Ainda num espectro pré-moderno, encontramos autores como Shakespeare, Molière, Goldoni ou Mariveaux. Porém, Brecht teve claramente um lugar de destaque como se verifica pelo número de encenações feitas a partir dos seus textos: *Lux Tenebris* (1975), *O Que Diz Que Sim* e *O Que Diz Que Não* (1978), *As Espingardas da Mãe Carrar* (1978), todos encenados por Luís Varela, acrescentando uma encenação de Barradas da peça *O Senhor Puntila e o Seu Criado Matti*, levada à cena em 1975.

Se foram representados os grandes autores universais, os clássicos portugueses também marcaram presença no repertório do CENDREV que celebrou a literatura dramática portuguesa de Gil Vicente, Almeida Garrett ou ainda Raul Brandão.

Nesse pequeno reduto, encontramos um autor português, Jorge Silva Melo, que assina o seu primeiro texto com o título *Seis Rapazes e Três Raparigas*, levado à cena em 1993, isto é, 2 anos depois de ter criado a sua própria estrutura sob o nome Artistas Unidos (Lisboa). A sua companhia, ao contrário do CENDREV, tinha como objectivo dar um novo e verdadeiro impulso à criação dramática contemporânea portuguesa, como já foi mencionado, e, sobretudo através do acolhimento dentro das nossas fronteiras de novos autores até então desconhecidos, principalmente europeus, assegurar o papel de embaixador dramático europeu.

¹⁹⁵ Joseph Danan foi convidado para dirigir um dos seminários do projecto DRAMAT.

Se raras vezes pudemos observar a passagem de dramaturgos portugueses pelo Garcia de Resende, convém mencionar, neste tímido percurso, a presença de Abel Neves, que viu o seu texto *Supernova*, em 2000, montado por Fernando Mora Ramos, (incluído no projecto Cena Lusófona¹⁹⁶ e no DRAMAT) ou ainda, o então jovem dramaturgo Armando Nascimento Rosa. Este último, autor natural de Évora, igualmente teatrólogo e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa), não só foi várias vezes premiado, como viveu algumas experiências internacionais, embora seja dentro do CENDREV e d'A Comuna que a sua escrita tem encontrado parceiros estáveis.

Depois de iniciar a sua actividade enquanto autor dramático n'A Comuna, com *Lianor no País Sem Pilbas*, texto encenado por João Mota em 2000, a sua recente carreira irá sedimentar-se no CENDREV, onde pôde ver representado *O Túnel dos Ratos*, com uma assinatura cénica de José Russo, em 2004, assim como, dois anos mais tarde, *O Eunuco de Inês de Castro*, numa encenação de Paulo Lages. Continuando o seu percurso no CENDREV, em 2007 entrega a Claudio Hochman *Cabaré de Ofélia* e, um ano mais tarde, dará a João Mota uma releitura do mito de Antígona, entre a tragédia clássica e a ficção científica de um *Blade Runner: Antígona gelada*.

O seu percurso foi recentemente assinalado através do texto *Visita na Prisão ou O Último Sermão de António Vieira*, drama histórico sobre o mote da figura do Padre António Vieira, vencedor da menção honrosa do Prémio Luso-Brasileiro António José da Silva, de 2009¹⁹⁷.

Assim, o CENDREV que sempre relegou para um plano afastado os autores portugueses, parece ter apostado, nesta última década (2000-2010), num único autor português, acolhendo-o como se de um autor residente se tratasse. Sinais do tempo?

¹⁹⁶ Projecto de iniciativa da Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, existente desde 1995, com o objectivo de cruzar as práticas cénicas e dramáticas dos vários países de língua portuguesa, tendo como parceiro principal elementos da Escola da Noite (Coimbra).

¹⁹⁷ Prémio promovido pelo Instituto Camões, pelo Teatro Nacional D. Maria II e pela estrutura Brasileira FUNARTE.

4.7 Novo Grupo / Teatro Aberto (Lisboa)

Um Palco Para a Dramaturgia Estrangeira Contemporânea

O Novo Grupo foi fundado em Lisboa no ano de 1982, depois da dissolução do Grupo 4, composto por personalidades ligadas às artes do palco, como Melim Teixeira, Irene Cruz, Francisco Pestana e João Lourenço. Desde a sua fundação, o Novo Grupo, é dirigido por João Lourenço, o encenador residente da estrutura, dirigindo igualmente o equipamento cultural, o Teatro Aberto, concedido pela câmara de Lisboa em 2002, num espaço limítrofe do centro urbano, na praça de Espanha, passando a ser vizinho d'A Comuna.

Esta companhia distingue-se das outras por vários factores, sendo um deles o acompanhamento dramaturgico de todos os espectáculos da única dramaturgista de profissão que temos entre nós: Vera San Payo de Lemos.

De facto, não é comum a presença de um dramaturgista no seio de um colectivo, fenómeno invulgar e talvez único no teatro contemporâneo português. Vera San Payo de Lemos tornou-se uma presença constante no trabalho criativo desta companhia, desde a selecção do repertório, ao aconselhamento literário (por vezes também cénico), desde o primeiro espectáculo da companhia *Oiçam Como Eu Respiro*, de Dario Fo, encenado por João Lourenço em 1982. Nas palavras da própria, a sua dramaturgia «actuou principalmente em pano de fundo da encenação. Desempenhou o papel de “tradutor” e “consultor literário”, “leal conselheiro” e “assessor”, “advogado do diabo” e “crítico”»¹⁹⁸.

A dramaturgista, igualmente professora de Estudos Teatrais na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, desenvolve desde então um trabalho ligado à literatura no seio da companhia, entendendo-se o termo literatura numa acepção lata e recuperando o sentido de Lessing. O seu trabalho é vasto, indo desde a tradução à pesquisa documental sobre um texto, do trabalho hermenêutico à participação no processo de reunião de textos para um espectáculo, como aconteceu com *O Mar É aAzul, Azul*, baseado em vários textos de Brecht. Além destes trabalhos com processos pós-dramáticos, acrescenta-se, em relação à dramaturgista, um texto original, em co-autoria com José Fanha, com o título *Ubu Português*, baseado livremente nos *Ubu* de Alfred Jarry.

¹⁹⁸ SAN PAYO DE LEMOS, Vera. (1994). «Em pano de fundo – pontos e linhas de uma prática de dramaturgia», *Teatro Independente em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, p. 70.

Num total de 69 espectáculos apresentados até 2004, incluído 3 produções *para-teatrais* (de género operático), o repertório da companhia estrutura-se fundamentalmente pela escolha de dramaturgia contemporânea estrangeira, somando um total de 35 produções, representando assim 50 % do repertório. A segunda preocupação da companhia, depois da esmagadora percentagem supra-referida, reside nos textos extemporâneos, sobretudo pela encenação de 14 textos extemporâneos entre 1984 e 1994, embora no decénio seguinte a companhia tenha representado um único espectáculo com texto extemporâneo.

Numa síntese dos 30 anos em análise, encontramos a dramaturgia portuguesa contemporânea em terceiro lugar, com um total de 8 textos representados, passando de 2 peças produzidas entre 1974 e 1984 para 5 na década seguinte e para 3 no último decénio em questão. No entanto, se contabilizarmos as produções para além da metodologia do nosso estudo que se restringe a 30 anos, verificaremos que a dramaturgia contemporânea portuguesa, no Novo Grupo, tem adquirido uma importância relevante, sobretudo pelo crivo do prémio que organiza com a Sociedade Portuguesa de Autor.

A espinha dorsal do repertório do Novo Grupo / Teatro Aberto define-se, portanto, pela escolha de textos internacionais contemporâneos, oscilando entre uma dramaturgia anglo-saxónica e de língua alemã, privilegiando os textos recentes em relação à sua montagem. Muitos dos textos contemporâneos propostos pela companhia foram escritos com um intervalo, em relação à sua encenação portuguesa, de 5 a 6 anos, optando desse modo por uma abordagem imediata à realidade dramática e sócio-cultural. Entre os autores anglo-saxónicos contam-se Friedrich Karl Waechter (*Tu e Eu*, 1989¹⁹⁹), Sam Shepard (*Loucos Por Amor*, 1990), Botho Strauss (*O Tempo e o Quarto*, 1993), David Mamet (*Oleana*, 1992), Neil Labute (*Socos*, 2001) ou ainda Michael Frayn (*Copenhaga*, 2004) e Tankred Dorst (*Fernando Krapp Escreveu-Me Esta Carta*, 1997) entre outros. A respeito dessa vontade de contemporaneidade textual, o colectivo artístico escreve:

«Na linha de uma investigação dramaturgical e teatral que estuda o homem nas contradições das diversas épocas e o modo como ele constrói ou desfaz o seu destino, o Novo Grupo pretende apresentar um teatro em que a realidade e o sonho, a história e a poesia se manifestam no prazer da reflexão sobre a situação do homem no mundo.

¹⁹⁹ Entre parênteses consta a data da representação portuguesa no Teatro Aberto.

Para a concretização desse objectivo, o Novo Grupo escolhe e trabalha sobretudo um repertório contemporâneo constituído por novos textos e novos autores da nova dramaturgia portuguesa e estrangeira»²⁰⁰.

Neste ponto, podemos, estabelecer uma ligação directa entre a actividade do Grupo 4 (1966-1981), criado por João Lourenço (e Irene Cruz, et. al.), o qual já se caracterizava pela montagem de textos estrangeiros contemporâneos, como é exemplo a encenação de Fernando Gusmão, em 1972, no Teatro Monumental, do texto *Insulto ao Público* (1966), de Peter Handke.

Ao passo que o repertório extemporâneo d'A Cornucópia ou do CENDREV passam por autores tradicionais e pré-modernos, o repertório extemporâneo do Novo Grupo caracteriza-se pela forte presença dos textos de Brecht, influência directa da cultura dramática de João Lourenço, que fora acolhido em Berlim pelo Berliner Ensemble²⁰¹, assim como da formação académica em Estudos Germanísticos da dramaturgista do grupo, tendo traduzido grande parte dos textos brechtianos encenados por Lourenço, entre os quais, *A Boa Pessoa de Setzuan* (1984), *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1985), *Mãe Coragem e os Seus Filhos* (1986) ou ainda *Ópera dos Três Vinténs* (1992). E é sobretudo com Brecht que a companhia se destaca, tornando-se este um autor de relevância para a própria companhia, talvez mais do que para outras que também encenaram, a seguir à revolução, *o seu* Brecht. Aliás, é com o Novo Grupo que Brecht fez a sua entrada simbólica no nosso teatro nacional, tal como o relata Vera San Payo de Lemos acerca das fases da companhia em termos de repertório; «numa segunda fase, salienta-se o que se poderia designar por “a entrada de Brecht no Teatro Nacional em Portugal»²⁰², através de *Ascensão e Queda*, estreada no Teatro Nacional São Carlos e *Mãe Coragem* no Teatro Nacional D. Maria II.

A produção dramática portuguesa coeva encontra um espaço diminuto no conjunto do repertório da companhia. Porém, é de salientar que as encenações dos textos portugueses obtêm um destaque público particular por estes resultarem do

²⁰⁰ Informação disponível no sítio oficial do Teatro Aberto <http://www.teatroaberto.com/index2.php?lg=1&idmenu=1> (consultado a 30 de Abril de 2010).

²⁰¹ Lourenço foi recebido pelo Berliner Ensemble, em 1978, quando se encontrava sob direcção de Manfred Wekwerth.

²⁰² SAN PAYO DE LEMOS, 1994, p. 69.

concurso Grande Prémio de Teatro Português²⁰³, que visava distinguir anualmente um dramaturgo português, premiando um texto original, possibilitando-lhe a sua execução cénica. Mais adiante, abordaremos as especificidades do Grande Prémio.

Os quatro primeiros dramaturgos que incluíram o repertório do Grupo Novo / Teatro Aberto são conhecidos do público por se encontrarem principalmente ligados a outros géneros literários. E todos têm outro ponto em comum, nenhum foi encenado por João Lourenço. De facto, o encenador residente deixou a outros encenadores a liderança dos espectáculos com textos de José Saramago, Fernando Dacosta, Clara Pinto Correia e Mário de Carvalho. Até 2004, preferiu encenar unicamente um texto de João Santos Lopes, vencedor do Prémio SPA/Teatro Aberto, *Às vezes neva em Abril*, em 1998. Depois desse ano trincheira para a nossa análise, voltou a trabalhar um texto de dramaturgia viva da autoria de Jaime Rocha, *Homem branco, homem negro*, vencedor do mesmo prémio (edição de 2004), representado em 2005.

O autor José Saramago (1922-2010), um dos romancistas mais singulares do nosso tempo, escreveu para Noberto Barroca, então director do Teatro Experimental do Porto, *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, estreado pelo Novo Grupo em 1987. Na altura da encenação de Barroca, o prémio Nobel da literatura já havia colaborado com o Grupo de Campolide, entregando aos seus artistas e a Joaquim Benite, em 1979, *A Noite*, assim como, um ano depois, *Que Farei Com Este Livro?*, peças mais representativas do seu caminho enquanto dramaturgo e que foram várias vezes levadas à cena por diversas companhias. Para além das adaptações que as companhias portuguesas fazem frequentemente dos seus romances, Saramago conta, na verdade, com poucos textos para teatro, entre os quais *In Nomine Dei* e *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (igualmente libreto operático). Porém, o escritor entra no grupo de romancistas, contistas ou novelistas, interessados pelo teatro, sem nunca se terem dedicado plenamente à prática dramaturgica.

Fernando Dacosta, mais conhecido por ser romancista e jornalista, escreveu igualmente algumas peças de teatro, sobretudo na década de 80 e passou pelo Grupo Novo quando entregou a Castro Guedes *A Nave Adormecida*, em 1988. Porém, antes

²⁰³ O Grande Prémio de Teatro Português foi criado pela Sociedade Portuguesa de Autores e pelo Teatro Aberto para galardoar anualmente uma peça de teatro. O prémio inclui um valor monetário e a montagem da obra literária promovida pela companhia. Desde a sua criação em 1998, o prémio galardoou autores como João Santos Lopes, Fernando Augusto, Jaime Rocha, entre outros.

desta data, o autor havia colaborado com outras companhias de menor dimensão, como o Grupo de Teatro de Carnide, entregando-lhe *Jeep em Segunda Mão*, escrito em 1978 e encenado em 1983, e que esteve no mesmo ano no palco do Grupo de Teatro Lethes (Algarve). O texto foi encenado mais duas vezes em 1985 e 1987, respectivamente pelas companhias GICC - Grupo de Intervenção Cultural da Covilhã e Grupo de Teatro Maizum, este último fundado por João Lagarto na década de 80. Dacosta escreverá posteriormente, e como última peça encenada, *Alma Atlântica* para o Pé de Vento (Porto), numa encenação de João Luiz, restando no seu repertório uma inédita e nunca representada *A Frigideira* (2007).

Ao contrário de Clara Pinto Correia que escreveu um único texto para teatro, *A Marmita de Papim*²⁰⁴, o escritor Mário de Carvalho, com quem trabalhou no projecto literário *E se Tivesse a Bondade de Me Dizêr Porquê?*, conta na sua obra literária com várias peças encenadas. Mário de Carvalho, escritor que joga nas várias frentes da literatura, tal como alguns dos autores referidos anteriormente, tem desenvolvido um percurso enquanto dramaturgo desde os finais da década de 80. As companhias que montaram os seus textos gozam igualmente de certo prestígio no meio teatral, assim como Carvalho também goza de um prestígio noutras áreas da literatura. Por isso, bastaram poucos textos teatrais para se afirmar como autor dramático, embora o ritmo de produção tenha tido uma regularidade relativa e a sua produção seja escassa, nestes últimos anos da primeira década do século XXI. O Bando mostrou-se a primeira companhia interessada nos seus textos, tendo encenado em 1989 *O Sentido da Epopeia*, texto trabalhado novamente, em 1994, em língua francesa, pela companhia Théâtre du Matin, que encenará um ano depois *Rencontre Manquée* do mesmo autor. No Grupo Novo, viu a sua peça *A Rapariga de Varsóvia* encenada por Fernanda Lapa, em 1991, que se inscrevia na altura numa concepção de teatro do quotidiano, reflexo de uma ligação da dramaturgia portuguesa aos dramas europeus que então se escreviam através dessa estética textual defendida, nomeadamente, por Michel Deutsch.

Porém, foi *Se Perguntarem Por mim, Não Estou* que marcou a sua obra teatral, tendo sido encenada quatro vezes por estruturas com relevo nacional²⁰⁵, nomeadamente pelo Teatro da Malaposta, que encenou igualmente *Haja Harmonia*, em 1997, pelas mãos de Mário Jacques. Para além destas encenações, consta ainda uma outra que nos remete para

²⁰⁴ Texto para um público infanto-juvenil, montada no Teatro Aberto, em 1989, por Fernando Gomes.

²⁰⁵ A peça foi montada pelo Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett - Teatro da Malaposta (1999); Teatro Animação de Setúbal (2005); Teatro do Ser (2008); Teatro Ibérico (2009).

a adaptação de obras suas (não-dramáticas) como *A Vida Tem Destas Coisas*, montagem realizada, em 2001, pelo Teatro dos Aloés e encenada por José Peixoto. Entre as várias peças de Mário de Carvalho, encontra-se um texto publicado, mas nunca encenado, que tem por nome *Água em Pena de Pato*, alvo de um estudo analítico da teatróloga e tradutora francesa Marie-Amélie Robilliard.

Estes primeiros quatro dramaturgos formam o início de uma exploração pela dramaturgia portuguesa por parte do Novo Grupo. Vejamos que outros autores foram trabalhados no seio da companhia, sobretudo através do filtro do Grande Prémio de Teatro Português que deu a conhecer novos dramaturgos, cujos textos puderam subir a um palco, alcançando assim, para muitos jovens autores, um momento de profissionalização. Foi o caso da peça de João Santos Lopes, *Às Vezes Neva em Abril*.

Na realidade, João Santos Lopes tem vindo a desenvolver um trabalho no tempo, muitas vezes longe da capital, encontrando-se sediado numa companhia de teatro amador de Alhandra, Teatro Esteiros, assumindo a qualidade de director e encenador residente. Este autor recebeu ainda vários outros prémios, entre os quais o Grande Prémio RTP de Ficção, em 1998, pelo texto *Longa É a Noite Num Solo Saxofone*, o 2.º prémio promovido pelo Prémio INATEL Novos Textos de Teatro com *Noite e Dois Lados da Cidade*²⁰⁶, em 2000 e o 2.º prémio do mesmo concurso no ano seguinte, com *Histrionia*. Em 2002, foi o vencedor do Grande Prémio INATEL/ Novos textos de Teatro com *Still Life*²⁰⁷ e pelo Inatel venceu ainda o 1.ºprémio, em 2005, com *Insónia* e, em 2009, com *Ordem*.

Fernando Augusto (1947-2003) pertence à categoria dos “dramaturgos ocasionais” e passou pelo Novo Grupo, em 1999, através do Grande Prémio de Teatro Português que venceu com *A Última Batalha*, levada à cena por Fernando Heitor. Consta do repertório do autor cinco peças, cujo *O Solário* – texto de maior referência – foi montada por cinco companhias distintas entre 1994 e 2004.

O dramaturgo, que foi Chefe da Divisão de Actividades Culturais do INATEL, escreveu ainda *Pastéis de Nata Para a Avó* para a companhia A Barraca, peça encenada por Hélder Costa. Augusto, falecido em 2003, já não conseguiu ver a encenação de duas peças suas, *Nunca Te Disse Que Conheço as Almas Boas Pelo Calor das Mãos?*, encenada em 2004 por Ricardo Mendes (Teatro Passagem de Nível), e *As Verdes Aventuras de D. Quixote* encenada por Élvio Camacho (Teatro Experimental do Funchal).

²⁰⁶ Texto encenado pelo Teatro Esteiro, em 2000, por Mário Rui.

²⁰⁷ Texto encenado pelo Teatro Esteiro, em 2004, pelo próprio autor.

Da mesma geração, António Ferreira viu o seu texto *Rastos*, que venceu o prémio, encenado por Paulo Filipe Monteiro, em 2002. Ferreira fez também parte do projecto portuense DRAMAT (TNSJ), cujo texto *Estrela da Manhã* foi publicado nos *Cadernos DRAMAT* (Campo das Letras). No entanto, o seu trabalho enquanto dramaturgo é esporádico e limitado no tempo, tal como acontece com o trabalho de Pedro Pinheiro²⁰⁸, vencedor do prémio do ano de 2001, com *Encontro Com Rita Hayworth*, encenado no ano seguinte por Fernando Heitor.

Na verdade, a dramaturgia portuguesa contemporânea vincula-se ao Novo Grupo quase exclusivamente através desse concurso anual, comprometendo-se desde 1997 a representar, no mínimo, (quando o prémio tem lugar e/ou vencedor) um autor nacional. Desde o ano da sua criação, o Grande Prémio de Teatro Português²⁰⁹,

²⁰⁸ Pedro Pinheiro (1939-2008), mais conhecido por ter sido actor de teatro e televisão, popular pela sua participação no programa de televisão *Malucos do Riso*, conta com vários textos para palco, todos eles de cariz popular e de entretenimento, enquadrado num certo teatro de revista.

²⁰⁹ Em Portugal, os prémios surgem como plataformas de incentivo à produção dramática nacional, tornando-se o modo mais antigo de premiar um autor dramático, de uma forma mais imparcial (devido à criação de júri transparente e anonimato do candidato), dando ao autor e ao seu texto um espaço de visibilidade conseguida não pelo fruto das circunstâncias ou pela rede sociais de poder em que está envolvido, mas sim pela qualidade literária do texto e pelo seu potencial cénico. Os concursos/prémios terão igualmente uma história e poderão dar inúmeros estudos, por exemplo, para averiguar o seu grau de eficácia na revelação de novos talentos.

Depois da revolução dos cravos, instituíram-se novos prémios, uns de origem estatal, criados através da antiga Secretaria de Estado da Cultura, do Ministério da Cultura e de outras instituições públicas (Instituto Camões, Teatrais Nacionais), outros de origem municipal, através das suas câmaras ou dos seus equipamentos culturais, ou ainda prémios atribuídos por fundações privadas.

Mais concentrados na capital, encontramos os seguintes prémios/concursos especificamente para a área da escrita para teatro, sobretudo a partir da década de 90 do século XX: (i) o Grande Prémio de Teatro Português (promovido pela SPA/Teatro Aberto), (ii) o Prémio Inatel Novos Textos (promovido pela Fundação Inatel, é talvez o mais antigo, com a primeira edição em 1992), (iii) o Prémio Nova Dramaturgia Maria Matos (promovido pelo Teatro homónimo), (iv) o Prémio Nacional de Teatro Bernardo Santareno (promovido pela câmara Municipal de Santarém), e (v) o Prémio António José da Silva (criado por convénio institucional entre o Teatro Nacional D. Maria II, o Instituto Camões e a FUNARTE [Brasil]).

Várias críticas podem tecer-se acerca dos prémios em Portugal. A sua estabilidade é sempre precária, nascendo e desaparecendo consoante a visão dos directores e programadores artísticos que entram e saem dos seus cargos. Se por um lado, os prémios equivalem a uma prática existente em vários países europeus, que se poderia traduzir numa instituição desconhecida, hoje em Portugal, o “comité de leitura”²⁰⁹, por outro os prémios não fornecem um sólido acompanhamento dos autores premiados,

impulsionador e divulgador de novas dramaturgias nacionais, premiou vários dramaturgos, alguns já citados. Mais recentemente, o prémio foi atribuído, em 2009, à dupla Filomena Oliveira e Miguel Real, pelo texto *Uma Família Portuguesa*, levado à cena por Cristina Carvalhal, encenadora que tem desenvolvido, ultimamente, um trabalho muito próprio com textos contemporâneos, portugueses e estrangeiros.

aumentando assim os dramaturgos ocasionais, que pouco têm a ver com as novas práticas e metodologias dramáticas no sistema cénico contemporâneo. Um dos problemas da dramaturgia nacional estará nessa profusão de dramaturgos ocasionais que não desenvolvem um trabalho consistente que lhes permita inserir-se em contextos artísticos duradouros (numa companhia, por exemplo), e impedirá, sem dúvida, a profissionalização do seu trabalho.

4.8 A Comuna – Teatro de Pesquisa (Lisboa)

Um Pequeno Laboratório Para Novas Dramaturgias

Junto à Praça de Espanha da cidade de Lisboa, encontram-se actualmente dois equipamento culturais: de um lado, o Teatro Aberto e, de outro, A Comuna - Teatro de Pesquisa. A Comuna, como é geralmente conhecida, foi fundada em 1972 por Manuela de Freitas, João Mota, Francisco Pestana, Melim Teixeira, Carlos Paulo, Luís Lucas, António Rama e Maria Emília Correia. Nascido da ruptura com Os Bonecreiros (Lisboa), os membros fundadores, engajados politicamente durante e depois do 25 de Abril, decidiram «sair e levar mais longe a aventura de um Teatro colectivo, onde os actores assumiam a total responsabilidade pelo seu trabalho»²¹⁰.

Durante o seu percurso, a companhia soma colaborações díspares entre actores e dramaturgos, tendo angariado muitos prémios atribuídos pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, nas mais diversas categorias (texto, encenação, música de cena, etc.). Entre os projectos premiados salienta-se *A Ceia*, texto constituído por um trabalho de colagem de textos pré-existentes (excertos da Bíblia, do Corão, ou ainda de Vinícius de Moraes e Mário Dionísio) – espectáculo que recebeu em 1974 do Prémio da Imprensa o prémio de Melhor Texto Português.

No repertório da companhia, liderada em grande medida por João Mota (herdeiro e aluno de Peter Brook), está patente uma programação eclética. Entre textos canónicos, textos contemporâneos portugueses ou internacionais e textos não-dramáticos, amiúde reescritos por João Mota. No entanto, A Comuna define-se como a única companhia em análise a ter no seu repertório a percentagem mais alta de dramaturgia portuguesa representada, destacando-se igualmente pela promoção do aparecimento de vários dramaturgos, entre os quais, Abel Neves, que começou dentro da companhia como actor e dramaturgista.

O repertório da Comuna deu, portanto, um franco fôlego à expressão da dramaturgia nacional, bem visível no seguinte trecho da autoria da companhia:

«Também a dramaturgia portuguesa, a par dos grandes textos clássicos e contemporâneos do teatro mundial, foi para nós a preocupação primeira –

²¹⁰ http://www.comunateatropesquisa.pt/pt/aComuna_01.html (data de consulta 19 de Março de 2010)

representámos os grandes clássicos portugueses e demos a conhecer os jovens dramaturgos que o 25 de Abril permitiu crescer»²¹¹.

A par dos jovens autores portugueses da década de 80, como Abel Neves, outros autores nacionais, que passaram pela companhia, haviam já forjado uma carreira sólida no meio literário português. Desses autores destacam-se Natália Correia (1923-1993) que viu o seu texto *A Pécora*, de 1967, encenado por João Mota em 1989. Dez anos depois, João Mota voltou a trabalhar textos da sua autoria, encenando *D. João e Julieta*, utilizando igualmente o texto *Auto da Feiticeira Cotovia* para o seu espectáculo.

O primeiro texto da poetisa para palco data de 1958, contando com a co-autoria de Manuel de Lima, sendo precisamente com a companhia Teatro Gerifalto (teatro para a infância) que celebra o seu primeiro espectáculo, *Dois Reis e Um Sono: Há Grande Complicação na Corte do Mandrião*. No entanto, foi com o grupo²¹² Repertório - Cooperativa Portuguesa de Teatro, fundada por Armando Cortez, que Natália Correia vê a sua primeira peça para um público adulto, *O Encoberto*, em 1977, encenada por Carlos Avilez, drama cuja temática se debruça sobre a história de Portugal, tal como o título o sugere.

