



## ENTRE A CONTRACÇÃO E A EXPANSÃO:

### Esboço Crítico de Algumas Convulsões do Teatro no Porto e no Norte de Portugal

Publicado na ADE Teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España nº 62-63, Outubro/Dezembro 1997, pp. 69- 79.

Paulo Eduardo Carvalho

Abertura: Abril de 1974

Na semana que antecedeu o 25 de Abril de 1974, estavam em cena em Lisboa 10 espectáculos de teatro (entre revistas e textos de Edward Bond, Arthur Miller, Eduardo de Fillipo e Nelson Rodrigues), enquanto que no Porto o público tinha como única opção Simplesmente Revista no histórico Teatro de Sá da Bandeira, no coração da cidade [\[1\]](#). Iniciar uma caracterização, inevitavelmente breve, da actividade teatral no norte do país, então praticamente reduzida às cidades de Porto e Coimbra, com a referência a esta situação pontual num momento tão marcante da vida política, social e cultural portuguesa como o foi a "Revolução dos Cravos", é simultaneamente justa revelação da macrocefalia que dominava ainda a vida cultural portuguesa e expressão enganadora não só do papel pioneiro desempenhado pela segunda cidade do país duas décadas antes, mas também da situação substancialmente diferente que se vive actualmente. Pareceu-nos, contudo, que à imagem dos movimentos de expansão e contracção que melhor caracterizam a história recente do teatro portuense, se justificava esta opção por um duplo movimento temporal, de recuo e de avanço, tomando como referência o momento de viragem que constituiu a Revolução de Abril de 1974, de que destacaremos, com importantes efeitos no teatro português, a abolição da censura, a instauração da liberdade democrática e o início de um esquema de subsídios regulares à actividade teatral.

O teatro, expressão quase natural das sociedades, que nele encontra forma de se (re)ver e (re)ler, é também uma das mais complicadas formas de criação artística, pela articulação que exige de múltiplas contribuições. Falar de teatro, esboçar a sua história, ainda que segmentada e fragmentadamente, deveria, por isso obrigar-nos a falar das circunstâncias sociais e políticas que o possibilitam e exigem, bem como de espaços (arquitectónicos e cénicos), textos, reportórios, técnicas de representação, diferentes profissionais, pequenas histórias, esforço que a brevidade deste esboço crítico claramente dificulta.

Antes

Pouco mais de duas décadas antes de Abril de 1974, o Porto fora cenário de uma experiência pioneira cujas consequências no futuro do teatro português (e portuense, em particular), embora difíceis de avaliar, continuam a merecer a nossa reflexão. Referimo-nos à criação em 1953 do Teatro Experimental do Porto (TEP), por iniciativa de um grupo de pessoas ligadas à cultura na cidade, que conseguiram convencer António Pedro, escritor, artista plástico, e homem de teatro, a assumir a direcção artística do projecto. A importância da experiência realizada entre 1953 e 1960 pelo TEP resulta, como recentemente o sublinhou Carlos Porto [\[2\]](#), da singularidade das suas propostas no contexto da prática teatral então dominante. A actividade do TEP não só antecede a emergência em inícios dos anos setenta das companhias "independentes" (expressão utilizada como forma de explicitar a "independência" do ponto de vista estético, ideológico e institucional, dos projectos então emergentes), como contribui de forma significativa para reduzir o atraso do repertório e da "experimentação" teatral em Portugal relativamente aos grandes movimentos estéticos europeus e americanos, bem como para, senão inaugurar, pôr em prática de forma mais regular e sistemática um entendimento globalizante do espectáculo teatral, atento à delicada articulação das diferentes tarefas ligadas ao texto, à interpretação, ao espaço cénico, aos figurinos, à iluminação, ao material sonoro, ao mesmo tempo que, de forma mais decisiva e com algumas décadas de atraso, equaciona definitivamente o papel do encenador. A tudo isto não podemos deixar de associar um entendimento do teatro como forma privilegiada de interpelação do real, e, embora seja difícil a classificação de António Pedro como um artista politicamente empenhado, sem dúvida que muitas das suas opções de repertório traduzem um entendimento dinâmico da articulação entre a arte e a sociedade. São casos exemplares, entre aqueles espectáculos que melhor terão conjugado o sucesso artístico com a adesão do público, as suas encenações de

*Antígona*

, numa versão sua da tragédia de Sófocles (1954),

*Morte de um Caixeiro Viajante*

(1954), e as estreias absolutas de

*A Promessa*

(1957) e de

*O Crime de Aldeia Velha*

(1959), de Bernardo Santareno, o mais significativo dramaturgo português das duas décadas anteriores à Revolução, "descoberto" por António Pedro e pelo TEP

[\[3\]](#)

Embora a força interpelativa e a qualidade artística das produções do TEP registem a partir da saída de António Pedro em 1960 um enfraquecimento significativo, a regularidade da sua actividade e a projecção que alcançara a nível nacional continuaram a assegurar a sua contribuição para a formação de muitos actores, cenógrafos e outros profissionais de teatro que mais tarde, em Lisboa ou no Porto, viriam a firmar as suas carreiras. Necessariamente, e compreensivelmente, mitificado, pela sua contribuição ímpar para a renovação da linguagem cénica, para o alargamento do repertório teatral, para a experimentação de novas técnicas interpretativas, para a conquista de novos públicos, o TEP vive nas décadas posteriores uma história de declínio hesitante, quanto mais não fosse porque, felizmente, o panorama teatral português dos anos 60 surge marcado por novas, e renovadoras, experiências, entre as quais devemos assinalar aquelas protagonizadas pelo teatro universitário.

