



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Cristina Maria Pires Dias Vieira

Representações da JUVENTUDE na
DRAMATURGIA Portuguesa
CONTEMPORÂNEA

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Professor Doutor Fernando Matos Oliveira, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2022

FACULDADE DE LETRAS

Representações da JUVENTUDE na DRAMATURGIA Portuguesa CONTEMPORÂNEA

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Representações da JUVENTUDE na DRAMATURGIA Portuguesa CONTEMPORÂNEA
Autor/a	Cristina Maria Pires Dias Vieira
Orientador/a(s)	Professor/a Doutor/a Fernando Matos Oliveira
Júri	Presidente: Doutor/a Sérgio Emanuel Dias Branco Vogais: 1. Doutor/a Micael Grilo de Oliveira (Arguente) 2. Doutor/a Fernando Matos de Oliveira (Orientador)
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Artes
Data da defesa	28-10-2022
Classificação	16 valores



Dedico a presente Dissertação a **José Augusto Tello e Mascarenhas Correia** (1955-2021) professor, ator, mestre e figura incontornável no que à renovação e à formação pela arte diz respeito. Agente de mudança, ousado e pioneiro, jamais esquecido, marcou toda uma geração de atores, jovens e pessoas com as quais trabalhou¹.

¹ Vide Anexo 1: *O Meu Professor de Teatro*.

Agradecimentos

Fernando Matos Oliveira, pela disponibilidade, conhecimento, motivação e pela forma apaixonada e fiel com que nos transporta para o teatro a cada aula, orientação ou conversa;

Carlos Costa, pela disponibilidade, conhecimento e principalmente pela forma desafiadora que utiliza para nos motivar;

Jobra, minha casa, meu porto seguro, projeto que se renova a cada ano letivo e que se esforça e nos faz esforçar para não deixar defraudar quem dela cuida e quem por ela é cuidado, apostada sempre no ensino das artes performativas com o rigor que a ciência exige e com o grau de importância que à ciência se dá;

Filipe Marques, que sendo homem dos números reconhece e confia na missão humanista das artes como ferramenta fundamental para a formação do indivíduo e do sonho, como alimento da alma e motor da vida;

Filipe, meu companheiro de todas as viagens, das que quero e penso que não quero fazer, figura que admiro, homem que amo e pessoa que pela sua teimosia e visão, à frente do seu tempo, consegue convencer-me a praticar impossíveis, leva as pessoas a acreditar no que ainda não vêm e aceita humildemente a vitória dos que a alcançam sem que esses se apercebam que foi por si que lá chegaram;

Filhas, Catarina e Sofia, ainda que a idade que as separa seja distante (11 anos) souberam da mesma forma, cada uma à sua maneira, apoiar, respeitar e incentivar a criação da presente dissertação com carinho, admiração e amor pela sua mãe;

Família, meu pilar, meu colo, minha bússola;

Colegas de curso, grupo de mulheres (especialmente, as minhas queridas Brígida, Carlota, Lúcia e Patrícia) que comigo se sintonizaram nesta jornada de amor e paixão pelo teatro, fazendo desta viagem uma espécie de regresso ao passado reajustando e redimensionando o foco e o caminho, com muitas gargalhadas, muitos disparates e muita coragem. Obrigada pelo reforço final que me prestaram. Um agradecimento muito especial para a Carlota que, mesmo estando esgotada se disponibilizou para a leitura e comentário da minha escrita e conteúdo, com carinho e atenção;

Dora Martins e Marisa Fernandes, duas amigas que a vida me trouxe pela sintonia de sermos mães de três crianças maravilhosas que decidiram nascer quase ao mesmo tempo e que, cada uma à sua maneira têm sido parceiras, confidentes e uma ajuda fundamental para a concretização deste projeto. A ti, querida Marisa, obrigada pelo *babysitting* de quase todas as sextas-feiras sem o qual eu não conseguiria assistir à maioria das aulas, a ti, amiga Dora, obrigada por, mesmo não estando numa das fases mais disponíveis da tua vida, teres encontrado tempo para corrigires alguns aspetos desta dissertação e ainda a teres elogiado e demonstrado uma leitura interessada e atenta;

Sandra Teixeira, muito, muito obrigada, pela tua serenidade, sapiência e disponibilidade despreziosa para com a leitura e correção tão em cima da hora, destas longas e por vezes, confusas, linhas de reflexão;

Joana, Marlene, Graça, Suzana, pelo companheirismo e compreensão para com esta demanda, com especial destaque para aquela primeira viagem a Coimbra que era só “para ver” e da qual resultou uma inscrição imediata (obrigada Joana pelo desafio e pela boleia);

Pedro Silva, pelo apoio informático inicial;

Nuno Meireles, pela felicidade do reencontro, pela troca de ideias e impressões, pela disponibilidade;

Luís Mestre, pela simpatia, pelo gosto, pelo rigor e ao mesmo tempo pela simplicidade com que, sem saberes, me convenceste de que seria possível e de que eu seria capaz;

Aos meus queridos alunos, de ontem de hoje e de amanhã... (Raquel, João Silva, Luís David (que carinhosamente partilhou comigo algumas das suas experiências no trabalho com o Teatro do Vestido), Bruna, Jéssica, Jacinta, João Dias, Gabriel, Daniela, Tomé, Catarina, André, Eddie, Ricardo, Cristiano, Maria, Ana, Luís, Teresa, Gonçalo...), porque sem eles nada disto faria sentido, porque tenho dedicado grande parte da minha vida a eles e porque sonho que essa semente possa dar frutos e fazer o teatro crescer, nas suas vidas, e pela sua mão, no papel, no palco e na sociedade;

A todos os autores que descobri, redescobri e conheci através da redação e pesquisa desta dissertação, por se dedicarem com tanto carinho e rigor à causa da juventude e do teatro e à partilha de conhecimento, peça fundamental para a evolução.

RESUMO

Representações da JUVENTUDE na DRAMATURGIA Portuguesa CONTEMPORÂNEA pretende estudar as representações da juventude, em Portugal, nos dias de hoje, percorrendo, no entanto, como se de um percurso biográfico se tratasse, as criações ligadas ao tema, desde os anos 1980 até à atualidade. O tema do universo juvenil e a aspiração dos jovens à profissão de Intérprete, Ator e Atriz leva-me a querer compreender e dar voz às questões que os movem, além de questionar e evidenciar de que forma o teatro pode ou não ter interferência nessa ação. Com vista à busca de uma ou várias respostas para esta inquietação, a presente dissertação, incidirá no conceito de juventude, com base em alguns exemplos, que categorizem, nomeadamente, essa faixa etária, a forma como o termo tem vindo a ser classificado, interpretado e integrado na sociedade. Seguidamente, percorrerá alguns exemplos da ação política, reivindicativa e ideológica dos jovens, fazendo a ponte com os acontecimentos específicos ocorridos em Portugal, desde o 25 de Abril até aos dias de hoje. Serão evidenciados casos concretos, que se foram destacando ao longo desse percurso e que ilustram essa manifestação, com foco na representatividade da voz da juventude na dramaturgia, evidenciando, para isso, os seus processos de criação e destacando o seu contributo para a evolução e desenvolvimento da nova dramaturgia portuguesa.

O estudo aborda um conjunto de companhias dedicadas a esse trabalho e apresentará, enquanto estudos de caso, três coletivos e os seus processos de produção/criação: Mundo Perfeito, Formiga Atómica e Teatro do Vestido, partindo de textos de Tiago Rodrigues, Miguel Fragata & Inês Barahona e Joana Craveiro, tomando como exemplo, as suas peças/criações: “Coro dos Maus Alunos” - (2007), “Montanha-Russa” - (2018) e “Juventude Inquieta” - (2021) respetivamente.

Palavras-chave: Juventude, Dramaturgia, Liberdade, Coletivo, Contemporaneidade.

ABSTRACT

Representations of YOUTH in CONTEMPORARY Portuguese DRAMATURGY, intends to study the representations of youth in Portugal, nowadays, covering, however, as if it were a biographical journey, the creations related to the theme, from the 1980s to the present. The theme of the youth universe and the aspirations of young people to the profession on Interpreter, Actor and Actress makes me want to understand and give voice to the issues that move them, in addition to questioning and showing how theater may or may not interfere in this action. With a view to finding one or several answers to this concern, this dissertation will focus on the concept of youth, based on some examples, which categorize, namely this age group, the way in which the term has been classified, interpreted and reintegrated into society. It will then go through some examples of the political, demanding and ideological action of young people, making a connection with the specific events that took place in Portugal, from the 25th of April to the present day. Concrete cases will be highlighted, which have been highlighted along this path and that illustrate these manifestations, focusing on the representation of the voice of youth in dramaturgy, highlighting, for this, their creation processes and highlighting their contribution to the evolution and development of the new Portuguese dramaturgy.

The study addresses a set of companies dedicated to that work and it will present, as case studies three collectives and their production/creation processes: Mundo Perfeito, Formiga Atómica and Teatro do Vestido, based on texts by Tiago Rodrigues, Miguel Fragata & Inês Barahona and Joana Craveiro, taking, their plays/creations as examples: “Coro dos Maus Alunos” - (2007), “Montanha-Russa” - (2018) and “Juventude Inquieta” - (2021) respectively.

Keywords: Youth, Dramaturgy, Freedom, Collective, Contemporaneity.

Índice

Introdução.....	1
I. Emergências da Juventude	4
1. O Conceito de Juventude	4
2. Juventude e processo social	6
2.1. Do Maio de 68 à Revolução de 74.....	6
2.2. Da geração “Rasca” à geração “à Rasca”	12
2.3. Da Troika à Pandemia.....	18
III. Emergências Dramatúrgicas.....	21
1. Jovens Companhias em proeminência e o grito de Liberdade - das utopias pós - 74 até às transformações europeístas da década de 90 e a entrada no Novo Milénio;.....	21
2. Transformação dos processos de produção/criação:.....	34
III – A Juventude na Dramaturgia Portuguesa Contemporânea: Três Casos de Estudo	42
1. Mundo Perfeito, Tiago Rodrigues: “Coro dos Maus Alunos” (2007)	42
1.1. Mundo Perfeito	42
1.2. Sinopse; pontos-chave; subtilezas; duplos sentidos; metáforas.....	45
1.3. Os Jovens	47
1.4. Texto, Cena e Palco	50
2. – Formiga Atómica, Miguel Fragata e Inês Barahona: “Montanha-Russa” (2018)	52
2.1. Formiga Atómica	52
2.2. Ponto de Partida	54
2.3. Processo/Relações.....	55
2.4. Espetáculo	56
3. Teatro do Vestido, Joana Craveiro: “Juventude Inquieta” (2021).....	59
3.1. Teatro do Vestido	59
3.2. Relação com o Texto	61

3.3. Dramaturgia	63
3.4. Palco - Juventude, Fascismo e o Amor	64
Conclusão	69
Bibliografia	73
ANEXOS	79
Anexo 1	79
Anexo 2	83
Anexo 3	90
Anexo 4	93
Anexo 5	95

Introdução

A presente dissertação versa sobre as representações da juventude na dramaturgia portuguesa contemporânea.

No entanto, e apesar da circunscrição do título em si mesmo, percorrerá uma geografia transfronteiriça no que diz respeito à contextualização histórica, política e social do tema a explorar. Dar-se-á atenção ao período que sucedeu ao 25 de Abril de 1974 e incidirá sobre o percurso teatral do final do Séc. XX, a transição para o Séc. XXI até aos dias de hoje, focando ainda, exclusivamente, no caso português.