O encenador do Teatro Experimental de Cascais voltaria a encenar um texto de Correia, datado de 1981, *Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente*, espectáculo que estreou em 1988 com uma produção da Fundação Calouste Gulbenkian (ACARTE). Mais tarde, a autora voltará a escrever para o palco, entregando os seus textos ao TEC e à companhia O Bando.

Na linha de uma escrita no feminino, Hélia Correia, licenciada em Filologia Românica, autora também ela de obras de vários géneros literários, conheceu o palco da Comuna em 1993, com *Perdição*, pelas mãos do encenador residente d'A Comuna. À semelhança de outros dramaturgos contemporâneos portugueses, grande parte dos textos representados (talvez por encomenda das companhias), são dirigidos para um público infante-juvenil. São exemplos os textos *Floribela*, encenado em 1991 por Silvina Pereira²¹³, *Dulcinha*, estreado n' O Bando em 2001 e *A Ilha Encantada*, uma reescrita da *Tempestade* de William Shakespeare, que estreou no Teatro Nacional D. Maria II, com uma encenação de João Ricardo. Ainda, promovido pela Culturgest, encontramos *O Segredo de Chantel*, encenado pela companhia conimbricense Teatrão.

²¹¹ Idem, *Ibidem*.

²¹² Companhia sediada no Teatro Maria Matos de 1976 a 1982.

²¹³ Encenadora do Grupo de Teatro Maizum.

Para além de textos que escreveu para a infância, a autora incorporou o repertório de outras companhias que trabalham autores contemporâneos, como sucedeu com o Trigo Limpo Teatro que encenou *Dicotomias*, no seio do projecto “Interiores”, «no âmbito do qual o colectivo convidou seis escritores a escreverem textos originais para a criação de três espectáculos que, de alguma forma, cruzassem os textos, dois a dois»²¹⁴.

Para completar o percurso de Hélia Correia, salienta-se a sua colaboração, em 2009, com os encenadores Alberto Lopes e São José Lapa, no espectáculo *O Ramcor - Exercício Sobre Helena*, cujo texto havia sido redigido nove anos antes.

Outros autores de teatro passaram pelas mãos dos artistas d’A Comuna, pertencentes a gerações e escritas díspares entre si, alguns deles autores-encenadores, outros ainda provenientes de outras práticas literárias. Nesse conjunto de dramaturgos encenados pela companhia, frequentemente seleccionados pelo encenador residente, destacam-se Fernando Gomes, Luís Fonseca, António Torrado, Carlos Paulo, Jaime Rocha e Luiz Francisco Rebello.

Fernando Gomes iniciou a sua carreira de actor em 1974 e trabalhou com o «Teatro Experimental de Cascais, Casa da Comédia, O Bando, A Comuna, Teatro da Graça, Teatro Aberto e Escola de Mulheres; a partir de 1980 começa a escrever, encenar e produzir os seus próprios espectáculos»²¹⁵. Para O Bando, escreveu, em parceria com Abel Neves, Carlos Paulo e Francisco Nicholson, um texto para o formato de café-teatro, assinado cenicamente por João Mota, em 1982. Gomes renova a colaboração com A Comuna, em 1995, entregando a Conceição Ferreira *Até as Coristas Falam*. A par com a sua carreira enquanto actor televisivo, Fernando Gomes desenvolve sobretudo os seus projectos pessoais cénicos e de escrita para um teatro virado para o cabaret, para o café-teatro, ou para a infância, adoptando um estilo próximo da comédia popular ou da Revista. Entre 1980 e 2008, Gomes escreve 44 textos para diversas companhias, entre as quais o Teatro Infantil de Lisboa, a Companhia do Chapitô, o Teatro Animação de Setúbal, o Klássicus (companhia que fundou) e, mais recentemente, o Teatro do Noroeste - Centro Dramático de Viana.

²¹⁴ <http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=18141>
(Consultado em 5 de Março de 2010)

²¹⁵ <http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=21>
(Consultado em 5 de Março de 2010)

O actor e encenador Álvaro Correia, que trabalha na Comuna desde 1988 (começando como actor), após ter realizado o curso de formação de actores da companhia, desenvolveu um percurso próprio, com projectos caracterizados por uma escolha dramaturgica contemporânea, tendo encenado textos de três dramaturgos estrangeiros, referências da nossa contemporaneidade.

Iniciou-se na dramaturgia contemporânea com peças curtas de Harold Pinter, encenando *Monólogo + Precisamente + Nova Ordem Mundial*, em 1996, continuando com *Categoria 3.1 – Morire Di Classe* de Lars Nórén, em 2001. Galardoado com a Menção Especial da Crítica 2004²¹⁶ pela a montagem cénica do texto de Edward Albee *A Cabra ou Quem é Sílvia?*, enveredou assim desde cedo pela dramaturgia do nosso tempo, tendo também entrado no universo do francês Bernard-Marie Koltès, em 2001, ao encenar para a Casa Conveniente *A Noite Mesmo Antes da Floresta*. Em termos de autores portugueses contemporâneos e no espaço d'A Comuna, Correia trabalhou vários textos de autores, tais como Luís Fonseca, Carlos Paulo e Abel Neves.

Luís Fonseca, também conhecido por estar envolvido em projectos cinematográficos, enquanto guionista e realizador, traduziu vários dramaturgos contemporâneos e escreveu para teatro, até 2005, cinco textos, sendo que dois foram representados n'A Comuna, pelas mãos de Correia: *O Voo das Borboletas*, em 1998, *O Vento Que Vem*, em 2000, ambos encenados n'A Comuna. Mais tarde, e já fora da companhia de João Mota, encenou *Alguns Lugares* (2005). A sua ligação ao teatro também passa pela Casa Conveniente, tendo entregue ao colectivo, em 1999, *Os Dias Que Nos Dão*, texto encenado por Mónica Calle.

Autor²¹⁷ de sete textos originais para palco, Carlos Paulo é um outro dramaturgo que passou pelo grupo de Mota. Paulo começou a sua carreira no teatro como actor em 1967, no seio do Teatro Estúdio de Lisboa. Mais tarde, em 1972 participa na fundação d'A Comuna onde tem desenvolvido todo o tipo de trabalho, desde a encenação ao figurinismo. Dos seus textos, alguns são de co-autoria, tal como o primeiro que escreveu com Francisco Pestana, *Deixo's Poisar*, datado de 1981, para as mãos de João Mota, que assumirá grande parte das encenações dos seus textos.

O seu trabalho dramaturgico caracterizou-se, no seguimento de outros autores aqui referidos, por uma opção estética próxima de formas do teatro popular, da Revista, como são exemplos *Quero o Meu Vítor a Cores*, encenado em 1983, *Festival da Otite I*, posto

²¹⁶ Prémio atribuído pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

²¹⁷ Entre autoria e co-autoria.

em cena em 1989, escrevendo, um segundo volume dois anos depois, *Festival da Oite II*. Mais recentemente, Carlos Paulo escreveu a peça cujo título remete novamente para uma dimensão popular, parodista e burlesca, *2001 Meninas ao Espaço*, desta vez, com encenação própria.

O ecletismo d'A Comuna deu lugar a autores radicalmente diferentes. Jaime Rocha, dramaturgo fecundo, jornalista de profissão, estreou-se no teatro em 1989, com o texto *Repartição*, encenado n'A Comuna pelo Grupo de Teatro da Faculdade de Ciências de Lisboa. Porém, dedicou-se ao teatro sobretudo a partir de 1998, quando colabora com o Grupo de Teatro de Carnide, entregando à equipa *E Depois da Noite o Quê?*, em diálogo com o texto *A Noite* de Saramago, que havia sido encenado pela mesma companhia. Esse ano assinala um marco importante no seu trabalho de dramaturgia, tendo sido o texto *O Terceiro Andar* premiado com o Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores, e o seu outro texto, *Seis Mulheres Sob Escuta*, galardoado com o Prémio Eixo Atlântico de Textos Dramáticos, posteriormente encenado pelo grupo Máscara Solta, em 2008.

Para A Comuna, Jaime Rocha compôs *O Jogo da Salamandra*²¹⁸, encenado por Celso Cleto, em 2001, tendo colaborado, antes e depois, com diversas companhias entre as quais, no mesmo ano: (i) o Teatromosca que trabalhou *O Televisor*, (ii) o Teatro Experimental de Cascais que encenou *Casa de Pássaros* e e ainda (iii) o Trigo Limpo Teatro que encenou o *Transviriato*, e cinco anos mais tarde *Dois Histórias de Solidão. Duas Histórias a Sós* para a mesma companhia. Em 2003, trabalhou com o Teatro da Trindade, cujo texto *M x 6* foi apresentado num modelo de uma leitura encenada e, ainda nesse mesmo ano com a companhia Útero (Almada), tendo Miguel Moreira montado *Sem Glória no Cais do Peixe* e, um ano mais tarde, *Homens Como Tu*. O seu percurso cruzar-se-á em 2006 com duas outras companhias, com perfis distintos – a Sin-Cera que levará à cena *15 Minutos de Glória* e no decorrer do mesmo ano O Bando trabalhará o texto *Morcegos*.

Para além deste lugar que A Comuna reservou à dramaturgia nacional, a companhia ofereceu-lhe igualmente um lugar invulgar. Se era caso único a presença de um dramaturgista na década de 80 e 90 no seio de um colectivo teatral, como observámos no Grupo Novo, era mais raro encontrarmos nesse mesmo período um dramaturgo e dramaturgista residente. Assim, a companhia de João Mota possibilitou o acolhimento do dramaturgo Abel Neves, cujos textos foram representados com

²¹⁸ Em co-produção com o Teatro Público.

regularidade, alternando o seu trabalho de dramaturgo com as suas tarefas de dramaturgista (apresentado, nas fichas técnicas, como “assessor literário”).

Abel Neves conta hoje com 32 textos para palco, incluindo os de pequeno formato e alguns de co-autoria, sendo sem dúvida o dramaturgo com o percurso mais consistente da década de 80 e 90, a par certamente com Luísa Costa Gomes. Tendo tido uma formação de actor, iniciou-se na dramaturgia em 1981 com o texto original *Serena Guerrilha* e, quatro anos mais tarde, com *Amadis*, ambas com uma assinatura cénica de João Mota. Seguiu-se o texto *Touro* em 1986 e *Terra*, cinco anos depois, posta em cena novamente pelas mãos do mesmo encenador. Neves escreveu ainda o texto *Inter-rail*, desta vez, com encenação de Álvaro Correia em 1999, última colaboração assinalada entre a companhia e o autor, até hoje.

Esta relação, que perdurou ao longo de quase 20 anos, permitiu ao dramaturgo uma prática dramaturgical consistente e regular, assim como um pleno entendimento da escrita no sistema e dispositivo cénicos, factor positivo para a escrita teatral e para o estatuto de profissionalização do *autor para teatro*. Não obstante as outras ligações entre a dramaturgia e a encenação, que poderão remontar a Fernando Amado e mais tarde a Virgílio Martinho (dramaturgo e dramaturgista da Companhia de teatro de Almada), Abel Neves foi o precursor de um novo fenómeno que viria a repetir-se em Portugal, com mais frequência na década de 90, através do aparecimento de “duplas criativas” ou da figura do autor-encenador, como Tiago Rodrigues, Carlos J. Pessoa (Teatro da Garagem), Hélder Costa (A Barraca), Jorge Silva Melo (Artistas Unidos), ou ainda José Maria Vieira Mendes com Jorge Silva Melo (Artistas Unidos ou com o Teatro Praga), Jacinto Lucas Pires com Marcos Barbosa (Lilástico / Oficina Teatro) e Mickael de Oliveira com John Romão (Colectivo 84)²¹⁹.

Depois da sua intensa colaboração com a Comuna, Abel Neves abriu a sua colaboração a outras companhias, ao entregar os textos *El Gringo* (1996²²⁰) ao Teatro Regional da Serra de Montemuro, encenado por Steve Johnstone e, ainda para a mesma companhia, *Fénix e Kota Kota* (2000), *A Caminho do Oeste* (2002), ambos encenados pelo britânico, radicado na Beira Interior, Graeme Pulleyn. Para Paulo Duarte, na continuação de projecto com o TRSM, escreve *Qaribó* (teatro para a infância) e, em co-produção com o Teatro das Beiras, *Ubelhas, Mutantes e Transumantes*, para Gil Salgueiro Nave.

²¹⁹ C.f. Ler capítulo *Panorama do Teatro Português Contemporâneo e a sua Relação com a Dramaturgia Nacional (1974 – 2004)*.

²²⁰ Data de encenação do texto pela companhia referida.

A lista de colaboração poderá ser muito extensa, pelo que se salienta, uma outra companhia com a qual Neves tem vindo a trabalhar, a Escola da Noite, sediada em Coimbra. Assim, escreve em 2000 *Além as Estrelas São a Nossa Casa*, texto formalmente para os encenadores António Augusto Barros e Sílvia Brito, tendo conhecido em 2007 uma nova encenação pelo CENDREV. A última colaboração com a Escola da Noite data de 2009, e desta resultaram os espectáculos *Escola da Noite* e *Este Oeste Éden*, ambos encenados por Sílvia Brito.

O ano de 2009 foi muito profícuo para o autor, tendo escrito dois textos para o Teatro Nacional D. Maria II, marcando assim o rumo do teatro sob a nova direcção artística de Diogo Infante e da sua equipa. O primeiro texto, *A Visita*, conta com a coordenação artística de Natália Luiza e o segundo, *Vulcão*, já em regime de co-produção com a Academia Contemporânea do Espectáculo, encenado por João Grosso. Salienta-se, por último, o texto *Jardim Suspenso*, vencedor do Prémio António José da Silva 2010, que teve uma assinatura cénica de Alfredo Brissos, seu colega do tempo em que ambos trabalhavam na Comuna.

O repertório da companhia colocou, de facto, a dramaturgia portuguesa contemporânea em primeiro plano, representando cerca de 29%. Em segundo plano, encontramos ainda os textos não-dramáticos, com 26% do total do repertório, sobretudo devido à actividade inicial de João Mota que privilegiava a escrita colectiva, as adaptações, tal como O Bando de João Brites que continuou essa lógica de criação. Estando muito perto dos valores que se enquadram na tipologia dos espectáculos realizados, os textos extemporâneos, tema de que pouco se ocupou, representaram também uma fatia importante, cerca de 25%.

Por último, apontamos o lugar da dramaturgia estrangeira coetânea, que conta com 18%, percentagem próxima das outras tipologias textuais, relevando um equilíbrio nas escolhas de repertório. Porém, Mota confessa que nunca pensou de uma maneira premeditada a questão do repertório privilegiando, antes, os encontros e os cruzamentos fortuitos. Recordando as suas palavras:

«A Comuna não é uma companhia de repertório.

Se nos perguntarem o que vamos fazer nos próximos 2 anos, poderemos ter 10 ou 12 peças em mente, mas pode acontecer que, na altura, nenhuma delas nos “toque”»²²¹.

²²¹ MOTA, João. (1998). *Comuna - Teatro de Pesquisa, 25 anos*. Edição da Comuna: Lisboa, p.17

4.9 Teatro Experimental de Cascais

Os Autores Portugueses de Transição dos Anos 60, 70 e 80

O Teatro Experimental de Cascais remonta, enquanto projecto artístico, ao ano de 1965 e promoveu, para além de espectáculos no contexto de uma programação regular, a criação de uma Escola de Teatro para actores, à semelhança d'A Comuna que empreendeu um projecto semelhante. A companhia, sediada em Cascais, tem hoje como encenador residente Carlos Avilez (1937), que a co-fundou com António Rama e João Vasco no ambiente político pouco favorável de então.

Avilez, o encenador de referência da companhia, assina a maior parte dos projectos cénicos, recaindo nas suas mãos a responsabilidade da escolha do repertório, tendo aberto ao longo dos anos espaços esporádicos para outros encenadores tais com Rogério de Carvalho, Jorge Listopad, Artur Ramos e António Marques. Assim, no panorama português das companhias de teatro independente, Avilez é um caso único de longevidade artística no seio de uma mesma estrutura.

Ao longo de 30 anos de actividade teatral em análise, que somaram um total de 73 espectáculos montados, foram predominantes os textos de repertório tradicional e extemporâneo, com 26 produções, assim como os textos contemporâneos internacionais, que totalizaram 23 produções, os quais ocupam um largo espaço no repertório geral, apostando na dramaturgia contemporânea portuguesa somando 19 espectáculos, que, mesmo assim, representa no universo na companhia um valor de 26%, colocando-se acima do panorama estatístico geral das treze estruturas em análise com o valor de 17%.

Por seu lado, o repertório tradicional molda-se no sentido da pluralidade, sendo os seus autores de origem transnacional e trans-epocal. De facto, o repertório extemporâneo abarca autores desde Aristófanes, Gil Vicente, William Shakespeare, passando por George Buchner, Almeida Garrett até autores modernos como Henrik Ibsen, ou ainda, próximo da nossa contemporaneidade, Miguel Torga com a sua peça *Terra Firme* (1941).

O repertório estrangeiro contemporâneo define-se pela sua origem linguística anglo-saxónica, que se instalou sobretudo a partir da década de 90, assim como pela presença cénica mais descontínua de Carlos Avilez. É neste espaço que encenadores não-residentes irão desenvolver os seus trabalhos no seio da companhia, como é exemplo Zita Duarte que encenou textos de Peter Shaffer, *D. Luiz* (1989) e *Quero Ser Rei Esta Noite* (1990). Porém, a dramaturgia francesa encontra-se igualmente representada, através

dos textos de Jean Genet, alvo de múltiplas encenações de Avilez, começando com *As Criadas*, de 1972 passando por *O Balcão*, de 1987, continuando com *Alta Vigilância* e *Os Biombos*, ambos representados em 1993, acabando com *Os Negros*, encenado em 1999.

O TEC investiu gradualmente na dramaturgia portuguesa a partir de 1974, no seguimento do papel que vinha a desempenhar nessa área desde a sua constituição durante a ditadura salazarista. De facto, é de salientar que as companhias “experimentais”, “salas-estúdio”, “teatro universitário”, ou seja, as companhias amadoras ou semi-profissionais, sempre investiram, nos seus repertórios, na promoção e divulgação da dramaturgia portuguesa do seu tempo, tal como o Teatro Estúdio do Salitre ou a Casa da Comédia.

Assim, se o TEC se define, no panorama do teatro português, por um crescente interesse pela dramaturgia contemporânea portuguesa ao longo das três décadas analisadas, ele assume igualmente uma preferência geracional, talvez devido à longevidade da companhia e características geracionais dos seus membros: todos os dramaturgos portugueses contemporâneos fazem parte de uma geração nascida entre as décadas de 20 e 40, à excepção de Miguel Rovisco, nascido em 1959. São raros, portanto, os autores portugueses nascidos depois da II Guerra Mundial, elemento que nos remete para uma noção de geração de criadores teatrais, cujo tempo foi marcado sobretudo pela ditadura e por modelos dramáticos afastados da nossa contemporaneidade pós-moderna.

Tal como anteriormente aforámos, os autores portugueses não surgiram unicamente depois do dia 25 de Abril de 1974. Na companhia trabalharam-se textos de Gervásio Lobato (*O Comissário da Polícia*, em 1968), de Miguel Torga, como já foi referido, ou ainda de Joaquim Paço D'Arcos (*Os Antepassados Vendem-se*, em 1968). No entanto, um dos primeiros autores a pisar o palco na era pós-revolucionária foi Orlando Neves (1935-2005) que viu *Os Brinquedos do Tozé fizeram Banzé*, encenado, em 1979, por Fernanda Lapa.

Orlando Neves, jornalista, poeta, contista, tradutor, dramaturgo, escreveu, para além da peça já referida, outros textos dirigidos para um público infanto-juvenil, *Aventuras de Animais e Outros Que Tais* (1982), *O Mosquito zzzzz... Zzzzz* (1992) e *O Tio Maravilhas*, encenado pelo Teatro Fantasia²²² em 2003.

²²² Grupo de teatro amador.

Para um “público adulto”, Orlando Neves escreveu ainda *Humor próprio*, montado pelo Grupo dos Modestos²²³, em 1973, e *Crisântemos e Malmequeres*²²⁴ (inédito) representado pela Companhia de Teatro Reportório, no Teatro Trindade, em 1987. Porém a sua aventura enquanto dramaturgo remonta a 1966, ao escrever *A Execução*, obra publicada pela Tipografia do Carvalhido (Porto) e nunca representada.

Este percurso irregular demonstra como a dramaturgia portuguesa, sobretudo das décadas de 60 e 70, vive em solavancos, pautados por tremendas irregularidades. Orlando Neves, para além das várias traduções que realizou para o TEP nos anos 60, dedicou-se dois decénios depois a trabalhos de encenação. Em 1984, António Braz Teixeira²²⁵ convida-o a encenar uma peça de um outro dramaturgo contemporâneo, Vicente Sanches *A Birra do Morto*²²⁶ e, em 1986, encena para os Encontros ACARTE, no contexto do ciclo *Retorno à Tragédia. À Procura da Tragédia*, um espectáculo realizado a partir de vários textos oriundos da tragédia, assim como *O Indesejado* de Jorge de Sena.

O TEC apostou na década de 80 num advogado-dramaturgo de São Pedro do Sul, que começava então a fazer carreira no teatro português, Jaime Gralheiro (1930-). Co-fundador, em 1971, do Cénico²²⁷, com José de Oliveira Barata e Manuela Cruzeiro. Jaime Gralheiro inicia a sua actividade de dramaturgo nos anos 60 com *Paredes nuas*²²⁸ entrando no mercado do teatro profissional mais tarde com *O Farruncha*, encenado, em 1978, por José Cayolla, texto que voltará mais tarde a ser encenado por grupos de teatro amador.

A sua escrita de cariz popular, de traços cómicos e pedagógicos, atrai a Seiva Trupe que encomenda ao dramaturgo um texto para um público infanto-juvenil, pedido

²²³ Idem.

²²⁴ <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/oneves.htm> (sítio do projecto Vercial, consultado em 7 de Janeiro de 2010).

²²⁵ Historiador filosófico e professor universitário português, António Manuel da Assunção Braz Teixeira nasceu em 1936 em Lisboa. Desempenhou funções políticas, tendo sido secretário de Estado da presidência do Conselho de Ministros, em 1980, e secretário de Estado da Cultura, em 1981. Foi também director do Teatro D. Maria II e vice-presidente do Conselho de Gerência da Radiotelevisão Portuguesa (RTP). A partir de 1992 foi presidente da Imprensa Nacional da Casa da Moeda, onde procurou divulgar a obra dos pensadores portugueses, tal como a cultura brasileira.

²²⁶ Espectáculo que obteve o Prémio Revelação em Encenação da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

²²⁷ Grupo de Teatro Popular de S. Pedro do Sul.

²²⁸ Encenado, em 1964, pela grupo amador Associação Recreativa Aurora da Liberdade.

concedido com a entrega de *D. Beltrão de Rebordão e D. Estela de Barbela*, encenado por João Guedes, em 1976. Depois desta colaboração, o seu texto *Arraia Miúda* é montado, no mesmo ano, pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, numa encenação de José Oliveira Barata²²⁹. Passados alguns anos de experiência no teatro amador e cooperativo, Carlos Avilez irá montar em 1981 *Onde Vaz Luiz?*, renovando a parceria com o autor em 1985, dando uma nova encenação a *Arraia Miúda*.

Se a experiência do teatro profissional está presente no seu percurso de dramaturgo sobretudo na década de 80, por exemplo em companhias como o Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador (*Contos*, 1982) ou n'A Comuna (*Farsa você mesmo*, 1987), é no teatro amador e universitário que o seu percurso se irá desenvolver. De facto, se companhias como o Teatro Experimental de Cascais lhe ofereceram um lugar de destaque a nível nacional, é em grupos mais restritos e periféricos que irá sedimentar o seu caminho. Assim, é pelo CITEC²³⁰, pelo CETA²³¹, mas sobretudo pelo grupo que fundou, o Cénico, que verá todas as suas obras apresentadas dirigidas para um público adulto e para um público mais novo, através do Cénico Juvenil²³².

Nesta perspectiva, Gralheiro torna-se um autor paradigmático quando se pensa a relação que a dramaturgia portuguesa manteve com os grupos amadores, profissionais ou semi-profissionais, antes e depois da Revolução dos Cravos.

Esses grupos amadores ou semi-profissionais são, de facto, um espaço em que a dramaturgia nacional (pouco enquadrada pelas estruturas do teatro independente) se pode experimentar, onde o risco não parece tão alto para a entidade produtora e onde o repertório tradicional, extemporâneo ou estrangeiro, muitas vezes não estrangula a escrita do tempo presente, pois, esses lugares e palcos não são, por natureza, lugares institucionais de reprodução de cânones.

O TEC acolheu dramaturgos portugueses de todos os quadrantes. Se Jaime Gralheiro exercia a sua profissão de advogado, tal como outros dramaturgos não-

²²⁹ Professor universitário catedrático, jubilado, de Coimbra e teórico de teatro, notabilizou-se sobretudo pelo seu ensaio (tese de doutoramento) inovador sobre a obra de António José da Silva, assim como pelas suas obras sobre a História do Teatro Português (C.f. ponto 6. *Bibliografia e Outras Referências*).

²³⁰ Grupo de Teatro do Centro de Iniciação Teatral Esther/ Ester de Carvalho.

²³¹ Círculo Experimental de Teatro de Aveiro.

²³² Por não se tratar de textos montados por companhias profissionais, todos estes são consultáveis no [sítio da CetBase: http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=14643](http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=14643) (consultado em 12 de Abril de 2010)

profissionalizados, já Luiz Francisco Rebello, também advogado de profissão, encontrava-se estreitamente ligado ao teatro e à escrita, sem nunca ter desenvolvido um projecto duradouro dentro de uma companhia onde pudesse desenvolver a sua prática, tal como acontece com autores da sua geração que tiveram uma relação com o palco tanto de aproximação como de afastamento. Tentando aproximar a sua profissão da sua veia autoral, especializou-se em Direitos de Autor, tendo presidido durante 30 anos a Sociedade Portuguesa de Autores (de 1973 a 2003).

Luiz Francisco Rebello (1924) é um dramaturgo português, também conhecido pelo seu amplo trabalho de historiografia do teatro português medieval, romântico e moderno. Várias vezes condecorado a nível estatal pela sua importância na cultura portuguesa, e dramaturgo multi-premiado, a sua carreira pode remontar ao ano de 1942, em plena Segunda Guerra Mundial e Estado Novo. A sua longevidade dramática extraordinária, somente comparável ao dramaturgo Fernando Arrabal, permite-lhe assim varrer várias décadas de actividade dramática, encontrando a sua presença em momentos de destaque do teatro português, tendo sido co-fundador, logo na década de 40, de dois grupos teatrais essenciais para a dinâmica teatral lisboeta de então, Os Companheiros do Pátio das Comédias, em 1948, e o Teatro-Estúdio do Salitre, em 1946.

O seu percurso de dramaturgo inicia-se em 1942 com o texto *Jogo para o Natal de Cristo*, encenado por Francisco Ribeiro para o Teatro da Mocidade Portuguesa (Centro Universitário de Lisboa). No ano seguinte, escreve *A Invenção do Guarda-Chuva* com José Palla e Carmo, peça trabalhada no âmbito escolar pelos alunos do Liceu Francês Charles Lepierre (Lisboa). A sua colaboração com O Teatro da Mocidade Portuguesa continua com *A Lição do Tempo*, de 1943, texto vencedor do I Concurso de Teatro da Mocidade Portuguesa, que volta a ganhar em 1944 com *Vendo o Seu Texto Ouro Que Deus Dá*, encenado pelo TMP.