Embora criados ainda na década de 50, será sobretudo na década seguinte que os grupos universitários de Coimbra, o TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra) e o CITAC (Centro de Investigação Teatral da Academia de Coimbra) conhecerão experiências verdadeiramente revolucionárias e, mais uma vez, formadoras de público e de alguns profissionais que ainda hoje protagonizam a actividade teatral nacional. Uma vez que o TEUC, dirigido por Paulo Quintela, estava sobretudo voltado para a divulgação dos clássicos e de Gil Vicente, caberão sobretudo ao CITAC (criado em 1956 por um grupo universitário mais politizado) os trabalhos de maior risco, com as sucessivas direcções artísticas de Luís de Lima (que encenou Tardieu, Adamov, Lorca, Thornton Wilder), Victor Garcia (responsável pela revisitação de Gil Vicente e de Calderón e pela estreia em Portugal de *Assim que Passem Cinco Anos* de Lorca, com um discurso cénico novo, apostado já não nas explorações stanislavskianas que António Pedro inaugurara, mas numa muito mais decisiva fisicalidade e na participação do público, pondo assim Portugal a par dos novos caminhos trilhados pelo teatro no mundo), Juan Carlos Oviedo e Ricardo Salvat (responsável pelas primeiras abordagens brechtianas em Portugal). No Porto, também o Teatro Universitário do Porto, fundado em 1948, mas a partir de 1953 sob direcção de Romeu Correia, participa neste esforço de formação, renovação e experimentação (com base em textos de Synge, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Aristófanes, Buero Vallejo e Lope de Vega). Esta é uma história ainda por fazer, embora o Teatro Universitário do Porto, à imagem daquilo que aconteceu com o TEP, tenha de forma irregular continuado, até hoje, a contribuir para a formação de sucessivas gerações sobretudo de actores que desenvolveram as suas carreiras no Porto (e não só).

De regresso ao TEP, registemos que a sua última grande contribuição histórica para a criação teatral terá sido a encenação de Ángel Fácio de *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, em 1972. Espectáculo dedicado "às vítimas da repressão sexual", ficou marcado pelo carácter inovador da leitura cénica proposta, pelo travesti de Júlio Cardoso no papel de Bernarda, que surgia assim como máscara do ditador, num país ainda amordaçado pela censura e pela falta de liberdade política, e pelo trabalho cenográfico de José Rodrigues, um artista plástico muito ligado à cidade do Porto (e que em 1979 voltaria a assinar uma outra "histórica" experiência lorquiana com as suas esculturas para

*Yerma*

), que para este espectáculo criava uma espécie de prisão-hospital psiquiátrico, ensaiando novas modalidades de exploração do espaço e dos materiais utilizados para o seu preenchimento.

Depois

Voltando ao nosso ponto de partida inicial, podemos acrescentar que em 1974 o Porto conta já com duas companhias de teatro profissional: o TEP e a Seiva Trupe-Teatro Vivo, uma companhia criada (no ano anterior) por elementos insatisfeitos com o trabalho daquela companhia, e que virá a ter como núcleo identificador os nomes de Júlio Cardoso, António Reis e Estrela Novais. Embora o Seiva Trupe tivesse surgido como alternativa ao trabalho do TEP, o facto é que as virtudes inequívocas traduzidas na regularidade da sua produção, nem sempre foram acompanhadas por uma capacidade de experimentação artística e renovação estética, nem mesmo de interpelação social, capazes de oferecer ao Porto o mesmo tipo de resultados e de desafios propostos por muitas das companhias "independentes" que pela mesma altura tinham surgido em Lisboa, caso da Cornucópia, do Bando, da Comuna, Grupo 4, etc. Como foi então característico da estratégia de quase todos estes grupos, encontra-se a opção por um teatro mais directamente político, muitas vezes próximo da prática brechtiana, durante tantos anos censurada em Portugal, e agora claramente recuperada ao serviço de um esforço de renovação política e social. Citemos como exemplo das opções dos dois grupos em actividade no Porto o espectáculo *A Seiva Conta Catarina na Luta do Povo*, estreado logo em finais de 1974, ou os espectáculos baseados em obras de Brecht estreados no ano de 1975 pelo TEP com encenação de Roberto Merino.

A realidade teatral portuense teria necessariamente que vir a sofrer, ainda que com algum atraso e acidentes vários de percurso, os efeitos positivos do esforço de descentralização conscientemente assumido logo depois da revolução, para contrariar a macrocefalia de Lisboa e criar fónus culturais nas outras regiões do país. No Porto, a década preenchida pela segunda metade da década de 70 e a primeira metade da de 80 fica marcada pela emergência de novos projectos, uns entretanto continuados e transformados, outros encerrados. Em 1978, confirmando o desenvolvimento que o teatro infantil conhece após a revolução, é criado no

Porto uma das mais antigas companhias de teatro para a infância portuguesas, o Pé de Vento, mercê de um núcleo impulsionador (e que se mantém até hoje) constituído pelo encenador João Luiz, pela dramaturgista Maria João Reynaud e pelo cenógrafo Rui Aguiar. Embora responsável pela revelação de um número significativo de colaboradores [4] nesta forma tão exigente de expressão teatral, o facto é que o Pé de Vento nunca conseguiu resultados à medida da sua perseverança, determinante no modo como a companhia se veio a revelar capaz de ultrapassar a crise de subsídios que atingirá a cidade em finais da década de oitenta, dispondo hoje de um novo espaço, o Teatro da Vilarinha, inaugurado em 1996.

No ano anterior ao da criação de O Pé de Vento, surge uma outra companhia integrando alguns elementos que também tinham conhecido a experiência do TEP ou Seiva Trupe (caso de Isabel Alves, Fátima Castro e João Paulo Costa), mas que até 1982 ensaiará uma experiência mais radical de descentralização, radicando-se durante esse período em Viana do Castelo, no Teatro Sá de Miranda; só a partir daquele ano a companhia se instala no Porto. Trata-se do TEAR (Teatro Estúdio de Arte Realista), cujo projecto ficará na história do teatro português, se excluirmos as últimas produções da companhia, associado ao nome de Castro Guedes, um encenador cuja radicalidade experimental marcará a década de oitenta, responsável indiscutível pelo ensaio (por vezes extremo) de um conjunto de práticas aparentemente devedoras das vias abertas pela teorização e pelas experiências concretas de Meyerhold. É ainda em Viana do Castelo que, com espectáculos como *Aventuras e Desventuras de Um Tal Patranhas*

(1980, uma versão livre da

*Farsa do Mestre Pathelin*

) e

*O Barbeiro de Sevilha*

(1980), de Beaumarchais, a companhia simultaneamente explicita a novidade da sua proposta estética e deixa adivinhar as limitações do seu desenvolvimento. Os trabalhos mais marcantes de Castro Guedes acabarão por ser as suas encenações dos textos vicentinos

*Inês Pereira*

,

*Rapsódia Vicentina*

e

*O Velho da Horta*

(entre 1981 e 1983), com o apoio dramaturgico de Deniz Jacinto, e

*Os Encantos de Medeia*

(1983), de António José da Silva, espectáculo ambicioso, desmesurado mesmo, eclético, entre o mecanicista e o mais organicamente vitalista, sem dúvida um dos mais significativos espectáculos criados no Porto na década de 80.