A questão do universo juvenil tem sido, enquanto atividade profissional e mais concretamente nos últimos anos, uma grande preocupação minha. Isto é, enquanto coordenadora do Curso Profissional de Artes do Espetáculo-Interpretação, agora denominado de Artes do Espetáculo-Intérprete/Ator/Atriz (sabores dos novos ventos, pelos quais viajaremos ao longo desta dissertação), da Art'J – Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra, o foco da minha ação prende-se com a formação dada aos jovens, do ponto de vista da sua aspiração e acesso à profissão/carreira de ator/atriz. Ao longo do contacto diário com os alunos e no acompanhamento das suas produções artísticas, é para mim premissa basilar entender, compreender e dar voz às questões que os movem, além de questionar e evidenciar de que forma o teatro pode ou não ter interferência nessa ação.

Com vista à busca de uma ou várias respostas para esta inquietação, esta dissertação incidirá primeiramente no conceito de juventude, com base em alguns exemplos apresentados, não só pela própria instituição que categoriza e contextualiza esta condição/grupo de pessoas na sociedade, como é o caso da Organização das Nações Unidas [ONU]², como também pela voz de teóricos que têm dedicado a sua atividade profissional à investigação sobre essa faixa etária. Seguidamente, percorrerá alguns exemplos da ação política, reivindicativa e ideológica dos jovens, fazendo a ponte com os acontecimentos específicos ocorridos em Portugal, desde o 25

² ONU - Organização internacional, atualmente presidida pelo português, António Guterres, fundada em 1945 logo após o término da II Guerra Mundial, com o objetivo de promover a paz acima de todas as coisas e o desenvolvimento com justiça, dignidade e bem-estar, de todos os seus Estados-Membros.

de Abril até aos dias “pandémicos” de hoje, que possam ter condicionado e ao mesmo tempo despoletado esses movimentos, mantendo o foco na questão dramaturgica e teatral.

Por esse motivo, e por forma a comprovar a ação da nova dramaturgia ocorrida em Portugal desde o início do séc. XXI, baseada em elementos que, num livro³ recente, se identificam como Experimentalismo, Política e Utopia, serão evidenciados casos concretos que ilustram essa manifestação, com foco na representatividade da voz da juventude na dramaturgia, mergulhando no universo das suas peças/projetos, evidenciando o seu percurso e alguns dos seus textos/performances/espetáculos, expondo, analisando e citando os agentes envolvidos nos mesmos, evidenciando os seus processos de criação e destacando o seu contributo para a evolução e desenvolvimento da nova dramaturgia portuguesa.

Por fim, serão apresentados três estudos de caso, com base em três coletivos recentes (Mundo Perfeito, Formiga Atómica e Teatro do Vestido), partindo respetivamente de textos de Tiago Rodrigues, Miguel Fragata & Inês Barahona e Joana Craveiro, tomando como exemplo, as suas peças/criações: “Coro dos Maus Alunos” (2007), “Montanha-Russa” (2018) e “Juventude Inquieta” (2021) respetivamente. O estudo atenderá sobretudo nos seus pontos de partida, processos de trabalho, intervenientes e resultados obtidos.

Será considerada a estrutura do seguinte programa de trabalho: “When you draft your introduction, imagine you are writing to someone who has read some of the same sources as you and is generally interested in the same issues, but does not know what specifically happened in your class” (Booth, Colomb and Williams, 2008, p.237). Tendo este plano como ponto de partida, este estudo parte dos seguintes pressupostos:

1. *Topic - I am studying*: Estudo das representações da juventude na dramaturgia contemporânea portuguesa;
2. *Question - because I want to find out what / why / how*: Porque quero descobrir e conhecer melhor quem são os jovens de hoje, com incidência naqueles que se relacionam com as Artes do Espetáculo e escutar o que têm a dizer. Quero ajudá-los, no papel de sua formadora,

³ Coelho, P. (2017) [Coord.]. *Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia*. Lisboa: TNDM II & Bicho-do-Mato.

baseando-me em exemplos de quem já o tenha efetuado, os primeiros jovens que desenvolveram a dramaturgia em Portugal, dando a conhecer as ferramentas dramáticas que têm ao seu alcance na atualidade, a encontrar formas de o dizerem e fazerem, enquanto profissionais das Artes do Espetáculo. Por fim, percorrendo alguns exemplos assinaláveis na história, quero evidenciar que os jovens, apontados como precursores das mudanças na sociedade, têm algo a dizer, que isso tem sido visível ao longo dos tempos e que o teatro pode ser um dos veículos a utilizar com vista a esse fim.

3. Significance - in order to help my reader understand: Para que o levantamento e a pertinência de questões como o seu lugar na sociedade, as suas relações, ambições e até a sua própria sexualidade possam ter voz e possa ainda ocorrer o reconhecimento das artes e principalmente, neste caso, do teatro como parte integrante da definição das humanidades, podendo por fim, eventualmente, tal “Manifesto” transformar-se em registo e, através da sua leitura, vir a promover a tão desejada mudança, procurada ao longo dos tempos, quer por jovens (menos jovens) e profissionais, como por apaixonados pela juventude e pela arte.

Por fim, e porque esta dissertação diz respeito aos jovens principalmente, a informação adquirida e evidenciada ao longo desta pesquisa poderá ser partilhada com os seus protagonistas, funcionando como uma espécie de “Manual Orientador da História do Teatro em Portugal”, no que diz respeito às representações da juventude. Com recurso a uma linguagem simples e sintética, pretendo que estes conheçam também o trajeto de jovens dramaturgos portugueses, descubram aqueles que o são na atualidade e possam, a partir daí, prosseguir enquanto jovens que farão a dramaturgia contemporânea portuguesa do futuro.

I. Emergências da Juventude

1. O Conceito de Juventude

Segundo o Centro Regional de Informação para a Europa Ocidental das Nações Unidas,

não existe uma definição universalmente aceite relativa ao grupo etário dos jovens. Para fins estatísticos, as Nações Unidas, sem prejuízo de quaisquer outras definições feitas pelos Estados-membros, definem a “Juventude” pelo grupo etário composto por pessoas entre os 15 e os 24 anos. (UNRIC, n.d.)

Este conceito surge no encalce das comemorações do Ano Internacional da Juventude em 1985⁴, servindo de base para todas as estatísticas publicadas pelo sistema das Nações Unidas sobre demografia, educação, emprego e saúde.

É importante sublinhar que esta definição faz uma separação entre o grupo composto por pessoas com menos de 14 anos e o grupo com mais idade, isto porque o Artigo 1 da Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos da Criança manteve a definição “crianças” para o grupo de pessoas até à idade de 18 anos. Esta decisão surge com vista a uma proteção mais ampla e transversal para com este grupo etário. Em muitos países, a “maioridade” diz respeito à idade em que uma pessoa recebe tratamento igual perante a lei. Não obstante, a definição operacional e a miríade de interpretações do termo “juventude” varia de país para país, dependendo de fatores socioculturais, institucionais, económicos e políticos.

Segundo dados consultados no site a 19 de setembro de 2021⁵, atualmente existem 1,2 mil milhões de jovens entre os 15 e os 24 anos, que representam 16% da população mundial. Até 2030, o número de jovens deverá atingir os 1,3 mil milhões – o equivalente a 17%. Estes dados mostram-se pertinentes na medida em que os jovens são uma força positiva para o desenvolvimento quando recebem a educação e quando lhes são dadas as oportunidades que precisam para prosperar, podendo mais tarde, contribuir para uma economia produtiva bem como aceder a um mercado de trabalho que os consiga absorver.

⁴ Designação atribuída pela Assembleia Geral na resolução 36/28 de 1981.

⁵ Juventude - Nações Unidas - ONU Portugal (unric.org).

A Assembleia Geral das Nações Unidas considerou 1985 como o Ano Internacional da Juventude: Participação, Desenvolvimento e Paz. A celebração desta data chamou a atenção internacional para o importante papel que os jovens desempenham no mundo e, em particular, para o seu potencial para o desenvolvimento.

Em 1995, foi adotada uma estratégia internacional: o Programa Mundial de Ação para a Juventude até ao ano 2000, que direcionou a atenção da comunidade internacional e canalizou a sua resposta aos desafios que seriam enfrentados pelos jovens no próximo milénio, celebrando o potencial destes como parceiros na sociedade global. Os jovens são assim reconhecidos como agentes de mudança, encarregados de realizar o seu próprio potencial e assegurar um mundo adequado às gerações futuras.

Para alcançar este objetivo, a educação é apresentada como ferramenta fundamental, devendo esta ser gratuita, equitativa e de qualidade e devendo ser garantido o acesso à mesma, de forma inclusiva e justa para todos os jovens do mundo, com vista à obtenção posterior de um trabalho digno e que contribua para a evolução mundial, seja do ponto de vista contributivo como do ponto de vista humanista.

O Programa das Nações Unidas para a Juventude criou ainda o DESA (Departamento de Assuntos Económicos e Sociais), que serve como ponto fulcral da juventude nas Nações Unidas. Dá visibilidade à situação global dos jovens, promove os seus direitos e aspirações e ajuda a aumentar a sua participação na tomada de decisões como meio de alcançar a paz e o desenvolvimento. Nesse sentido, criou também o WPAY (*World Programme of Action for Youth*), “que atua nas áreas da educação, emprego, saúde, ambiente, abuso de substâncias, justiça para a juventude, atividades de ocupação de tempos livres, jovens, feminismo, participação, globalização, HIV/Sida, conflitos armados, questões internacionais e deficiência.” (UNRIC, n.d.)

Curioso é constatar que o programa aborda todos estes aspetos e nunca em momento algum é evidenciado o tópico “cultura e artes”, nem mesmo associado ao tema educação, muito menos ao emprego. Não obstante, constata-se que o reconhecimento da juventude enquanto classe operativa na sociedade é relativamente recente e a sua enfatização e relevo têm sido bastante positivos ao longo dos tempos, o que em certa forma e medida tem permitido uma afirmação dos jovens enquanto agentes operadores de mudança e figura fundamental da mesma, sem

esquecer as fortes desigualdades existentes no mundo, sejam de ordem política, de género ou condição financeira.

2. Juventude e processo social

2.1. Do Maio de 68 à Revolução de 74

Ser jovem é muitas vezes uma fase da vida durante a qual existe uma espécie de desencanto e inconformismo em relação às restantes gerações/faixas etárias. Tal “rebeldia” pode por vezes, quando devidamente direcionada, dar origem a movimentos/associativismos ou até mesmo ativismos, palavra atualmente mais determinante e significativa da ação reivindicativa, que impulsionam a mudança, das gentes e da sociedade de um modo geral.

Segundo Bebiano (2002b), são muitas as referências que atualmente se fazem aos jovens, ao seu papel e à sua condição ao longo da vida. Paralelamente, tem-se assistido a uma hiperbolização dessa mesma condição com vista à permanência da própria ideia de juventude atualmente na sociedade.

O ‘eterno jovem’ deixou de ser classificado sistematicamente como irresponsável, como elemento perturbador a “pôr em ordem”. Elogia-se-lhe agora o dinamismo, o entusiasmo, a capacidade para criar e para jogar com o risco. (...) Esta fase da vida, seus hábitos, gostos e práticas, têm sido cada vez mais condicionados pela sociedade de consumo, pela cultura de massas e pela pressão dos meios de comunicação social. Aponta os anos 70 e o aparecimento de atitudes e comportamentos associados ao consumo musical como impulsionadores desta “dependência” e “autonomização sem precedentes do território da juventude. (Bebiano, 2002b, n.p.)

Tal fervor desperta nos jovens uma necessidade de reivindicação e por isso mais uma vez, Bebiano (2002b), destaca o movimento estudantil, classe de alguma forma favorecida, uma vez que se encontra numa fase e num estado em que pelo acesso à informação e beneficiando de uma determinada estabilidade financeira (financiada pelos pais, ou outros, claro está), lhe é permitido concentrar-se exclusivamente no seu estado de estudante e assim assumir o potencial

subversivo dessa massa associativa, comparando o seu lugar de jovem com o do proletário que, a dado momento na história, se tornou crítico das condições de trabalho que lhe eram colocadas à disposição.