Abandonando o teatro universitário imbuído do espírito do regime, funda o Teatro-Estúdio do Salitre onde foi apresentado *O Mundo Começou às 5 e 47*, texto que constitui o 2.º “espectáculo essencialista”, estreado em 1947. O autor estreia-se igualmente nos anos 50 n’Os Comediantes de Lisboa entregando a Francisco Ribeiro (Ribeirinho) *Ventania*, embora a sua carreira se tenha notabilizado em 1953 com *O Dia Seguinte*. Este texto encontrou ecos dentro e fora de Portugal, ao ser encenado 21 vezes até 2010. Entre as encenações, a maior parte pertencentes a grupos de teatro amador,

destaca-se a Companhia Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro²³³ que, sob direcção de Pedro Lemos, levou à cena o texto em 1963, prosseguindo a sua carreira internacional em Espanha, França, Bélgica, Brasil, Angola.

Outra peça que foi levada à cena múltiplas vezes é *Alguém Terá de Morrer*, encenada, uma vez mais, pela Companhia Rey Colaço e Robles Monteiro, em 1956, e em 1964 pela Companhia de Teatro Popular de Lisboa e ainda, em 1968, pela Companhia Teatral de Angola, companhia que teve uma muito breve existência.

Francisco Rebello continuou a escrever autênticos êxitos dramáticos como o demonstra *É Urgente o Amor*, que estreou no TEP, em 1958, pelas mãos de António Pedro e já em 2004 por Norberto Barroca. O texto passou ainda, em 1968, pela Companhia de Teatro Popular de Lisboa e em 1998, pela TAS, encenado por Carlos César e João Gaspar.

O dramaturgo português foi convidado em 1982 pelo Teatro Experimental de Cascais para entregar *Portugal, Anos Quarenta*, peça sobre o Portugal do Estado Novo, que voltaria ao palco em 1996. O exercício sobre a história de Portugal repetir-se-ia em *Desobediência*, texto que versa sobre a vida heróica do cônsul português em Bordéus (França), Aristides Sousa Mendes, levada à cena igualmente por Carlos Avilez, em 1999, e por Rui Mendes, em 2007, numa produção do INATEL.

Não nos referimos aqui a todos os textos do dramaturgo, já que a sua longa carreira conta com mais de 60 encenações. Do seu repertório, que se constituiu em grande parte nos anos 50 e 60, calcula-se a existência de 15 textos e de 2 textos em regime de co-autoria, sendo que quase todos eles se encontram editados e encenados.

Dentro dos dramaturgos de uma geração que cresceu na sombra do Estado Novo, isto é, que viveu sob as restrições políticas, artísticas e financeiras do sistema ditatorial, encontramos no repertório do TEC dramaturgos resistentes ao regime que conheceram, por um curto período de tempo, a nova era democrática portuguesa, como é o caso de Bernardo Santareno, cujo *O Pecado de João Agonia* foi encenado, em 1991, por Avilez.

O autor cujo nome civil, António Martinho do Rosário, é menos conhecido do que o seu pseudónimo, conheceu uma larga divulgação da sua escrita “neo-realista”, capitalizando, de 1957 até 2010, 65 espectáculos realizados com base em textos seus. Ao contrário de alguns dramaturgos portugueses contemporâneos que foram encenados

²³³ Sedeada no TNDMII - a companhia detinha o poder simbólico e financeiro para institucionalizar autores portugueses do seu tempo.

maioritariamente por grupos amadores ou profissionais com pouca projecção pública, o autor, nascido em Santarém (1920-1980), viu a sua obra representada tanto por grupos amadores como por grupos profissionais com um percurso visível e sedimentado. A título de exemplo, os textos *Restos* e *Confissão* foram encenados no Seiva Trupe em 1979, pelas mãos de Júlio Cardoso. No caso de *Restos*, o texto foi montado, entre outras companhias, pelo Início - Grupo de Teatro Amador (1981), pela Companhia de Teatro do Ribatejo (1992), pelo Actornauta (1997), Grupo de Teatro de Carnide (1997) e, finalmente, pelo Teatro Experimental do Porto (2008), com uma assinatura cénica de José Dias. A *Confissão*, que foi estreada pela Seiva Trupe, voltou a ser encenada, em 1981, pelo Grupo Oficina de Teatro Amador da cidade de Lisboa e dez anos mais tarde pelo Teatro da Meia-Lua.

Toda a obra de Bernardo Santareno foi acolhida, desde cedo, por vários encenadores e companhias de prestígio nacional, com um ritmo regular, cumprindo assim o caminho para entrar no repertório tradicional de uma cultura teatral nacional. Assim, ainda antes da revolução de Abril, peças como *O Lugre* (1959/1969²³⁴), *O Pecado de João Agonia* (1969) e *O Duelo* (1971) foram levados à cena pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, respectivamente por Pedro Lemos, Rogério Paulo, ou Varela Silva, assim como *A Promessa* (1957) e *O Crime da Aldeia Velha* (1959) que foram montados por António Pedro, no TEP.

A década de 70, sobretudo o período pós-revolucionário, confirmaram o seu prestígio e autoridade no meio das letras dramáticas portuguesas. Um dos indícios dessa autoridade, para além da encenação das suas peças, reside na sua participação, enquanto júri, em prémios de dramaturgia promovidos, nomeadamente, pela Sociedade Portuguesa de Autores.

Da mesma geração de Santareno, encontramos no repertório do TEC Norberto Ávila²³⁵ (1936-), outro autor fecundo. Agente teatral activo já no fim do Estado Novo, tendo criado e dirigido entre 1973 e 1975 a revista *Teatro em Movimento* (Lisboa), Ávila assumiu a chefia da Divisão de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura durante um período de 4 anos, cargo que abandona em 1978. Autor prolixo, à semelhança de Jaime Salazar Sampaio ou de Luiz Francisco Rebelo, o seu repertório conta com 30 textos para palco e inúmeras traduções, sobretudo de língua inglesa e alemã.

²³⁴ Datas de encenação.

²³⁵ Poder-se-á encontrar alguma informação útil sobre a sua obra no site oficial do autor: http://www.norberto-avila.eu/o_autor.html

A sua escrita, tradicional, assente sobre a construção da fábula linear, causal, e da psicologia da personagem (como boa parte dos autores da sua geração), recorrendo a um teatro de “situação” e de conteúdo pedagógico e historicista, emergiu nos finais dos anos 50, com as suas primeiras obras *A Descida aos Infernos*, escrita em 1959, publicada no ano seguinte e apresentada pela RTP em 1967 e *O Homem que Caminhava Sobre as Ondas* escrita em 1959, levada à cena em Évora no ano seguinte.

De entre várias peças escritas na década de 60 e 70 constam *O Servidor da Humanidade*, *O Labirinto*, *A Pulga*, *A Ilha do Rei Sono*, *Magnífico I*, *As Cadeiras Celestes*²³⁶. Foi também durante esse período que o autor assistiu à internacionalização dos seus textos, através da tradução em diversas línguas e de participações em festivais, como o de Nanterre que recebeu *As Histórias de Hakim* em 1966, cujo texto foi publicado na Alemanha oriental e ocidental, abrindo « a temporada de 1976/1977 de quatro teatros de língua alemã, em Schwerin (RDA), Francoforte, Goettingen e Pforzheim (RFA)»²³⁷.

Consta nos registos da Cetbase que o autor se estreou em 1978 no Grupo de Teatro de Carnide (teatro amador), com o texto *As Histórias de Hakim*, encenado no mesmo ano por Jorge Pinto do TEP e ainda pelo Teatro Trigo Limpo em 1980. Este texto para um público infanto-juvenil é um marco considerável na sua carreira na medida em que foi encenado sete vezes, na maior parte das vezes por companhias de renome nacional.

A sua literatura dramática para os mais novos conta com outra peça de sucesso junto das companhias e dos seus públicos. Foi o caso de *A Ilha do Rei Sono*, escrita em 1965, trabalhada por companhias amadoras como A Capoeira²³⁸, em 1981, ou pelo Teatro da Malaposta (Loures)²³⁹, em 1990. Seguem-se ainda no repertório para a infância as peças *Uma Nuvem Sobre a Cama*, encenada em 1991 por Victor Pires, do Teatro d'O Semeador (Teatro de Portalegre) e, ainda oito anos depois, *A Donzela das Cinzas* para o Teatro de Passagem de Nível (Amadora).

A sua dramaturgia passou também pela encenação de peças para adultos e é com o espanhol Moncho Rodriguez (que viveu vários anos no Brasil), do TEP, que se estreou

²³⁶ *O Servidor da Humanidade* foi escrito em 1962 assim como *A Pulga*, *Viagem no Labirinto*, em 1964 e *Magnífico I*, um ano mais tarde. *As Cadeiras Celestes*, texto escrito em 1975, foi vencedor do Prémio no Concurso comemorativo do cinquentenário da SPA.

²³⁷ ÁVILA, Norberto. (1975). *As Cadeiras Celeste*. Ed. Prelo / SPA: Lisboa, s/p, contracapa.

²³⁸ Companhia de Teatro de Barcelos.

²³⁹ CDIAG - Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett.

em Portugal no teatro profissional com *Florânia ou a Perfeita Felicidade*, em 1983. Continuando o seu caminho pelas companhias de teatro independente, Norberto Ávila colabora com o Teatro Experimental de Cascais, entregando a Carlos Avilez, em 1988, *D. João no Jardim das Delícias*, prosseguindo a sua vontade em escrever peças histórico-mitológicas com *Marido Ausente – Comédia Assíncrona*, que escreve de encomenda para o Teatro d'O Semeador. Esta companhia torna-se assim um dos parceiros fundamentais da sua escrita, tendo trabalhado, para além das colaborações já referidas (que foram igualmente encomendadas), em 1994, com o texto *Os Doze Mandamentos* e, em 2001, com *Salomé ou a Cabeça do Profeta*.

Na década de 90, o autor encontra dois novos parceiros, o primeiro, Carlos Cabral, que leva à cena, em 1992, no Teatro Trindade uma outra peça de época, sobre o terramoto de 1755, *Arlequim nas Ruínas de Lisboa*, e o segundo, Carlos César do TAS, que encena em 1998 *Fortunato e a TV Glória*. Se a sua escrita se desenvolveu desde os anos 60 até finais da década de 90, a sua produção parece ter estagnado na entrada do novo milénio, se exceptuarmos a recente produção do CENDREV, com encenação de José Russo, do texto inédito mas já antigo, escrito em 1977/78, *O rosto Levantado*²⁴⁰.

No repertório geral da companhia de Cascais, falta salientar ainda outros dramaturgos. Um deles, cujo percurso já foi traçado aquando da análise do repertório do Teatro Nacional D. Maria II é Miguel Rovisco, que tem no TEC uma casa “post-mortem”, pelas mãos de Avilez que encena *A Lua Desconhecida*, em 1991, a *História de Tobias*, do ano 2000. A segunda autora é Maria do Céu Ricardo que entregou ao encenador residente, em 1999, o texto *Lorca, Frederico* sobre a vida do dramaturgo espanhol.

A dramaturga estreia-se na década de 90 com o texto *Salazar - Deus - Pátria - Maria*, levado à cena por Miguel Abreu em 1995 através do grupo Cassefaz, com quem volta a trabalhar no projecto *Fidelidades*, que versa sobre temáticas contemporâneas como a dos “géneros e identidades sexuais”. Porém, fiel aos seus primeiros parceiros teatrais, regressa ao TEC, em 2008, para entregar *João Bosco, Rebelde Sonhador* aos alunos da escola da companhia, num trabalho dirigido por Carlos Avilez.

O Teatro Experimental de Cascais abre o seu século XXI a novos dramaturgos que tinham desenvolvido algum do seu trabalho na década de 90. É assim que autores

²⁴⁰ Convém referir, uma vez mais, que não é raro o anacronismo entre a produção de um texto dramático português e a sua encenação - este seria apenas mais um exemplo.

como Jaime Rocha, Carlos J. Pessoa, Jorge Guimarães e Jorge Letria vão trabalhar com Avilez, salvo Pessoa, encenador dos seus próprios textos.

Tal como observamos no ponto dedicado ao estudo do repertório do Grupo Novo / Teatro Aberto, Jaime Rocha inicia o seu percurso dramático em finais da década de 80, afirmando-se como autor dramático na década de 90 e continuando o seu percurso pelo TEC, em 2001, com *Casa de Pássaros*. É nesse ano que a companhia fomenta, através de convites que faz a encenadores estrangeiros, o ciclo *Tríptico TEC*. Entre outros convidados, o dramaturgo-encenador Carlos J. Pessoa desenvolveu um projecto de homenagem à companhia de Cascais, com *A Portageira da Brisa*.

Em 2002, outro dramaturgo dá entrada no índice dos autores portugueses da companhia: Jorge Guimarães²⁴¹, pintor, poeta e dramaturgo. O início da sua actividade enquanto dramaturgo data de 1997 e é pelas mãos de António Rama que vê o seu texto *Cenas de Uma Tarde de Verão* apresentado ao público, na sala estúdio do Teatro Nacional D. Maria II. António Rama, no contexto da Mostra Nacional de Teatro Amador, leva à cena, no decurso do mesmo ano, outro texto do mesmo autor *O concerto para piano*. Após a sua entrada no repertório do TEC com *Marianna Alcoforado*, Guimarães vê quatro anos mais tarde o seu texto *Vermelho Transparente* no Teatro Nacional D. Maria II, desta vez, pelas mãos de Rui Mendes, ano profícuo para a promoção da sua escrita dramática, pois, entrega ainda ao TEC *Queiroz - o Mistério da Estrada da Vida*.

Para finalizar esta análise, torna-se pertinente salientar a forma como o TEC se relacionou com os públicos mais jovens. Desde cedo, Luiz Rizo, actor, encenador e dramaturgo de ocasião, destacou-se nas décadas de 80 e 90 na área da dramaturgia para a infância. Dramaturgo pedagogo de efemérides, encena as suas próprias peças no seio da companhia, escrevendo, interpretando e encenando²⁴² para um público infanto-juvenil *Dr. João das Regras*, em 1985, peça sobre a história da figura popular (homónima), jurista de Mestre de Avis, e em 1988 entrega a Avilez *Bartolomeu e Diogo Dias*, para assinalar a comemoração dos 500 anos dos Descobrimentos, ou ainda *D. Luiz*, em 1989, acabando com *Gama de Encontros e Desencontros*, que versava sobre os Descobrimentos de Vasco da Gama, em 1999.

²⁴¹ Autor que se destaca na poesia, em 1990, com o Prémio Eça de Queiroz de Literatura-Poesia, atribuído pela Câmara Municipal de Lisboa.

²⁴² A encenação tem a assinatura colectiva do TEC, presume-se portanto, estando ele na escrita e na interpretação, que se trata de uma encenação própria.

O Teatro Experimental de Cascais constitui ainda o seu repertório de teatro para a infância com outros autores portugueses e é aí que encontramos a presença de Alice Vieira que se dedica plenamente à escrita para um público infanto-juvenil. No seguimento das peças de Rizo e depois de a autora ter assinado o texto *Graças e Desgraças na corte de El-Rei Tadinho* para o TIL²⁴³, Avilez acolhe, em 1991, o seu *Leandro, Rei da Helíria*, peça inspirada no *Rei Lear* de William Shakespeare. Vieira irá ainda escrever em 1994, *As Mãos de Lam Seng*, para o Teatro do Centro Cultural de Almada, e *El-Rei Tadinho*, no mesmo ano, para o TEP, que verá a sua reposição, em 2007, pelo Grupo de Teatro da Associação Cultural Manuel da Fonseca (Almada).

A este conjunto de dramaturgos para um público juveno-infantil encontramos ainda duas colaborações de José Jorge Letria com o TEC, a primeira vez em 2003, com *Noite de anões* e *Com a pistola de Antero* e a segunda vez, em 2007, com *A Rainha do Chá - Catarina de Bragança*, tendo ambos os espectáculos recebido a assinatura cénica do encenador residente.

Assim, é notória a dinâmica do pós-25 de Abril em relação à literatura dramática para a infância, tanto para o TEC, como para o CENDREV, entre outras companhias que apostaram fortemente na formação de um público futuro. Muitas vezes, a vitalidade da dramaturgia portuguesa passou mesmo, de um modo regular, por encomendas a autores (nem sempre dramaturgos) de textos para o público infantil, mais do que para um público adulto.

²⁴³ Teatro Infantil de Lisboa.

5. Conclusão

A presente investigação, que teve por objecto a dramaturgia portuguesa contemporânea de 1974 a 2004, propôs-se compreender e analisar o processo de emancipação, retracção e a dinâmica da arte de escrever para palco, situando o autor no seu contexto político-económico e no seu meio ambiente: o sistema e mercado da arte teatral e das artes performativas em geral. A partir da análise realizada e do estudo quantitativo sobre a presença da dramaturgia portuguesa contemporânea, especialmente visível no repertório das treze estruturas teatrais, podemos concluir que a dramaturgia nacional encontrou, ao longos das três décadas, momentos de verdadeiro impasse, quando colocada em perspectiva e confrontada com as outras tipologias textuais. Um dos principais impasses foi identificado na própria concepção do repertório que as companhias iam constituindo, segundo estratégias próprias e desejos dos novos titulares da organização teatral – os encenadores.

A partir da questão do repertório, a nossa preocupação dirigiu-se para os agentes que assumiram o poder no sistema teatral; um poder efectivo, autoral, que permite escolher os textos e assim os seus autores. Observámos que uma grande quantidade de textos, que designámos como canónicos, povoavam os repertórios da maioria das companhias. Assim, percebemos que a dramaturgia universal (validada pela História) acaba por concorrer fortemente com a dramaturgia portuguesa viva e com as possibilidades da sua afirmação, universalidade defendida frequentemente pelos encenadores que viam no texto universal as virtudes da tradição, da herança cultural e pensando sempre em termos analógicos, salientando que as temáticas das fábulas seriam sempre actuais.

Este momento dedicado ao estudo do repertório e à formação do cânone, foi o lugar ideal para pensarmos a própria criação de um repertório nacional contemporâneo, descortinando os seus mecanismos e o modo como dependem, entre os demais agentes, dos poder institucionais. Embora não se tenha alcançado nenhuma sistematização do processo de criação de autores contemporâneos, que poderiam entrar no repertório do seu contexto teatral, encontrámos, para além de exemplos estrangeiros de grande repercussão, alguns portugueses, nomeadamente os casos de Jacinto Lucas Pires e de José Maria Vieira Mendes. Ambos cresceram enquanto autores numa mesma época, a sua escrita foi apadrinhada por dois encenadores de referência no período pós-Abril, Ricardo Pais e Jorge Silva Melo (e as suas respectivas instituições)

Se por um lado, devemos salientar que houve períodos mais favoráveis ao desenvolvimento da dramaturgia portuguesa contemporânea, nomeadamente na década que se seguiu à Revolução de Abril e à última década estudada, é necessário reconhecer, por outro, que o volume²⁴⁴ de dramaturgia portuguesa viva levada a palco, considerando as treze estruturas analisadas, ocupou sempre uma posição “menor” nos seus repertórios. De facto, “menor” seria a palavra que melhor poderia caracterizar a dramaturgia portuguesa pós-revolucionária, decalcando, ainda que parcialmente, o termo de Gilles Deleuze e Félix Guatarri para caracterizarem a obra de Kafka.

“Menor”, no ensaio *Kafka – para uma literatura menor*, significa para ambos os pensadores:

«A desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo da enunciação. O mesmo será dizer que “menor” já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida) (...) Até aquele que por desgraça nascer no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua (...) Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento. O seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto. Houve muitos debates sobre o que é uma literatura marginal? (...) Os critérios são evidentemente muito difíceis enquanto não se passar primeiro por um conceito mais objectivo, o de literatura menor»²⁴⁵.

Encontramos nesta ideia da dupla francesa certa ancoragem conceptual para expressar o impasse da nossa dramaturgia viva. Ao lermos o trecho citado, a descrição do adjectivo “menor” vai ao encontro de uma dramaturgia portuguesa que se depara com uma literatura portuguesa e estrangeira de “grande” escala, seja de época ou contemporânea, assim como com a ideia de que a própria literatura dramática existe no lugar marginal, enquanto género e prática, explorando a linguagem simples do quotidiana, da pólis, do bairro; uma linguagem frequentemente (pela sua especificidade)

²⁴⁴ Volume esse que se reflecte irremediavelmente na qualidade de dramaturgia portuguesa.

²⁴⁵ DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. (2003). *Kafka, Para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, p.41-42

ligada ao imediato político e, por fim, em constante busca das raízes e do passado exíguo em Portugal.

A situação periférica é portanto a sua condição actual de existência no mercado do teatro independente, porém, será talvez obrigatório referir que se assiste, a passo lento, a uma mudança. Na realidade, o nosso estudo frisou ao de leve as novas estruturas que emergiram da década de 90 e excluiu, quase por completo, as companhias mais recentes, nascidas no século XXI e que hoje se impõem no panorama do nosso teatro, com projectos baseado numa nova dramaturgia. Entre estes novos autores, podemos citar: Patrícia Portela, cujo trabalho criado entre a Bélgica e Portugal, extremamente vinculado à escrita e à sua exploração plástica, se tem desenvolvido sobretudo a partir dos primeiros anos do século XXI; Tiago Rodrigues, através da sua companhia Mundo Perfeito, tem igualmente investido na área da dramaturgia (apontamos para o projecto *Urgências*²⁴⁶), sendo, à semelhança de Portela, um autor-encenador que escreve para as suas próprias criações próximas da noção espectacular de performance.

Recordaríamos ainda os trabalhos de Mickael de Oliveira, que fundou com o encenador John Romão, o Colectivo 84, que tem como principal missão o investimento na dramaturgia portuguesa e contemporânea, traduzindo esse empenho num projecto que visa a reunir parte da dramaturgia portuguesa contemporânea num só evento chamado Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas²⁴⁷; o encenador, cenógrafo, dramaturgo André Murraças que concebe os textos para os seus trabalhos plásticos, próximos da ideia de instalação, ou ainda Miguel Castro Caldas, que entrega com regularidade os seus textos à companhia Primeiros Sintomas, criada por Bruno Bravo.

Tantas novas companhias, tantos novos autores, projectos diversos, a prestarem cada vez mais atenção à palavra, como se esta se encontrasse num período de reabilitação

²⁴⁶ O projecto, realizado em Lisboa, entre 2004 e 2007, deu origem a três espectáculos onde foram levadas a cena mais de duas dezenas de peças curtas inéditas de autores portugueses contemporâneos, fruto de uma colaboração entre o Mundo Perfeito, as Produções Fictícias e o Teatro Maria Matos.

²⁴⁷ O projecto Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas, que decorreu nos dias 15, 16 e 17 de Novembro de 2010, tem como missão promover e divulgar as dramaturgias do nosso tempo, nomeadamente a dramaturgia portuguesa, oferecendo igualmente um espaço para as dramaturgias europeias. Durante três dias – entre oficinas de tradução, debates, conversas e seminários – actores e encenadores leram textos inéditos dando assim a conhecer um vasto painel de tendências estilísticas e processuais de escrita para teatro. Os Encontros serviram para reunir autores, encenadores, actores, assim como estudantes em artes performativas de todo o país, à volta da contemporaneidade da palavra.

em relação à imagem, já não numa óptica de protagonista ou de antagonista, mas numa ligação simbiótica, momento em que a ribalta contemporânea se transforma num lugar de convergência das diversas escritas, das possibilidades e utopias da dramaturgia do nosso tempo.

6. Bibliografia e Outras Referências

6.1 Bibliografia Activa

AA VV

2005 *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia Portugal*. Lisboa: Temas & Debates, Tomos VI e XVI

ÁVILA, Norberto

1975 *As Cadeiras Celeste*. Ed. Prelo / SPA: Lisboa

BADIOU, Alain

1990 *Rhapsodie Pour le Théâtre – Court Traité Philosophique*. Paris: Imprimerie Nationale Éditions

BAPTISTA, Ana Salgueiro

1992 «O Teatro nos Anos Oitenta», *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

BORGES, Vera

2007 *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de Actor, Organizações e Mercado de Trabalho*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

2001 *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos Sobre o Teatro em Portugal*. Oeiras: Celta

CABRAL, Tomás

2009 «O Teatro É a Mais Ciumenta das Artes, entrevista a Mário Barradas». *Cena's* n°11. Vila Nova de Santo André: AJAGATO

CHABOT, Clyde

2007 «Un Panorama des Écritures Théâtrales Contemporaines». *Théâtre contemporain: écritures textuelle, écriture scénique*, n° 184. Gennevilliers: Théâtre Public

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix

2003 *Kafka, Para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio e Alvim

FERRAND, Thomas

2007 «Ouai ouais... la grandeur du texte...». *Théâtre Contemporain: Écritures Textuelles, Écriture Scénique*. Gennevilliers: Théâtre Public

FOUCAULT, Michel

1969 *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Éditions Gallimard

1992 *O Que é um Autor*. Lisboa: edições Vega

KERMODE, Frank

1991 *Formas de Atenção*. Lisboa: Edições 70

KRUGER, Loren

1992 *The National Stage, Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*. Chicago: The University Press of Chicago

LERNER, Laurence

1992 «Subverting the Canon». *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, n.º 4, October. Oxford: Oxford University Press

LESSING, Gotthold Ephraim

2005 *A dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

MADEIRA, Cláudia

2002 *Novos Notáveis: os Programadores Culturais*. Oeiras: edições Celtas

MATOS OLIVEIRA, Fernando

2001 «Introdução», *Escritos sobre Teatro*. Coimbra: Angelus Novus/ Lisboa: Cotovia / Porto: Teatro Nacional São João

MERCADO, António

2001 «Advertência Preliminar», in *Cadernos DRAMAT* n.º5. Lisboa: Cotovia / Porto: Teatro Nacional São João.

MORAS RAMOS, Fernando

1992 «Teatro – Entre o Passado e Futuro», *Revista Adágio* n.º 11 (Outubro / Inverno). Évora: Centro Dramático de Évora.

1997 «Repertório – Limites e Indeterminações de uma Noção», *Revista Adágio* n.º 18 (Março), Évora: Centro Dramático de Évora

MARGATO, Cristina

2006 «Confronto – a Verdade do Teatro», *Jornal Expresso Suplemento Actual* de 23-09-2006. Lisboa: Jornal Expresso

MOTA, João

1998 *Comuna - Teatro de Pesquisa, 25 anos*. Edição da Comuna: Lisboa

MATEUS, José Alberto Osório

1977 *Escrita de Teatro*. Amadora: Livraria Bertrand

PAIS, Ana

2004 *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri

PERRY, Gill.

1999 «Preface», in *Academies, Museums and Canons of Art*. New Haven: Yale University Press

PINA COELHO, Rui

2009 *Casa da Comédia (1946-1975) – Um Palco Para uma Ideia de Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

PORTO, Carlos

1985 *10 anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho

1994 «Teatro em Portugal: Repertório / Repertório», *Vértice* 62, (Setembro-Outubro 1994). Lisboa: Vértice.