Embora Castro Guedes tenha continuado a assegurar a direcção artística da companhia até 1987 e o TEAR tenha conseguido manter a sua actividade até inícios da década de 90, alguns dos seus elementos abandonam o projecto em finais de 1983 para em colaboração com alguns

actores que entretanto tinham passado pelo TEP (caso de Rosa Quiroga e João Cardoso) e o encenador Moncho Rodriguez [5] criarem Os Comediantes. Apostados nas capacidades de direcção de actores daquele encenador, e avisados contra a super-marioneta à Gordon Craig (para que parecia tender o trabalho de Castro Guedes), os fundadores do projecto declaram-se então programaticamente empenhados no trabalho de actor. Com enormes dificuldades financeiras, a companhia apresenta nos seus primeiros três anos de actividade três espectáculos excessivamente desiguais não só em termos das vias estéticas prosseguidas, como também em termos dos resultados artísticos alcançados, nuns casos (como

*Ederra*

, 1984, de Ignacio Amestoy Eguiguren) mais apostada realmente no trabalho de actor, e noutros explorando quase delirantemente a dimensão plástica do espectáculo (caso da revisitação de

*D. Juan*

, 1985, de Zorrilla). Depois da saída de Moncho Rodriguez, a companhia revela um encenador, João Paulo Costa, actor fundador do projecto, criador de dois belíssimos espectáculos (

*O Jogo do Amor e do Acaso*

, 1986, de Marivaux, e

*O Pássaro Verde*

, 1988, de Gozzi), infelizmente vitimados por um insuficiente entendimento dramaturgico, parcialmente responsável pelos desequilíbrios do resultado

final

[6]

.

O final da década de 80 [7] assinala o mais recente e mais dramático momento de contracção da actividade teatral portuense, mercê de um conjunto de circunstâncias onde se misturam a lógica dirigista de uma Secretaria de Estado da Cultura paradoxalmente apostada no liberalismo cultural e numa estratégia presumidamente anti-despesista

[8]

e a incapacidade de renovação e consolidação de muitos dos projectos ainda activos, nomeadamente o TEP, o TEAR e os

Comediantes

[9]

. A crise então vivida pelas três companhias referidas resulta ainda de um aspecto que marca uma diferença substancial com os projectos de teatro independente que tinham surgido em Lisboa na primeira metade da década de 70: o desaparecimento ou a ausência de figuras, quase sempre encenadores, capazes de assumirem a "autoria" de um trajecto, muitas vezes mais do que um projecto. Embora algo penalizante, do ponto de vista artístico, esta é também uma explicação que talvez sirva melhor para explicar a sobrevivência (e progressivo fortalecimento) da companhia portuense que menos tem arriscado. Refiro-me à Seiva Trupe, que em 1982 conquistou o maior êxito teatral da década no Porto, com

*Um Cálice de Porto*

, um inédito "fenómeno" de popularidade (dois anos em cena), um espectáculo crítico e

interveniente, com alguma inventividade a nível do texto e da sua concepção, mas que recuperava as fórmulas tradicionais dos esquemas da revista, agora num espaço decorado como café-concerto da Belle Époque. Lamentavelmente, a companhia esforçar-se-ia durante os anos seguintes por obter idênticos sucessos reeditando a proposta de espectáculos em tudo semelhantes, até na natureza assumidamente portuense do "assunto":

*Uma Família do Porto*

(1984, baseado em Júlio Diniz),

*Os Namorados da Foz*

(1985, baseado em Camilo Castelo Branco), ao mesmo tempo que ensaiava experiências de natureza muito diversa (refira-se, a título de exemplo,

*Eróstrato*

, data, de Pedro Barbosa), numa estratégia que, embora fidelizadora de algum público, complica a caracterização artística da companhia onde continuam a pontuar os nomes de Júlio Cardoso e António Reis.

### A "descentralização"

Uma outra companhia que emerge na primeira metade dos anos 80 é o CENA (a que estão inicialmente ligados os nomes de Júlia Correia, Ana Bustorf, Rui Madeira e António Fonseca), com um percurso curiosamente inverso àquele alguns anos antes trilhado pelo TEAR: sediado no Porto entre 1980 e 1984 (período durante o qual a sua produção mais marcante terá sido *Leôncio e Lena*, de Büchner, com encenação de Stephan Stroux, exercício extremo de criação de um espaço cénico total, da responsabilidade de Manuel C. Dias), a companhia desloca-se nesse ano para Braga, passando então a designar-se Companhia de Teatro de Braga, representando um dos mais persistentes e bem sucedidos exemplos de descentralização. Infelizmente nem sempre a imaginação cénica e/ou a preparação técnica de alguns actores têm conseguido a mais produtiva das articulações com algumas estimulantes opções de reportório. Responsáveis pela divulgação entre nós de algum reportório universal (caso, por exemplo, de Robert Pinget), a companhia tem também apostado na colaboração regular com a tradutora Regina Guimarães, co-autora (com Saguenail) de um dos últimos espectáculos da Companhia, *Ísis Triste*, num esforço notável de proposição de novos dramaturgos nacionais. Além dos convites dirigidos a encenadores exteriores à companhia (caso de José Wallenstein que encenou um notável *Dámabrigo*, data, de Barry O'Keefe), a emergência recente de António Durães como encenador é um sinal positivo da renovação das suas propostas.