O movimento estudantil dos anos 60, e o universo político e cultural que o envolve, potenciarão, particularmente após o maio de 68⁶, essa nova associação da juventude a um “estado de rutura” de intenso valor subversivo – particularmente visível em Portugal entre a “primavera marcelista” e o biénio revolucionário de 74-75 (ibidem)

Ainda nos anos 1970, um pouco antes dos jovens que a seguir apresentaremos, Jacques Ellul, em Bosquet et al. (1971), propõe-nos uma visão sobre esta geração enquanto a geração “inadaptada”. Inadaptada no sentido em que recusa a sua relação com o meio em que está inserida. Destaca três diferentes grupos de “inadaptados”, sobre os quais faz algum sentido que nos debrucemos.

Os primeiros apresentados são os “blusões negros” (nome atribuído precisamente pelo casaco que apresentavam sempre como elemento típico no seu vestuário), jovens que são caracterizados como “delinquentes, barulhentos” e viciados em situações de “risco”. Os delinquentes, cometiam pequenos furtos, violência e violação dos direitos humanos de variadas espécies (violação de género, racial e de cariz sexual etc). Os barulhentos conduziam veículos motorizados com escape livre, usavam aparelhos de rádio e televisão com o volume na potência máxima, como que tentando, através do ruído, preencher o vazio que habita neles. Por fim, os

⁶ Movimento estudantil e posteriormente operário em França que, marcado por greves gerais e ocupações, acabaria por tornar-se se o ícone de uma época que gritava por uma renovação de todos os valores e que foi potenciada pela proeminente força de uma cultura jovem. O movimento tem início por parte dos estudantes que ocuparam a Universidade mais conhecida de França, a Sorbonne, com três reivindicações: amnistia para os estudantes presos ou processados, saída imediata da polícia para fora da Sorbonne e reabertura das aulas. A adesão a esta manifestação provocaria a mobilização de cerca de trinta mil estudantes que, em cortejo, se dirigiram ao Arco do Triunfo, cantando a *Internacional* e arrancando bandeiras francesas.

O Maio de 68 veio, pela forte adesão e capacidade de resistência que demonstrou, mostrar ao mundo uma contestação contra a acumulação capitalista e a propriedade privada, promovendo a ocupação de fábricas e o controlo operário sobre a produção. Na sequência disso, o Primeiro-Ministro Georges Pompidou convoca, em segredo, as centrais sindicais, e as federações patronais para negociarem um acordo com o Estado, única forma de evitar a paralisia de França. Dessa negociação resulta um aumento do salário mínimo (Smic) em 35%.

O Maio de 68 e o Movimento Mundial dos Estudantes que se arrastou a outros países, opunha-se à repressão sexual ou qualquer outra, reivindicando a autogestão, a libertação sexual, a libertação das mulheres, a pedagogia anti-repressiva nas escolas e a autonomia social e não moral.

fãs da adrenalina denotavam uma imensa vontade de arriscar e de colocar os outros em perigo através de situações de combate, velocidade ou provocações. Estas três categorias partilham entre si um certo desinteresse pelo que se passa no mundo, desde questões políticas a questões que impliquem leituras/pesquisas aprofundadas passando ainda por questões morais. Gostam de andar em “bando”, adotando um vocabulário e rituais muito próprios, rejeitam o contacto com os adultos, alegando que estes não os conseguem compreender, criando assim uma “micro-sociedade”, isenta de vontade e necessidade de seguir as regras da sociedade habitual.

Ainda segundo Bebiano (2003), embora abordando uma outra matéria, somos conduzidos à memória das “movimentações estudantis em Coimbra, e a um breve inventário histórico de alguns dos momentos decisivos da intervenção reivindicativa dos seus estudantes em articulação com o lugar político e simbólico da própria cidade.” (Bebiano, 2003, p.151)

Estes acontecimentos conduziram a mudanças na sociedade portuguesa, nas suas estruturas políticas, formas de pensar e até na sua definição histórica, sendo estas destacadas enquanto incontornavelmente impulsionadoras de todas as alterações sociais, especialmente no que ao acesso ao ensino superior concerne, tendo ocorrido em diversos períodos na contemporaneidade.

Tenhamos em conta o período do Estado Novo, quando predomina uma,

sociedade *fechada* “sobre si própria” e acentuadamente hierarquizada como o era a coimbrã, regida por normas e valores de uma índole conservadora, prisioneira do hábito, e carente de alternativas fortes com as quais pudesse concorrer, (...) a partir da década de 1950, devido em grande parte ao rápido aumento da população estudantil das universidades do Porto e principalmente de Lisboa e ainda a uma acentuada regionalização das matrículas nos estudos de Coimbra sob o regime democrático, no interior de uma sociedade rigidamente hierarquizada, o aluno universitário permanecia submetido à ordem magistral, ocupado com uma preparação rudimentar para o lugar social de destaque que lhe estava segura e naturalmente reservado. (Bebiano, 2003, pp.153,154).

Assim, tornavam-se imediatamente parte integrante de um nicho exclusivo da sociedade onde os “doutores” e “engenheiros” eram quem mais mandava e isentos de qualquer obrigação: “Estes períodos reivindicativos e impulsionadores de mudança eram por vezes potenciados pela força das circunstâncias que implicavam uma maior vulnerabilidade do Estado, nos períodos de intensa instabilidade política.” (Bebiano, 2003, p.154).

Apresenta-nos como exemplos o período que se seguiu logo à proclamação da República, o período de governação liderado por Marcelo Caetano⁷ e a governação de Cavaco Silva⁸ dando como exemplo o caso polémico, que prevalece até aos dias de hoje, do regime de propinas exigido para frequência de um curso de ensino superior:

Imediatamente posteriores ao 25 de Abril; (...) e recuando à fase conturbada vivida no ano lectivo de 1968-69, seriam de novo os estudantes de Coimbra a marcar a divergência perante o autoritarismo do regime, no que se refere à sua política educativa para o ensino superior, um regime que se mantinha intransigentemente autoritário e esforçadamente autista. Quando se requeriam fundamentalmente medidas no sentido de uma renovação da universidade e da “democratização”, a par do respeito para com os dirigentes associativos eleitos e da proposta de reintegração de professores e alunos expulsos por motivos políticos, colocava-se a voz estudantil num espaço que até então a ignorava e a própria cidade no centro da contestação de uma política educativa e cultural com a qual as autoridades académicas, salvo raríssimas excepções, compactuavam sem grandes problemas. Apenas a situação criada com a revolução de Abril viria, de facto, a propiciar a possibilidade de uma intervenção activa nesta área e, por vezes, na definição do próprio regime. década de 1950, com a rápida emergência de uma subcultura juvenil autónoma e a afirmação de renovados movimentos de emancipação social e nacional. Um número importante de jovens questionava e contestava o seu modo de inserção na

⁷ Presidente do Conselho de Ministros de Portugal, de 1968, durante a governação Salazarista, até 25 de Abril de 1974.

⁸ Primeiro-ministro de Portugal de 1985 a 1995. Presidente da República Portuguesa de 2006 a 2016.

sociedade. Não era apenas nova a existência de jovens associados às formas de crítica, contestação e rebeldia, com as quais confrontavam as autoridades, mas era igualmente novidade que, a um ritmo cada vez mais veloz, eles se mostrassem em condições de apresentarem alternativas, ou fossem capazes de empreender uma acção distinta da dos mais velhos, que? por vezes se lhes opusessem. (Bebiano, 2003, p.155)

Bebiano (2003) remata assim a identificação deste momento histórico, revolucionário e transformador em Portugal, comparando-o com o período vivido em França durante o Maio de 68, no sentido da legitimação da juventude enquanto grupo da sociedade que exerce influência sobre os seus pares. Através da informação, da leitura e do ativismo a juventude resiste ao regime vigente na época, questionando o próprio sistema económico, reivindicando mesmo o fim da guerra colonial⁹ e propondo-se enquanto alternativa à vida imposta até ali, uma vida de medo, de obscurantismo e parca em opções, apresentando em oposição, um conjunto de possibilidades de expressão livre e vivência omnisciente e alargada:

Em alternativa, a cultura juvenil universitária produzia territórios da imaginação que permitiam conceber outras regiões, capazes de funcionarem como paragens de auto-estrada. No pós-25 de Abril, esta situação ver-se-á alterada de uma forma rápida e profunda, não apenas em consequência da democratização do sistema político, mas, sobretudo, por causa do desenvolvimento de poderosos movimentos sociais, em condições de intervirem na definição dos seus contornos institucionais e programáticos alargando-se a outras escolas superiores e aos liceus, sempre acompanhada de um amplo e inflamado debate a respeito da política educativa e da própria sociedade académica, com larga projecção na imprensa periódica da época. (Bebiano, 2003, p.160)

⁹ A Guerra Colonial Portuguesa decorreu de 1961 a 1974 entre as Forças Armadas Portuguesas e diferentes grupos armados de Angola, da Guiné e de Moçambique. Os governos de Salazar e Marcelo Caetano não aceitavam o fim da prática colonial, mas em contrapartida os povos dominados pelo governo lusitano exigiam a formação de nações independentes.

Projetando o impacto das ações vividas a partir do 25 de Abril de 1974¹⁰ diretamente no campo teatral, assistimos a uma galopante tentativa de combate da estagnação do teatro português até à data, fruto da presença da censura em Portugal até então. Os jovens e os menos jovens procuram rapidamente espaço para a estreia de textos e peças até aí proibidos, resgatam encenações outrora censuradas, atualizam linguagens e estéticas e transpõem fronteiras até à data encerradas, quer do ponto de vista metafórico como real, abrindo portas para o progresso e para a importação e exportação de ideias sinergias e criações:

Entre 1974 e 1976, o teatro foi, essencialmente, uma grande festa colectiva, um terreno de ajuste de contas, que, em virtude de uma ainda mais radical efemeridade, não chegou a produzir, nem estética, nem dramaturgicamente, verdadeiras rupturas sobretudo em termos genéricos de “mentalidade”. Mas nos anos que medeiam entre 1974 e 1984, uma década activa em que alguns artistas procuram potenciar as suas experiências adquiridas no exílio e outros procuraram o contacto com mestres, escolas ou criadores estrangeiros, prossegue a definição da nova geografia teatral, através da solidificação, reactivação ou do aparecimento de importantes novos grupos de “teatro independente”. (Vasques, 1999, p.2)

A síntese apresentada por Eugénia Vasques (1999) permite-nos perceber as fortes mudanças que se verificam com o advento da revolução. As fronteiras da inovação e do conhecimento foram abertas também no âmbito teatral, potenciava-se a (re)edificação de um teatro vanguardista e independente em Portugal, cheio de fulgor, de voracidade e principalmente, cheio de confiança, num futuro melhor e mais livre.

¹⁰ Revolução que marca o fim da ditadura em Portugal. Na madrugada de 25 Abril de 1974, forças militares ocuparam pontos estratégicos em Lisboa e derrubaram a ditadura do Estado Novo, implantada também por militares em 1926, sob o comando de António de Oliveira Salazar. Os sinais de código para dar o arranque das operações foram a transmissão na rádio de canções de Paulo de Carvalho e Zeca Afonso.

“Democratizar, Descolonizar e Desenvolver” foi o mote para a Revolução dos Cravos acontecer, trazendo a Portugal a tão desejada e ainda hoje celebrada e vivida, Liberdade.