REBELLO, Luiz Francisco

1994 «20 anos de Dramaturgia Portuguesa», *Teatro Independente em Portugal*.
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

RIBEIRO, António Pinto

2009 *À Procura da Escala*. Lisboa: Cotovia

RYNGAERT, Jean Pierre

2000 *Lire le Théâtre Contemporain*. Paris: Nathan

SERÓDIO, Maria Helena

1989 «Os Encontros ACARTE 89 em Balanço (1)», *Jornal O Diário*. Lisboa:
Jornal O Diário. Secção Teatro

1993 «Balanço da Literatura Dramática», *Vértice n.º55*. Lisboa: Editorial
Caminho

1994a «O Repertório do Teatro em Portugal», *Vértice 62* (Setembro - Outubro
1994) Lisboa: Editorial Caminho

1994b «O Teatro em Portugal Hoje: Breve Caracterização», *Vértice n.º59*. Lisboa:
Editorial Caminho

1995 *A Mais Recente Dramaturgia Portuguesa*. Conferência (não publicada) para o
Festival Intercity em Florença em Setembro-Outubro de 1995. (O trecho citado
encontra-se na página 6 de um documento que se pode consultar no Serviço de Documentação
da Reitoria da Universidade de Lisboa, ao pesquisar pelos artigos reunidos num conjunto de
cadernos “anexos”)

TACKELS, Bruno

2007a *Rodrigo García – Écrivains de Plateau*. Besançon: Les solitaires intempestifs.

2007b «Pour en finir avec le syndrome “KLG”». *Théâtre contemporain: écritures textuelle, écriture scénique*. Gennevilliers: Théâtre Public

UBERSFELD, Anne.

2001 *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud

VASQUES, Eugénia

1998 *9 Considerações Sobre os Anos 90 em Torno do Teatro em Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura

WERNECK, Maria Helena

2009 «Cenas de Leitura e Desleitura no Teatro d’O Bando, Entrevista com João Brites», *Texto e Imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora

ZURBACH, Christine

2000 «A Escolha dos Encenadores», *Revista Adágio* n.º 26 (Fevereiro/Maio). Évora: Centro Dramático de Évora.

6.2 Bibliografia Passiva

ARISTÓTELES

1992 *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

AA VV

1988 *O texto e o Acto - 32 anos de teatro (1968-2000)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes

1992 *Dramaturgia e Espectáculo - 1º Congresso Luso-Espanhol de Teatro*. Coimbra: Livraria Minerva

1995 «20 anos de Descentralização», in *Adágio nº15/16*. Évora: CENDREV

BAPTISTA, Ana Salgueiro

1990 *Transformações no Campo do Teatro na Década de Oitenta*. Lisboa: ISCTE, texto (policopiado), Trabalho de síntese de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica

BARATA, José Oliveira

1980 «Brevíssima Reflexão Sobre Teatro e Literatura», *Estética teatral - antologia de textos*. Lisboa: Moraes Editores

1984 «Teatro Português: Dez anos... », *Vértice* nº 458-459, (Jan./Fev., Mar./Abr.). Lisboa: Editorial Caminho

1991 *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta

1996 *História do Teatro em Portugal (século XVIII)*. António José da Silva (*o Judeu*) no palco joanino. Lisboa: Difel

BARRADAS, Mário

2000 «Para um Teatro de Arte», in *Teatro escritos -Revista de Ensaio e Ficção - Teatro Português Para Onde Is?*. Lisboa: Instituto Português das Artes do Espectáculo/ Livros Cotovia.

CARVALHO, Paulo Eduardo

1997 «ENTRE A CONTRACÇÃO E A EXPANSÃO: Esboço Crítico de Algumas Convulsões do Teatro no Porto e no Norte de Portugal», ADE Teatro, *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 62-63, (Outubro/Dezembro)[consultado em lingual portuguesa no sítio electrónico do Centro de Estudos de Teatro, in http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm]

BIET, Christian, TRIAU, Christophe

2006 *Qu'est Ce Que Le théâtre*. Paris: éditions gallimard

BOAL, Augusto

1977 *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. São Paulo: Civilização Brasileira

BOM, Pedro

1961 «À Maneira de Introdução – Apontamentos Para a História do Teatro Experimental Português» in *A qualquer hora o diabo vem... – exercício teatral em 2 partes*. Lisboa: Ática

BRECHT, Bertolt

1999 *A Compra de Latão*. Lisboa: Veiga

BRILHANTE, Maria João

1992 «Fazer Autores Nacionais», *Vértice n.º48* (Maio-Junho). Lisboa: Editorial Caminho

1998 «Teatro e Drama: Intensidades», in *Revista Comunicação e Linguagens do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da FCSH*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa

BRILHANTE, Maria João, WERNECK, Maria Helena (coord.)

2009 *Texto e Imagem: Estudos de Teatro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora

COHEN, Renato

2004 *Working in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva

COSTA, Carlos

2009 *Os Escritores de Cena na Primeira Década do Século XXI*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tese de mestrado pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação de Isabel Alves Costa e Gonçalo Vilas-Boas

CRUZ, Duarte Ivo

1983 *Introdução à história do teatro português*. Lisboa: Guimarães & C^a, Editores

2001 *História do teatro português*. Lisboa: Editorial Verbo

DANAN, Joseph, RYNGAERT, Jean Pierre (coord.)

2002 *Écritures Dramatiques Contemporaines (1980-2000) L'Avenir d'une Crise.*
Louvain-la-Neuve: Centre Études Théâtrales

DICKIE, George

2007 «O Que É Arte», in *O Que É A Arte?*, coord. de Carmo D'Orey. Lisboa:
Dinalivro

DORT, Bernard.

1995 «Le Texte et la Scène: Pour une Nouvelle Alliance», in *Le Spectateur en dialogue. Le jeu du théâtre*, Paris : POL.

DOS SANTOS, Graça

2004 *Espectáculo Desvirtuado – O Teatro Português Sob o Reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho

FARIA, José Carlos, BARRADAS, Mário (et. al.)

1992 «Entre a Capital e o Teatro», in *Adágio nº11*. Évora: CENDREV

FERRO, António

1950 *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Col. Política do Espírito. Lisboa: Edição SNI.

FADDA, Sebastiana

1998 *O Teatro do Absurdo em Portugal*. Lisboa: Edições Cosmos.

LEHMANN, Hans-Thies

2002 *Le Théâtre Postdramatique*. Paris: L'Arche

LEMOS, Vera San Payo de

1994 «Em Pano de fundo - Pontos e Linhas de uma Prática de Dramaturgia»,
in *Fragments da Memória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ ACARTE

McFEE, Graham

1992 «The Historical Character of Art: a Re-Appraisal» *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, n.º 4, October. Oxford: Oxford University Press.

MACHADO, Carlos Alberto

1999 *Teatro da Cornucópia - As Regras do Jogo*. Lisboa: Frenesi

MATOS OLIVEIRA, Fernando

2003 *Teatralidades – 12 Percursos Pelo Território do Espectáculo*. Coimbra: Angelus Novus

MORA RAMOS, Fernando

1998 «*Para Que é Que Serve o Teatro?*», in *Teatro Escritos – Revista de ensaio e ficção*, nº1 temático, coord. F. Mora Ramos. Lisboa: Instituto Português das Artes do Espectáculo e Livros Cotovia

PICCHIO, Luciana Stegano

1969 *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora

PAVIS, Patrice

2002 *Le Théâtre Contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Nathan Université: Paris

2007 *La Mise en Scène Contemporaine: Origines, Tendances, Perspectives*. Paris: Armand Colin

PLATÃO

2001 *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

PORTO, Carlos

1973a *Em Busca do Teatro Perdido*, vol.1. Lisboa: Plátano.

1973b *Em Busca do Teatro Perdido*, vol.2. Lisboa: Plátano.

RANCIÈRE, Jacques

2000 *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*. Paris: La Fabrique éditions

REBELLO, Luiz Francisco

1977 «Combate Por um Teatro de Combate», in *Seara Nova*. Lisboa: Seara Nova

1991 «Teatro» in *Portugal Moderno - Artes e Letras*. Lisboa: Edições Pomo

2000 *Breve História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa-América

REDONDO JÚNIOR, José Rodrigues

1961 *Panorama do Teatro Moderno*. Lisboa: Arcádia.

1978 *A Juventude Pode Salvar o Teatro*. Lisboa: Arcádia.

SARRAZAC, Jean-Pierre

2002 *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras

SARRAZAC, Jean Pierre, NAUGRETTE, Catherine

2007 *La Réinvention du Drame (Sous l'Influence de la Scène)*. Louvain-la-Neuve: Centre Études Théâtrales

SCHECHNER, Richard

2002 *Performance Studies: An Introduction*. London & New York: Routledge

SERÓDIO, Maria Helena

S/d *Un Aperçu Général du Théâtre au Portugal: Les 30 Dernières Années du Siècle*
(http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm)

1992 *O Teatro e a Interpelação do Real*. Lisboa: Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e Edições Colibri

2003 «A reflexão Sobre Teatro: Memórias Dispersas», in *Teatro em Debate(s)*. Lisboa: Livros Horizonte

2004 «Introdução» in *João Pedro de Andrade, Reflexões sobre o teatro português*. Lisboa: Acontecimento.

SENA, Jorge de

1988 *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70.

SZONDI, Peter

2005 *Théorie du Drame Moderne*. Paris: Circé

TACKELS, Bruno

2001 *Fragments d'un théâtre amoureux*. Besançon: Les Solitaires intempestifs

2005a *Les Castellucci*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs

2005b *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs

2006 *Anatoli Vassiliev*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs

VASQUES, Eugenia

1987 «O Teatro Português nos Anos Oitenta: Tendências e Especificidades», in *Encontros ACARTE 87 - Novo Teatro/Dança da Europa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE

1994 «Cometimentos/Sofrimentos 13 fragmentos», in *Teatro Independente e, Portugal 1974-1994*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ACARTE

2001 *Mulheres Que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri

2003 *O Que É o Teatro?*. Lisboa: Quimera

VILAÇA, Mário

1967 «Panorama do Teatro Português Contemporâneo» in *Teatro contemporâneo: Problemas do jogo e do espírito*. Coimbra: Ed. de Autor

1974 «Duas Décadas de Tendências Teatrais» in *Caminhos do teatro na actualidade*. Coimbra: Edição do Autor

VITORINO, Ana, COSTA, Carlos [et al.]

2003 *Visíveis na Estrada Através da Orla do Bosque*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi

6.3 *Netgrafia*

ÁVILA, Norberto

.http://www.norberto-avila.eu/o_autor.html (consultado em 27 de Junho de 2010)

BRILHANTE, Maria João

2003 *Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX*. (consultável em http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm)

CETBASE

.<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

(Sítio da base de dados do Centro de Estudos Teatrais da Universidade de Lisboa)

.<http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=18141> (Consultado em 5 de Março de 2010)

.<http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=21> (Consultado em 5 de Março de 2010)

.<http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=14643> (consultado em 12 de Abril de 2010)

CINTRA, L.M, SILVA MELO, J.

1973 *Texto de apresentação da companhia aquando da apresentação de Misanthropo de Molière*: (<http://www.teatrocornucopia.pt/htmls/conteudos/EEIVkylAuACCZXSCbB.shtml>)

COMUNA – TEATRO DE PESQUISA

.http://www.comunateatropesquisa.pt/pt/aComuna_01.html (consultado em 24 de Maio de 2010)

PRAGA, Teatro

.http://teatropraga.blogspot.com/2006_10_01_archive.html (consultado em 7 de Janeiro de 2010).

SERÓDIO, Maria Helena

S/d *Un aperçu général du théâtre au Portugal: les 30 dernières années du siècle*
(http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm)

VERCIAL, Projecto.

[.http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/oneves.htm](http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/oneves.htm) (consultado em 7 de Janeiro de 2010)

ZÚÑIGA, Alavro García

[.http://blablalab.net/pt](http://blablalab.net/pt) (Consultado em 26 de Maio de 2010)

6.4 Outras Fontes

CINTRA, Luís Miguel

1977 *Carta de Luís Miguel Cintra, em nome da Cornucópia dirigida ao Dr. Pedro Tamen*, (a 7 de Setembro de 1977, Lisboa. Encontra-se nos arquivos [Pasta-Cornucópia], no Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

QUADROS-PERFIS DAS TREZE ESTRUTURAS TEATRAIS PORTUGUESAS EM ANÁLISE DE 1974 a 2004

QUADRO DA CORNUCÓPIA					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./est	7	12	24	43	45,26315789
b) dramático (original) cont. pt	1	1	2	4	4,210526316
c) dramático (original) cont. estr.	10	6	7	23	24,21052632
d) não-dramático: "a partir de"	7	8	9	24	25,26315789
e) espectáculos de género não-teatra	0	0	1	1	1,052631579
TOTAL:	25	27	43	95	
total % (por década)	26,8817	29,03226	46,2366	100%	

QUADRO DO BANDO					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./est	0	0	0	0	0
b) dramático (original) cont. pt.	3	3	3	9	10,97560976
c) dramático (original) cont. estr.	0	0	8	8	9,756097561
d) não-dramático: "a partir de"	17	20	28	65	79,26829268
e) espectáculos de género não-teatra	0	0	1	1	0
TOTAL:	20	23	40	82	
total % (por década)	24,3902	28,04878	48,7805		

QUADRO DA COMPANHIA DE TEATRO DE ALMADA					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total% (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./est	4	13	16	33	34,73684211
b) dramático (original) cont. pt.	11	6	9	26	27,36842105
c) dramático (original) cont. estr.	4	8	6	18	18,94736842
d) não-dramático: "a partir de"	5	5	8	18	18,94736842
e) espectáculos de género não-teatra	0	0	0	0	0
TOTAL:	24	32	39	95	
total % (por década)	25,2632	33,68421	41,0526	100%	

QUADRO DA COMUNA - TEATRO DE PESQUISA					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./est	5	9	8	22	25,58139535
b) dramático (original) cont. pt.	5	8	12	25	29,06976744
c) dramático (original) cont. estr.	1	4	11	16	18,60465116
d) não-dramático: "a partir de"	11	6	6	23	26,74418605
e) espectáculos de género não-teatra	0	0	0	0	0
TOTAL:	22	27	37	86	
total % (por década)	25,5814	31,39535	43,0233	100%	

QUADRO DO NOVO GRUPO / TEATRO ABERTO					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total% (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./est	2	14	1	17	24,28571429
b) dramático (original) cont. pt.	0	5	4	9	12,85714286
c) dramático (original) cont. estr.	1	6	28	35	50
d) não-dramático: "a partir de"	0	2	4	6	8,571428571
e) espectáculos de género não-teatra	0	0	3	3	4,285714286
TOTAL:	3	27	40	70	
total % (por década)	4,28571	38,57143	57,1429	100%	

QUADRO DA COMPANHIA DE TEATRO DE BRAGA / CTB					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./est	2	13	17	32	36,36363636
b) dramático (original) cont. pt.	0	1	8	9	10,22727273
c) dramático (original) cont. estr.	5	5	11	21	23,86363636
d) não-dramático: "a partir de"	2	9	14	25	28,40909091
e) espectáculos de género não-teatra	0	0	1	1	1,136363636

QUADROS-PERFIS DAS TREZE ESTRUTURAS TEATRAIS PORTUGUESAS EM ANÁLISE DE 1974 a 2004

TOTAL:	9	28	51	88	
total % (por década)	10,2273	31,81818	57,9545	100%	

QUADRO DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./est	0		23	23	25
b) dramático (original) cont. pt.	0	0	21	21	22,82608696
c) dramático (original) cont. estr.	0	0	19	19	20,65217391
d) não-dramático: "a partir de"	0	0	22	22	23,91304348
e) espectáculos de género não-teatra	0	0	7	7	7,608695652
TOTAL:	0	0	92	92	
total % (por década)	0	0	100	100%	

QUADRO DO TEATRO NACIONAL D. MARIA II					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	subtotal	total %(30 anos)
a) dramático extemporâneo (portuguê	16	15	20	51	36,95652174
b) dramático (original) cont. pt.	2	4	15	21	15,2173913
c) dramático (original) cont. estr.	2	7	31	40	28,98550725
d) não-dramático: "a partir de"	1	2	19	22	15,94202899
e) espectáculos de género não-teatra	0	1	3	4	2,898550725
TOTAL:	21	29	88	138	
total % (por década)	15,2174	21,01449	63,7681	100%	

Nota:

Os valores são arredondados. Exemplos: 1, 51% passa para 2%, e 1,49 passa para 1%.

QUADROS-PERFIS DAS TREZE ESTRUTURAS TEATRAIS PORTUGUESAS EM ANÁLISE DE 1974 a 2004

QUADRO DA BARRACA					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./e	0	2	6	8	11,26760563
b) dramático (original) cont. pt.	4	8	17	29	40,84507042
c) dramático (original) cont. estr.	1	7	10	18	25,35211268
d) não-dramático: "a partir de"	6	7	3	16	22,53521127
e) espectáculos de género não-teat	0	0	0	0	0
TOTAL:	11	24	36	71	
total % (por década)	15,49295775	33,8028169	50,70423	100%	

QUADRO DO TEATRO EXPERIMENTAL DE CASCAIS					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./e	4	13	9	26	35,61643836
b) dramático (original) cont. pt.	3	7	9	19	26,02739726
c) dramático (original) cont. estr.	4	9	10	23	31,50684932
d) não-dramático: "a partir de"	1	3	1	5	6,849315068
e) espectáculos de género não-teat	0	0	0	0	0
TOTAL:	12	32	29	73	
total % (por década)	16,43835616	43,8356164	39,72603	100%	

QUADRO DO TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	total	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./e	9	8	11	28	29,78723404
b) dramático (original) cont. pt.	7	6	11	24	25,53191489
c) dramático (original) cont. estr.	13	3	10	26	27,65957447
d) não-dramático: "a partir de"	5	4	7	16	17,0212766
e) espectáculos de género não-teat	0	0	0	0	0
TOTAL:	34	21	39	94	
total % (por década)	36,17021277	22,3404255	41,48936	100%	

QUADRO DA SEIVA TRUPE					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	subtotal	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./e	3	12	10	25	27,77777778
b) dramático (original) cont. pt.	5	3	1	9	10
c) dramático (original) cont. estr.	8	8	16	32	35,55555556
d) não-dramático: "a partir de"	7	6	10	23	25,55555556
e) espectáculos de género não-teat	0	1	0	1	1,111111111
TOTAL:	23	30	37	90	
total % (por década)	25,55555556	33,33333333	41,11111	100%	

QUADRO DO CENTRO CULTURAL DE ÉVORA / CENDREV					
tipologia	74-84	84-94	94-2004	subtotal	total % (30 anos)
a) dramático extemporâneo (port./e	24	29	28	81	52,94117647
b) dramático (original) cont. pt.	3	6	3	12	7,843137255
c) dramático (original) cont. estr.	12	12	15	39	25,49019608
d) não-dramático: "a partir de"	2	7	12	21	13,7254902
e) espectáculos de género não-teat	0	0	0	0	0
TOTAL	41	54	58	153	
total % (por década)	26,79738562	35,2941176	37,9085	100%	

QUADROS-PERFIS DAS TREZE ESTRUTURAS TEATRAIS PORTUGUESAS EM ANÁLISE DE 1974 a 2004

REPERTÓRIO DAS TREZE ESTRUTURAS EM ANÁLISE

Tipologias textuais dos repertórios das companhias em análise.

Texto:

- 1) [A¹] dramático extemporâneo (português ou estrangeiro);
- 2) [B] dramático (original) contemporâneo português;
- 3) [C] dramático (original) contemporâneo estrangeiro;
- 4) [D] não-dramático, cujo texto parte de uma obra de outro género literário, designado publica e frequentemente com a expressão “a partir de”, “versão”; incluem-se ainda as criações colectivos onde o autor/dramaturgo não aparece identificado.
- 5) [E] que não incorpora nenhum espectáculo de género teatral; incluem-se ainda os espectáculos que comparecem nas programações mas cujo rasto se perdeu, sem que se consiga, com rigor, definir a sua pertença textual numa destas tipologias.

¹ No campo “Tipologia”, a tipologia alfabética que consta nas tabelas que se seguem corresponde à tipologia numerária.

Companhia Teatro Cornucópia (1973, Lisboa)

Data de estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info ad.
1/3/1974	A ilha dos escravos + A herança	Marivaux	Jorge Silva Melo	A	
13/7/1974	O terror e a miséria no III Reich, Brecht	Bertold Brecht	J. S. Melo, Luís Miguel Cintra	A	
1/5/1975	Pequenos burgueses	Máximo Gorki	J.S. Melo	A	
5/3/1976	Ah Q	Jean Jourdheuil, Bernard Chartreux	L. M. Cintra	C	
1/6/1976 ²	As músicas mágicas	Catherine Dasté	Glicínia Quartin	C	
12/11/1976	Alta Áustria	Franz Xaver Kroetz	J. S. Melo	C	
6/1/1977	O treino do campeão antes da corrida	Michel Deutsch	Osório Mateus	C	
5/7/1977	Casimiro e Carolina: sete cenas de amor, prazer e dor neste nosso mau tempo	Ödön von Horváth	Luís Miguel Cintra, Cristina Reis, Jorge Silva Melo	A	
28/10/1977	Auto da família	(Fiama Hasse Pais Brandão	Luís Miguel Cintra	B	
18/4/1978	Música para si	Franz Xaver Kroetz	Jorge Silva Melo, Luís Miguel Cintra	C	
18/7/1978	Woyzeck	Buchner	Jorge Silva Melo, Luís Miguel Cintra	A	
24/3/1979	E não se pode exterminá-lo?	A partir de K. Valentin		D	vários textos, anos 20, 30, de Karl Valentin
10/10/1979	Paragens mais remotas que estas terras, cenas das comédias de Plauto	(montagem) Luís Miguel Cintra	Luís Miguel Cintra	d	A partir de Plauto
28/12/1979	Zuca, Truca, Bazaruca e Artur	Grips Theater	Luís Miguel Cintra	C	
24/5/1980	Capitão Schelle, Capitão Eçço	Serge Rezvani	Luís Miguel Cintra	C	
9/1/1981	Não se paga! Não se paga!	Dário Fo	Luís Miguel Cintra	C	
19/5/1981	Dou-Che-Lo Vivo, Dou-Che-Lo Morto	Eduarda Dionísio	António Solmer	D	a partir de vários textos de Luís Vaz de Camões, Garcia da Orta, Pedro Nunes, et.al.
18/3/1982	O Labirinto de Creta	s/i	Luís Miguel Cintra	D	a partir de vários textos de Pedro António Correia , António José da Silva , et.al.
13/1/1983	Oratória	s/i	Luís Miguel Cintra	D	a partir de vários textos de Gil Vicente

² Por razão informática, não nos foi possível introduzir na tabela os dados relativos a um outro espectáculo a seguir a “As Músicas Mágicas”. Acrescenta-se: (data) 29/09/1976; (título) tambores da noite; (autor) Bertold Brecht; (encenador) Jorge Silva Melo; (tipologia) A.

28/5/1983	Mariana espera casamento	Jean-Paul Wenzel, Claudine Fiévet	Luís Miguel Cintra	C	
14/7/1983	Novas perspectivas	Franz Xaver Kroetz	Luís Miguel Cintra	C	
1984					
16/2/1984	A missão - recordações de uma revolução	Heiner Müller	Luís Miguel Cintra, Cristina Reis	C	
6/7/1984	Simpatia	Eduardo de Filippo	Luís Miguel Cintra	C	
8/1/1985	O parque	Botho Strauss	Stephan Stroux	C	
31/5/1985	Ricardo III	William Shakespeare	Luís Miguel Cintra	A	
20/11/1985	A ilha dos mortos + Páscoa	August Strindberg	Luís Miguel Cintra	A	
31/1/1986	Pai	August Strindberg	Anne Consigny, Luís Miguel Cintra	A	
23/4/1986	A sonata dos espectros	August Strindberg	Luís Miguel Cintra	A	
26/11/1986	A mulher do campo	William Wycherley	Luís Miguel Cintra	A	
6/1987	Trilogia da Guerra (1ª parte), <i>Vermelhos, negros e ignorantes e As pessoas das latas de conserva</i>	E. Bond	Luís Miguel Cintra	C	
25/11/1987	Trilogia da Guerra (2ª parte), <i>Grande paz</i>	E. Bond	Luís Miguel Cintra	C	
25/3/1988	Três irmãs	A. Tchekhov	Rui Mendes	A	
15/7/1988	Auto da feira	Luís Miguel Cintra	Luís Miguel Cintra	D	A partir de Gil Vicente
1/1989	Vida e morte de Bamba	Lope de Vega	Luís Miguel Cintra	A	
10/5/1989	O público	Lorca	Luís Miguel Cintra	A	
27/9/1989	<i>Céu de papel</i>	Luís Miguel Cintra	Luís Miguel Cintra	D	A partir de vários textos de Luigi Pirandello e de Samuel Beckett
6/1/1990	Salada	Tristan Rémy - Montagem de textos de Luís Miguel Cintra	Luís Miguel Cintra	D	
24/5/1990	Um poeta afinado	Manuel João Gomes	Luís Miguel Cintra	D	A partir de textos de Manuel de Figueiredo
21/7/1990	Façade /O Urso	William Walton	Luís Miguel Cintra	A	
24/10/1990	Muito barulho por nada	Shakespeare	Luís Miguel Cintra	A	
19/4/1991	Comédia de Rubena	G. Vicente	Luís Miguel Cintra	A	
20/7/1991	Até que como o quê quase	s/i	Luís Miguel Cintra	D	a partir de Beckett
16/1/1992	A missão - recordações de uma revolução (nova encenação)	H. Muller	Luís Miguel Cintra	C	
13/3/1992	Antes que a noite venha,	Eduarda Dionísio	Adriano Luz	B	
24/4/1992	Mauser	Eduarda Dionísio	Luís Miguel Cintra	D	A partir de H. Muller
17/7/1992	Apanhados no divã	Joe Orton	Luís Miguel Cintra	A	

17/2/1993	Primavera negra	Eduarda Dionísio	Luís Miguel Cintra	D	a partir de textos de Raul Brandão
28/5/1993	Sete portas	Botho Strauss	Luís Miguel Cintra	C	
7/10/1993	A mula, o clérigo, o alfaiate e mais lamentações	Luís Miguel Cintra	Luís Miguel Cintra	D	a partir de Anrique da Mota
1994					
2/2/1994	Diálogos sobre a pintura na cidade de Roma	Philippe Arnaud, Christine Laurent e Luís Miguel Cintra	Christine Laurent	D	A partir de Francisco de Holanda
14/04/1994	O conto de Inverno	William Shakespeare	Luís Miguel Cintra	A	
06/10/1994	O jogo das perguntas ou viagem à terra sonora	Peter Handke	Stephan Stroux	C	
10/12/1994	O triunfo do Inverno	Gil Vicente	Luís Miguel Cintra	A	
23/02/1995	Dia de Marte	E. Bond	António Fonseca	C	
27/04/1995	Vai ver se chove		Miguel Guilherme	D	a partir de textos de Courteline
26/07/1995	A prisão	E. Bond	Luís Miguel Cintra	C	
30/11/1995 ³	Splendid's	Jean Genet	Luís Miguel Cintra	A	
22/03/1996	Um auto de Gil Vicente	Almeida Garrett	Luís Miguel Cintra	A	
25/07/1996	A margem da alegria	s/i	Luís Miguel Cintra	D	A partir de poemas do Ruy Belo
21/11/1996	Barba Azul	Jean-Claude Biette	Christine Laurent	C	
06/02/1997	A list	Gertrude Stein	António Pires	A	
02/04/1997	Demónio	Lars Nören	José Wallenstein	C	
19/06/1997	Os sete infantes	Luís Miguel Cintra	Luís Miguel Cintra	D	A partir de textos Anonónimo do século XIV
11/10/1997	Sertório	Corneille	Brigitte Jaques	A	
12/02/1998	Máquina Hamlet	H. Muller	Luís Miguel Cintra, Cristina Reis	C	
03/03/1998	Um Sonho	A. Strindberg	Luís Miguel Cintra	A	
14/05/1998	Quando passarem cinco anos	Lorca	Luís Miguel Cintra	A	
22/01/1999	O lírio, vida e morte de um malandro	Férenc Molnár	Christine Laurent	A	
06/05/1999	O casamento de Fígaro ou A louca jornada	Beaumarchais	Luís Miguel Cintra	A	
08/06/1999	Trilogia monocromática - 1. Tungsténio: vermelho		Daniel Worm d'Assumpção	D	a partir de Herberto Hélder, et. al.
06/07/1999	Trilogia Monocromática - 2. Sódio: amarelo		Daniel Worm d'Assumpção	D	a partir de Luís M. Nava

³ Por razão informática, não nos foi possível introduzir na tabela os dados relativos a um outro espectáculo a seguir a “Splendid’s”. Acrescenta-se: (data) 25/06/1996; (título) Dor; (autor) José Meireles; (encenador) José Meireles; (tipologia) B.