De entre os outros projectos descentralizadores no Norte do País, haverá ainda a registar dois outros projectos de características muito diversas, mas que se têm ambos caracterizado pela regularidade da sua produção. Um deles é o Teatro do Noroeste, sediado em Viana do Castelo, criado em 1991 por iniciativa de José Martins e do Centro Cultural do Alto Minho, com o apoio da câmara local (retomando de algum modo a experiência ensaiada no início dos anos

oitenta pelo TEAR). Depois da sua experiência lisboeta, Castro Guedes veio mais recentemente a partilhar a direcção com José Martins, com quem tem alternado na criação dos já cerca de 30 espectáculos produzidos. A sua proposta mais recente foi Floripes 21, a partir do "Auto de Floripes". O outro projecto, Filandorra-Teatro do Nordeste, tem sede em Vila Real, embora, tal como o Teatro do Noroeste, alargue o seu raio de acção a outras cidades e vilas, com o apoio das autarquias respectivas, num esquema relativamente sofisticado de "curta permanência" e de "itinerância organizada". Criado em Janeiro de 1987, como parte do Centro Cultural de Vila Real, e autónomo a partir de 1992, a Filandorra é sucessora do Teatro de Ensaio Transmontano, extinto em 1984. Com direcção de David de Carvalho, e empenhada na divulgação do repertório dramático nacional e universal, umas das suas últimas experiências mais interessantes terá resultado da colaboração com o escritor A.M. Pires Cabral, no espectáculo Contos Nordestinos... O Diabo Veio ao Enterro. A sua mais recente produção foi O Teatro Cómico, de Goldoni, encenado por Filipe Crawford [\[10\]](#).

A sul do Porto (e a norte do Mondego. demarcação que escolhemos por meras razões de ordem prática) há ainda a destacar alguns outros projectos importantes, merecedores de reconhecimento institucional. Em Coimbra, além dos já históricos, e muitas vezes surpreendentes, TEUC e CITAC, de âmbito universitário, e por isso muito sujeitos às flutuações das sucessivas gerações de elementos que respectivamente os integram e dos encenadores com quem ocasionalmente trabalham [\[11\]](#), há a destacar a companhia profissional Escola da Noite que, dirigida por António Augusto Barros, inaugurou, em 1992 quando a cidade foi Capital do Teatro, uma prometedora linha de exigência estética que as suas produções mais recentes não têm confirmado; bem como o Teatro do Morcego, a que está ligado o nome de José Abreu Fonseca, apostado num teatro do gesto e da convulsão. A estes dois projectos acrescenta-se ainda o Teatro-Teatrão para a Infância de Coimbra.

Não muito longe de Coimbra, encontramos o Trigo Limpo-Teatro ACERT (Associação Cultural e Recreativa de Tondela), dirigido por José Rui Martins, fortemente apostado em projectos de itinerância e de co-produções, responsável por uma notável actividade de animação, desenvolvendo relações importantes com o Brasil e Moçambique. Outro projecto é o GICC-Teatro das Beiras, sediado na Covilhã, dirigido por Rui Sena, um projecto com 20 anos de existência e que vai no seu terceiro ano enquanto companhia profissional. De criação mais recente é o Acto-Instituto de Arte Dramática, fundado em 1992 por José Filipe Pereira e Christine de Villepoix, ambos investigadores no Workcenter de Jerzy Grotowski, em Itália; inicialmente com sede em Aveiro, mas a partir de 1996 fixado em Estarreja, com o apoio da Câmara Municipal. Trata-se de um projecto sobretudo voltado para o trabalho de investigação e de pesquisa (sobre o potencial expressivo do corpo dos "actantes") que não tem como prioridade a apresentação de objectos cénicos. O seu último trabalho apresentado ao público no Teatro Municipal de Estarreja foi Corpo (Con) Sentido, com base em poemas de Alberto Estima de Oliveira e a contribuição plástica do escultor Roberto Carneiro. Ainda mais recente (1995) é a criação do Efêmero-Companhia de Teatro de Aveiro, empenhado num trabalho de reflexão e experimentação sobre o teatro popular e na abertura de um novo espaço de

espectáculos na cidade, o Estaleiro Teatral do Efêmero, tirando assim partido das experiências ensaiadas pelo GRETUA (Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro).

Independentemente de quaisquer considerações artísticas, e do muito que ainda haverá a fazer, e sem levar em linha de conta a totalidade da realidade nacional, não podemos deixar de concordar com a observação de Eduarda Dionísio, quando ela refere (reportando-se ao início dos anos 90) a "intensa rede de actividades culturais fora de Lisboa", mais ou menos ligadas ao desenvolvimento do poder local, como manifestação da diminuição da macrocefalia cultural que identificámos no início deste retrato [\[12\]](#).

Aqui e agora, no Porto

A situação teatral no Porto, nos últimos três anos, tem sido sobretudo marcada pela proliferação de novas companhias, em relação directa com a criação e regular funcionamento de estruturas de formação de profissionais de teatro em domínios tão diversos como a interpretação, a cenografia e figurinos, a luminotecnia, a dança, etc. A cidade do Porto dispõe desde inícios dos anos 90 de três instituições de formação de profissionais do espectáculo: duas escolas profissionais (o Ballet Teatro Escola Profissional, criada em 1989, e a Academia Contemporânea do Espectáculo, criada em 1990) e a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Novidade absoluta no tecido teatral portuense, a emergência destas estruturas de formação não poderia deixar de trazer consequências para o teatro produzido na cidade. A situação paradoxal é que estas estruturas, que, sobretudo no caso da ACE, absorveram muitos dos profissionais de teatro locais, com carreiras firmadas durante os anos 80, surgiram precisamente numa fase de contracção da produção teatral, devido ao desaparecimento de algumas das companhias que, como referimos, haviam marcado a década anterior. A alternativa para muitos dos jovens formados por estas escolas foi então a de, aproveitando também um novo entendimento da actividade teatral e consequente revisão da política de subsídios, criar estruturas próprias, avançar com projectos autónomos, coordenando as diferentes competências adquiridas (nas áreas da interpretação, da cenografia e figurinos, da luminotecnia, etc), quase completamente desligados da geração directamente responsável pela sua formação, quando não em ruptura estética e ideológica com ela. Assim, e se excluirmos o Visões Úteis (um dos projectos mais "antigos", criado em 1994 por elementos oriundos do CITAC, de Coimbra, que optaram pela cidade do Porto, e pelo encenador brasileiro Paulo Lisboa, entretanto falecido), todos os outros projectos, que datam do período entre 1994 e 1996, resultam da iniciativa de jovens recém-formados por aquelas estruturas: esse é o caso de As Boas Raparigas Vão Para o Céu, As Más Para Todo o Lado (que apresentaram o seu primeiro espectáculo em 1993, embora só se tenham constituído em 1994), do Teatro Bruto, do Teatro Plástico e do Teatro Só.