2.2. Da geração “Rasca” à geração “à Rasca”

Seguindo o percurso da juventude ao longo das décadas pós-25 de Abril de 1974, os jovens nascidos nos anos 1980, provavelmente a primeira geração que viveu a sua infância em plenitude, pôde usufruir dos direitos a esta faixa etária associados, nomeadamente o direito a estar na escola, em detrimento de situações anteriormente normalizadas, como foi o caso do trabalho rural, fabril ou, existindo por vezes em excesso, o trabalho doméstico, outrora praticado pelas mesmas crianças. A partir das décadas de 1980 e 1990, com a melhoria das condições materiais e sociais foi-lhes permitido ter tempo para o jogo, brincavam na rua e potenciava-se-lhes a autonomia de uma ida a pé, ou de autocarro para a escola. Neste ambiente de favorável crescimento, aspiravam agora a uma vida nunca antes projetada, pelas gerações anteriores de classe média ou até baixa. Estes jovens permitiam-se agora sonhar com o acesso ao ensino secundário e até mesmo ao ensino superior, com vista a empregos estáveis, com bons salários e que lhes permitiriam uma qualidade de vida e bens, correspondentes aos resultados obtidos pelo seu esforço nos estudos e dedicação para com a sua carreira estudantil. O ensino obrigatório passa da “4ª classe” para o 9º ano e, a grande maioria dos jovens persiste no término do ensino secundário com vista ao “sonho” infra apresentado.

Atualmente em Portugal, a educação escolar está dividida em três níveis: ensino básico, secundário e superior. A educação pré-escolar é de frequência facultativa e destina-se às crianças entre os três anos e a idade de ingresso no ensino básico o que convencionalmente serão os 6 anos de idade podendo haver exceções para os alunos que atinjam os 6 anos de idade até dezembro do ano em que se matriculam. São estes os chamados alunos condicionais (condicionais a vaga). As crianças com 5 anos de idade são abrangidas pela universalidade da educação pré-escolar. O ensino básico é universal, gratuito e obrigatório e está organizado por ciclos: 1º ciclo (1º ao 4º ano); 2º ciclo (5º ao 6º ano); 3º ciclo (7º ao 9º ano). O ensino secundário/profissional, também é de frequência obrigatória e, integra um ciclo de 3 anos (10º ao 12º). A escolaridade obrigatória cessa com a obtenção do diploma que confere ao aluno o nível secundário de educação ou, independentemente de tal, caso seja a vontade do aluno, no momento em que este faça 18 anos de idade.¹¹

¹¹ Lei n.º 85/2009 de 27 de agosto do Ministério da Educação.

A procura de educação tem vindo a crescer consistentemente desde a década de sessenta, atingindo valores mais elevados no ano lectivo de 1991/92, com 2 milhões de alunos matriculados, duplicando, deste modo, a evolução que se verificava no início deste período de cinquenta anos. (Conselho Nacional da Educação [CNE],2010, p.32)

Com o reforço da obrigatoriedade e da universalidade do ensino, a procura pelo acesso à educação tem vindo a aumentar exponencialmente e conseqüentemente o acesso ao ensino superior também, tendo este sido “obrigado” a sofrer profundas transformações do ponto de vista da reorganização, da expansão e da diversificação da oferta por este apresentada.

A partir de 1995, a estrutura institucional do sistema de Ensino Superior, nas suas duas vertentes de ensino universitário e ensino politécnico, consolida-se, quer no sector público, quer no privado, aumentando consideravelmente a capacidade de acolhimento de sucessivas gerações de estudantes que, concluindo o Ensino Secundário com sucesso, pretendiam prosseguir estudos (...) a concretização das reformas decorrentes do Processo de Bolonha, a facilitação do acesso de novos públicos, como sejam os maiores de 23 anos ou os habilitados com especializações tecnológicas, e o alargamento da cobertura da acção social escolar deverão ter efeitos positivos, a prazo, na elevação do nível de qualificação dos portugueses. (CNE,2010, p.66)

Na transição para os anos 1990, os jovens depararam-se, no entanto, com alguns entraves nesse percurso, nomeadamente quanto à necessidade de investimento financeiro da sua parte e de suas famílias, associado ao acesso ao ensino superior, bem como a necessidade da concretização de uma prova global¹² que passa a determinar a entrada no tão almejado ensino superior. Ou seja, para aceder ao ensino superior, os alunos teriam de pagar uma propina anual, muitas vezes difícil de suportar, acentuando assim, ainda, algumas desigualdades e fazendo cair por terra o tão cultivado sonho do acesso a uma vida melhor:

¹² Prova que serve para atestar os conhecimentos globais dos alunos de ensino secundário no acesso ao ensino superior. A não aprovação na mesma condiciona esse acesso.

Há mais de 20 anos, Marcelo, líder do PSD, e o Governo Guterres, do PS, aprovaram a terceira, e definitiva, lei das propinas que, avalia agora o Presidente, “não resultou”. (...) Portugal é, hoje, um país atrasado, com menos licenciados, mestres, doutorados, cientistas, do que devia ser. Ainda o era mais nos anos 90, quando as propinas venceram. (Pena, 2019, n.p.)

Não contentes, os estudantes saíram à rua em protesto contra as provas globais no secundário e contra as propinas no ensino superior, adotando, ainda que tenha sido um número reduzido de jovens a fazê-lo”, por vezes posturas ditas irreverentes, como por exemplo o tão famoso manifesto onde quatro jovens decidem mostrar o rabo ao ministro Couto dos Santos. Perante isto, surgiram reações a essa contestação, algumas acusando os jovens de serem hiper-protegidos, mal-comportados e mal-agraçados. O primeiro diretor do jornal Público, Vicente Jorge Silva¹³, publica um editorial a 6 de maio de 1994, sobre a contestação às provas globais que lançou o debate sobre toda uma geração, apelidando de “rasca” a geração da qual partia o movimento estudantil contra as provas globais. E assim nascia o conceito de “Geração Rasca”:

A pretexto de uma contestação às provas globais, os liceais transformaram os seus cortejos num desfile de palavras, cartazes e gestos obscenos, piadas de caserna ou trocadilhos no mais decrépito estilo das velhas “repúblicas” coimbrãs. Ou seja: liquidaram o capital de simpatia que o seu protesto poderia suscitar com o abandalhamento alarve das razões que lhes assistiam. Afinal, que querem os estudantes? Pôr em causa o que lhes parece injusto ou servir-se de uma causa legítima para mostrarem que, afinal, apenas merecem o tradicional par de tabefes com que antigamente pais e professores castigavam a má-criação de filhos e estudantes? Ou será ainda que pretendem fazer com que a polícia — normalmente apontada como o mau da

¹³ falecido a 8 de setembro de 2020.

fita — perca justificadamente a paciência com as provocações e arruaças dos bandos juvenis?

O drama que estas manifestações vieram agora pôr a nu com toda a clareza é que a escola e a sociedade — com ou sem provas globais — estão a formar uma geração malcriada e mal-educada. E é preciso acrescentar que os meios de comunicação social têm nisto uma responsabilidade indiscutível, na forma frequentemente acrítica e benevolente com que vêm registando manifestações onde os sinais de festividade rasca eram já perfeitamente visíveis e intoleráveis. São responsabilidades que também partilhamos neste jornal, mas que deveriam ser sobretudo assumidas pelas televisões que começaram por filmar os protestos estudantis como actos quase heróicos e antifascistas.

É preciso acordarmos para este fenómeno que ameaça alastrar-se um pouco por todo o lado. É preciso que pais e educadores se dêem conta do ponto a que chegou a sua demissão, desde a indiferença familiar e afectiva à degradação física e cívica das escolas. As provas globais são apenas a ponta do icebergue de um mal-estar e de uma desorientação que pode ter consequências trágicas para o futuro das novas gerações e do próprio país. (Silva, 2020, n.p.)

A Geração Rasca surge assim como uma expressão que caracteriza os jovens que contestaram o surgimento das provas globais no ensino secundário durante o ministério de Manuela Ferreira Leite, ocorridas a nível nacional. Aos estudantes de ensino secundário juntaram-se os alunos de ensino superior que contestariam a necessidade, criada também pela governação da altura, de pagamento de propinas e o parco apoio social escolar atribuído aos estudantes mais carenciados.

Entretanto as adesões em massa às manifestações despoletaram em alguns jovens a necessidade do uso de calão e da pronúncia de insultos dirigidos à então ministra, culminando em exposições públicas de rabos e órgãos genitais de alguns destes manifestantes, com mensagens de manifesto redigidas nos mesmos, conforme infracitado. Não obstante, apesar de a

provocação não ter sido desempenhada por todos ou sequer ter tido a concordância da maioria dos manifestantes que se haviam preparado para uma reivindicação firme, ajustada e consolidada, estas manifestações mais exuberantes levaram então a um certo descrédito da mensagem subjacente aos atos, quer por parte da imprensa, como consequentemente por parte da opinião pública mais conservadora, facilitando assim a não alteração dessa decisão imperando a mesma até aos dias de hoje:

A 12 de março de 2011, potenciado pelas redes sociais, um impulso cívico e pacífico extravasou a órbita dos partidos e dos sindicatos e fez sair às ruas de várias cidades uma manifestação com mais de 300 mil pessoas, muito plural e fragmentária, que se autointitulou geração à rasca. A luta contra o desemprego, a precariedade e a distribuição desigual dos sacrifícios são a agenda mais alargada desta mobilização coletiva, que se desdobrou em várias dinâmicas de contestação política e social. A projeção pública da geração à rasca contou com várias contribuições artísticas que se tornaram emblemáticas, como a música *Parva que sou* do grupo Deolinda ou o humor caricatural dos Homens da Luta. Marcou também uma nova estética de protesto, através da personalização das causas e da criatividade das mensagens, de que é exemplo o slogan “inevitável é a tua tia”, acerca das medidas de austeridade e do pagamento da dívida portuguesa. (Ribeiro, n.d., n.p.)

Em 2011, agora em novo contexto, a expressão ganha novamente destaque, sendo ajustada ao título Geração “à” Rasca. A precariedade dos jovens formados após o movimento estudantil de 1994, contratados sucessivamente a recibos-verdes, sem capacidade para pagarem os empréstimos avultadíssimos das suas casas ou alguns até sem sequer conseguirem sair de casa dos seus pais, presos a estágios não remunerados que lhes davam “experiência” mas não lhes garantiam independência, desencadeia num conjunto de manifestações, convocadas a partir de sítios da internet, mais concretamente de “um evento no Facebook” e um blogue, criados por um grupo de amigos - Alexandre de Sousa Carvalho, António Frazão, João Labrincha e Paula Gil.

A expressão “Geração à Rasca” surge pela primeira vez em 1994, num artigo escrito por Ivan Nunes em resposta à provocação de Vicente Jorge Silva, que, num editorial do jornal Público, apelida de geração rasca aquela do qual partia o movimento estudantil contra as provas globais:

Precedia-o uma irreverente iniciativa de protesto antipropinas, inserida nas lutas contra a deriva neoliberal da política educativa cavaquista. Algumas reações à contestação acusavam-na de ser o produto de uma geração hiperprotegida, malcomportada e mal-agrada, cobrando-lhe a falta de dinamismo e o excesso de queixume.

Quase duas décadas depois, a crise financeira e o receituário de austeridade levam ao limite algumas tendências nada estranhas à sociedade portuguesa: a captura e o recuo do Estado social, o empobrecimento das classes médias, a frustração das expectativas de ascensão social e a desregulação do mercado de trabalho. É neste contexto que reencontramos uma geração traída, para a qual, ao invés de uma vida melhor, o esforço de qualificação e a obediência ao espírito do capitalismo apenas trouxe medo, incerteza e um futuro hipotecado. (Ribeiro, n.d., n.p.)