15/07/1999	A sombra de Mart	Stig Dagerman	Luís Assis	A	
03/08/1999	Trilogia monocromática - 3. Mercúrio		Daniel Worm d'Assumpção	D	a partir de Luis M. Nava
04/11/1999	Afabulação	P. Pasolini	Luís Miguel Cintra	A	
17/02/2000	Amor, enganoso		Luís Miguel Cintra	D	A partir de G. Vicente
15/06/2000	Cimbelino, rei da Britânia	William Shakespeare	Luís Miguel Cintra	A	
23/10/2000	The English Cat	Bond	Luís Miguel Cintra	E	OPERA
05/12/2000	Hamlet, uma tragédia cómica	Luis Buñuel	Ricardo Aibéo	A	
01/03/2001	A morte de Empédocles	Friedrich Hölderlin	Luís Miguel Cintra	A	
24/05/2001	Dom João e Fausto	Christian Dietrich Grabbe	Christine Laurent	A	
12/07/2001	História do soldado	Charles-Ferdinand Ramuz	Luís Miguel Cintra	A	
27/09/2001	O novo Menozza ou a história do Príncipe Tandi de Cumba	Jacob Lenz	Luís Miguel Cintra	A	
14/02/2002	O colar	Sophia de Mello Breyner Andresen	Luís Miguel Cintra	B	
26/09/2002	Tiestes	Sêneca	Luís Miguel Cintra	A	
14/11/2002	Dois farsas conjugais	Georges Feydeau	Ricardo Aibéo	A	Existem 2 peças de Feydeau no mesmo espectáculo, não existe indicação de um trabalho dramatúrgico sobre estas. Poderão ter sido enc. uma após a outra.
23/01/2003	A vida é sonho	Caldéron de la Barca	Luís Miguel Cintra	A	
24/06/2003	Tito Andrónico	W. Shakespeare	Luís Miguel Cintra	A	
20/11/2003	Anatomia Tito, Fall of Rome, um comentário de Shakespeare	H. Muller	Luís Miguel Cintra	C	
18/03/2004	Filodemo	Fix. do texto: J. Camões	Luís Miguel Cintra	D	A partir de Filodemo
24/06/2004	A família Schroffenstein	Heinrich von Kleist	Luís Miguel Cintra	A	
11/11/2004	Esopaida ou A vida de Esopo	António José da Silva	Luís Miguel Cintra		

O Bando (1974, Lisboa/Palmela)

Data de estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
26/11/1974	A boneca	criação colectiva	criação colectiva	D	C.Marques/J. Tison/Jorge Barbosa
13/12/1974	O Pastor	criação colectiva	criação colectiva	D	Cândido Ferreira, Carmen Marques, João Brites
02/05/1975	O ovo	criação colectiva	criação colectiva	D	Horácio Manuel, Jacqueline Tison, João Brites
19/02/1976	A máquina	criação colectiva	criação colectiva	D	Horácio Manuel, Jacqueline Tison
19/02/1976	Sem vintém	criação colectiva	criação colectiva	D	Cândido Ferreira/ Carlos Santos
26/02/1976	Barba doce	criação colectiva	criação colectiva	D	Carmen Marques/ José Carretas
28/10/1976	João triste	criação colectiva	criação colectiva	D	Horácio Manuel/ Jacqueline Tison
09/10/1977	Cristóvão, o homem do saco e a vaca de Vilar de Vacas	criação colectiva	criação colectiva	D	s/i
15/05/1978	O vigarista e o dentista	criação colectiva	criação colectiva	D	J. Carretas/P.Massano/R. Atalaia
02/10/1978	Omsi-Kzaf	criação colectiva	criação colectiva	D	João Brites
02/11/1978	Estátua estatuada	criação colectiva	criação colectiva	D	Gisela/ Horácio Manuel/ Quinito
22/02/1979	Feijões são sempre feijões	criação colectiva	criação colectiva	D	H. Manuel, Cândido Ferreira
25/04/1979	Auto dos altos e baixos	criação colectiva	criação colectiva	D	coord. João Brites
18/04/1980	À cerca disto	s/i	criação colectiva	D	Coord. Cândido Ferreira
13/05/1980	História da estrela escondida por detrás da montanha	José Carretas	Colectiva	B	Coord. José Carretas
21/06/1980	Pensamento prisioneiro	criação colectiva	criação colectiva	D	
28/12/1980	Cenas da vida de El-Rei Ramiro	Adaptação João Brites	João Brites	D	Adaptação
16/10/1981	Caras ou coroas	Cândido Ferreira	João Brites	B	
26/05/1982	Aton	Horácio Manuel	Sem info	B	
14/11/1982	Afonso Henriques	criação colectiva	João Brites	D	
1984					
08/05/1984	Trágicos e marítimos	João Brites	João Brites	D	A partir de
25/07/1984	Tanta praia para fitas	s/i	Raul Atalaia	D	
21/02/1985	São Cristóvão	Cândido Ferreira	João Brites	d	A partir de Eça de Queirós
18/05/1985	Os Cágados	João Brites	João Brites	D	A partir de Almada Negreiros
01/02/1986	Nós de um segredo	João Brites	João Brites	B	
24/07/1986	Em duelo	s/i	João Brites	D	
07/03/1987	Viagem	Adaptação de João Brites	João Brites	D	A partir de poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen,
24/07/1987	Montedemo	Adaptação de João Brites	João Brites	D	A partir de Hélia Correia

07/03/1988	Noivos velhos novos noivos	O Bando	Horácio Manuel	D	A partir de vários autores
26/03/1988	Nora	s/i	João Brites	D	Autor, Gonçalo Fernandes Trancoso, do século XIV, não teatral
21/11/1988	Carcaças, Pedro Primeiro, Príncipe Bezerro	João Brites	João Brites	B	
21/04/1989	Estilhaços	Adaptação João Brites	João Brites	D	a partir O sentido da epopeia, M. Carvalho
30/11/1989	A pregação	Dramaturgia e adaptação de João Brites	João Brites	D	
01/06/1990	A terceira margem do rio	João Brites	João Brites	D	A partir de textos de João Guimarães Rosa
03/08/1990	Bichos	João Brites	João Brites	D	A partir de Bichos de Miguel Torga
09/05/1991	Viviriato	João Brites	João Brites	D	
27/09/1991	A morte do palhaço	João Brites	João Brites	D	A partir de textos de Raul Brandão, et. al.
07/02/1992	D. Sebastião Paris Dakar	Pompeu José	Kot Kotecki	D	A partir de textos de Virgílio Martinho, Rui Vaz de Carvalho, et. al.
14/03/1992	Da vida dos pássaros	João Silva	João Brites	B	
15/06/1992	Borda d'água	dramaturgia e coord. MH Seródio	João Brites	D	A partir de textos poéticos de António Ramos Rosa
02/11/1992	Amanhã	João Brites	João Brites	D	A partir de Almada Negreiros
21/12/1993	Se mentes photocena	João Brites	João Brites	D	a partir de Teresa Rita Lopes
05/10/1993	Gente singular	João Brites	João Brites	D	a partir de textos de Teixeira Gomes
1994					
06 /12/1994	Liberdade	João Brites	João Brites	D	A partir de Sophia de Mello Breyner Andresen
1994	Trilhos	Cândido Ferreira	João Brites	D	coord. do texto, Cândido Ferreira
25/05/1994	Esta noite improvisa-se	L. Pirandello	João Brites	D	
29/06/1994	<u>The Right Shoes</u>	S/i	S/i		
04/12/1995	Mão cheia de nada	João Brites	João Brites	D	a partir de Irene Lisboa
15/09/1995	Póvoa do Varzim	João Brites	João Brites	D	
27/07/1996	Nau de Quixibá	João Brites	João Brites	D	A partir de Alexandre Pinheiro Torres
01/08/1996	Balada de Garuma	Ad de Bont	João Brites	C	Dramaturgia de João Brites
24/04/1997	Visões	Maria Helena Seródio e Raul Atalaia	Raul Atalaia	D	a partir de The well of saints (1905) de John Millington Synge
29/ 08/1997	Gloçon son	Fernando Macedo	Horácio Manuel	C	Autor de São-Tomé
22/05/1998	Peregrinação – Návía		Bibi Gomes	D	Concepção João Brites
11/11/1998	Vassilissa ou a boneca no bolso	Bruno Stori	Letizia Quintavalla	C	

18/02/1999	Mirad, um rapaz da Bósnia	Ad de Bont	Raul Atalaia	C	
20/03/1999	De um lado oculto	Miguel Moreira e Bibi Gomes	Miguel Moreira e Bibi Gomes	B	
24/04/1999	Madrugada	João Nuno Martins	João Brites	B	
17/12/1999	A Porca	Marie Darrieusseq	João Brites	C	
08/06/2000	Merlim	Tankred Dorst	João Brites	C	
08/02/2001	Abrigo	João Brites	João Brites	D	a partir de textos de Ismaíl Kadaré
06/05/2001	Russo	João Nuno Martins	João Brites	B	
09/05/2001	Dulcinha	Antónia Terrinha	João Brites e A. Terrinha	D	A partir de
09/05/2001	Percival	Gonçalo Amorim e João Brites	João Brites	D	compilação de textos G. Amorim
28/05/2001	Miúra			D	A partir de M.Torga, interpretador por Manuel Horário
31/05/2001	Gabriel	João Brites	João Brites	D	
31/05/2001	Joana	João Brites	João Brites	D	a partir de S.M.B. Andersen
31/05/2001	Mariana	João Brites	João Brites	D	
31/05/2001	Menino	João Brites	João Brites	D	
31/05/2001	Ti Miséria	Paula Só João Brites	João Brites	D	
29/07/2001	Auto do pino do Verão	João Brites	João Brites	D	a partir de E. Andrade
15/11/2001	Vertigem	João Brites	João Brites	D	a partir de de Carlos Alberto Machado
30/05/2002	Alma Grande	João Brites	João Brites	D	A partir de Miguel Torga
12/2002	A saga do ser humano obstinadamente em busca de uma felicidade (...)	João Brites	João Brites	D	
13/12/2002	Gente Feliz com lágrimas	João Brites	João Brites	D	A partir do romance homónimo de João de Melo
06/02/2003	Pessoa(s)	O Bando	O Bando	D	
17/05/2003	Deixar de ver para ver melhor	O Bando	O Bando	D	
19/06/2003	Os anjos	João Brites	João Brites	D	a partir de Teolinda Gersão
07/12/2003	Cabaré da rrrraça	O Bando Olodum	O Bando Olodum	D	
09/12/2003	Oxente, Cordel de novo?		Márcio Meirelles	C	
10/02/2004	Horas do diabo	João Brites	João Brites	D	a partir de Teresa Rita Lopes
06/05/2004	Ensaio sobre a cegueira	João Brites	João Brites	D	a partir de J. Saramago
15/10/2004	Arestas	O Bando	O Bando	D	a partir de G. Lorca

A Barraca (1975, Lisboa)

Data de estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Inf. Ad.
4/3/1976	A cidade dourada ou Nem tudo o que luz é ouro	Teatro de La Candelaria da Colômbia	A Barraca	D	
2/9/1976	Histórias de fidalgotes e alcoviteiras, pastores e judeus(...)		Hélder Costa	D	A partir de
16/4/1977	Barraca conta Tiradentes		Augusto Boal	D	
12/12/1977	Ao qu'isto chegou! - Feira portuguesa de opinião	Colectiva	Augusto Boal	D	
20/6/1978	Zé do Telhado	Hélder Costa	Augusto Boal	B	
19/5/1979	D. João VI	Hélder Costa	Hélder Costa	B	
29/2/1980	Preto no Branco - A morte acidental de um anarquista	Dario Fo	Hélder Costa	C	
5/5/1980	É menino ou menina?	Hélder Costa	Hélder Costa	D	a partir de
18/11/1981	Fernão, Mentos?	Hélder Costa	Hélder Costa	B	
20/11/1982	Tudo bem! (Reflexões acerca do Homem Novo)	Hélder Costa	Hélder Costa	B	
21/1/1983	Um dia na capital do Império	Helder Costa	Helder Costa	D	A partir de
1984					
28/7/1984	Santa Joana dos Matadouros	B. Brecht	Helder Costa	A	
27/9/1985	Um homem é um homem - Damião de Góis	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
30/5/1986	Calamity Jane		Maria do Céu Guerra e Helder Costa	D	de vários autores
23/7/1986	Espectáculo comemorativo da Constituição de 1911	Maria do do céu Guerra, e Hélder Costa	HÉLDER COSTA	B	
14/11/1986	Os polícias	Slawomir Mrozek	HÉLDER COSTA	C	
7/3/1987	O diabinho da mão furada		HÉLDER COSTA	D	A partir de
11/2/1988	O Baile	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
24/1/1989	O menino de sua mãe	Maria do Céu Guerra	Maria do Céu Guerra	D	A partir de
8/12/1989	Margarida do Monte	Marcelino Mesquita	HÉLDER COSTA	B	
1/1990	O azeite	Maria do do céu Guerra, e Hélder Costa			
14/1/1990	Pimenta, cravo e canela	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
11/12/1990	Liberdade em Bremen	Fassbinder	HÉLDER COSTA	C	
1991	Cartas de amor	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
6/1991	Poesia de Lisboa	Maria do do céu Guerra	Maria do do céu Guerra	D	Espectáculo de música e

					poesia
21/6/1991	Que habitação para Lisboa?	Maria do do céu Guerra	Maria do do céu Guerra	D	Proposta de Maria do Céu Guerra
27/10/1991	Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	Maria do Céu Guerra	A	
13/11/1991	Uma floresta de enganos	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	D	
14/11/1991	Play it again, Sam!	Woody Allen	HÉLDER COSTA	C	
1992	A saúde no tempo dos Descobrimientos	A Barraca	A Barraca	D	
12/1/1992	Mi Rival	Ralph Talbot	HÉLDER COSTA	C	
8/10/1992	A Cantora Careca	E. Ionesco	HÉLDER COSTA	C	
1/6/1993	Macbett	E. Ionesco	HÉLDER COSTA	C	
26/10/1993	Rinoceronte	E. Ionesco	HÉLDER COSTA	C	
12/12/1993	De braços abertos	Maria Adelaide Amaral	Fernanda Lapa	B	
1994					
15/7/1994	Primeira paginam	Ben Hecht e Charles Mac Arthur	HÉLDER COSTA	C	
30/10/1994	Pastéis de nata para a Avó	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
15/11/1994	Marly, a vampira de Ourinhos	HÉLDER COSTA e Maria do Céu Guerra	HÉLDER COSTA	B	
25/12/1994	As histórias do Atchim!!!	João Ricardo e José Boavida	A Barraca	b	
15/2/1995	Não há nada que se coma?	Francisco Pestana	Rui Luís Brás	B	
27/4/1995	O avarento	Molière	HÉLDER COSTA	A	
27/10/1995	Parabéns a você	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
1996	O último baile do império	MARIA DO CÉU GUERRA	MARIA DO CÉU GUERRA	D	A partir
27/9/1996	Viva la vida!	HÉLDER COSTA e César Oliveira	HÉLDER COSTA	B	
17/4/1997	Xeque Mate	Anthony Shaffer	MARIA DO CÉU GUERRA	C	
13/5/1997	Gulliver	Gigliola Fantoni, Ruggero Maccari	MARIA DO CÉU GUERRA	C	
30/10/1997	O bode expiatório	Fassbinder	MARIA DO CÉU GUERRA	C	
21/11/1997	Queres ser ministro?	Gigliola Fantoni, Ruggero Maccari	HÉLDER COSTA	C	
4/4/1998	Que dia tão estúpido	Dario Fo, Franca Rame	HÉLDER COSTA	C	
8/5/1998	O príncipe de Spandau	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	

15/6/1998	A Barca do Mundo	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
27/1/1999	Um dia inesquecível	Gigliola Fantoni, Ruggero Maccari	HÉLDER COSTA	C	
11/3/1999	Fernão, Mentas?	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
25/4/1999	Abril em Portugal	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
21/8/1999	Agosto - histórias de emigração	MARIA DO CÉU GUERRA	MARIA DO CÉU GUERRA	B	
8/7/2000	A Relíquia	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	D	A partir de E. Queirós
12/12/2000	A balada do café triste	Edward Albee	MARIA DO CÉU GUERRA	C	
10/1/2001	Marilyn, meu amor	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
3/7/2001	Um Inverno debaixo da mesa	Roland Topor	MARIA DO CÉU GUERRA	C	
4/10/2001	Havemos de rir?	Maria Judite de Carvalho	MARIA DO CÉU GUERRA	B	
2/2002	Nós temos os pés grandes porque somos muito altas	Carlos Santiago	MARIA DO CÉU GUERRA	C	
6/5/2002	Comédia de Rubena	Gil Vicente	MARIA DO CÉU GUERRA	A	
11/7/2002	O velho da horta	Gil Vicente	MARIA DO CÉU GUERRA	A	
30/10/2002	Farsa de Inês Pereira	Gil Vicente	MARIA DO CÉU GUERRA	A	
26/11/2002	O auto das fadas	Gil Vicente	MARIA DO CÉU GUERRA	A	
27/3/2003	A profissão da senhora Warren	George Bernard Shaw	Guilherme de Mendonça	A	
9/8/2003	O incorruptível	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
24/9/2003	Os renascentistas	HÉLDER COSTA	HÉLDER COSTA	B	
22/11/2003	Revolta dos bonecos	Maria Lúcia Veiga	Rita Lello	B	
22/5/2004	Ser e não ser ou Estórias da História do Teatro	Colectivo	Colectivo	D	
27/11/2004	História breve da lua	António Gedeão	G. Filipe	B	

A Comuna – Teatro de Pesquisa (1972, Lisboa)

Data de estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info.ad.
11/02/1974	A Ceia	Colectivo	João Mota	D	
16/05/1974	A ceia II	Colectivo	João Mota	D	
10/06/1974	A cegada	Colectivo	JOÃO MOTA	D	
31/01/1975	Era uma vez	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	D	a partir de Alfredo Nery Paiva
19/06/1975	Bão	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	D	
21/01/1976	Fogo	JOÃO MOTA	João Mota	D	A partir de textos dos Autos da Inquisição
23/11/1976	O muro	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	D	a partir de José Gomes Ferreira
21/05/1977	Em Maio...	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	D	
23/12/1977	A mãe	Bertolt Brecht	JOÃO MOTA	A	
02/1978	Viagens fabulosas de Simão e Zacarias	Nuno Feijão	Nuno Feijão	D	Le petit prince (1943) de Antoine de Saint-Exupéry
07/12/1978	Homem morto, homem posto	B. Brecht	JOÃO MOTA	A	
10/02/1979	Sissurica	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	D	a partir de Jorge de Sena
13/06/1979	As guerras de alecrim e manjerona	António José da Silva e António Teixeira	JOÃO MOTA	A	
04/01/1980	O dragão	Evguenyi Lvovich Schwartz	João Mota	D	A partir de Evguenyi Lvovich Schwartz, texto de narração Abel Neves
09/05/1980	As despedidas da Grã-Duquesa	Bernard da Costa	JOÃO MOTA	C	Autor português, mas encontra-se assinalada a tradução, depreende-se que foi escrita em língua estrangeira.
25/11/1980	Em frente da porta do lado de fora	Wolfgang Borchert	JOÃO MOTA	a	
28/02/1981	Deixo's poisar	Francisco Pestana e C. Paulo	JOÃO MOTA	B	
08/10/1981	Serena guerrilha	Abel Neves	JOÃO MOTA	B	
13/02/1982	A Viagem	Hélder Costa	JOÃO MOTA	B	
05/06/1982	Não fui eu... foram eles	Abel Neves, Carlos Paulo, Fernando Gomes, Francisco Nicholson	JOÃO MOTA	B	
07/01/1983	A Castro	António Ferreira	JOÃO MOTA	A	

11/12/1983	Quero o meu Victor a cores	Carlos Paulo	JOÃO MOTA	B	
1984					
24/04/1984	Marat - perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat (...)	Peter Weiss	JOÃO MOTA	C	
16/11/1984	Para onde is? II	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	D	
01/01/1985	Pó de palco,	Paulo Carlo	JOÃO MOTA	D	A partir de H. Hélder, etc.
24/06/1985	Amadis	Abel Neves	JOÃO MOTA	B	
10/07/1985	Festa medieval	Abel Neves, Comuna	JOÃO MOTA	D	
28/03/1986	Calígula	Camus	JOÃO MOTA	A	
25/07/1986	Touro	Abel Neves	JOÃO MOTA	B	
07/01/1987	Victor ou as crianças no poder	Roger Vitrac	JOÃO MOTA	A	
28/02/1987	Farsa você mesmo	C. Paulo	C. Paulo e JOÃO MOTA	D	
18/07/1987	Os dois corcundas e a lua	Richard Démarcy	JOÃO MOTA	C	
25/02/1988	O destino morreu de repente	Alves Redol	JOÃO MOTA	A	
04/07/1988	Édipo rei	Sófocles	JOÃO MOTA	A	
16/07/1988	Graxa-xô-Alunos	Escola de Teatro da Comuna	Escola de Teatro da Comuna	D	
01/01/1989	Festival da otite I	Carlos Paulo	Carlos Paulo	B	
17/02/1989	Os recrutas	Neil Simon	JOÃO MOTA	C	
16/11/1989	A pécora	N. Correia	JOÃO MOTA	B	
31/05/1990	O estrangeiro em casa	Richard Démarcy	JOÃO MOTA	C	
31/05/1990	Um eléctrico chamado desejo	Tennessee Williams	JOÃO MOTA	A	
01/01/1991	Festival da otite II	Carlos Paulo	Carlos Paulo	B	
07/03/1991	Grande área	Raymond Duthèque	Almeno Gonçalves	A	
23/03/1991	Terra,	Abel Neves	JOÃO MOTA	B	
18/11/1991	Má sorte ter sido puta	John Ford	JOÃO MOTA	A	
12/06/1992	Feira vicentina	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	D	a partir de G. Vincente
1994					
01/01/1994	El grande de Coca-cola	J. Neville Andrews	JOÃO MOTA	C	
17/03/1994	Guerras do alecrim e manjerona	António José da Silva	JOÃO MOTA	A	
13/10/1994	A senhora Klein	Nicholas Wright	JOÃO MOTA	C	
15/02/1995	A pulga atrás da orelha	Georges Feydeau	JOÃO MOTA	A	
06/05/1995	Até as coristas falam!	Fernando Gomes	Conceição Ferreira	B	

04/06/1995	Viagem	Colectivo, Conceição Ferreira	JOÃO MOTA	D	
07/11/1995	Aqui!	Michael Frayn	Alfredo Brissos	C	
27/03/1996	Monólogo + Precisamente + Nova ordem mundial	Harold Pinter	Álvaro Correia	C	
30/05/1996	A travessia		JOÃO MOTA	D	a partir de Erico Veríssimo
07/11/1996	O mal da juventude	F.Bruckner	JOÃO MOTA	A	
03/04/1997	Medida por medida	William Shakespeare	JOÃO MOTA	A	
21/06/1997	Auto da justiça	Francisco Ventura	JOÃO MOTA	B	
16/10/1997	Portas comunicantes	Alan Ayckbourn	Alfredo Brissos	C	
29/01/1998	O voo das borboletas	Luís Fonseca,	Álvaro Correia	B	
21/04/1998	O fidalgo aprendiz	D. Francisco Manuel de Melo	JOÃO MOTA	A	
20/07/1998	Os doze de Inglaterra	António Torrado	JOÃO MOTA	B	
07/01/1999	As variações Goldberg	George Tabori	JOÃO MOTA	C	
01/05/1999	Inter-rail	Abel Neves	JOÃO MOTA	B	
16/09/1999	D. João e Julieta	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	D	a partir de N. Correia
24/11/1999	Tudo corre bem no melhor dos mundos de Voltaire	António Torrado	JOÃO MOTA	D	
13/05/2000	Não sobre rouxinóis	T. Williams	Alfredo Brissos	A	
17/10/2000	Lianor no país sem pilhas	Armando Nascimento Rosa	JOÃO MOTA	B	
12/12/2000	O vento que vem	12/12/2000Luís Fonseca	Álvaro Correia	B	
15/03/2001	2001 Meninas ao espaço	Carlos Paulo	Carlos Paulo	B	
21/04/2001	Categoria 3.1 - morire di classe	Lars Norén	Álvaro Correia	C	
10/05/2001	Ubu na Comuna	A. Jarry	JOÃO MOTA	D	
07/11/2001	O Jogo da Salamandra	Jaime Rocha	Celso Cleto	B	
13/12/2001	Do desassossego	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	C	
29/01/2002	Era uma vez ... quatro	António Torrado	JOÃO MOTA	B	
02/05/2002	Páginas arrancadas	Luiz Francisco Rebello	JOÃO MOTA	B	
07/02/2003	Bão Preto	JOÃO MOTA	JOÃO MOTA	C	
03/2003	Um bicho na lua	Richard Kalinowsky	JOÃO MOTA	C	
10/04/2003	Jornada para a noite	Eugene O'Neill	JOÃO MOTA	A	
01/07/2003	Auto da alma	Gil Vicente	JOÃO MOTA	A	
12/02/2004	Dez dedinhos nas mãos	Sue Townsend	JOÃO MOTA	C	
30/04/2004	Cara de fogo	Marius von Mayenburg	JOÃO MOTA	C	
27/10/2004	A cabra ou Quem é Sílvia?	Edward Albee	Álvaro Correia	C	

Grupo Novo / Teatro Aberto (1982, Lisboa)