O Visões Úteis, que se propõe "trabalhar numa lógica de obra de arte total", articulando as formas de expressão teatral com a pintura, o vídeo, a música e a dança, é das poucas destas novas formações que integra um elemento que tem assumido a responsabilidade pela direcção ou encenação de alguns espectáculos, Nuno Cardoso. Outro jovem encenador é António Lago, responsável pelos três espectáculos até agora produzidos pelo Teatro Só (Máquina-Hamlet, de Heiner Müller, que mereceu o entusiasmo da crítica, India Song, de Marguerite Duras e Credo, de Enzo Corman). As Boas Raparigas contam desde o seu primeiro espectáculo com a direcção artística de Rogério Carvalho, um notável encenador que para este projecto mais recentemente dramatizou Quatro Horas em Chatila, o relato de Jean Genet sobre o massacre de Setembro de 1982, criando uma espécie de oratória, perturbadora e comovente, extremando a atenção à palavra e às suas múltiplas possibilidades de articulação, preocupações que desde sempre caracterizaram o seu trabalho, potenciando o trabalho das jovens intérpretes de onde será justo destacar Maria do Céu Ribeiro e Carla Miranda, fundadoras da companhia. Experiência semelhante, a de colaboração com um encenador experimentado, foi aquela iniciada pelo Teatro Bruto com José Caldas (de que resultaram Tristerra e o Auto do Boi); com o propósito muito claro de "pesquisa fundamentada sobre os comportamentos e o sentir do homem investindo na releitura das linguagens primordiais da criação - cerimoniais e ritualistas - do universo teatral", esta companhia estreou mais recente Abraça-me, o primeiro de um ciclo de espectáculos em torno dos 4 elementos primordiais, com encenação de João Garcia Miguel, criador ligado à actividade da companhia almadense O Olho. Por fim, os fundadores do Teatro Plástico afirmam-se sobretudo apostados em "privilegiar o lado plástico do espectáculo" e em "apresentar peças inéditas e inovadoras de autores desconhecidos ou pouco divulgados em Portugal"; depois de um primeiro espectáculo sobre texto de Copi, *O Frigorífico*, encenado por João Paulo Costa, e de *Didascálias*, de Israel Horowitz, com encenação de São José Lapa, a companhia foi já este ano responsável pelo maior êxito de público da temporada teatral portuense, uma colagem de textos de diversos autores subordinados ao título S.E.X.O. (Sequências Eventualmente Xocantes e Outras) com encenação de António

Feio

[\[13\]](#)

A alteração radical da cena teatral portuense nestes últimos anos, marcada sobretudo pela ousadia dos novos projectos e pela entrada em funcionamento regular do Teatro de S. João, terá também propiciado a emergência do Ensemble-Sociedade de Actores, formada por actores que na década de 80 tinham, diversamente, participado nos projectos então activos (TEP, TEAR e Comediantes), mas que na corrente década haviam sido absorvidos por actividades docentes e pelas alternativas profissionais criadas pela televisão, naquilo que se traduziu numa espécie de demissão artística. Reeditando uma fórmula já utilizada nos anos 80, apresentaram-se como "um projecto de actores para actores" ao mesmo tempo que optaram por denunciar, com uma desconfortável virulência, "a ilusão de que há muito teatro", quando na realidade a "oferta de espectáculos piorou muito no que respeita à qualidade", a "mediocridade tomou conta dos poucos espaços disponíveis" e "grassam os pequenos grupos sem o mínimo de perspectivas". A sua primeira produção, Lugar Comum, de Lúcia Sanchez, realizada em

co-produção com A Escola de Mulheres, de Lisboa, e com encenação de Fernanda Lapa, confirmou o talento e o profissionalismo dos actores, mas deixou também adivinhar as fragilidades de um projecto, como muitos outros, que continuarão a fazer depender a sua continuidade e a formação do seu reportório das articulações possíveis com os encenadores em cada caso responsáveis pelo espectáculo [\[14\]](#).

Esta questão é tanto mais importante quanto, na realidade, um dos problemas com que a actividade teatral portuense previsivelmente continuará a confrontar-se será precisamente a escassez de encenadores, isto é, de criadores de espectáculos. Além dos nomes mais jovens já atrás referidos, o único actor que nos últimos três anos tem vindo de facto a apostar de forma sistemática na encenação, tirando partido precisamente da necessidade revelada por muitas das estruturas de produção existentes, é Paulo Castro. Actor do TEP durante algum tempo e em 1996 também do Teatro S. João, Paulo Castro estreou-se na encenação em 1992 com uma montagem de fragmentos de Beckett, a que se têm seguido colaborações com o TEUC, o TEP, o Balletatro, as Visões Úteis, etc, revelando especial interesse pelo universo de Arrabal, Heiner Müller e Fassbinder..., esboçando uma estratégia cuja solidez só os próximos trabalhos poderão aferir. Um outro nome que, com resultados muito díspares, tem também ensaiado a encenação é João Paulo Seara Cardoso, cuja formação inicial é no domínio do teatro de marionetas. Ele é aliás o director de uma das mais singulares, e estimulantes, experiências "teatrais" da cidade, o Teatro de Marionetas do Porto, criado em 1988, dando continuidade de forma mais sistemática e organizada à actividade que já vinha sendo desenvolvida e que neste momento tem o seu espaço de apresentação no Teatro de Belomonte, onde em 1994 estreou o maior (e mais merecido) sucesso da companhia, Vai no Batalha!, para muitos "a melhor revista portuguesa dos anos 90"; mais recentemente, estreou IP5, desta feita com textos de Regina Guimarães, espectáculo que embora recupere alguns quadros de revista, articula-os, mais ecleticamente, com cenas de comédia e dança, numa paródia inteligente e criativa ao progresso como mito político da contemporaneidade.

Duas outras companhias activas na cidade do Porto, com um historial muito diverso, são o Teatro Art'Imagem, dirigido por José Leitão, com uma programação excessivamente marcada pela variedade de experiências, entre as quais se incluem espectáculos de rua e outros destinados a um público infantil, o que tem dificultado o apuramento artístico das suas propostas; e o Contracena, projecto mais recente formado por actores com trabalho desenvolvido no Teatro do Noroeste e no TEP (a sua última produção foi Strip-Tease, de Slawomir Mrozek, apresentado no já antigo espaço do Clube dos Fenianos Portuenses) [\[15\]](#).