Sucederam-se a estas manifestações vindicas, uma série de manifestações verbais e artísticas. A célebre canção dos Deolinda infracitada, “Que parva que eu sou”, com a frase “Que mundo tão parvo onde para ser escravo é preciso estudar”, fala sobre a precariedade laboral que afetava e afeta nos dias de hoje, milhares de portugueses, particularmente, licenciados.

A vitória dos Homens da Luta com a canção “A luta é Alegria”, no Festival RTP da Canção de 2011, “disfarçada” de obra de humor e inspirada nas “canções de intervenção” representava também os jovens em situação de precariedade. O poema de Mia Couto “(...) Novos e Velhos, todos estamos à rasca. (...) A culpa de tudo, isto é, nossa, que não soubemos formar nem educar, nem fazer melhor”, responsabilizava os mais velhos pela situação dos jovens de um modo geral. E, claro está, o texto de Nuno Costa Santos “Trabalhador Independente” que faz alusão à precariedade do jovem sustentado na base do recibo verde.

2.3. Da Troika à Pandemia

Paula Gil afirmou o seguinte, numa entrevista à TSF-Rádio Notícias:

Nunca me senti desvalorizada nas funções que me eram pedidas, sinto-me é mal reconhecida, mal paga e altamente precária. Ninguém que trabalha a recibos tem chão firme amanhã. Aliás, neste momento de pandemia, os primeiros a ficarem desempregados e os menos apoiados foram as pessoas que estão a recibos verdes. (Gil, 2021, n.p.)

E assim, vivendo agora as consequências acrescidas motivadas por uma pandemia global¹⁴, a jovem que deu voz ao movimento Geração à Rasca considera que é preciso voltar à rua para chamar a atenção para a situação precária que muitos vivem ainda hoje, especialmente em tempo de pandemia, em Portugal.

O país tinha assistido, na viragem do milénio, a uma mudança brusca na sua qualidade de vida. A temperança até aí experimentada, fruto das conquistas de Abril e da posterior afluência motivada pela adesão à CEE (Comunidade Económica Europeia) sofre um abalo tremendo na entrada dos anos 2000. Experimentada uma governação socialista, pelas mãos do então ministro José Sócrates, de 2005 a 2009, e a sua peculiar forma de gestão dos dinheiros públicos, trazem ao país uma crise não antecipada, durante a qual todas as gerações se vêm afetadas, criando nos jovens um abalo inacreditável. Desemprego, falta de integração no mercado de trabalho e adequação das habilitações adquiridas ao meio laboral. Precaridade, regresso à casa dos pais, endividamento e consequente emigração, foram algumas das consequências trazidas por esta crise.

No teatro, o início do século XX traz a Portugal um assinalável investimento financeiro na cultura, mais concretamente entre 2000 e 2006, com a criação do POC (programa Operacional

¹⁴ COVID-19 é uma doença que se diz ter surgido na República Popular da China, a 31 de dezembro de 2019 causada por um novo coronavírus chamado SARS-Co.2. Dessa doença e da sua rápida propagação e resultou uma pandemia mundial, ainda em curso, embora agora com medidas um pouco menos apertadas, fruto da vacinação entretanto criada para o efeito, tendo, em alguns países sido classificada atualmente como situação endémica.

da Cultura), no âmbito do Quadro Comunitário de Apoio para Portugal. Ainda assim, esses “anos de ouro” tiveram pouca durabilidade, uma vez que, na sequência da crise instalada no país pela governação anterior, junto com as medidas de austeridade trazidas pela governação de Pedro Passos Coelho entre 2011 e 2015, criaram novamente um período de estagnação e afunilamento criativo. Jorge Figueira Loureiro, escreve:

Em Dezembro de 2001, depois de um ano de festa das artes, é eleito no Porto um presidente de câmara social-democrata que causa escândalo com uma provocação “quando ouço falar de cultura puxo logo da calculadora” (...) Em Lisboa, o novo presidente, também social-democrata, expulsará das antigas instalações do jornal *A Capital* um conjunto de grupos de teatro entre os quais os Artistas Unidos de Jorge de Silva Melo. No Porto, é uma questão de tempo até Isabel Alves Costa ser substituída na direção do Rivoli por Filipe la Féria, em 2007. (...) Guterres demite-se (...) Quando o euro entra em circulação, em janeiro de 2002, trás atreladas as regras de controlo do défice que servirão de pretexto, anos a fio, para estagnar e depois diminuir a despesa pública (...) Quando se volta a ter esperança, será literalmente com a calculadora nas mãos, desta vez para calcular o custo da atividade cultural (...) os programadores de teatros farão a mediação entre os interesses dos criadores, os interesses dos agentes económicos, os interesses dos governantes e o interesse público. Ou não. (Coelho et al., 2017, pp 47 e 48)

Cedo eclodiram reações sociais às medidas de austeridade impostas pela Troika em 2011, fruto de um forte desencanto e insatisfação social. Com o agravar destas condições, grandes camadas de jovens acabaram por ser classificados como “jovens nem-nem” (nem trabalham, nem estudam), tais eram as suas condições de vida. Pais assoberbados com trabalho, uma vez que passaram a viver de “biscates”, ou a ter mais do que um emprego para conseguirem garantir alguma estabilidade financeira às suas famílias, passam assim muito pouco tempo em casa, deixando os jovens muitas vezes “à sua sorte”, delegando muitas vezes na escola a responsabilidade sobre estes e na conferição de meios básicos de subsistência aos mesmos (alimentação e apoios sociais), mudando assim o paradigma da mesma, até à data unicamente

responsável pela sua formação, tornando-se agora e até aos dias de hoje, como se pôde observar no período pandémico, responsável também pela sua educação (ética, moral e de valores). No caso dos jovens já formados:

Neste contexto, os jovens portugueses de hoje vivem uma condição social paradoxal, que os diferencia relativamente a outros países da Europa, (...) nunca em Portugal houve uma condição juvenil tão qualificada e, ao mesmo tempo, tão frustrada nas aspirações e expectativas laborais socialmente nutridas pela escola e pela família, e em tantas dificuldades de inserção profissional. (...) temos com certeza efeitos de conjuntura transversalmente partilhados por uma condição juvenil longa e que se alonga no curso de vida, ou seja, que estão cada vez mais longe de poderem ser conceptualizados como meros «efeitos de ciclo de vida». Definitivamente, o respaldo público, familiar e escolar de alguns jovens relativamente a outros possibilitar-lhes-á que resistam melhor aos processos de desqualificação profissional que não estão em consonância com as suas aspirações e/ou qualificações. Outros, porém, viverão a precariedade das suas trajetórias profissionais e de vida em condições de maior sofrimento objetivo e subjetivo. (Ferreira et al., 2017, p.42)

Atualmente, o país e o mundo vivem ainda em situação de pandemia, com um forte alívio, nos países mais desenvolvidos como é o caso de Portugal, de algumas das medidas de restrição, fruto da forte adesão à vacinação no caso do nosso país. A pandemia intensificou fortemente todos os problemas identificados pelo prenúncio das várias crises, especialmente junto dos trabalhadores do setor cultural, que viram, em resultado do confinamento sanitário imposto, a sua atividade reduzida a zero ou muito perto disso. Resta agora, com uma guerra em curso e a subida vertiginosa da inflação, perceber se, o exemplo histórico de crises anteriores poderá ser recurso para a antecipação de algumas consequências desastrosas das mesmas.

III. Emergências Dramatúrgicas

1. Jovens Companhias em proeminência e o grito de Liberdade - das utopias pós - 74 até às transformações europeístas da década de 90 e a entrada no Novo Milénio;

Como já tive ocasião de mencionar, o teatro em Portugal, após o 25 de Abril de 1974, sofreu uma transformação acelerada, viva e dinâmica, ao mesmo tempo que se iam, aqui e ali, efetuando os respetivos registos de modo sistemático, embora apenas na viragem da primeira década para a segunda do século XXI, se tenha começado a efetuar gravações em suporte digital, com identificação, legendagem, análise, iconografia e reflexão. Esta velocidade a que o teatro se foi ajustando em termos dramatúrgicos e técnicos deve-se, desde o seu início, obviamente à liberdade conquistada com o fim da ditadura e, ao mesmo tempo à imensa matéria-prima que, quanto mais não seja, em oposição ao regime, se foi produzindo. Com o avançar dos anos, as novas estruturas, agora mais cosmopolitas e, viradas para fora, ou seja, para o resto da Europa e até para o resto do Mundo, quer ocidental como oriental, foram-se entretanto afastando dessa necessidade de criação reivindicativa, dedicando-se agora a criações mais experimentalistas, livres e independentes, tendo sempre debaixo d'olho o que se ia produzindo lá fora e conscientes do quão atrasado Portugal estava, tentando, de alguma forma, compensar o “tempo perdido” até então.

Segundo Coelho et al. (2017), numa proposta que efetua sobre a história do teatro em Portugal ao longo dos séculos XX e XXI, eminentemente baseado, segundo este, numa criação apostada num cariz experimentalista, político e utópico, até à conquista da liberdade de expressão adquirida pela revolução de Abril, o teatro em Portugal era eminentemente ‘comercial’. Esta realidade resulta do entendimento que existia de que o espetáculo deveria seguir os cânones do teatro romântico ou seja, seguindo o modelo de reprodução da vida real e rejeitando a ‘catarse’ como elemento desencadeador da evolução das personagens, evocando assim uma oposição à tragédia clássica. Seguiu-se um florescimento do teatro independente, já iniciado por volta dos anos 1960, mas que pela sua génese “brechtiana e neorrealista, experimentalismo seria frequentemente equiparado a formalismo – e, portanto, evitado.” (Coelho et al., 2017, p.8)

Com os anos 1980, a conquista de alguma liberdade na escolha do repertório e alguns avanços no acesso e atribuição de financiamento, por parte do Estado, à Cultura, o teatro em Portugal,

sedento de novidade, deu-se à busca por novas formas, permitindo-se assim a experienciar um experimentalismo até à data nunca antes explorado, que os anos 1990 acentuarão.

Uma vez que ideais políticos foram proibidos, mas continuavam a subsistir na clandestinidade, acabaram aqui por se tornar os temas mais explorados numa fase inicial, e numa visão democrática, mas essencialmente revolucionária, dando lugar nos anos 1990 a outras necessidades de manifestação artística e de criação de repertório.

De resto, a utopia – um elemento absolutamente imprescindível para um teatro de um país periférico, submerso na agnosia fascista durante quase todo o século XX, alheado das mais substantivas renovações estéticas no teatro ocidental durante esse período, falado numa língua de charme universal mas arredada dos circuitos internacionais mais influentes – emoldurou desde sempre o fazer teatral em Portugal. Assim, a procura de uma estética teatral síncrona com o tempo europeu, de um país democrático, livre e politicamente consciente, e da reivindicação da arte teatral como instrumento para a construção do edifício cívico, moral e estético dos cidadãos, esteve sempre em utópico devir. (Coelho et al., 2017, p.9)

Importa assinalar que dessa independência perante a tutela estatal, presente nas escolhas de repertório e gestão de bilheteira, mantém-se, no entanto, uma necessidade estrutural de apoios financeiros por parte do Estado. Neste contexto emergem inúmeras companhias de teatro, com um trabalho diversificado entre as quais destacamos as seguintes, protagonistas do chamado teatro independente do pós-Abril:

- Companhia de Teatro Experimental de Cascais (dirigida por Carlos Avilez, 1966), especializada em teatro de repertório, alternadamente interventivo ou absurdistas;
- A Comuna – Teatro de Pesquisa (dirigida por João Mota, 1972), inspirada em Peter Brook, mestre de João Mota, e caracterizada pelo seu trabalho minimal, ritualista e centrada na expressividade do ator, e que resiste e persiste até aos dias de hoje;
- Teatro da Cornucópia (dirigido por Luís Miguel Cintra, 1973) companhia atualmente extinta, de forma polémica e em oposição aos sucessivos cortes nos apoios prestados à mesma por parte

da Secretaria de Estado da Cultura e perante, na perspectiva dos mesmos, a impossibilidade da continuidade do trabalho rigoroso e de excelência a que haviam habituado os seus espetadores assim como, temendo não conseguir fazer face aos compromissos assumidos quer com colaboradores como com as próprias estruturas internas;

- Teatro o Bando (dirigido por João Brites, 1974) caracterizado por se apresentar em espaços não-convencionais e pelas suas “monumentais máquinas cénicas”;

- A Barraca (dirigida por Maria do Céu Guerra e Helder Costa, 1975), focada em trabalhos assentes em temas da história e da cultura portuguesas, com uso recorrente de dispositivos musicais, entre tantos outros.