Data de Estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
25/05/1982	Oíçam como eu respiro	Dario Fo	João Lourenço	C	
25/01/1983	O suicidário (...)	Nikolai Erdman	João Lourenço	A	
31/08/1983	Comédia à moda antiga	Alexei Arbuzov	Jorge Listopad	A	
1984					
15/02/1984	A boa pessoa de Setzuan	Bertold Brecht	João Lourenço	A	
26/03/1984	O esfinge gorda	Mário Viegas	Mário Viegas	D	
31/05/1984	Confissões numa esplanada de Verão	dram. M. Viegas, L.F. Rebello	Mário Viegas	D	
07/11/1984	Ubu português	João Lourenço, José Fanha, Vera San Payo de Lemos	João Lourenço	B	
20/03/1985	Ascensão e queda da cidade de Mahagonny	Brecht	João Lourenço	A	
25/10/1985	Tu e eu	Friedrich Karl Waechter	João Lourenço	C	
22/04/1986	Volpone	Ben(jamin) Jonson	Norberto Barroca	A	
05/06/1986	Mãe Coragem e os seus filhos	Brecht	João Lourenço	A	
26/01/1987	O jardim das cerejas	Anton Tchekov	João Lourenço	A	
17/06/1987	A segunda vida de Francisco de Assis	José Saramago	Norberto Barroca	B	
30/09/1987	A dama do Maxim's	Georges Feydeau	João Lourenço	A	
21/04/1988	A rua	Jim Cartwright	João Lourenço	C	
05/08/1988	A nave adormecida	Fernando Dacosta	Castro Guedes	B	
21/12/1988	Romeu e Julieta	W. Shakespeare	João Lourenço	A	
12/05/1989	A marmita de Papin	Clara Pinto Correia	Fernando Gomes	B	
05/10/1989	Happy end	D.Lane, Brecht, H. Eisler, K. Weill	João Lourenço	A	
25/04/1990	Na solidão dos campos de algodão	Koltès	João Lourenço	c	
29/09/1990	Desejo sob os ulmeiros	E.O'Neill	João Lourenço	A	
29/09/1990	Loucos por amor	Sam Shepard	João Lourenço	C	
27/03/1991	O suicidário	Nikolai Erdman	João Lourenço	A	
25/07/1991	A rapariga de Varsóvia	Mário de Carvalho	Fernanda Lapa	B	
28/11/1991	Hotel da Bela Vista	Ödön von Horváth	Hellmut Reinke	A	
23/04/1992	O marido vai à caça	Feydeau	Fernando Gomes	A	
03/09/1992	Um sabor a mel	Shelagh Delaney	João Lourenço	A	

30/12/1992	A ópera de três vinténs	Brecht	João Lourenço	A	
29/07/1993	Top girls	Caryl Churchill	Fernanda Lapa	C	
21/12/1993	O tempo e o quarto	B. Strauss	João Lourenço	C	
1994					
27/05/1994	Oleanna	David Mamet	João Lourenço	C	
16/08/1994	Alguém olhará por mim	F.McGuinness	João Lourenço	C	
03/1995	A morte e a donzela	Ariel Dorfman	Fernanda Lapa	C	
21/06/1995	O caminho para Meca	Athol Fugard	João Lourenço	C	
07/1995	Coelho, coelho	Coline Serreau	José Carretas	C	
12/1995	Ensaio	Jean Anouilh	João Lourenço	C	
05/1996	A minha noite com o Gil	Kevin Elyot	Fernando Heitor	C	
08/1996	As presidentes	Werner Schwab	João Lourenço	C	
07/01/1997	Fernando Krapp escreveu-me esta carta	Tankred Dorst	João Lourenço João Lourenço	C	
25/04/1997	Poema ecológico	Gr. de Tea. da Esc. Sec. de Montemor-o-Novo)	S/i	D	
22/05/1997	As luzes	Howard Korder	Nuno Carinhas	C	
23/07/1997	Pêssegos	Nick Grosso	José Wallenstein	C	
19/10/1997	<u>Sweeney Todd</u>	<u>terrível barbeiro de Fleet Street, Stephen Sondheim</u>	João Lourenço	C	
27/12/1997	Água salgada	Conor McPherson	João Lourenço	C	
09/01/1998	Luz de Inverno	David Hare	João Lourenço	C	
02/05/1998	Às vezes neva em Abril	João Santos Lopes	João Lourenço João Lourenço	C	
04/09/1998	O mar é azul, azul	Vera San Payo de Lemos	João Lourenço	D	a partir de Brecht
08/05/1999	Quase	Patrick Marber	João Lourenço	D	
09/05/1999	Auto da Feira	(Gr. Tea. da Esc. Sec. de Montemor-o-Novo)	João Lourenço	D	A partir de Gil Vicente
26/10/1999	Top dogs	Urs Widmer	João Lourenço	C	
15/03/2000	Lucefécit	Conor McPherson	João Lourenço	C	
12/07/2000	A última batalha	Fernando Augusto	Fernando Heitor	B	1999, prémio SPA
25/11/2000	Até mais ver	Oliver Bukowski	João Lourenço	C	
16/05/2001	A visita	Eric-Emmanuel Schmitt	João Lourenço	C	
07/09/2001	Socos - peças dos últimos dias	Neil Labute	João Lourenço	C	
25/02/2002	Peer Gynt	Ibsen	João Lourenço	A	
05/2002	Rastos	António Ferreira	Paulo F Monteiro	B	2001,prémio SPA
01/07/2002	Albert Herring		João Lourenço	E	ÓPERA

19/09/2002	Encontro com Rita Hayworth	Pedro Pinheiro	Fernando Heitor	B	prémio SPA 2002
11/2002	José e Maria	Peter Turrini	João Lourenço	C	
10/01/2003	Menina e moça	B. Ribeiro	Maria Emília Correia	D	
04/2003	Copenhaga	Michael Frayn	João Lourenço	C	
23/07/2003	Demónios menores	Bruce Graham	João Lourenço	C	
2003	<u>Notícias do dia</u>		João Lourenço	E	ÓPERA
16/10/2003	O bobo e a sua mulher esta noite na Pancomédia	Botho Strauss	João Lourenço	C	
19/03/2004	Paisagens americanas	Neil Labute	Rui Pedro Tendinha, João Lopes	C	
10/04/2004	A forma das coisas	Neil Labute	João Lourenço	C	
07/10/2004	Democracia	Michael Frayn	João Lourenço	C	
12/2004	<u>Uma questão de identidade, uma questão de confiança</u>	<u>Ernst Krenek</u>	João Lourenço	E	ÓPERA

Grupo de Campolide - Companhia de Teatro de Almada (1971, Lisboa/Almada)

Data de Estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
8/1974	Do colonialismo ao fascismo			D	s/i
28/12/1974	Fulgor e morte de Joaquim Murieta	Pablo Neruda	Joaquim Benite	C	
3/1976	O grande cidadão	Virgílio Martinho	Joaquim Benite	B	
15/4/1977	1383, Fernão Lopes	Virgílio Martinho	Joaquim Benite	D	Adaptação
7/5/1977	Dom Quixote libertado	Anatoly Lunatcharsky	José Martins	A	
16/9/1977	O santo Inquérito	Alfredo Dias Gomes	Joaquim Benite	C	
4/2/1978	Trinca Fortes e seus amigos	José barata Moura	s/i	B	
7/1978	As aventuras de Till Eulenspiegel	Virgílio Martinho	Joaquim Benite	B	
13/10/1978	A sapateira prodigiosa	G. Lorca	José Martins	A	
1979	O pequeno círculo de giz	B. Brecht	António Assunção	A	
6/6/1979	A noite	José Saramago	Joaquim Benite	B	
7/12/1979	A queda dum anjo		José Martins	D	A partir de Camilo Castelo Branco
1980	Camões tão perto e tão longe	Maria Rosa Colaço	Grupo de Teatro de Campolide	B	
17/10/1980	Que farei com este livro?	J. Saramago	Joaquim Benite	B	
1981	O espanta-pardais	Maria Rosa Colaço	Joaquim Benite e José Martins	B	
25/6/1981	Guerra?! Não obrigado		F. Gusmão	D	a partir de Brecht
8/12/1981	A excepção e a regra	B. Brecht	Peter Schroth, Peter Kleinert	A	
1982	A menina, o gato e o robot	Joaquim Benite	Joaquim Benite e José Peixoto	B	
20/5/1982	Tempos difíceis	Romeu Correia	Joaquim Benite	B	
1983	Mil trezentos e oitenta e trezinho	Virgílio Martinho	Joaquim Benite	B	
3/1983	Anastas ou A origem da Constituição	Juan Benet	F.Gusmão	C	
22/7/1983	Zoo story	Edward Albee	Joaquim Benite	C	
29/7/1983	1383, Fernão Lopes	Virgílio Martinho	Joaquim Benite	D	Adap
10/1983	Fernão, sim ou não?	Virgílio Martinho	António Assunção	B	

1984					
26/4/1984	Os retratos	Júlio Maurício	Arthur Ramos	C	Autor brasileiro
26/7/1984	Hughie	Eugene O'Neill	Joaquim Benite	A	
8/11/1984	Como matar o tubarão	Victor Haïm	Joaquim Benite	A	
8/2/1985	Réus e juízes		José Martins	D	a partir de G. Vicente
21/6/1985	O capote	Georges Sonnier	Joaquim Benite	C	
7/12/1985	Bom dia palhaço	Carlos Pinhão	Joaquim Benite	B	
20/2/1986	Menina Júlia	August Strindberg	Rogério de Carvalho	A	
12/6/1986	George Dandin	Molière	Joaquim Benite	A	
1987	O cavaleiro e o dragão	José Jorge Letria	Joaquim Benite	B	
30/4/1987	O fim da enfermeira João	Frank Marcus	Artur Ramos	C	
17/7/1987	Afonso VI	Fonseca Lobo	Joaquim Benite	B	
26/5/1988	Dona Rosinha, a solteira	G. Lorca	Joaquim Benite Joaquim Benite	A	
7/1988	As velhacarias de Scapin	Molière	Julio Castronuovo	A	
11/1988	A menina sábia	Ernesto Ræz	Joaquim Benite	C	
1/1989	Dona Filipa de Vilhena	A. Garrett	Joaquim Benite	A	
7/1989	Marco Milhão	Eugene O'Neill	Joaquim Benite	A	
15/11/1989	Valentim e Valentina	Virgílio Martinho	Álvaro Faria	B	
7/7/1990	Felicidade e erva doce	Peter Shaffer	Joaquim Benite	C	
20/7/1990	Amor a quanto obrigas		Victor Gonçalves	D	a partir de G. Vicente
11/12/1990	Histórias para meninos sem juízo	J. Prévert	Luzia Paramés	D	
12/4/1991	As suplicantes	Fonseca Lobo	Joaquim Benite	B	
4/7/1991	Lusos da ribalta	Ramón Perez	Ramón Perez	C	espectáculo de rua
13/7/1991	Mozart e Salieri		Joaquim Benite	D	a partir de
19/12/1991	Dias inteiros nas árvores		Joaquim Benite	A	
21/1/1992	Sopa de pedras - histórias de fantoches		Teresa Gafeira	D	
18/6/1992	Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança	António José da Silva	Joaquim Benite	A	
15/7/1992	La musica II	M. Duras	Marie-Pierre Fernandes	A	
20/5/1993	Cacau mágico	Milan Vukotic	Milan Vukotic	C	
3/6/1993	Othello	W. Shakespeare	Joaquim Benite	A	
17/7/1993	Os dias felizes	S. Beckett	Julio Castronuovo	A	
1/10/1993	Bastien e Bastienne	Mozart	Joaquim Benite	A	
22/12/1993	De graus	Hélder Prista Monteiro	Joaquim Benite e Victor	B	

			Gonçalves		
1994					
29/4/1994	O valente soldado Schveik	Jaroslav Hasek	J. Listopad	A	
29/12/1994	Molière	Mikhail Bulgakov	Joaquim Benite	A	
18/6/1995	Filopópolis	Virgílio Martinho	Joaquim Benite	B	
5/7/1995	Restos	Józef Szajna	Józef Szajna	C	
10/10/1995	A Bela e o Monstro		Teresa Gafeira	D	A partir de
7/3/1996	Razões e corações		Victor Gonçalves	D	a partir de G. Vicente
7/11/1996	Calígula		Joaquim Benite	D	a partir de
17/1/1997	O tambor de seda	Monique Rutler	Joaquim Benite	D	a partir de Mishima
5/7/1997	A cada um o seu problema	Harold Pinter	Rogério de Carvalho	C	
17/7/1997	O carteiro de Neruda	Antonio Skármeta	Carlos Porto	C	
26/2/1998	Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim	G. Lorca	Joaquim Benite	A	
4/7/1998	Medeia estrangeira	Willy Kyrklund	J. Listopad	C	
12/11/1998	O cerco de Leninegrado	José Sanchis Sinisterra	Joaquim Benite	c	
15/5/1999	A verdadeira história de Andreia Belchior	Fernando Rebelo	L. Pais	B	
20/5/1999	Memorial do convento		Joaquim Benite	D	a partir de J. Saramago
3/6/1999	Crónica feminina	J. Listopad	Joaquim Benite e Teresa Gafeira	B	
10/9/1999	Viagens na minha terra	a partir de	Joaquim Benite	D	
7/12/1999	O noivado no Dafundo + Corcunda por amor	A. Garrett	V. Gonçalves	A	
19/1/2000	Diários de Esperancinha	Maria Rosa Colaço	Teresa Gafeira	B	
13/4/2000	O príncipe constante	Caldéron de la Barca	J. Listopad	A	
27/12/2000	Mãe Coragem e os seus filhos	Brecht	Joaquim Benite	A	
28/3/2001	Ode marítima		Domingos Semedo	D	a partir de Fernando Pessoa
12/4/2001	Sobre os rios da Babilónia	António Borges Coelho	Victor Gonçalves	B	
7/7/2001	Esse tal alguém	Teresa Rita Lopes	Rogério de Carvalho	B	
15/3/2002	O mercador de Veneza	W. Shakespeare	Joaquim Benite	A	
6/6/2002	Os directores	Daniel Bésse	Joaquim Benite	C	
28/11/2002	As três irmãs	Tchekhov	Rogério de Carvalho	A	
11/2/2003	O barbeiro de Sevilha	Rossini	Teresa Gafeira	A	
26/3/2003	Paolo Paoli	Adamov	Joaquim Benite	A	
16/4/2003	Hamlet e Ofélia	Carlos Alberto Machado	José Fartaria	B	

14/5/2003	Chá doce	Teresa Gafeira	Teresa Gafeira	B	
12/6/2003	A paz	Aristófanes	Vítor Gonçalves	A	
24/9/2003	Os dias felizes	Beckett	Joaquim Benite	A	
16/10/2003	Cristo	Paulo Mendes	Paulo Mendes	B	
29/1/2004	O fazedor de teatro	Thomas Bernhard	Joaquim Benite	A	
19/5/2004	O jogador		Vladislav Pazi	D	a partir de Dostoievski
21/10/2004	A purga do bebé	Feydeau	Vítor Gonçalves	A	
16/12/2004	D. Juan	Molière	Joaquim Benite	A	

Companhia Teatro Experimental de Cascais (1966,Cascais)

Data de Estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
18/1/1975	Cerimonial para um combate	Claude Prin	Carlos Avilez	C	
26/5/1976	Ópera dos três vinténs	Bertold. Brecht	Carlos Avilez	A	
17/9/1976	Despedimento sem justa causa	Júlio Maurício	Rogério Paulo	C	
2/9/1977	O vento nas ramas do sassafráz	René de Obaldia	Carlos Avilez	C	
7/1978	As profecias do Bandarra	A. Garrett	Carlos Avilez	A	
1979	Os brinquedos do Tozé fizeram banzé	Orlando Neves	Fernanda Lapa	B	
7/8/1979	A mãe, comédia repugnante do filho da mãe	Witkiewicz	Carlos Avilez	A	
9/1980	O que aconteceu na terra dos Procópios	Maria Meneres	s/i	D	
1981	Onde Vaz, Luiz?	Jaime Gralheiro	Carlos Avilez	B	
16/4/1982	Portugal, anos quarenta	Luiz Francisco Rebello	Carlos Avilez	B	
18/2/1983	O trio	Kado Kostzer	António Marques	C	
30/9/1983	Jedermann	Hofmannsthal	Carlos Avilez	A	
1984					
1/1984	Chorar para rir	Marcel Sabourin	José Caldas	C	
8/1984	A aurora da minha vida	Naum Alves de Souza	Carlos Avilez	C	
1/1985	Arraia miúda	Jaime Gralheiro	s/i	B	
28/3/1985	Dr. João das Regras	Luiz Rizo	s/i	B	
4/1985	Virgínia	Edna O'Brien	s/i	C	
8/1985	Duas anedotas provincianas	a partir de	Artur Ramos	D	
24/1/1986	No Natal a gente vem te buscar	Naum Alves de Souza	Naum Alves de Souza	C	
4/1986	Galileu Galilei	Bertold Brecht	Carlos Avilez	A	
16/4/1986	Farsa das ciganas		António Marques	D	A partir de Gil Vicente
16/4/1986	Farsa de Inês Pereira	G. Vicente	A. Marques	A	
2/1987	O balcão	Jean Genet	Carlos Avilez	A	
5/1987	Tartufo	Molière	Rogério de Carvalho	A	
1/1988	Bartolomeu e Diogo Dias	Luiz Rizo	Carlos Avilez	B	
4/1988	Macbeth	W. Shakespeare	J. Listopad	A	

7/1988	Opereta	Gombrowicz	Carlos Avilez	A	
4/7/1988	Oração	Arrabal	Carlos Avilez	C	
30/8/1988	O pranto e as almas		Santos Manuel	D	a partir de GV
9/1988	D. João no jardim das delícias	Norberto Ávila	Carlos Avilez	B	
1/1989	Auto das regateiras	António Ribeiro Chiado	Carlos Avilez	A	
5/1989	Lisístrata	Aristófanos	Carlos Avilez	A	
10/1989	A morte de Danton	Georg Büchner	Carlos Avilez	A	
19/10/1989	D. Luiz	Peter Shaffer	Carlos Avilez e Zita Duarte	C	
6/4/1990	Quero ser rei esta noite	Peter Shaffer	Carlos Avilez e Zita Duarte	C	
7/1990	Rei Lear	W. Shakespeare	Carlos Avilez	A	
23/2/1991	A lua desconhecida	Miguel Rovisco	Carlos Avilez Carlos Avilez	B	
3/1991	Leandro, rei da Helíria	Alice Vieira	Carlos Avilez	B	
26/4/1991	O pecado de João Agonia	Bernardo Santareno	Carlos Avilez	B	
22/11/1991	La Nonna	Roberto Cossa	Carlos Avilez	C	
1/1992	Espectros	Ibsen	Carlos Avilez	A	
26/11/1992	Harold e Maude	Collin Higgins	Carlos Avilez Carlos Avilez Carlos Avilez	C	
16/4/1993	Alta vigilância	Jean Genet	Carlos Avilez	A	
13/8/1993	Os biombos	Jean Genet	Carlos Avilez	A	
1994					
1/3/1994	Breve sumário da história de Deus	Gil Vicente	Carlos Avilez	A	
24/6/1994	O diário de Anne Frank	Frances Goodrich e Albert Hacquett	Carlos Avilez	C	
1/1995	Inventários	Philippe Minyana	Carlos Avilez	C	
3/1995	Está lá fora um inspector	J. B. Priestley	Carlos Avilez	A	
2/1996	Portugal, anos quarenta	Luiz Francisco Rebello	Carlos Avilez	B	
18/9/1996	O dia de uma sonhadora	Copi	Carlos Avilez	A	
15/4/1997	A Dama das Camélias	Alexandre Dumas Filho	Carlos Avilez	A	
27/4/1997	Oração + Dois verdugos	Arrabal	Carlos Avilez	C	
4/6/1997	Dom Quixote		Carlos Avilez	D	
11/1997	The Lisbon traviata	Terence McNally	Carlos Avilez	C	
30/5/1998	O leão no Inverno	James Goldman	Carlos Avilez	C	

27/11/1998	Os porquinhos da Índia	Yves Jamiaque	Carlos Avilez	C	
27/2/1999	Gama de encontros e desencontros	Luiz Rizo	Luiz Rizo	B	
4/1999	Lorca, Federico	Maria do Céu Ricardo	Carlos Avilez	B	
5/1999	A desobediência	Luiz Francisco Rebello	Carlos Avilez	B	
26/11/1999	Os negros	J. Genet	Carlos Avilez	A	
27/4/2000	A história de Tobias	Miguel Rovisco	Carlos Avilez	B	
22/7/2000	Terra firme	M. Torga	Carlos Avilez	A	
9/3/2001	Casa de pássaros	Jaime Rocha	Carlos Avilez	B	
18/5/2001	Taking sides	Ronald Harwood	Carlos Avilez Carlos Avilez	C	
13/11/2001	Triptico TEC (c/Teatro da Garagem), duas adaptações e um texto original (A portageira da Brisa)	Calos Pessoa	Calos Pessoa	B	
9/5/2002	Indecência flagrante - Os três processos de Oscar Wilde	Moisés Kaufman	Carlos Avilez	C	
10/2002	Marianna Alcoforado	Jorge Guimarães	Carlos Avilez	B	
27/3/2003	Casamento	Gombrowicz	Carlos Avilez Carlos Avilez	A	
25/7/2003	Pedras nos bolsos	Marie Jones	Carlos Avilez	C	
30/12/2003	Noite de anões + Com a pistola de Antero	Jorge Letria	Carlos Avilez	B	
16/4/2004	Doce pássaro da juventude	T. Williams	Carlos Avilez	A	
26/7/2004	O percevejo	Maïakovski	Carlos Avilez	A	
17/9/2004	A solidão de um guarda-redes	Didier Kaminka	Carlos Avilez	C	

Companhia Teatro Experimental do Porto (1951, Porto)

Data de Estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
20/3/1974	Woyzeck	Georg Büchner	José Cayolla	A	
12/12/1974	Homo-Dramaticus	Alberto Adellach	J. Castronuovo	C	
4/4/1975	Brecht – 2		Roberto Merino	D	a partir de B. Brecht
9/5/1975	Oh! Lusitânia - quão bela eras!		Roberto Merino	D	Espectáculo de Alunos da Escola
17/5/1975	Uma tarde com Brecht		Roberto Merino	D	
31/5/1975	Era uma vez	Roberto Roberto	Roberto Merino	C	
7/11/1975	O soldado e o general	Roberto Merino	Roberto Merino	C	
18/11/1975	Opera Mundi		Roberto Merino	D	a partir de Arrabal
17/12/1975	O Farruncha	Jaime Galheiro	José Cayolla	B	
24/3/1976	As artimanhas de Scapino	Molière	Roberto Merino	A	
16/5/1976	As maçãs de D. Abúndio	Roberto Merino	José Cayolla	C	
24/5/1976	A fábrica	Roberto Merino	Roberto Merino	C	
12/3/1977	Os preços	Jaime Salazar Sampaio	José Cayolla	B	
20/3/1977	História de um pastel de mel	Roberto Merino	Roberto Merino	C	
31/5/1977	Schmurz ou os construtores do império	Boris Vian	João Guedes	C	
29/10/1977	A teia	Carlos Coutinho	João Guedes	B	
14/12/1977	Os emigrantes	Slawomir Mrozek	João Lourenço	C	
21/5/1978	Frei Luís de Sousa	Almeida Garrett	Mário Jacques	A	
1/7/1978	As histórias de Hakim	Norberto Ávila	Jorge Pinto	B	
10/4/1979	A agonia do defunto	Esteban Navajas Cortés	José Cayolla	C	
16/11/1979	Yerma	Lorca	Xosé Blanco Gil	A	
17/5/1980	Romance de Micomicão e Adelala	E. Branco-Amor	Xosé Blanco Gil	A	
12/7/1980	Retábulo do amor profano	Eduardo Blanco-Amor	Xosé Blanco Gil	A	
23/1/1981	O circo fantasia ou o palhaço teimoso	Gualberto Gonçalves Silva	José Cayolla	C	
12/4/1981	Os preços voltam a atacar	Jaime Salazar Sampaio	José Cayolla	B	nova versão
25/4/1981	Arranca-me a vida	Rodolfo Santana	Jorge Pinto e José Pinto	C	
3/7/1981	Ubu	Alfred Jarry	Eduardo Freitas	a	
14/11/1981	O fio	Hélder Prista Monteiro	Eduardo Freitas	B	
18/2/1982	O príncipe feliz	Oscar Wilde	José Cayolla	D	
2/4/1982	A boda dos pequenos burgueses	B. Brecht	Moncho Rodriguez	A	
30/9/1982	Uma história	Stravinsky / Ramuz	Moncho Rodriguez	A	
18/2/1983	Viver como porcos	John Arden	Moncho Rodriguez	C	
15/6/1983	Florânia ou a perfeita felicidade	Norberto Ávila	Moncho Rodriguez	B	
22/11/1983	Quase um conto de fadas	Antonio Buero-Vallejo	Moncho Rodriguez	C	

1984					
4/1984	Eles não usam smoking	Gianfrancesco Guarnieri	Rogério Paulo	C	
25/10/1984	O observador	Luiz Matilla	Fernando Gusmão	D	A partir de
22/3/1985	Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim	G. Lorca	Roberto Merino	A	
13/7/1985	A bruxa e o dragão que não o são	Jorge Pinto	Jorge Pinto	B	
22/11/1985	Teatro de cordel		Mário Viegas	D	A partir de
25/4/1986	A birra do morto	Vicente Sanches	Mário Viegas	B	
10/5/1986	Mário Gin-Tónico		Mário Viegas	D	A partir de Mário Henrique Leiria
10/11/1986	Catástrofe ou O mundo		Mário Viegas	D	A partir de Samuel Beckett
9/6/1987	Um homem para qualquer pátria	Miguel Rovisco	Mário Viegas	B	
13/5/1988	Médico à força	Molière	Roberto Merino	A	
17/11/1988	As histórias de Hakim	Norberto Ávila	Roberto Merino	B	
21/2/1989	Leôncio e Lena	Georg Büchner	Roberto Merino	A	
6/4/1990	Max e Mila	Volker Ludwig	J. Correia	C	
7/5/1992	Frei Luís de Sousa	Almeida Garrett	Acácio de Carvalho	A	
1/10/1992	Cabaret Valentin	Karl Valentin	Cláudio Lucchesi	A	
23/10/1992	Os cegos	Michel de Ghelderode	Cláudio Lucchesi	A	
13/11/1992	Cinco movimentos a duas vozes	A. Araújo	Cláudio Lucchesi	C	Autor brasileiro
25/6/1993	Flores de estufa	Nuno Júdice	Cândido Ferreira e Ângela Marques	B	
24/9/1993	PortoMetropolitanoLento	Pedro Barbosa	Cláudio Lucchesi e , M. do Céu Xavier, António Pedro	b	
20/10/1993	A gota de mel + Um pedido de casamento	Tchekov/ Léon Chancerel	José Cayolla	A	
10/12/1993	A escola de dança	Goldoni	Nino Mangano, Fernando Moreira, Margarida Machado	A	
1994					
9/9/1994	A força do hábito	Thomas Bernhard	Rui Madeira	C	
11/11/1994	El-Rei Tadinho	Alice Vieira	Acácia de Carvalho	B	
25/11/1994	A paixão do jardineiro	Jean-Pierre Sarrazac	Fernando Mora Ramos	C	
17/3/1995	Auto da Índia & C ^a		Acácio de Carvalho	D	A partir de G. Vicente
20/5/1995	Os polícias	Slawomir Mrozek	Hélder Costa	C	