Uma das mais radicais alterações no tecido teatral portuense resultou, sem dúvida, da recuperação do Teatro Nacional de S. João, durante décadas utilizado para a projecção cinematográfica. Objecto de sucessivas e faseadas intervenções de renovação, e depois de uma primeira direcção com uma programação mais pluridisciplinar, mas também mais

subordinada à "política dos sinais exteriores de cultura" que marcou o início dos anos 90, o Teatro S. João é, desde inícios de 1996, dirigido por Ricardo Pais, um dos mais talentosos criadores do pós-25 de Abril. Ao contrário da maior parte da geração de encenadores a que pertence, nunca esteve durante muito tempo ligado a uma companhia (se exceptuarmos a experiência dos Cómicos, logo em 1975). Criador de alguns dos mais marcantes espectáculos das décadas de 80 e 90, com uma considerável experiência na área da gestão cultural (na Área Urbana de Viseu em 1985, como director do Teatro D. Maria II entre 1989-90 e Comissário-Geral de Coimbra-Capital do Teatro entre 1992-93), Ricardo Pais apresentou como uma das missões do Teatro Nacional de S. João "desenvolver a representação dos grandes repertórios dramáticos, produzindo, co-produzindo ou acolhendo espectáculos portugueses e estrangeiros", com uma programação que promete uma maior abertura estética do que aquela que até agora parece ter sido possível. A sua nomeação provocou uma muito sintomática oposição de alguns círculos teatrais e culturais da cidade. Se é verdade que Ricardo Pais surgia à partida como alguém com um conhecimento insuficiente da realidade teatral portuense, o facto é que tem vindo a conseguir dinamizar importantes correntes de público com espectáculos que, se por um lado, parecem talvez demasiado recorrentemente exigentes em termos de leitura, por outro, têm-se afirmado como modelares no tratamento cuidado e globalizante das componentes visuais em articulação com os discursos verbal e sonoro e o trabalho dos actores. Cumprida já a regularidade (possível) da sua actividade, esperamos que a direcção deste Teatro Nacional continue apostada em envolver a participação de alguns dos nossos melhores profissionais, arriscando para além daqueles cuja prestação Ricardo Pais melhor conhece, e em contribuir para a divulgação de novas propostas dramáticas, sejam elas estrangeiras ou nacionais. Talvez que a nova, e auspiciosa, tarefa cometida a Ricardo Pais de coordenar um novo Centro de Dramaturgia Contemporânea, a instalar na Casa das Artes, possa trazer resultados interessantes a este nível.

## Festivais

Uma outra realidade que valeria também a pena referir, uma vez que é força activa na formação daqueles que vêm e daqueles que fazem o teatro, é a variedade de festivais que anualmente se realizam no Norte do país. No Porto, o festival com maior tradição, e com uma sucessão absolutamente regular de edições, é o FITEI (Festival Internacional de Expressão Ibérica), criado em 1978, por iniciativa conjunta do Seiva Trupe e do TEP, embora rapidamente tenha passado a dispor de organização própria. Embora se possam (e devam) discutir os critérios que têm presidido à organização dos sucessivos programas do FITEI, num jogo nem sempre muito equilibrado entre a quantidade e a qualidade das propostas apresentadas, é inegável o contributo do festival na divulgação pioneira entre nós do teatro africano de expressão lusófona, de algumas experiências do teatro brasileiro (a companhia Boi Voador, por exemplo) e da América Latina, além, obviamente, do teatro espanhol, registando a participação de algumas companhias com espectáculos que terão ficado na memória do público de teatro portuense, caso das duas participações do Teatro Carroussel, de Cádiz, com *Medea* e *Divina Comédia*, bem como do inultrapassável espectáculo do grupo catalão Els Joglars, *Los*

Virtuosos de Fontainebleau, um momento de rara magia mais do que justificando o delírio do público presente no Auditório Carlos Alberto. Outro festival também com uma já longa história (desde 1982) é o Fazer a Festa-Festival Internacional de Teatro para a Infância e Juventude, organizado pelo Teatro Art'Imagem, o único evento destinado a jovens públicos apresentado regularmente em Portugal. Outra iniciativa, essa mais recente, do Teatro Art'Imagem foi a organização, a partir de 1995, do Festival Internacional de Teatro Cómico da Maia (na Área Metropolitana do Porto), uma iniciativa que tem registado um extraordinário sucesso de público e que merecia melhores espaços para a sua realização. Outra iniciativa importante, que passou a ser organizada bianualmente, é o Festival Internacional de Marionetas do Porto, da responsabilidade de Isabel Alves Costa, e que tem conseguido trazer à cidade alguns maravilhosos espectáculos nas mais variadas técnicas de manipulação. Está anunciada para Dezembro deste ano, sob responsabilidade de Ricardo Pais, a realização no Porto de um novo festival internacional de teatro, Porto. Natal. Teatro. Internacional., cuja continuidade é obviamente desconhecida, mas que para já promete trazer ao Porto espectáculos encenados por Stéphane Braunschweig, Jérôme Deschamps, Robert Lepage, entre outros. A organização de festivais não se limita felizmente ao Porto, havendo ainda a registar a existência de, pelo menos, mais três importantes iniciativas, a sul e a norte da cidade do Porto. Uma delas é o CITEMOR, o mais antigo de todos os festivais, que teve a sua primeira edição em 1974, embora tenha depois sofrido algumas interrupções, tendo tido no ano de 1997 a sua XIX edição, sob a actual direcção de Armando Valente. Trata-se de uma iniciativa que não só tem conseguido registar a participação de algumas interessantes companhias estrangeiras, como tem também permitido que o público daquela região do país tenha a possibilidade de ver algumas produções nacionais, suprimindo assim parcialmente a inexistência de um esquema regular de itinerância das nossas companhias. Outra iniciativa, geograficamente próxima, é da responsabilidade do Trigo Limpo, de Tondela, que tem vindo a promover, com razoável sucesso, o FINTA-Festival Internacional de Teatro Acert. Mais a norte, outro festival mais recente é o Festeixo-Festival de Teatro do Eixo Atlântico, promovido pelo Teatro do Noroeste, em Viana do Castelo, e que teve a sua primeira edição em 1996.