No Porto, por volta desta altura, destacam-se as companhias Seiva Trupe (dirigida por Júlio Cardoso, 1973), apostando num trabalho de estreita ligação entre o palco e o público e a já existente, mas sempre incontornável, Companhia de Teatro Experimental do Porto/TEP (dirigida por António Pedro, 1950), focada num trabalho eminentemente pedagógico e centralizado numa proposta diferenciada e diferenciadora.

O país fervilhava de vontade de fazer e mostrar o que fazia e as diversas capitais de distrito, e não só, desejavam desenvolver no seu território, núcleos onde pudessem também elas experienciar a agitação teatral que se vivia na capital e além-fronteiras, muito além do que nos propõe Coelho et al. (2017), quando afirma eventualmente de forma um pouco redundante, que “o campo de ação destas Companhias é o da divulgação do repertório clássico, nacional e universal, da promoção da cultura, da intervenção local e da formação de públicos” (Coelho et al., 2017, p.16).

Há a registar, e aqui com forte destaque para “a especificidade natural do trabalho de cada grupo” (idem) conforme o mesmo assinala, o trabalho da:

- Companhia de Teatro de Almada (dirigida por Joaquim Benite, 1978) que, estando às portas de Lisboa muito se debateu com o abismo existente entre essas duas cidades, criando a “ferro e fogo” no ano de 1971, o Festival de Teatro de Almada, apostado num projeto inovador e diferenciado num território artístico de referência, na concretização ímpar de um diálogo entre arte, educação e comunidade;

- O Centro Cultural de Évora/CENDREV (dirigido por Mário Barradas, 1975),

[M]ais do que uma companhia de teatro, é um verdadeiro centro de acção teatral onde se cruzam diversas áreas e componentes da vida do teatro” (...) “tem sido também um laboratório de onde têm saído dezenas de novos profissionais que foram criando projectos no Alentejo ou integrando outras estruturas um pouco por todo o país, sendo “responsável pela recuperação do importante espólio de marionetas tradicionais do Alentejo, os Bonecos de Santo Aleixo, com os quais já realizou muitas centenas de representações no país e no estrangeiro e organiza a Bienal Internacional de Marionetas de Évora – BIME, cuja primeira edição se realizou em 1987; (CENDREV, 2006, n.p.)

Ainda pelo Alentejo, a Companhia de Teatro de Portalegre/Teatro do Semeador (dirigida por José Mascarenhas (1955-2021)¹⁵, 1979), apostada num trabalho ligado à criação dramaturgicamente portuguesa, com especial destaque para o absurdista português Jaime Salazar Sampaio e na edificação de um, descentralizador, Festival Internacional de Teatro.

Tenham-se ainda em conta, neste processo de crescimento e densificação do tecido teatral português, as seguintes companhias, em diversos territórios:

- O Teatro das Beiras (1976) apostado numa atividade constante e regular com vista, eminente, à reflexão sobre o mundo, as pessoas e o seu lugar e funções empíricas no mesmo;
- O Teatro da Rainha (dirigido por Fernando Mora Ramos, 1985), companhia de reportório, de experimentações, com incidência nas problemáticas contemporâneas historicamente relevantes

¹⁵ “Fundador da primeira Companhia Profissional do distrito de Portalegre. (...) Moveu montanhas para sediar a jovem Companhia no belíssimo Convento de Santa Clara, recuperado para o efeito. Criou o Festival de Teatro de Portalegre, levando à cidade o que de melhor se fazia no teatro em Portugal. Apostou na promoção de uma nova dramaturgia portuguesa, convidando regularmente dramaturgos para escreverem para os seus actores. Inscreveu a sua Companhia num verdadeiro trabalho de descentralização e criação de novos públicos, levando em itinerância os espectáculos por todo o distrito e trabalhando com a comunidade escolar”. (Carvalho, 2021, n.p) Formado pela Escola de Formação de Atores e Animadores do Centro Cultural de Évora (Cendrev), deu continuidade aos seus estudos em Coimbra trabalhando com o mestre Luc Montech, seguindo para o Centre Régional d'Éducation Populaire em Paris. Foi professor de Expressão Dramática e Teatro na Escola Secundária Mouzinho da Silveira. Tornou-se Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde também concluiu o curso de Especialização em Estudos Teatrais e a Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses e Franceses. Morre a 30 de janeiro de 2021.

e acordado num projeto de aprofundamento das práticas de experimentação, criação e formação;

- O inconfundível Teatro Regional da Serra de Montemuro (1990) teatro experimental, itinerante, coletivo e assente nas vivências rurais que a própria localização, onde se encontra a sua sede, podem proporcionar;

- ACERT – Trigo Limpo (fundada por José Rui Martins e Pompeu José, 1979), assente numa atividade cultural com cariz regional, nacional e internacional, reconhecida pelas suas construções cenográficas imponentes e apostada numa missão didática, estreitando relações com as escolas e a fruição artística por parte dos jovens; na promoção de espaços de residência artística e intercâmbio com outros projetos artísticos do país; e, “favorecedora da cooperação, da permuta experimental e de afirmação de identidade dos países que têm o português como língua oficial comum” (ACERT entidade cultural, 2022, n.p.);

- A Escola da Noite (1992) situada em Coimbra, de raízes inicialmente académicas, estabelece um trabalho marcadamente regular, aberto ao acolhimento às outras dimensões da arte com exposições conferências e outros, conseguido pela dimensão atual do seu espaço (Teatro da Cerca de São Bernardo) e marcado pela formação quer dada aos seus atores como dada pelos seus atores;

- A Companhia de Teatro do Algarve/ACTA (dirigida inicialmente por José louro, 1995), fundada com o objetivo da criação de um trabalho de cariz profissional na região do Algarve, ligado às escolas, mas com uma atividade aberta universalista e cosmopolita.

Verifica-se igualmente a proliferação de escolas, principalmente nos anos 1990 e 2000, quer de ensino superior como de ensino profissional,¹⁶ com vista à formação dos jovens e à sua preparação para a integração plena no mercado profissional. Apesar disso, e uma vez que as companhias de teatro, parcas em apoios, sustentadas por precárias condições de trabalho, e com um “modelo de organização (...) pouco permeável a outras formas de agrupamento (...) começa a tornar-se bastante difícil aos jovens atores – cada vez mais bem preparados – encontrar saídas profissionais.” (Coelho et al., 2017, p.16)

Dito isto, e porque aos jovens é reconhecida a sua capacidade de renovação e aos artistas a de transformação perante as adversidades, começam a ser conhecidos termos como *freelancer*¹⁷ começando a existir uma aproximação destes profissionais a trabalhos televisivos, cinematográficos, de publicidade e outros o que, em certa medida permitiu um avanço significativo em direção à modernidade e a outro tipo de mercados.

Em Lisboa, capital que se tornava cada vez mais cosmopolita e vanguardista e por isso cada vez mais apelativa, principalmente para os jovens, traduzindo as desigualdades territoriais existentes até aos dias de hoje, os grupos de teatro que iam surgindo, deparavam-se com dificuldades de atribuição de espaços adequados para poderem desenvolver as suas atividades

¹⁶ No caso assumo-se como exemplo a Jobra (Associação de Jovens da Branca) que, tendo sido fundada enquanto Associação a 08 de dezembro de 1969 por um grupo de jovens, do qual fazia parte o atualmente, Diretor Geral, Filipe Marques, “*tendo como fim a ocupação dos tempos livres dos jovens mediante a promoção de atividades de índole sociocultural, recreativa e desportiva*”, é reconhecida enquanto escola de ensino artístico especializado a 03 de agosto de 1994, e, obtém a autorização definitiva de funcionamento a 20 de julho de 1999. À data de 2007/2008 junta-se um pequeno grupo de agora estes, jovens, recém formados pelas escolas superiores de ensino artístico em Portugal, com orientação de Filipe Vieira, recém bafejado pelos ares vanguardistas e altamente contemporâneos, europeus, formado em Amesterdão no *Conservatorium Van Amesterdam* em Composição, presente na instituição há dois anos enquanto Diretor Pedagógico da mesma, perspetivando para esta uma visão descentralizadora, distintiva e centrada num ensino de qualidade e rigor formal em ambiente informal e também ele vanguardista e influenciado pelo que de mais experimental e inovador, ao nível da orientação pedagógica, lá fora se faz, junta-se Cristina Dias Vieira por exemplo, na Coordenação Pedagógica do Curso de Artes do Espetáculo Interpretação no ano letivo de 2008/2009. Tudo isto, com a ambição da criação de uma escola de referência no panorama teatral português e com a *Missão de formar e qualificar nas artes do espetáculo num ambiente eclético, formal, criativo e de prática intensiva, proporcionando o desenvolvimento de competências profissionais adequadas ao mercado de trabalho.*”, apostada em valores como o *Rigor e Competência*, que procura *cumprir, executar com zelo, experimentar e usar de autonomia com responsabilidade. Empenho e Dedicção* focados no *compromisso com a escola e com as artes performativas. O interesse pelo estudo, pelo trabalho e pela Comunidade, espírito de generosidade e entrega. Transparência* apostada na *circulação da informação sem reservas. O compromisso da verdade e o conceito de escola como porta aberta à comunidade e ao público. Criatividade, a criatividade artística, mas também a criatividade pedagógica e institucional. A busca pela originalidade e pelo desenvolvimento pessoal e social. Ambição, superação. A resiliência na conquista dos objetivos. Reforço da aspiração de construção de uma sociedade que atente aos direitos humanos, à cultura, à responsabilidade e ao envolvimento.* E por fim, Paixão desenvolvendo trabalhos com *Intensidade e predileção pelas artes performativas. Jobra – associação de jovens da Branca - : n.p*

¹⁷ Freelancer = profissional independente.

artísticas (“problema” que mais dificilmente se colocaria a uma companhia de cariz mais regional). Tal instabilidade levou à procura de espaços alternativos (armazéns, lojas, pavilhões e outros) para trabalharem, resultando em criações de caráter intuitivo, visceral, provisório e de antagonismo para com aquilo que consideravam ser estereótipos da criação performativa. Exemplo disso são os trabalhos das criadoras Lúcia Sigalho, Monica Calle e muito próximo destas, o coletivo OLHO dos quais resultariam mais tarde e separadamente, as companhias Casa Conveniente de Monica Calle e a Companhia João Garcia Miguel, homónima do seu diretor.

Note-se a título de exemplo das transformações dramáticas em curso, a criação “Humanauta”, onde em termos de processo criativo, o dramaturgo e até mesmo o encenador são colocados em segundo plano privilegiando-se a criação coletiva, a transgressão e a busca pelo inconsciente, levando os corpos a movimentos extremos e extrassensoriais utilizando uma linguagem muito próxima da *performance*, denotando-se características também elas muito próprias, como a utilização de *strops*, movimentos que causem no público a sensação de que os atores se encontram sempre no “fio da navalha”, música ensurdecadora, grito, coralidade, movimentos repetidos e sincopados e elementos fabris utilizados como instrumentos musicais, enunciando assim a busca por um caminho novo para as Artes do Espetáculo em Portugal saciando ainda a busca do público por novas experiências e aguçando a curiosidade e a vontade de os igualar, por parte da restante comunidade artística.