21/7/1995	Vanzetti	Luis Araújo	Acácio de Carvalho	B	
27/10/1995	O papão e o sonho	José Jorge Letria	Gil Filipe	B	
16/2/1996	Coisas de folgar		Acácio de Carvalho	D	a partir de
21/6/1996	Mauser	H. Muller	Paulo Castro	C	
6/9/1996	No reino da bicharada	Manuel António Pina	João Cardoso	B	
25/10/1996	A pandilha	Cândido Ferreira	Cândido Ferreira	B	
5/5/1997	Henriqueta Emília da Conceição	Mário Cláudio	Celso Cleto	B	
24/11/1997	Comédia de bastidores	Alan Ayckbourn	João Cardoso	C	
28/3/1998	Miss Diabo		Norberto Barroca	D	A partir de vários autores
23/5/1998	A felicidade conjugal		Norberto Barroca	A	A partir de Tchekhov
20/11/1998	A grande viagem	Norberto Barroca	Norberto Barroca	B	
18/12/1998	A respeitosa	Sartre	Norberto Barroca	A	
15/7/1999	A lenda de Gaia	Almeida Garrett	Norberto Barroca	A	
27/9/1999	As preciosas ridículas	Molière	Norberto Barroca	A	
25/11/1999	«É uma só a Liberdade»		Norberto Barroca	D	
13/1/2000	Para além do mar	Norberto Barroca	Norberto Barroca	B	
28/4/2000	Tempo de festa	Harold Pinter	Júlia Correia	C	
2/11/2000	Os fantasmas	Eduardo de Filippo	Norberto Barroca	A	
11/1/2001	Felizmente há luar!	Luís Stau Monteiro	Norberto Barroca	A	
10/5/2001	Gaia d'ouro		Norberto Barroca	D	
6/9/2001	O bem amado	Eugène Labiche	Norberto Barroca	A	
24/11/2001	O amor do soldado	Jorge Amado	Norberto Barroca	A	
10/1/2002	Lavrar, amar e folgar		Norberto Barroca	D	
9/5/2002	O café	Fassbinder	Rui Silva	C	
5/9/2002	Teresa	Émile Zola	Norberto Barroca	A	
21/11/2002	Titus Andronicus	W. Shakespeare	Norberto Barroca	A	
20/3/2003	Conferência de alto nível	Robert David MacDonald	L. Gonzaga	C	
24/5/2003	Antígona	António Pedro	Norberto Barroca	A	
11/9/2003	Samarkanda	António Gala	Norberto Barroca	C	
12/11/2003	Era uma vez... no teatro	Norberto Barroca	Norberto Barroca	B	
26/2/2004	Os Maias - crónica social romântica	Norberto Barroca	Norberto Barroca	D	
1/5/2004	Ao encontro da luz	Norberto Barroca	Norberto Barroca	B	
6/5/2004	A bruxinha que era boa	Maria Clara Machado	Norberto Barroca	C	Autora brasileira
23/9/2004	É urgente o amor	Luiz Francisco Rebello	Norberto Barroca	B	
18/11/2004	A cantora careca	Eugène Ionesco	Norberto Barroca	A	

Companhia Seiva Trupe (1973, Porto)

Data de estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
1974	A brincar se vai ao longe	Colectivo	Colectivo	D	
23/11/1974	Catarina na luta do povo	Luís Humberto	Júlio Cardoso	B	
1975	Lux in tenebris	Bertold Brecht	Pere Planella	A	
8/1975	Aqui é que a porca torce o rabo		João Guedes	D	A partir de vários autores
1976	D.Beltrão de Rebordão e D.Estela de Barbela	Jaime Gralheiro	João Guedes	B	
6/1976	O santo Inquérito	Alfredo Dias Gomes	Joaquim Benite	C	
1977	O próximo + A visita	Terrence McNally e Victor Haïm	Júlio Cardoso	C	
1977	Os cornos de D. Gaitas	Ramón M. dell Valle-Inclán	Julio Castronuevo	A	
12/1977	Contos cruéis	Jorge de Sena	Jorge de Sena	D	
1978	A queda d'um anjo		António Montez	D	a partir de Camilo Castelo Branco
1978	O Conde de Novion	A. Garrett	Mário Barradas	A	
8/11/1978	Perdidos numa noite suja	Plínio Marcos	Júlio Cardoso	C	
1979	Máquinas assassinas	Miguel Barbosa	Estrela Novais	B	
14/6/1979	Restos	Bernardo Santareno	Júlio Cardoso	B	
3/11/1979	Confissão	Bernardo Santareno	Júlio Cardoso	B	
1980	Prudência, eu não gosto disso	Eugène Labiche	Noberto Barroca	C	
1980	Quicas e Tony - fazem a festa na floresta	Colectivo	E. Novais	D	
26/6/1980	Quanto vale um poeta?		Norberto Barroca	D	
1981	A dama de copas	Timochenco Webhi	Roberto Merino	C	
1982	Sexta-feira	Hugo Claus	Franklin D. Lafour	C	
26/2/1982	Longe da cidade	Jean-Paul Wenzel	Correia Alves	C	
9/7/1982	Um cálice do Porto		Norberto Barroca	D	
1984					
1984	Amor de uma mulher	Maricla Boggio	Júlio Cardoso	C	
1984	Mistério cómico	Dario Fo	Julio Castronuovo	C	
1984	Uma família do Porto		N. Barroca	D	
1985	O adorável homem das	António Torrado	José Cayolla	B	

	neves				
9/3/1985	Fidalgo aprendiz	D. Francisco Manuel de Melo	Norberto barroca	A	
10/1985	Os amorosos da Foz		Norberto Barroca	D	
1986	O carteiro do rei	Rabindranath Thakur Tagore	Fernando R. Umaña	A	
1986	Toda a nudez será castigada	Nelson Rodrigues	Angel Facio	C	
25/3/1986	Eróstrato	Pedro Barbosa	Júlio Cardoso	B	
5/12/1986	Portugal, ontem e sempre	João Freitas	Jorge Levy	E	DANÇA
20/2/1987	O motim	Miguel Franco	Norberto Barroca	B	
3/6/1987	Tio Vânia	Tchekhov	Fernando R. Umaña	A	
12/1987	Esta noite improvisa-se	Luigi Pirandello	José Eduardo Vendramini	A	
1988	Henrique IV	Pirandello	Ulysses Cruz	A	
16/5/1988	Antígona	Brecht	Júlio Cardoso	A	A partir da de Sófocles
1989	Prometeu acorrentado	Esquilo	Cláudio Lucchesi	A	
27/4/1989	As criadas	Jean Genet	Júlio Cardoso	A	
10/1989	Gota d'água	Colectivo	Ulysses Cruz	D	
22/5/1990	Assassino de Macário	Camilo C. Branco	Júlio Cardoso	A	
14/9/1990	Play Strindberg	Dürrenmatt	Julio Castronuovo	C	
1991	Auto das barcas		Cláudio Lucchesi	D	A partir de Gil Vicente
8/1/1991	História de um cavalo		Norberto Barroca	D	
30/5/1991	30/5/1991	Ricardo Monti	Júlio Cardoso	C	
12/1991	O conde barão	texto colectivo	Norberto Barroca	D	
1992	Conhece a via láctea?	Karl Wittlinger	Júlio Cardoso	C	
1992	Feliz Ano Velho	Alcides Nogueira	Júlio Cardoso	C	
1992	O animador	John Osborne	Lawrence Boswell	A	
1992	Os mistérios de Chester - o velho e o novo testamento/ The Chester Mystery Plays	Anónimo Inglês	Mark Dornford-May	A	Co-produção CENDREV/ Theatre Ensemble [Reino Unido]
12/3/1993	O comissário de polícia	Gervásio Lobato	Júlio Cardoso	A	
29/5/1993	Para tão longo amor	Maria Adelaide Amaral	Roberto Lage	C	
15/10/1993	Macbeth	W. Shakespeare	Ulysses Cruz	A	
1994					
2/1994	O vendedor de milagres		José Caldas	D	a partir de G. García Marquez
19/3/1994	Absurdos...?		António do Valle	D	A partir de

5/1994	Curral		António do Valle	D	
16/10/1994	Tambores na noite	B. Brecht	Julio Castronuovo	A	
1995	Luzes de palco		Norberto Barroca	D	a partir de
1995	Porto d'honra		Norberto Barroca	D	A partir de vários autores
4/1995	Pai e filho – punições		Paulo Lisboa	C	
12/10/1995	Beijo no asfalto	Nelson Rodrigues	Roberto Lage	A	
1996	Ópera do malandro	Chico Buarque	Roberto Lage	C	
8/11/1996	A secreta obscenidade de cada dia	Marco Antonio de La Parra	Ulysses Cruz	C	
3/12/1996	Chamam ao telefone o Sr. Pirandello	Antonio Tabucchi	Júlio Cardoso	C	
8/3/1997	Viagem ao centro do Porto	Versão de Fernando Gomes e Magalhães dos Santos	Fernando Gomes	D	A partir de La cagnotte de Eugène Labiche
7/1997	Chá e simpatia	Robert W. Anderson	Júlio Cardoso	A	
9/2/1998	O estranho caso do trapezista azul	Mário Cláudio	Júlio Cardoso	B	
27/3/1998	Ay Carmela	José Sanchis Sinisterra	Alberto Bokos	C	
29/12/1998	À espera de Godot	S. Beckett	Julio Castronuovo	A	
1999	Cais Oeste	Bernard-Marie Koltès		C	
8/7/1999	O Arco de Sant'Ana	Almeida Garrett	Júlio Cardoso	A	
10/1999	Uma visita inoportuna	Copi	Castro Guedes	A	
3/2000	Os amantes voluntários	Manuel Poppe	Roberto Merino	C	
23/3/2000	Porto do Século		Fernando Gomes	D	
5/2000	Almoço em casa de Ludwig Wittgenstein	Thomas Bernhard	Paulo Castro	A	
28/9/2000	Pércles - Príncipe de Tiro	W. Shakespeare	Ulysses Cruz	A	
14/2/2001	Paixões		Alberto Bokos	D	a partir de António Lobo Antunes
2/5/2001	Marlene	Pam Gems	Júlio Cardoso	C	
7/6/2001	Dias felizes	S. Beckett	Paulo Castro	A	
30/11/2001	Amadeus	Peter Shaffer	Carlos Avilez	C	
22/3/2002	Carícias	Sergi Belbel	Paulo Castro	C	
2/5/2002	Casamento		Fernando Gomes	D	
10/10/2002	Liberdade em Bremen	Fassbinder	Júlio Cardoso	C	
6/3/2003	Os saltimbancos	Chico Buarque	Gabriel Villela	C	
19/4/2003	Separações	Domingos Oliveira	Fernando Heitor	C	
2/5/2003	Quarteto/ Relações	H. Muller	Gabriel Villela	A	

	perigosas				
7/10/2003	Copenhagen	Michael Frayn	Júlio Cardoso	C	
11/3/2004	Quem matou Ambrósio?		José Topa e Claire Binyon	D	
26/3/2004	Desejo de sucesso	David Mamet	Luís Mestre	C	
25/11/2004	Variações enigmáticas	Eric-Emmanuel Schmitt	Júlio Cardoso	C	

Centro Cultural de Évora - CENDEV - Centro Dramático de Évora (1975/1983, Évora)

Data de Estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
28/1/1975	A noite do vinte e oito de Setembro	Richard Démarcy	Richard Démarcy	C	Em colaboração com Teresa Mota (Centro Cultural de Évora)
5/4/1975	O soldado raso	Luís Valdez	Mário Barradas	C	
22/5/1975	As duas caras do patrão	Luís Valdez	Luís Varela	C	
18/7/1975	Lux in tenebris	Bertold Brecht	Luís Varela	A	
13/12/1975	O senhor Puntila e o seu criado Matti	Brecht	Mário Barradas	A	
4/4/1976	O preconceito vencido	Marivaux	Mário Barradas	A	
12/5/1976	12/5/1976		José Peixoto	D	
7/1976	Política dos restos	Adamov	Mário Barradas	A	
9/1976	O Conde de Novion	Almeida Garrett	Mário Barradas	A	
10/11/1976	O eucalipto feiticeiro, Jerónimo e a tartaruga	Catherine Dasté	Manuel Guerra	C	
2/4/1977	O pó da inteligência	Kateb Yacine	Luís Varela	C	
7/1977	A querela	Mariveaux	Luís Varela	A	
9/7/1977	Medida por medida		Mário Barradas	D	Versão livre por Luiz Francisco Rebello
6/10/1977	Mário ou eu próprio o outro	José Régio	Leandro Vale	A	
16/12/1977	Os palhaços	Manuel Guerra	Manuel Guerra	B	
3/3/1978	A noite dos visitantes	Peter Weiss	Mário Barradas	C	
12/3/1978	O que diz sim + O que diz não	B. Brecht	Luís Varela	A	
10/6/1978	O velho da horta	Gil Vicente	Mário Barradas e Alexandre Passos	A	
6/7/1978	As espingardas da Mãe Carrar	B. Brecht	Luís Varela	A	
23/10/1978	Ma Liang	Domingos Oliveira	Domingos Oliveira	C	
6/3/1979	Quinze rolos de moedas de prata	Günther Weisenborn	Mário Barradas	C	
7/1979	A estalajadeira	Goldoni	Mário Barradas	A	
6/7/1979	Jorge Dandin ou O marido enganado	Molière	Fernando Mora Ramos	A	
1/1980	Auto de El-Rei Seleuco	Luiz Vaz de Camões	Mário Barradas	A	
1/1980	Kikerikiste	Paul Maar	Manuel Guerra	C	

2/1980	A bilha quebrada	Kleist	Luís Varela	A	
10/1980	A paz	Aristófanes	Mário Barradas e Luís Varela	A	
9/12/1980	Sagui e as estrelas	Domingos Oliveira/Manuel Guerra	Manuel Guerra	B	Trabalho com o TEUC
3/1981	O inspector	Nikolai Gogol	Luís Varela	A	
7/1981	Falar verdade a mentir	Almeida Garrett	Mário Barradas	A	
7/1981	Frei Luís de Sousa	Almeida Garrett	Luís Varela	A	
11/1981	O amante militar	Goldoni	José Peixoto	A	
22/1/1982	A grande imprecação diante das muralhas da cidade	Dorst	Fernando Mora Ramos	C	
16/2/1982	Como é que ele se chama?	Karl Valentin	. Alexandre Passos, Figueira Cid e José Bessa	A	
12/6/1982	A fé, a esperança e a caridade	Ödön von Horváth	Luís Varela e Christine Zurbach	A	
5/11/1982	Corde bamba	Lygia Bojunga Nunes	José Caldas	C	
12/1982	Farsa chamada Auto da Índia	Gil Vicente	Mário Barradas	A	
14/1/1983	Os estrangeiros	Sá de Miranda	Mário Barradas	A	
3/1983	A menina Júlia	August Strindberg	Luís Varela	A	
5/1983	O céu e o inferno	Prosper Mérimée	Fernando Mora Ramos	A	
6/1983	Dissidente, só	Michel Vinaver	Luís Varela	C	
11/1983	O Puto Bill - uma aventura de Louko Lukas	Mário Barradas	F. Cid	B	
1984					
3/1984	Amorosos	Anónimo Francês do séc XV	José Valentim Lemos	D	
6/1984	Sem alterações	A. Passos e Mário Barradas	Mário Barradas	B	
7/1984	O canto do cisne + Malefícios do Tabaco	Anton Tchekov	Alexandre Passos e José Caldeira	A	
11/1984	Sobre isto não se fala	Colectivo de Rote Grütze	Teresa Garcia Fernandes	C	
12/1984	Uma lua entre duas casas	Suzanne Lebaeu	Gil Salgueiro Nave	C	
1/1985	O alquimista	Ben(jamin) Jonson	Luís Varela	A	
6/1985	Amanhã, uma janela para a rua	Jean-Claude Grumberg	F. Cid	C	
6/1985	O doido e a morte	Raul Brandão	Mário Barradas e Christine Zurbach	A	
28/7/1985	Horácio	Corneille	Mário Barradas	A	
9/1985	O segundo marinheiro	Francisco José Viegas	Mário Barradas	B	

11/1985	Farsa de Inês Pereira	Gil Vicente	José Peixoto	A	
12/1985	O Vento e o Mendigo	Jean-Pierre Schlegel	Gil Salgueiro Nave	C	
2/1986	Uma noite em cheio	Stephen Poliakoff	Artur Ramos	C	
3/1986	Cinco "pasos" do excelente poeta e gracioso representante Lope de Rueda		Gil Nave	D	
4/1986	Escola das mulheres	Molière	Luís Varela	A	
6/1986	Assembleia das mulheres	Aristófanés	Fernando Mora Ramos	A	
11/1986	Interior	Maeterlinck	Luís Varela	A	
7/11/1986	O contra-palhaço	Parmerlin	Gil Salgueiro Nave	C	
6/2/1987	O legado	Mariveaux	Luís Varela	A	
16/4/1987	Auto da ciosa	António Prestes	Victor Zambujo	A	
22/7/1987	Afonso III	Ernesto Leal	Luís Varela	B	
19/11/1987	Solness, o construtor	Ibsen	Luís Varela	A	
3/1988	O juiz da beira	Gil Vicente	Luís Varela	A	
7/1988	M. o moderado	Arthur Adamov	Luís Varela	A	
9/1988	O cavaleiro da mão de fogo	Javier Villafañe	Gil Salgueiro Nave	C	
12/1988	Todos os anos o mesmo	Eduardo de Filippo	F. Cid	A	
16/7/1989	Tristão e Isolda	Wagner	Castro Guedes	A	
11/1989	Jojo - história de um saltimbanco	Michael Ende	Gil Salgueiro Nave	c	
3/5/1990	A ilusão cómica	Corneille	Fernando Mora Ramos	A	
8/1990	Físicos e farelos		Fernando Mora Ramos	D	a partir de Gil Vicente
15/8/1990	Ciúmes, queixumes e azedumes - três entremezes		Mário Barradas e Gil Salgueiro Nave	D	a partir de Cervantes
26/11/1990	Pequeno peso pluma	Fernando Mora Ramos	Fernando Mora Ramos	B	
2/1991	Helm	Hans Günther	Mário Barradas	A	
3/1991	Clérigos e Almocreves		Fernando Mora Ramos e Mário Barradas	D	a partir de G. Vicente e outros autores
21/4/1991	Lorca, Lorca		Gil Salgueiro Nave	D	a partir de Lorca
5/1991	Zona Oeste	Raymond Carver	Fernando Mora Ramos	C	
6/1991	Pougatchef	Serguei Essenine	Luís Varela	A	
7/1991	Zaragata em Chioggia	Goldoni	Fernando Mora Ramos	A	
10/1991	Borda fora	Michel Vinaver	Pierre-Etienne Heymann	C	
11/1991	Uma aventura na praia	Manuel Guerra	Manuel Guerra	B	
1992	Os mistérios de Chester	Anónimo inglês do século XV	Mark Dornford-May	A	Co-produção com eiva Trupe, Companhia de

					Teatro de Braga, London Theatre Ensemble
19/2/1992	Woyzeck	Georg Büchner	Mário Barradas	A	
5/1992	Os seis magníficos		CENDREV	D	a partir de Irmãos Grimm
28/5/1992	Esganarelo ou o cornudo imaginário	Molière	Mário Barradas	A	
10/6/1992	As manias da vilegiatura	Goldoni	Fernando Mora Ramos	A	
7/1992	Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	Victor Zambujo	A	
11/1992	As palavras não têm escamas	Françoise Pillet	Gil Salgueiro Nave	C	
6/11/1992	Homem por homem	Brecht	Luís Varela	A	
12/1992	Da manhã à meia noite	G. Kaiser	José Valentim Lemos	A	
26/2/1993	Lusitânia	Gil Vicente	Mário Barradas	A	
6/6/1993	Kikerikiste	Paul Maar	José Russo	C	
7/1993	Seis rapazes, três raparigas	Jorge Silva Melo	Jorge Silva Melo	B	
26/9/1993	A casa nova	Goldoni	Mário Barradas	A	
19/11/1993	Um, nenhum e o homem da flor na boca	Pirandello	Fernando Mora Ramos	A	
1994					
20/1/1994	Os cornos de Dom Frioleira	Ramón María dell Valle-Inclán	Pedro Alvarez-Ossório	A	Centro Andaluz de Teatro [Es], Piccolo Teatro di Catania [It]
11/4/1994	Auto da Índia	Gil Vicente	criação colectiva	A	
5/1994	Cário e Bactéria	Thorbjorn Egner	criação colectiva	C	
19/5/1994	O barbeiro de Sevilha	Beaumarchais	Luís Varela	a	
7/1994	Viver como porcos	John Arden	Mário Barradas e I. Lopes	A	
8/10/1994	Chorar para rir	Marcel Sabourin	F. Cid	C	
10/11/1994	Tudo bem o que bem acaba	W.Shakespeare	Mário Barradas	A	
25/2/1995	A noite italiana	Horváth	Mário Barradas	A	
3/3/1995	O elixir dos desejos	Michael Ende	I. Bilou	C	
4/1995	Almada Negreiros, o criador e a sua época		José Meireles	D	
5/1995	Eu, Feuerbach	Tankred Dorst	Fernando Mora Ramos	C	
25/5/1995	Auto do nascimento do menino Jesus		Criação colectiva	D	Teatro de marionetas
19/7/1995	Farsa do Mestre Pathelin	Anónimo francês do século XV	Mário Barradas	A	
15/12/1995	O meu amigo Rodrigo		Figueira Cid	D	A partir de Ângela Sommer-Bodenburg

8/2/1996	Na companhia dos homens	Edward Bond	Luís Varela	C	
11/4/1996	Credores	August Strindberg	Luís Varela	A	
12/5/1996	Auto da natural invenção	A. R. Chiado	Gil Salgueiro Nave	A	
5/6/1996	5/6/1996	A. Strindberg	Luís Varela	A	
5/10/1996	Garrinchas		Manuel Guerra	D	a partir de Torga
22/11/1996	Auto da Sibila Cassandra	Gil Vicente	R. Gonzaga e Vítor Zambujo	A	
20/2/1997	O homem, a besta e a virtude	Pirandello	Fernando Mora Ramos	A	
3/4/1997	O pedido de emprego	de Michel Vinaver	Luís Varela	C	
13/5/1997	Auto dos físicos	Gil Vicente	Tiago Porteiro	A	
24/5/1997	Sermão do Padre Chanca e outras peças		Criação colectiva	D	Teatro de marionetas
12/6/1997	O lavrador da Boémia	Johannes von Saaz	Jean-Pierre Sarrazac	A	
5/11/1997	Canções de insuficiência da aspiração humana		Canções de insuficiência da aspiração humana	D	A partir de Brecht
18/12/1997	Romeo & Giulietta	W. Shakespeare	Paulo Alves Pereira	A	
15/1/1998	Envelhecer, diverte-me	Jean Pierre Sarrazac	Fernando Moras Ramos	C	
10/3/1998	Comédia sem título		Gil Nave	D	
5/6/1998	Porque é que o meu nome há-de ser nomeado		Mário Barradas	D	recital de poemas e canções de Bertolt Brecht
22/10/1998	Três irmãs	Tchekhov	Mário Barradas	A	
4/3/1999	Mein Kampf	George Tabori	Paulo Alves Pereira	C	
6/5/1999	Bye-bye Lehrstück	Daniel Lemahieu	Pierre-Etienne Heymann	C	
23/9/1999	A. G. - Assembleia Geral do Teatro		Mário Barradas	D	a partir de A. Garrett
12/11/1999	Pranto de Maria Parda	Gil Vicente	Rosário Gonzaga	A	
29/12/1999	Auto pastoril português	Gil Vicente	Mário Barradas e José Russo	A	
9/3/2000	Elementos menos produtivos	Peter Turrini	Luís Varela	C	
25/4/2000	Supernova	Abel Neves	Fernando Mora Ramos	B	Com. Tea. dos Novos [Br]
7/5/2000	Viajar?		Alain Rais	D	(Compagnie Alain Rais [Fr])
15/6/2000	A comédia Moschetta	Angelo Beolco	Mário Barradas	A	
3/7/2000	La Ronde	Arthur Schnitzler	CENDREV	A	
19/10/2000	Na volta do mar		Gil Nave	D	

4/12/2000	Argonautas 2000	Angelo Beolco	Pedro Álvarez Ossorio	A	
15/3/2001	Venda do pão	B. Brecht	Pierre-Etienne Heymann	A	
17/5/2001	As artimanhas de Scapin	Molière	Mário Barradas	A	
11/10/2001	Com o autor não se brinca	Joseph Danan	Rozário Gonzaga	C	
25/10/2001	Ambulância (GICC)	Gregory Motton	Gil Salgueiro Nave	C	
7/3/2002	Romagem de agravados	Gil Vicente	Mário Barradas	A	
23/5/2002	O teatro cómico	Goldoni	Gil Salgueiro Nave	A	
14/11/2002	Três peças de Samuel Beckett: Balanço + Acto sem palavras II + Não eu	S. Beckett	Julio Castronuovo	A	
19/3/2003	Fuenteovejuna	Lope de Vega	Pedro Alvarez-Ossorio	A	
20/7/2003	A rainha de beleza de Leenane	Martin McDonagh	Gil Salgueiro Nave	C	
6/11/2003	As Guerras do Alecrim e Manjerona	António José da Silva	José Russo	A	
8/11/2003	D. João volta da guerra	Regina Guimarães	Tiago de Faria	B	
26/2/2004	Na solidão dos campos de algodão	Bernard-Marie Koltés	Mário Barradas	C	
25/4/2004	Autos da revolução		Pierre-Etienne Heymann	D	a partir de António Lobo Antunes
4/6/2004	A verdadeira história da Bela Adormecida	António Rodriguez Almodôvar	Pedro Alvarez-Ossorio	C	Com La Fundación [Espanha]
18/11/2004	O túnel dos ratos	Armando Nascimento Rosa	José Russo	B	

Cena – Companhia de Teatro de Braga (1980, Porto / 1984, Braga)

Data de Estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
19/9/1980	A cheia Cena		Mário Barradas	D	a partir de G. Grass
18/7/1981	Ei lá! você exagera!		António Fonseca	D	a partir de Karl Valentin
14/8/1981	A mesa - palavra de mulheres	Michèle Foucher	CTB	C	
1/1982	É preciso que uma porta esteja aberta ou fechada	Alfred Musset	CTB	A	
18/5/1982	A história do jardim zoológico	Edward Albee	Júlia Correia	C	
11/1982	Leôncio e Lena	Stephan Stroux	Stephan Stroux	C	
4/1983	Lazaro, também ele sonhava com o eldorado	Jean Pierre Sarrazac	CTB	C	
5/1983	Sem dinheiro	Ivan Tourgueniev	Rui Madeira	A	
6/1983	A professora Margarida	Roberto Ataíde	Júlia Correia	C	
1984					
3/11/1984	A ilusão cómica	Corneille	Mário Barradas	A	
9/2/1985	A incrível história de Tomaz Paramim e do Selvagem RhA	Luís Lavdez	CTB	C	
25/4/1985	Auto da Índia	G. Vicente	Rui Madeira	A	
5/7/1985	A menina Júlia	Strindberg	Luís Varela	A	
11/5/1986	O tesouro		António Moreno	D	a partir de Eça de Queirós
31/5/1986	O fim	António Patrício	Rui Madeira	A	
26/6/1986	Sabina Freire	Manuel Teixeira Gomes	Luís Varela	A	
1/1987	Suppappos, tacholetas, pontapés e etc.		Rui Madeira	D	
8/5/1987	O preconceito vencido	Marivaux	Rui Madeira	A	
6/1987	Sá de Miranda o poeta em cena		Rui Madeira	D	
11/1987	O casamento de D. João I com D. Filipa de Lencastre		CTB	D	
4/12/1987	Fantasio	Alfred de Musset	Rui Madeira	A	
10/4/1988	Com a arma de Bogart	Renato Solnado	António Fonseca	B	
4/8/1988	Frei Luís de Sousa	Almeida Garrett	Rui Madeira	A	
27/12/1988	O teatro ou a vida	Karl Valentin	Rui Madeira	A	