## Espaços

Embora durante os anos 80, as diversas companhias responsáveis pela assinalável expansão da actividade teatral que o Porto então conheceu tenham tentado criar, com maior ou menor felicidade, os seus próprios espaços de trabalho, praticamente nada restou desse esforço, uma vez que quase todos eles acabaram degradados ou definitivamente desactivados, esgotados pela sua provisoriedade inicial. Situação que tem obrigado muitas das novas estruturas produtivas a explorar espaços alternativos, não directamente vocacionados para a prática teatral, permitindo nalguns casos estimulantes explorações cénicas, mas noutros limitando a sua actividade. Assim, podemos dizer que o Porto actualmente dispõe (ou disporá dentro de muito em breve) de um teatro nacional, o Teatro de S. João, de um teatro municipal, o Teatro Rivoli (dirigido por Isabel Alves Costa), do Auditório Nacional Carlos Alberto (do qual se espera uma política mais activa de acolhimento de espectáculos teatrais), e do Auditório da Casa das

Artes (de destino incerto); a estes acrescentam-se outras salas ligadas a diferentes estruturas, tais como a sala da Cooperativa do Povo Portuense e o novo Teatro do Campo Alegre (Seiva Trupe), o Teatro de Vilarinha (Pé de Vento), o Teatro de Massarelos (Teatro Art'Imagem), o Balleatro Auditório, a sala-estúdio do Teatro Latino; e por último, uma variedade de pequenos (ou excessivamente grandes) espaços que vêm sendo utilizados para a prática teatral: as Moagens Harmonia e o espaço da Alfândega (ambos de futuro incerto), o nº 40 da Rua de S. João, a sala da Cooperativa dos Fenianos Portuenses, e de todos aqueles que em dado momento as companhias se lembram ou se vêm forçadas a utilizar. Esgotados pelos investimentos realizados na recuperação respectivamente do Teatro de S. João e Teatro Rivoli, estado e autarquia, que não foram capazes em vinte e três anos de democracia e com uma longa e agitada actividade teatral de assegurarem a existência de espaços exclusivamente dedicados às artes performativas onde as muitas companhias neste momento existentes poderiam alternadamente produzir e apresentar os seus espectáculos, também não parecem agora muito empenhados em ultrapassar um dos mais graves problemas do teatro portuense com, cremos, funestas consequências na criação e manutenção das correntes de público [\[16\]](#) .

### Convulsões provisórias

Escrever sobre o teatro no Porto e no norte do país neste momento de tão intensa agitação é um grande privilégio. E uma tarefa de grande risco também. Este esforço de cartografar uma realidade que vive transformações tão rápidas só é possível com a consciência do valor provisório do mapa que agora se oferece. Colorido, contrastante, sugestivo de relevos que só a realidade futura confirmará ou contrariará. O momento é de optimismo, ainda que moderado, seja pelo que parece irremediavelmente instalado ou pelo muito que ainda haverá a fazer. Faltam, por exemplo, as atitudes adequadas e os espaços, humanos estes, para o desenvolvimento continuado de um raciocínio sobre a arte teatral. Como falta uma estratégia de publicações (de textos dramáticos, de revistas) capaz de alimentar e ampliar o quotidiano da prática teatral [\[17\]](#) . Falta ainda completar a verdadeira tarefa descentralizadora, ultrapassando, por exemplo, a dependência que o teatro no norte do país continua a viver relativamente à crítica teatral, ainda toda ela centralizada em Lisboa [\[18\]](#) . A identificação do muito que falta não deve, contudo, obscurecer o facto entusiasmante de um inequívoco recrudescimento do interesse pelas possibilidades oferecidas pela expressão teatral. Este esboço crítico pretende-se também como contribuição activa para a qualificação deste notável momento de expansão, esperando ver contrariado o regresso próximo de qualquer contracção, que não seja sinónimo de maior exigência, maior felicidade no diálogo entre as propostas dos criadores e o público a que eles se dirigem.

---

[\[1\]](#) Informação que recolhemos em Carlos Porto et al, *Dez Anos de Teatro e Cinema em*

*Portugal: 1974-1984*  
Caminho, 1985.

. Lisboa: Editorial

[2] Referimo-nos a *O TEP e o Teatro em Portugal: histórias e imagens*. Porto. Fundação Eng. António de Almeida, 1997.

[3] Outros espectáculos sublinhados por Carlos Porto, são *As Guerras de Alecrim e Manjerona* (1956), revisitação do texto de António José da Silva, dramaturgo português do século XVIII, *Jornada para a Noite* (1957), de Eugene O'Neill, e *O Morgado de Fafe Amoroso* (1958), de Camilo Castelo Branco.

[4] Entre escritores de teatro para a infância, como Manuel António Pina e Álvaro Magalhães, cenógrafos (Rosa Ramos), pintores (Rui Aguiar, Rui Pimentel) e músicos (Jorge Peixinho, Cândido Lima).

[5] Um encenador que marcou inquestionavelmente o teatro português na década de 80 e contribuiu para a formação de uma importante geração de actores. A sua passagem pelo TUP, no início da década, dá origem a três interessantes espectáculos: *Os Últimos Dias da Solidão de Robinson Crusó* (data, autor), *No Ventre do Cavalo* (1981), de Henri Lefebvre, com um notabilíssimo dispositivo cénico, e *O Fado do Bandido* (1982), adaptação muito livre da *Ópera do Malandro*, um exercício de grande energia e criatividade, deliberadamente grosseiro e sem apuramento. Logo a seguir, entre 1982 e 1983 assina cinco encenações no TEP, a histórica companhia portuguesa, de que será justo destacar, pela invulgar imaginação plástica *Uma História*, a partir de Ramuz/Stravinsky, e *Quase um Conto de Fadas*, de António Buero Vallejo. Em 1981, colaborara também com o TEAR assinando um dos seus melhores espectáculos: *Laudamuco, Senhor de Nenhores*, de Roberto Vidal, numa ainda então pertinente e implacável reflexão, ritualizada ou cerimonializada, sobre a ditadura.