De referenciar ainda, e com um caráter um pouco mais “clássico” na utilização e atribuição de espaços para o desenvolvimento da sua atividade teatral, o Teatro Meridional (dirigido por Miguel Seabra e Natália Luiza, 1992) que pela sua génese de trabalho incidente em textos não-dramáticos, espetáculos de reportório universal e onde a palavra não seria o elemento principal da ação, permitiria uma constituição formada por membros de nacionalidades diversas desde Portugal, até Italia, passando por Espanha. Exemplo disso é o caso de “*Ñaque* ou sobre piolhos e atores”, peça de José Sanchis Sinisterra interpretada por Miguel Seabra (Rios) e Alvaro Lavín (Solano) estreada em 1994 e que nos fala de dois atores e da sua precaridade, numa linguagem não existente, cômica, grotesca, musical, rocambolesca e absurda, tendo inclusivamente sido premiada como melhor peça do Festival de Teatro de Almada pelo público, nesse mesmo ano. Sublinhar a pioneira Escola de Mulheres (fundada por Fernanda Iapa (1943-2020), 1995) cujo trabalho gravitava essencialmente em torno da condição da mulher, e o seu lugar no teatro e na sociedade. A sua estreia ocorre na sequência da apresentação de um espetáculo criado

exclusivamente a partir de textos de autoras femininas portuguesas¹⁸ (destacando-se assim a vontade de dar voz às questões/causas feministas no sentido da criação dramática e do lugar da mulher enquanto figura central e não secundária no teatro, na escrita teatral e interpretação teatral e consequentemente na sociedade) que decorreu na sede da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA).

Por fim, refira-se o incontornável coletivo Artistas Unidos (1995), conhecido pelo seu trabalho assente em elencos numerosos, dedicado à tradução de dramaturgos estrangeiros e na publicação dos mesmos, numa série de livrinhos de grande divulgação, projetos marcados pela figura de Jorge Silva Melo (1948-2022), recém-chegado a Portugal e deparando-se, como o próprio chegou algumas vezes a dizer: com a falta de possibilidade de ter voz, dos jovens portugueses dos anos 90¹⁹, escreve a peça de teatro que mais tarde seria materializada em filme, *António, um rapaz de Lisboa*, um rapaz de classe média, pelos seus 27 anos, que não acabou o secundário, vive com a mãe, divorciada do pai, e um irmão, na periferia da cidade de Lisboa.

São dias de indecisão, anos em que António se arrasta sem se definir numa Lisboa em obras. As paragens de autocarro, as entrevistas para arranjar emprego, os cafés sujos, o metro à noite, os centros comerciais de bairro, as lojas de fotocópias, os arrumadores de automóveis, os hospitais, um encontro à chuva, as creches onde se colocam os filhos, a dura ressaca, o Corte Inglês, as cervejarias onde se mata o tempo. (Cinecartaz, 2002, n.p.)

¹⁸ “Feminista ou Feminina” de Isabel Medina, baseado em “Sou tão frágil” de Inês Pedrosa; Bárbara Emília” in “Adeus Princesa” de Clara Pinto Correia; “Porque é que nasci rapariga” in “13 contos de sobressalto” de Luísa Costa Gomes; “O Sonho” in “Que pena ela não se chamar Maria” de Maria Regina Louro; “Oração” in “Silêncio na Casa do Barulho” de Margarida Carpinteiro “Divertimo-nos muito na aula de bordados” in 13 “contos de sobressalto” de Luísa Costa Gomes; “Embaraço” in “Notícias da Cidade Silvestre” de Lídia Jorge; “O choque da amizade” in “Contos da Idade do Riso” de Marianela Vasconcelos; “A Vida é complicada pá” in “Que pena ela não se chamar Maria” de Maria Regina Louro; “Telefonista de família” in “A instrução dos amantes” de Inês Pedrosa; “noticiário” in “Só acontece aos outros” de Maria Antónia Palla; “Do chão tão alta” coreografia de Marta Lapa; “Avé Maria” de Gounod; “Diva de l’Empire” de Eric Satie; e “A solteirona”, “tango”; (Escola de Mulheres [EM], 1995, n.p.)

¹⁹ António, um Rapaz de Lisboa, de Jorge de Silva Melo – conversa com Jorge de Silva Melo, no âmbito do Lisbon & Estoril film festival, 14/11/13, espaço Nimas.

Vai saltando de emprego em emprego e, desloca-se por uma Lisboa que “esburacada” em obras vai perdendo identidade, os seus habitantes e consequentemente estes vão-se debatendo na busca por uma definição dos seus gostos, vontades e lugares de refúgio e oportunidades. António é um desses jovens que, habitando o limbo entre a passagem da juventude para a idade adulta vai já na sua segunda relação afetiva, tendo resultado dessa o seu primeiro um filho.

Tudo isto acontece e reflete o espírito dos anos 1990 e a precaridade que se instala do ponto de vista do acesso às melhores condições económicas e sociais, necessárias para a emancipação dos jovens, facto que trespassava para o palco, para a tela e vice-versa.

No Porto, com especial destaque para a passagem de Ricardo Pais pela Direção Artística do Teatro Nacional de São João (TNSJ), Isabel Alves Costa pelo Rivoli e, mais tarde, com a nomeação dessa mesma cidade a Capital Europeia da Cultura: “onde se assistiu a uma exaltação cultural sem par, em que se cruzavam números até então impensáveis de público, (...) planos de renovação urbana ainda em curso e também a promessa de novos e revolucionários equipamentos, como a Casa da Música.” (Costa, 2009, p.136)

Em 2001, pode assistir-se à revitalização da criação artística portuense com projeção nacional e internacional. Não só algumas das companhias já existentes, como é o caso da Seiva Trupe, do Teatro Experimental do Porto e do Teatro Art’Imagem, através do numeroso investimento atribuído à cultura por meio das Comemorações do Porto enquanto Capital Europeia da Cultura, vêm o seu trabalho proliferar. É um tempo propício para a criação de novas companhias muitas vezes oriundas de escolas de teatro, no caso a Academia Contemporânea do Espetáculo (ACE), e a Balleteatro, enquanto escolas profissionais, e a Escola Superior Artística do Porto (ESAP) e, a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) ao nível do ensino superior, presentes nessa cidade, muitas vezes pela mão de encenadores de referência, como é o caso de Rogério de Carvalho, até hoje figura incontornável da cena teatral portuguesa, com *As Boas Raparigas Vão para o Céu*, *as Más para Todo o lado*. De referenciar enquanto notável e diferenciadora, a atividade proposta por João Paulo Seara Cardoso (1956-2010), com o Teatro de Marionetas do Porto, assente num trabalho dedicado à contemporaneidade e a sua relação com as Formas Animadas.

Mas toda esta movimentação não pode ser entendida sem relação com um contexto de forte investimento público, central e autárquico, que permitiu o desenvolvimento de projectos de grande escala e com uma apreciável capacidade para fazer associar, às artes

do espectáculo, um sentimento de qualidade e prestígio capaz de envolver novos públicos e suscitar cada vez maior aprovação em termos políticos. Destaca-se aqui, em termos da política cultural nacional, Manuel Maria Carrilho que soube impor a criação do primeiro Ministério da Cultura do Portugal democrático (cujos destinos viria a gerir durante vários anos) e, em termos de política autárquica, a acção do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal do Porto, liderado por Manuela Melo, que simultaneamente arranca com um projecto de Teatro Municipal e apoia financeira e logisticamente a generalidade dos projectos teatrais da cidade. (Costa, 2009, pp.135 e 136)

Devemos ainda evidenciar os festivais, agora mais focados e com importância reforçada. Enquanto detentor de uma linguagem muito própria, mas com lugar à apresentação, participação e afirmação de diversos projetos cinematográficos em fase de desabrochamento, o Fantasporto²⁰, que em muito contribuiu para o surgimento de novas linguagens e novos criadores, e ainda referenciar o FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica que, fundado em 1978 e perdurando até aos dias de hoje, tem vindo a divulgar criações teatrais que se dirigem a públicos obrigatoriamente minoritários, conseguindo atualmente incluir cada vez mais espetáculos estrangeiros, tendo-se recentemente aliado à ESMAE, com vista à divulgação e difusão dos trabalhos que os ainda aspirantes a atores/criadores desenvolvem em contexto de formação de nível superior.

Percorrendo o léxico dos Festivais de relevo na cidade do Porto, dá-se agora especial destaque ao FAZER A FESTA – Festival Internacional para a Infância e Juventude que, ocupando espaços como, o Teatro Nacional de São João e suas “dependências”²¹, o Rivoli, ou ainda jardins, como é o caso dos jardins do Palácio de Cristal, largos e ruas da cidade, apresenta um sem número de companhias, espetáculos, debates e exposições especializados, nas mais diversas disciplinas teatrais com vista ao intercâmbio de linguagens, à participação ativa do

²⁰ O Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto (*Fantasporto*) é o maior festival de cinema de Portugal e está sediado na cidade do Porto, sendo difundido eminentemente no Rivoli, Teatro Municipal do Porto. Foi criado e organizado por Mário Dorminsky e Beatriz Pacheco Pereira e é consagrado internacionalmente pela revista “Variety” como um dos vinte e cinco mais importantes festivais do Mundo. Este evento foi inicialmente organizado pela cooperativa Cinema Novo, CRL, Pessoa Coletiva de Utilidade Pública, que residia num grupo restrito de pessoas que estavam ligadas pelo gosto que nutriam pelo cinema. Em janeiro de 1981 deu-se a 1ª Mostra Internacional de Cinema Fantástico nascendo assim o Fantasporto, denominado atualmente de Festival Internacional de Cinema do Porto.

²¹ No caso, entenda-se como “dependências” o Mosteiro de São Bento da Vitória e o TECA – Teatro Carlos Alberto.

público e à formação de públicos num contacto muito próximo com as escolas do município e com vista a que o Teatro seja visto como um espaço de Festa.

Não esquecer a Fábrica e todos os Jovens²² e as companhias que viram na mesma a possibilidade de crescimento e afirmação enquanto companhias profissionais, com a ajuda do inestimável e sempre lembrado Francisco Beja (1952-2018)²³, registada e referenciada com o rigor científico, orgulho “bairrista” e um indisfarçável carinho que define a relação de Carlos Costa com o Porto.

Foi precisamente em 2005, dez anos passados sobre o *boom* dos anos noventa, que se começaram a conhecer os protagonistas de um novo ciclo na criação teatral da cidade do Porto. E agora é a ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto – quem aparece no centro deste processo, ao decidir afectar um edifício devoluto, na Rua da Alegria - que aguardava a aprovação de projectos de expansão da escola – às actividades dos alunos formados pela instituição. Tal como explica Francisco Beja, Director do curso de teatro:

Com o início do declínio da actividade artística na cidade, os alunos que foram terminando os seus cursos sentiram que se queriam desenvolver projectos artísticos tinham que os gerar e encabeçar. Começaram então a explodir imensas pequenas ideias e grupos que com o tempo se foram afirmando e consolidando.

As necessidades de espaço de ensaio e de apoio logístico, que não tínhamos no edifício do Magistério [edifício onde a ESMAE está instalada], estavam mesmo ali ao lado, assim um a um os inquilinos da Fábrica foram falando com a Direcção da Escola, arranjando um cantinho onde se arrumar, a palavra passou e o movimento foi crescendo.

²² Dos quais a própria eu própria fiz parte.