27/5/1989	Judeus de Gil Vicente		José Ananias	D	
4/8/1989	O arquicoiso	Robert Pinget	Rui Madeira	C	
31/5/1990	O anúncio feito a Maria	Paul Claudel	Rui Madeira	A	
11/1990	O rapaz de bronze		Acácio Carvalho	D	
12/1990	A dança do sargento Musgrave	John Arden	Saguenail	C	
7/1991	A dama do mar	Ibsen	Rui Madeira	A	
10/1991	Menina e moça		José Ananias	D	a partir de Bernardim Ribeiro
1992	Os mistérios de Chester - o velho e o novo testamento	Anónimo Inglês do sec XV	Mark Dornford-May	A	Com Seiva Trupe , CENDREV -, London Theatre Ensemble
2/1992	O tempo da ira	John Osborne	Rui Madeira	A	
10/1992	A guia	B. Strauss	Rui Madeira	C	
1/1993	O fradinho da mão furada		s/i	D	Peça para a infância
2/1993	Dãmabrigo	Barrie Keefe	José Wallenstein	C	
11/1993	Cenas		CTB	D	
1994					
13/5/1994	O Morgado de Fafe em Lisboa	Camilo C. Branco	Rui Madeira	A	
6/1994	O cavalo mágico		CTB	D	
<u>3/1995</u>	Conversa com o homem roupeiro	Ian McEwan	CTB	E	Instalação teatral
3/1995	O fetichista		António Durães	D	a partir Michel Tournier
15/7/1995	Paralquimia	Robert Pinget	Rui Madeira	C	
11/1995	A marioneta	Fernando José Saraiva	Fernando José Saraiva	A	
16/2/1996	Lux in tenebris	Bertold Brecht	Rui Madeira	A	
16/5/1996	O Arquitecto e o Imperador da Assíria	F. Arrabal	António Durães	A	
11/1996	Galileu Galilei	B. Brecht	CTB	A	
1/1997	O circo fantasia ou o palhaço teimoso	G. Gonçalves Silva	CTB	B	
31/1/1997	Maticapú! Sonho de uma noite de Braga		António Fonseca	D	
11/3/1997	Partir a meio dia	Paul Claudel	Rui Madeira	A	
20/6/1997	Ísis triste	Regina Guimarães e Saguenail	Rui Madeira	B	
10/9/1997	Póquer na Jamaica	Evelyne Pieller	António Durães	C	

8/1/1998	O tartufo ou O impostor	Molière	Rui Madeira	A	
20/3/1998	Fechei os olhos e vi	Regina Guimarães	Gil Filipe	B	
27/3/1998	Sol y sombra		Rui Madeira	D	a partir de G. Lorca
4/1998	A lição	E. Ionesco	CTB	A	
19/6/1998	A Castro	António Ferreira	Antonino Solmer	A	
17/7/1998	Aos que nascerem depois de nós - canções do pobre B. B.		Jorge Silva Melo	D	
1/10/1998	A pior das profissões	Boris Vian	José Ananias	A	
2/1999	Chapéus há muitos	Carlos Manuel Rodrigues	CTB	B	
3/1999	A cantora careca	E. Ionesco	CTB	A	
27/3/1999	1 Inferno	Steven Berkoff	Fernando Candeias	C	
4/1999	Quem és tu?		CTB	D	a partir de Garrett
14/5/1999	Antes da reforma	Thomas Bernhard	Rui Madeira	A	
22/10/1999	Falar verdade a mentir	Almeida Garrett	Rui Madeira e José Ananias	A	
27/1/2000	Aconteceu amanhã	Dario Fo	Rogério de Carvalho	C	
20/2/2000	Papão e o sonho	José Jorge Letria	Gil Filipe	B	
26/5/2000	A gaivota	Anton Tchekov	Rui Madeira	A	
5/7/2000	Quem come quem	Sebastião Milaré	Stephan Stroux	D	Com A Escola da Noite
16/2/2001	Pintura americana	Regina Guimarães, Saguenail	Rui Madeira	B	
30/6/2001	A menina do iô-iô e o caçador das duas cabeças		José Ananias	D	
5/9/2001	A moeda falsa	fixação de texto Regina guimarães	Rui Madeira	D	A partir de Máximo Gorki
5/10/2001	O amor assassinado - Inês e Pedro	Hugo Loetscher	Rui Madeira	C	
9/11/2001	My name is Wilde, Oscar Wilde	A. Melo	Francisco Camacho	D	
2002	O grande porto do sul		Rui Madeira	D	a partir de Mia Couto
1/2/2002	O doido e a Morte	Raul Brandão	António Durães	A	
3/2002	De dia são homens	S. Berkoff	Fernando Candeias	C	
1/3/2002	Espectros	Ibsen	Rui Madeira	A	
21/5/2002	Uma oração a mais	Georges Astalos	Rui Madeira e Waldemar de Sousa	C	
5/6/2002	Chuva de Verão		Afonso Fonseca	D	a partir de Margurite Duras

19/10/2002	Uma comédia na estação	Samuel Benchetrit	Rui Madeira	C	
3/2/2003	Contratempos		Jorge Filgueiras	D	
10/2/2003	Têpluquê		José Caldas	D	A partir de Manuel António Pina
6/6/2003	Algumas polaróides explícitas	Mark Ravenhill	Manuel Guede Oliva	C	
29/12/2003	Projecto cantiga/ Cantiga para JÁ	Jean-Pierre Sarrazac	Jean-Pierre Sarrazac	C	Com o Centro Dramático Galego
26/2/2004	Da vida de Komikaze	Alexej Schipenko	Rui Madeira	C	
9/9/2004	A estalajadeira	Goldoni	António Durães	A	
29/10/2004	Morte de Judas	Paul Claudel	Regina Guimarães, Rui Madeirae Saguénail	A	
19/12/2004	O menino Dino	José Ananias	José Ananias	B	

Teatro Nacional D. Maria II (1843, Lisboa)

Data de Estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
2/10/1978	Velhos Tempos	Harold Pinter	Carlos Quevedo	C	
11/5/1978	Auto da geração humana	Gil Vicente		A	
11/5/1978	O alfageme de Santarém	Almeida Garrett	Francisco Ribeiro	A	
29/9/1978	Felizmente há luar!	Luís Stau Monteiro	Luís Stau Monteiro	B	
18/5/1979	A bisbilhoteira	Eduardo Schwalbach	Ruy de Matos	A	
7/3/1979	Os filhos do sol	Máximo Gorki	Luís de Lima	A	
3/10/1979	O lodo	Alfredo Cortez	Francisco Ribeiro	A	
14/12/1979	O traído imaginário + O príncipe disfarçado	Molière, e Mariveaux	Francisco Ribeiro	A	
1980	As três irmãs	Anton Tchekov	Costa Ferreira	A	
29/2/1980	Cartas portuguesas	Soror Mariana Alcoforado	Carlos Quevedo	A	
11/7/1980	Jardim zoológico de cristal	Tennessee Williams	Jacinto Ramos	A	
12/1980	Baal	Bertold Brecht	João Lourenço	A	
20/2/1982	O chapéu mágico	Carlos Correia	Rogério Paulo	B	
22/4/1982	O doido e a morte	Raul Brandão	Varela Silva	A	
22/4/1982	O rei imaginário	Raul Brandão	Varela Silva	A	
23/6/1982	A Gaivota	Anton Tchekov	Rogério de Carvalho	A	
12/11/1982	Pedro, o cru	António Patrício	Carlos Avilez		
1983	Auto de Santo António + Auto de Vicente Anes Joeira	Afonso Álvares e Anónimo português do século XVI	Castro Guedes	A	
1983	Longa viagem para a noite	Eugene O'Neill	Jacinto Ramos	A	
3/1983	Crisótemis	Yannis Ritsos	Rogério de Carvalho	C	
13/10/1983	Samuel Beckett		Carlos Quevedo	D	A partir de Samuel Beckett
1984					
24/3/1984	As memórias de Sarah Bernhardt	John Murrell	Jacinto Ramos	C	
31/3/1984	Pessoalíssimo	Miguel Yeco	Miguel Yeco	B	
12/1984	Fígados de tigre	Francisco Gomes de Amorim	Carlos Avilez	A	
1985	Virginia	Edna O'Brien	Carlos Avilez	C	
28/6/1985	O Morgado de Fafe em Lisboa	Camilo C. Branco	Ruy de Matos	A	

5/6/1986	Mãe Coragem e os seus filhos		Teatro Aberto	A	
16/1/1986	Hedda Gabler	Ibsen	Carlos Quevedo	A	
11/3/1986	D. João ou o convidado de pedra	Molière	Jean-Marie Villégier	A	
5/6/1986	Mãe Coragem e os seus filhos	B. Brecht	João Lourenço	A	Com o Teatro Aberto
2/1/1987	Guerras do alecrim e mangerona	António José da Silva	Carlos Avilez	A	
11/3/1987	Anatol	Arthur Schnitzler	Ricardo Pais	A	
17/6/1987	Romance de lobos	Ramón María dell Valle-Inclán	Xosé Blanco Gil	A	
1988	O fidalgo aprendiz	D. Francisco Manuel de Melo	Varela Silva	A	
18/2/1988	Trilogia portuguesa: I - O bicho + III - O tempo feminino	Miguel Rovisco	Noberto Barroca	B	
25/2/1988	Trilogia portuguesa: II - A infância de Leonor de Távora	Miguel Rovisco	Norberto Barroca	B	
28/9/1988	Zerlina	Hermann Broch	João Perry	A	
1989	As sabichonas	Molière	Ruy de Matos	A	
4/1989	Fausto. Fernando. Fragmentos		Ricardo Pais		
27/9/1990	Vincent	Leonard Nimoy	António Feio		
13/9/1990	Minetti - retrato do artista quando velho	Thomas Bernhard	Ricardo Pais		
12/12/1990	Aos crocodilos mete-se-lhes um pau na boca	Enzo Corman	Phillipe Arlaud e Carlos Pimenta		
16/5/1991	Passa por mim no Rossio		Filipe La Féria	E	MUSICAL
1992	Amor de perdição		Ricardo Pais	D	A partir de
2/5/1992	Três actores		Varela Silva	D	
13/11/1992	Dueto a solo	Tom Kempinski	Jacinto Ramos	C	
15/4/1993	Nome de guerra - Judite	Almada Negreiros	Maria Germana Tânger	A	
12/5/1993	As vedetas	Lucien Lambert	Izaías Almada	C	
10/1993	Mundo cão de escada vão	José Meireles	José Meireles	B	
28/1/1993	Zerlina	Hermann Broch	João Perry	A	

27/10/1993	O leque de Lady Windermere	Oscar Wilde	Carlos Avilez	A	
1994					
1994	... Na ausência do senhor Von Goethe	Peter Hacks	Galvani	C	
9/11/1994	O que diz Molero	Nuno Artur Silva	António Feio	D	a partir de D. Machado, adap. N.A.Silva
29/3/1994	Clamor	Luísa Costa Gomes	Ricardo Pais	B	
5/5/1994	A partilha	Miguel Falabella	António Feio	C	
13/7/1994	As fúrias		Filipe La Féria	D	a partir de Agustina Bessa-Luís
8/12/1994	Os jornalistas	Arthur Schnitzler	J. Lavelli	A	
9/3/1995	Grande e pequeno	Botho Strauss	Ana Támen	C	
6/5/1995	Um casal muito avançado	Dario Fo	José Carretas	C	
21/6/1995	O caminho para Meca	Athol Fugard	João Lourenço	C	Com o Novo Grupo / Teatro Aberto
7/9/1995	Despir a que está nua	Griselda Gambaro		C	
15/9/1995	A disputa	Marivaux	João Perry	A	
11/2/1995	O beijo da mulher aranha	Manuel Puig	Natália Luiza	C	
7/4/1995	Ricardo II	W. Shakespeare	Carlos Avilez	A	
9/2/1996	Carta a uma filha	Arnold Wesker	Manuel Cintra	C	
25/1/1996	Shirley Valentine	Willy Russel	Joaquim Benite	C	
15/2/1996	As troianas	Jean Paul Sartre	João Mota	A	
23/2/1996	O poder do dinheiro		Graziella Galvani	D	
26/3/1996	Três mulheres altas	Edward Albee	Jacinto Ramos	C	
4/1996	Falar verdade a mentir	Almeida Garrett	Ruy de Matos	A	
12/4/1996	Fábrica sensível		Jorge Listopad	D	a partir de Carlos Porto
17/4/1996	Odeio Hamlet	Paul Rudnick	Diogo Infante	C	
7/6/1996	Moderato cantabile	Marguerite Duras	Carlos Pimenta	A	
19/6/1996	O crime da Aldeia Velha	Bernardo Santareno	Carlos Avilez	B	
29/8/1996	Sonho de uma noite de Verão	W. Shakespeare	João Perry	A	
20/9/1996	O avião de Tróia	Luiza Neto Jorge	Maria Emília Correia	B	
17/10/1996	Gladiadores	Alfredo Cortez	Artur Ramos	A	
14/11/1996	Edmond	David Mamet	Adriano Luz	C	
1997	O homem dentro do armário	Miguel Rovisco	João Mota	B	

9/1/1997	Germania 3, os espectros do Morto-Homem	Heiner Müller	Jean Jourdheuil	C	
15/2/1997	Alguém me sabe dizer se estou vivo?	Tiago Torres da Silva	Tiago Torres da Silva	B	
8/5/1997	Crónicas		Mónica Calle	D	a partir de António Lobo Antunes
23/5/1997	Pentateuco: Manual de Sobrevivência para o Ano 2000 - O homem que ressuscitou - epifania em vinte estações	Carlos Pessoa	Carlos Pessoa	B	
11/9/1997	Pentateuco: Manual de Sobrevivência para o Ano 2000 - Desertos - evento didáctico seguido de um poema grátis	Carlos Pessoa	Carlos Pessoa	B	
19/10/1997	Sweeney Todd, o terrível barbeiro de Fleet Street			E	MUSICAL (Teatro Aberto)
14/11/1997	Sétimo céu	Caril Churchill	Fernanda Lapa	C	
27/11/1997	Os portas	John Godber	André Gago	C	
5/12/1997	5/12/1997	Carlos Pessoa	Carlos Pessoa	B	
18/12/1997	Comédia Ulysippo	J. F. de Vasconcelos	Silvina Pereira	A	
17/2/1997	Auto das muy desvairadas partes e da Índia		Ruy de Matos	D	
20/3/1997	Boomerang	Bernard da Costa	Luz Franco	C	
8/4/1997	A maçõn	Lídia Jorge	Carlos Avilez	B	
4/2/1998	Freud, feche a porta!	Terry Johnson	Paulo Matos	C	
6/2/1998	Realidade real		Lúcia Sigalho	D	
12/3/1998	O jardim zoológico de cristal	Tennessee Williams	Diogo Infante	A	
27/3/1998	O céu de Sacadura	Luísa Costa Gomes	Nuno Carinhas	B	
27/3/1998	Pentateuco: Manual de Sobrevivência para o Ano 2000 - Escrita da água - No rasto de Medeia	Carlos Pessoa	Carlos Pessoa	B	
23/4/1998	Frida e a casa azul	José Jorge Letria	Luzia Maria Martins	B	
30/4/1998	A queda do egoísta Johann Fatzer	B. Brecht	Jorge Silva Melo	A	
16/5/1998	Pentateuco: Manual de Sobrevivência para o Ano	Carlos Pessoa	Carlos Pessoa	B	

	2000 - A menina que foi avó - Peça teatral em jeito de conto de fadas				
20/8/1998	Divisão B – Parque	R.C.Martins	Maria Emília Correia	D	
24/1/1998	Rei Lear	W. Shakespeare	Richard Cottrell	A	
25/6/1998	Hiroshima meu amor	Marguerite Duras	Manuel Coelho	A	
18/3/1999	O teatro é puro cinema	Alvaro García de Zúñiga	Alvaro García de Zúñiga	B	
14/10/1999	'night, mother	Marsha Norman	Celso Cleto	C	
4/2/1999	Frei Luís de Sousa	Almeida Garrett	Carlos Avilez	A	
6/2/1999	A sobrinha do marquês	Almeida Garrett	Fernanda Alves	A	
25/6/1999	O poder da Górgone	Peter Shaffer	Manuel Coelho	C	
23/3/2000	Madame	Maria Velho da Costa	Ricardo Pais	B	Com o TNSJ
7/4/2000	Conversas secretas	Donald Margulies	Manuel Coelho	C	
16/2/2002	A aventura de Ulisses	M. J. Cruz e Patrícia Castanheira	António Feio	B	Com o TNSJ
20/2/2002	Purificados	Sarah Kane	Nuno Cardoso	C	
21/2/2002	Clube de Gelo	An.Carl-Go	Carlota Gonçalves e Carlos Gomes	D	
4/4/2002	Hamlet	W. Shakespeare	Ricardo Pais	a	
3/5/2002	Queima isto	Lanford Wilson	Graça P. Corrêa	C	
15/6/2002	O sabão	Francis Ponge	Companhia TNDMII	C	
21/6/2002	21/6/2002		21/6/2002	D	a partir de M. Césariny
7/11/2002	Não digas nada	Tiago Torres da Silva	Tiago Torres da Silva	B	
10/10/2002	Barcas		João Grosso	D	
19/10/2002	Auto da Índia	Gil Vicente	Álvaro Correia	A	
16/1/2003	Uma vida de teatro	David Mamet	Cornelia Geiser	C	
6/3/2003	O caminho solitário	Arthur Schnitzler	Rogério de Carvalho	C	
10/4/2003	Parasitas	Marius Mayenburg	Marius Mayenburg	C	
24/6/2003	Tito Andrónico		Luís Miguel Cintra	A	
17/7/2003	Marguerite D		Manuel Sardinha	D	
13/9/2003	Loucos por amor	Sam Shepard	Ana Nave	C	
9/10/2003	Desejos brutais	Paulo Vogel	Fernanda Lapa	C	
20/11/2003	Anatomia Tito	Heiner Muller	Luís Miguel Cintra	C	
28/2/2003	Estudo para Ricardo III - um ensaio sobre o poder		Carlos Pimenta	D	
10/2/2004	Horas do diabo		O Bando	D	

27/3/2004	(V)Irótika	Maria Emília Correia		D	
27/3/2004	Royal box		Gonçalo Ferreira de Almeida, Maria Duarte	D	
29/4/2004	<u>Sondai-me, Sondheim</u>		Teatro Aberto	C	OPERA
7/7/2004	Como aprendi a conduzir	Paula Vogel	Fernanda Lapa	C	
7/7/2004	Sorrisos de Bergman		Nuno M. Cardoso	D	
24/9/2004	<u>Duplo</u>		<u>Luís Madureira</u>	E	MUSICAL
7/10/2004	No papel da vítima	Irmãos Presniakov	Jorge Silva Melo	C	
13/11/2004	Os Lusíadas rumo ao oriente		António Pires	D	
28/12/2004	Serviço d'Amores		Maria Emília Correia	D	

Teatro Nacional São João (1994, Porto)

Data de Estreia	Título	Autor	Encenador	Tipologia	Info. Ad.
1994 ⁴					
22/3/1996	Um auto de Gil Vicente	Almeida Garrett	Luís Miguel Cintra	A	
31/5/1996	A tragicomédia de Dom Duardos	Gil Vicente	Ricardo Pais	A	
13/2/1997	A menina de lá		José Caldas	D	
21/3/1997	A salvação de Veneza	Thomas Otway	Ricardo Pais	A	
9/5/1997	Porto monocromático	texto colectivo	Nuno Cardoso	D	
20/6/1997	Platonov	Anton Tchekov	Andrzej Sadowski	A	
19/9/1997	Os gigantes da montanha	Luigi Pirandello	Corsetti	A	
30/10/1997	O homem da flor na boca + Sik, Sik, o mágico,	Pirandello e Eduardo de Fillipo	Toni Servillo	A	
8/12/1997	Gémeas - A voz humana	Cocteau	James Conway	E	ÓPERA
8/12/1997	Cocteau Gémeas - O belo indiferente	Cocteau	Nuno Carinhas	E	ÓPERA
4/2/1998	Arte	Yasmina Reza	António Feio	C	
3/4/1998	As lições		Ricardo Pais	D	a partir de E. Ionesco
2/7/1998	Vermelhos, negros e ignorantes	Edward Bond	Paulo Castro	C	
15/10/1998	Noite de Reis ou como lhe queiram chamar	W. Shakespeare	Ricardo Pais	A	
12/12/1998	Uardo	Luísa Costa Gomes	Filipe Crawford	B	
12/2/1999	Três cartas da memória das Índias		João Reis	D	
18/2/1999	Para Chopin		Ricardo Pais	E	MÚSICA, direcção musical: Pedro Burmester
11/3/1999	A ilusão cómica	Corneille	Nuno Carinhas	A	
20/3/1999	Para Garrett	António Carbrita	Ricardo Pais	D	
24/5/1999	Molly Sweeney	Brian Friel	Nuno Carinhas	C	
8/6/1999	Combate de negro e cães	Bernard -Marie Koltès	Fernando Mora Ramos	C	
2/7/1999	Sexto Sentido	Cie Assédio	Nuno Cardoso, Fernando Mora Ramos	D	

⁴ Por razão informática, não nos foi possível introduzir na tabela os dados relativos ao primeiro espectáculo (e único) da temporada de 1994. Acrescenta-se: (data) 17/11/1994; (título) A tempestade; (autor) William Shakespeare; (encenador) Silviu Purcarete; (tipologia) A.

4/7/1999	<u>Linha curva, linha turva - os actores cantam</u>		<u>Ricardo Pais</u>	E	MÚSICA direcção musical: Jeff Cohen
5/11/1999	Arranha céus	Jacinto Lucas Pires	Ricardo Pais	B	Projecto DRAMAT
10/12/1999	A varanda do Frangipani		Miguel Seabra, A.Laví	d	a partir de M. Couto
28/1/2000	Barcas		Corsetti	D	
17/3/2000	Nordestes	José Carretas e Júnior Sampaio	José Carretas	B	
21/3/2000	O fantástico Francis Hardy	Brian Friel	Nuno Carinhas	C	
23/3/2000	Madame	Maria Velho da Costa	Ricardo Pais	B	
25/4/2000	Supernova	Abel Neves	Fernando Mora Ramos	B	Com o CENDREV
11/5/2000	O livro das cartas do tesouro	Carlos Pessoa	Carlos Pessoa	B	
8/6/2000	Merlim	Dorst	João Brites	C	
5/7/2000	<u>O boticário</u>	Carlo Goldoni, Franz Joseph Haydn	Ana Luísa Guimarães	C	ÓPERA
28/9/2000	Péricles - Príncipe de Tiro	W. Shakespeare	Ulysses Cruz	A	
20/12/2000	Entradas de palhaços	Hélène Parmelin	A. Pires	C	
2001	Antes dos lagartos	Pedro Eiras	Nuno Cardoso	B	DRAMAT
1/2/2001	A hora em que não sabíamos nada uns dos outros	Peter Handke	José Wallenstein	C	
28/3/2001	Escadas tortas sem corrimão	An.Carl-Go	. Carlos Gomes, Carlota Gonçalves	D	
8/4/2001	No dia em que a C+S fechou		Marcantonio Del-Carlo	B	Projecto Casa Conveniente
23/4/2001	Físico-química	Fernando Moreira	Teatro Radical	B	
29/6/2001	Dorme devagar	João Tuna	Nicolau Pais	B	
10/7/2001	O espantalho teso	Jorge Louraço Figueira	Fernando Moreira	B	
24/8/2001	Shalom Meta-Morrem-Fase	Possidónio Cachapa	Ronan Abas	B	
1/9/2001	O caos é vizinho de Deus	Lars Norén	Paulo castro	C	
21/9/2001	DQ - éramos todos nobres cavaleiros a atravessar mundos apanhados num sonho	João Garcia Miguel	João Garcia Miguel	B	
27/9/2001	O novo Menoza ou a história do Príncipe Tandi de Cumba	Jacob Lenz	Luís Miguel Cintra	A	
5/10/2001	Uriel Acosta			D	
18/10/2001	Frei Luís de Sousa	Almeida Garrett	José Wallenstein	A	
3/11/2001	Viagem à Grécia:		Lúcia Sigalho	D	Projecto de Sensurround

	Fragmentos e Antígona				
20/11/2001	Primárias	Vânia Cosme	JP Costa, J. Meireles, P. Mendonça	B	
30/11/2001	Amadeus	Peter Shaffer	Carlos Avilez	C	
8/12/2001	Tia Dan e Limão	Wallace Shawn	Nuno Carinhas	c	
11/12/2001	História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar		Miguel Seabra e Natália Luiza	D	A partir de L. Sepúlveda
18/12/2001	Depois do paraíso	Israel Horovitz	Francisco Alves	C	
14/2/2002	O colar	Sophia de Mello Breyner	Luís Miguel Cintra	B	
16/2/2002	A aventura de Ulisses		Cristina Basto	D	
19/2/2002	Histórias		António Fontinha	D	A partir de Sophia de Mello Breyner Andresen. Teatro para a infância
<u>22/2/2002</u>	<u>A menina do mar + História de Babar</u>			E	Teatro e Música. A partir de Sophia de Mello Breyner e Andresen Brunhoff
4/4/2002	Hamlet	W.Shakespeare	Ricardo Pais	A	
6/6/2002	Auto da visitação	Gil Vicente	José Wallenstein	A	
26/7/2002	Os donos dos cães	Carlos J. Pessoa	Carlos J. Pessoa	B	
23/8/2002	No fundo no fundo	No fundo no fundo	Marcos Barbosa	B	
19/9/2002	Punch and Judy	Stephen Pruslin	José Wallenstein	C	
10/10/2002	Barcas		João Grosso	D	A partir de Gil Vicente
10/10/2002	O triunfo do amor	Marivaux	Jão Pedro Vaz	A	
15/10/2002	Auto da revisitação	Pedro Eiras, Jorge Loureiro Figueira	António Fonseca	D	A partir de Gil Vicente
16/1/2003	Uma vida de teatro	David Mamet	Cornelia Geiser	C	
24/1/2003	O princípio do prazer	Paulo Chaim	João Paulo Seara Cardoso	B	Paulo Chaim é o pseudónimo de João Paulo Seara Cardoso. Teatro de marionetas
7/2/2003	7/2/2003	s/i	António Lagarto	D	
7/3/2003	Castro	António Ferreira	Ricardo Pais	A	
3/4/2003	Roupa suja	Tom Stoppard	J-P Costa	C	
<u>29/4/2003</u>	<u>Silicone, não</u>	<u>Jacinto Lucas Pires</u>	<u>Paulo Ribeiro</u>	E	DANÇA
9/5/2003	Dupla falta	Mário Botequilha	Ana Luena	B	
11/5/2003	Os dias de hoje	Jacinto Lucas Pires	Marcos Barbosa	B	
28/6/2003	A resistível ascensão de	Brecht	Kuniaki Ida	A	

	Arturo Ui				
4/7/2003	Uma peça mais tarde + O jogo de lalta	Brian Friel	Nuno Carinhas	c	
17/7/2003	Sónia & André		Nuno Carinhas	D	
23/7/2003	Um Hamlet a mais		Ricardo Pais	D	
9/10/2003	No campo	Martin Crimp	João Cardoso	C	
16/10/2003	O bobo e a sua mulher esta noite na Pancomédia	Botho Strauss	João Lourenço	C	
21/11/2003	Gretchen	Goethe	Nuno M. Cardoso	A	
3/12/2003	Novas directrizes em tempo de paz	Bosco Brasil	Ariela Goldman	C	
11/12/2003	Pioravante marche	Beckett	Joana Providência	A	
13/2/2004	Ilhas	José Carretas	José Carretas	B	
5/3/2004	O despertar da Primavera	de Frank Wedekind	Nuno Cardoso	A	
29/4/2004	Sondai-me, Sondheim			E	MUSICAL
6/5/2004	Ensaio sobre a cegueira		O Bando	D	Ver "tabela "Bando"
17/9/2004	Anfitrião ou Júpiter e Alcmena	António José da Silva	Nuno Carinhas	A	
9/10/2004	O físico prodigioso	Jorge de Sena	João Luiz	A	
22/10/2004	Anfitrião	António José da Silva	Marcelo Lafontana, Victor Madureira, Andreia Gomes	A	
12/11/2004	Figurantes	Jacinto Lucas Pires	Ricardo Pais	B	