[6] Outro projecto ambicioso da companhia nesta fase é a produção de *Sonho de Uma Noite de Verão* (data), com uma encenação competente, embora marcada por uma audácia algo ultrapassada, de Isabel Alves, contribuindo assim para a divulgação da dramaturgia shakespeariana na cidade do Porto. Ao Seiva Trupe ficámos também a dever, mais recentemente, a produção de *Macbeth* (1993), com encenação do brasileiro Ulisses Cruz. (Curiosamente, esta fora a peça escolhida por António Pedro para a inauguração do Teatro de Algibeira em 1956, com Dalila Rocha e João Guedes nos protagonistas e cenografia e figurinos de Augusto Gomes.

[7] Será justo referir ainda uma outra companhia que atravessa a primeira metade dos anos 80, beneficiando da maior atenção concedida ao teatro para a infância, o Realejo, sob a direcção de Vítor Valente, nomeadamente com um espectáculo como *Sementiga Plum... Ou em Terra de Olho Quem Tem Rei é Cego*. Contudo o grande espectáculo desta companhia foi *Abelionmonstro*, uma experiência inédita entre nós de "luz negra", de notável imaginação e apuramento técnico, aliados a um propósito ainda crítico e interveniente.

[8] A iniciativa, inédita, da então Secretária de Estado da Cultura Teresa Patrício Gouveia, foi a de atrofiar economicamente algumas das companhias portuenses - TEP, TEAR e Comediantes - para as levar a aceitar o seu "convite" de fusão dando origem a uma nova estrutura produtiva.

[9] Não obstante a diversidade de percursos entretanto traçados, devido à sobrevivência de indefinições artísticas bem como aos condicionalismos impostos pela política de subsídios, o TEAR e os Comediantes ensaiam ainda a produção conjunta de três espectáculos no ano de 1990, sob direcção de Rogério de Carvalho, que traz a trabalhar consigo o cenógrafo José Manuel Castanheira, com quem em Lisboa realizara alguns dos mais notáveis espectáculos da década que então findava. A experiência mais interessante terá sido *Combate de Negro e de Cães*, de Bernard-Marie Koltés. Para o TEAR, Rogério de Carvalho encenou ainda *Paraíso à Vista*, de Fassbinder, e *O Cerejal*, de Tchekov.

[10] Uma outra companhia, cujo historial remonta também aos anos 80, é o Teatro Movimento, de Bragança, dirigido por Leandro do Vale, excluída da lista de projectos apoiados em 1997 pelo MC, que considerou a sua actividade como de "dinamização artística local" e não como de "criação teatral de nível profissional".

[11] Alguns espectáculos memoráveis das duas últimas décadas que merecem registo são, no caso do TEUC, e só a título de exemplo, o *Despertar da Primavera* (1983), de Frank Wedekind, encenado por Ricardo Pais, e as encenações de Rogério de Carvalho: *Auto da Índia* (1988), de Gil Vicente, *O Sonho* (1989), de Strindberg e *Platonov* (data), de Tchekov. De referir ainda, por justiça histórica, a existência efémera na década de 80 de Os Bonifrates, com actores do TEUC, e direcção de José Oliveira Barata, professor na academia coimbrã e importante homem de teatro.

[12] V. Eduarda Dionísio. "As Práticas Culturais", *Portugal 20 Anos de Democracia* (ed. António Reis). Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, pp. 443-489.

[13] Se entre os actores e actrizes revelados se torna mais difícil destacar algum nome, será talvez mais significativo sublinhar, até pela singularidade do facto no tecido teatral português, a emergência de jovens profissionais na área da cenografia e figurinos, como é o caso de Francisco Alves (Teatro Plástico), Ana Luena (Teatro Bruto), Arminda Sousa Reis (Teatro Só), que se vêm assim juntar a nomes mais consagrados ao longo da década de oitenta como Moura Pinheiro, Rosa Ramos ou Cristina Costa, entre outros.

[14] A menos que alguns dos seus elementos, sobretudo João Paulo Costa e António Capelo, que desde a década de oitenta vêm ensaiando com maior ou menor regularidade trabalhos de encenação, ultrapassem o preconceito de que a sua competência só pode ser colocada ao serviço de grupos amadores, universitários ou "jovens companhias".

[15] Entre outras estruturas existentes, com uma actividade mais irregular e/ou sem apoio institucional ou perfil profissional, importará ainda referir a existência de mais quatro experiências: o Teatro Latino, que este ano estreou na Sala Estúdio, integrada no complexo arquitectónico do Teatro Sá da Bandeira, um espectáculo de autoria e dirigido por Óscar Branco; o ARAMÁ, que este ano, num esforço de "divulgação do teatro clássico", apresentou *Antígona*

de Sófocles; o ENTRETANTOteatro, desde 1996 sediado em Valongo (com o apoio da autarquia local), derivado da criação em 1994 do Teatro Cúmplice, no seio da Gesto-Cooperativa Cultural; e o C.A.I.R.-T.E. (Centro Armado de Investigação e Reflexão do Teatro), com o projecto "Beber a língua de Camões", empenhado em "dignificar o estado cénico da lusofonia".

[16] É, pois, com alguma expectativa que se aguarda o esforço da recém-criada ADN-Agência para o Desenvolvimento do Norte Teatral (uma iniciativa conjunta do Seiva Trupe, da Companhia de Teatro de Braga e do Teatro do Noroeste) na "definição da programação das salas espalhadas pelo Norte", num esforço de gestão dos espaços cénicos.

[17] Extintos os corajosos Cadernos do Teatruniversitário, publicados pelo TEUC, são de louvar os esforços que vêm sendo feitos pelo Teatro S. João, através do cuidado colocado na edição dos seus programas, bem como pela publicação de alguns dos textos aí recentemente produzidos. (Uma iniciativa, que com base num esforço conjunto, talvez se pudesse alargar às outras companhias.)

[18] A realidade é que nenhum dos três jornais diários publicados no Porto possui um espaço especificamente dedicado à crítica de teatro. Excepções feitas ao esforço de divulgação de Luís Bizarro Borges nas páginas do Jornal de Notícias e ao jornal O Público, no qual Manuel João Gomes, ímpar no trabalho de divulgação, equivocado na coluna de crítica de teatro, e Óscar Faria, asseguram a melhor cobertura nacional de tudo aquilo que teatralmente se vai passando na cidade.