²³ Nascido em 1952, no Porto, formado na Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional e mestre em Estudos Teatrais pela Leeds University. No final dos anos 70, fundou com João Loio, Adriano Luz, Isabel Alves Costa, José Topa, entre outros, o grupo de teatro Roda Viva, grupo que teve grande impacto no movimento teatral da cidade do Porto. Iniciou o seu percurso na docência em 1978 e elaborou, em 1985, juntamente com Manuela Bronze e Acácio Carvalho, a proposta de currículo dos Cursos de Teatro a criar pelo Politécnico do Porto, no âmbito da ainda designada Escola Superior de Música (hoje ESMAE). Pelo seu contributo para a unificação e certificação das artes de imagem e performativas no ensino em Portugal com especial destaque para o ensino superior foi dado o seu nome ao café-concerto da ESMAE em 2015. Faleceu a 02 de fevereiro de 2019.

A ideia foi nossa (escola) e também deles. Muitos tinham feito projectos naquele espaço ainda durante os cursos.

Claro que as circunstâncias proporcionaram tudo isto (...) achamos que o projecto se afirmou e vai adquirindo uma importância que o torna incontornável nesta cidade asfixiada culturalmente, ele é uma das faces visíveis da resistência possível à subida do rio.” (...) A cidade começava então a ouvir os novos nomes de que se fazia o teatro no Porto: *Mau Artista, Estufa, Primeiro Andar, Teatro do Frio, Teatro Meia Volta e depois à Esquerda quando eu disser, Tenda de Saias, Radar 360º, Erva Daninha*,²⁴ e muitos outros, por vezes tão efémeros como o nome do único projecto a que se propuseram. Mas inevitavelmente surgia o nome *Fábrica*, associado à generalidade destes novos criadores, e desde logo indicando uma matriz comum, senão em termos estéticos, pelo menos no que diz respeito ao modo de produção: uma vontade firme e inabalável de fazer independentemente das circunstâncias, num processo de auto-regulação colectiva, uma espécie de condomínio que abrangia não só a co-gestão de espaços comuns mas também a possibilidade de partilhar outros recursos, nomeadamente humanos. E claro, tudo isto numa situação que favorecia claramente a contaminação, senão de práticas, pelo menos de públicos. (...) Estava agora claramente instalada a ideia de uma nova geração-normalmente designada, não só informalmente mas também nos média, como “geração da fábrica” – que se apresentava como afastada do estado e das gerações anteriores, mas solidamente empenhada em abraçar profissionalmente a criação teatral. Ainda que os contornos do que fosse a profissionalização tivessem que ser redefinidos de forma contrastante com as gerações anteriores. Porque agora, com esta geração que transforma o teatro do porto num *condomínio aberto*, passa a haver, como afirmava José Nunes uma parte da cidade que, por se ter formado no Porto, sentia a responsabilidade de aí ficar. (in Costa, 2009, pp.141 e 142)

A propósito do que o Porto oferece e do tema proposto para esta dissertação, falemos do incontornável “Despertar da Primavera” que só no Teatro Nacional de São João foi levado à cena mais de meia dúzia de vezes.

²⁴ Exemplos de encenações de jovens para jovens.

Destaquemos enquanto exemplo a encenação de 2004, pela mão de Nuno Cardoso, no Teatro Carlos Alberto. Em entrevista a Regina Guimarães, justifica a sua escolha da peça, dizendo:

Trata-se, acho eu, de um dos fenómenos da contemporaneidade. O actual processo de globalização engendra, tendencialmente, uma crescente descorporalização. A descorporalização acarreta o apagamento do indivíduo que, por sua vez se traduz pela perda do sentido da tragédia, da dor, etc. E, nessa perspectiva, a peça pareceu-me bastante premonitória de tais perdas. Além disso, trata-se duma peça que permanece intocada. Obviamente que contém elementos conjunturais, ligados à época em que foi escrita. Mas permanece intocada na sua essência dramática (Teatro Nacional de São João (TNSJ, 2004, p.4)

Destaca-se ainda nesta opção o facto de a escolha do elenco ter sido efetuada através de audição, com o propósito de possibilitar aos jovens atores menos conhecidos no circuito teatral português a oportunidade de saírem do anonimato, de mostrarem as suas capacidades e poderem fazer parte de um processo de criação onde todos os participantes no mesmo partiriam do zero no que ao trabalho desenvolvido entre si diria respeito.

Relativamente ao tema em si, a peça desperta em Nuno Cardoso a vontade de a trazer à cena justificando que além de que, “Wedekind soluciona as coisas (...) faz com que não se trate nem de uma peça de contraposição, nem de um manifesto. É simplesmente um certo olhar e encena o início de um percurso. (...) não é pós-moderna, não é lúdica.” (TNSJ, 2004, p.5)

O tema da adolescência é um tema no mínimo bizarro, com todos os seus dilemas e fantasmas, fazendo com que muitas vezes pouco se fale nesta fugindo-se da mesma na vida e por isso fazendo sentido que seja trazido para a cena.

Depois, o tema da morte. Ainda destacando as palavras de Nuno Cardoso:

A morte, como a fantasiamos e como experiência, é um dos grandes traumas da adolescência porque está intimamente ligada ao sexo, à vivência sexual e erótica. Tudo isso cria uma ordem de ocorrências que, na sociedade ocidental, são muito mal resolvidas. É uma coincidência absurda – mas aconteceu – eu estar a trabalhar este texto e, ao chegar a casa, levar com um debate acerca da educação sexual na Assembleia da República. Fiquei pasmado... A verdade é que não há, neste país, educação sexual nenhuma. Esta peça “descola” dum plano puramente factual porque nos conta uma

história. E as pessoas podem ver/ler nela o que quiserem. O que importa é narrar a história, devolvendo a dimensão aberta que ela tem. (...) Wedekind parece ter-se dado ao trabalho de nos propor, com ocorrências mais ou menos fugazes ou veladas, uma espécie de breve catálogo das formas, ditas “desviantes”, de sexualidade: o onanismo, o sado-masoquismo, o fetichismo, o voyeurismo, a violação, o incesto e, por fim, a homossexualidade. (...) Aquilo é-nos apresentado como “a última lição da adolescência. (TNSJ, 2004, p.5)

E assim foi o Porto 2001 e alguns dos anos que o sucederam, abrindo-se para o resto do país, para o mundo e para os seus habitantes. Ainda assim, não esquecer que como em tudo o que acontece na vida há coisas que vão e vêm “na verdade, grande parte do que parecia uma inabalável conquista da cidade em breve se revelaria transitório e incapaz de se redimensionar e adaptar às exigências de um novo contexto político local.” (Costa, 2009, p. 136)

Não obstante, prossigamos, no capítulo que se segue, pelas transformações que foram ocorrendo no tecido teatral português com o decorrer do séc. XXI.

2. Transformação dos processos de produção/criação:

Ainda pelos anos 2000, e agora na busca por novas dramaturgias, escritas em português e para portugueses, jovens, bafejados pela calmaria de uma infância pós-Revolução e livre de sobressaltos, e mais tarde por uma adolescência e juventude onde, de forma segura e sem grandes preocupações, tiveram espaço para viver em plenitude a experiência de um primeiro amor, o primeiro cigarro, a primeira dormida fora da casa dos pais, na entrada para a idade adulta, inspiram-se, nas suas criações, em temas seja de ordem pessoal e intrínseca, como a entrada no mercado profissional e a problemática da emissão de um recibo verde, como nos propõe o infra citado Nunos Costa Santos com “O Trabalhador Independente” ou o amor e/ou um qualquer engate num qualquer espaço público como é o caso da “Última Chamada” de Nelson Guerreiro, escritos a propósito do Projeto Urgências. Ou então agora mais recentemente, o confronto com a “culpa” e o assumir de temas até à data proibidos, esquecidos e calados como é o caso da guerra colonial, imagem de marca dos Hotel Europa ou ainda explorar, temas aparentemente inocentes e banais, mas levados ao extremo como é o caso do tema Festa, explorados pela Estrutura, com o espetáculo “Party.”

Este período marca e assinala o apogeu da transição do drama para o pós-drama, onde a participação, o testemunho, a inclusão equitativa de todos os recursos teatrais, o sincronismo, o jogo e a visibilidade dos seus signos, o uso de diversas informações em simultâneo, podendo recorrer-se à distorção sonora e vocal, o coletivo e a comunidade são intérpretes assíduos dessa nova linguagem. O ator torna-se agente responsável quer pelo discurso narrativo como pelo discurso cénico.

O teatro sai da esfera textocêntrica para ganhar uma dimensão plural como meio da comunicação da narrativa. (...) As fronteiras entre o teatro e as outras linguagens artísticas, os espaços, os intérpretes e o público desfazem-se, encarando-se o teatro português desta nova geração como um lugar transdisciplinar de conteúdos e significados. (...) a utilização do vídeo, do cinema e da música (tocada ao vivo e assumindo-se os músicos como parte integrante da cena) reforça a ideia do meio social e cultural transdisciplinar que circunscreve os artistas. (...) o espaço teatral convencional e formal é substituído pelos espaços alternativos, com o objetivo de confrontar o público numa experiência de exploração da hegemonia das salas, onde o caráter de *site specific* torna-se um elemento determinante, servindo ele próprio de elemento dramaturgico ou de apoio à própria dramaturgia. (Simões, 2016, pp.89, 92 e 93)

Influenciados, seja pelas Escolas de Ensino Superior que frequentaram, seja pelas formações tidas com professores estrangeiros ou portugueses que hajam contactado com práticas artísticas de outros países ou até mesmo, tendo estes frequentados outras escolas ou companhias lá fora, assiste-se em Portugal a uma importação de técnicas, saberes e linguagens até à data por experimentar.

Em primeiro lugar, importa registar que aquilo que acontece em Portugal, de um modo geral, em determinado momento vem já com um atraso de algumas décadas em relação ao resto do mundo. Conhecendo o seu auge nos anos 1980, o teatro pós-dramático chega assim a Portugal nos finais dos anos 90, inícios dos anos 2000. Sarrazac (1989)²⁵, em muito contribuiu para tal, com a redação do livro “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, onde desperta os criadores para a existência do teatro pós-dramático, um teatro desemparelhado da literatura

²⁵ Ensaísta, autor dramático, encenador e professor. Autor do livro “O futuro do drama”, sua tese de doutoramento e leitura obrigatória para a compreensão de todas as transformações ocorridas no teatro a partir da segunda metade do século XX.

dramática, onde a obra encenada já não depende da obra escrita, onde o próprio encenador é destituído do seu cargo de autor passando a ser, junto com os restantes elementos que compõem o processo criativo, cocriador. Além destas, o teatro pós-dramático compõe-se de características como a construção fragmentária do texto e da dramaturgia, em que se explora a utilização de tecnologia em cena, e inclusivamente até, se contempla a participação direta do espetador no espetáculo.

Por seu turno, Tackels (2007), por exemplo, aproxima-nos de uma definição de teatro pós-dramático inscrita na existência dos Escritores de Palco. A encenação perde, deste modo, o seu estatuto de categoria superlativa em relação às restantes categorias que compõem a cena, uma vez que se manifesta a necessidade de um texto de agora e não de um texto feito “ontem”, para encenar “hoje”. Dá-se um novo gesto de escrita, desta vez produzido no espaço da cena.

As palavras perdem a necessidade de serem pronunciadas acabando por tornar-se ativas, em movimento, enquanto registo de força e tensão. O gesto ganha outra dimensão, sendo ora mais espontâneo ora propositadamente mimético, a palavra torna-se uma palavra de humores, ambientes e vontades.

Não se trata, obrigatoriamente, de improvisações, bem pelo contrário: as palavras inscrevem-se numa construção essencialmente amadurecida no espaço e no tempo do palco, a partir de tudo aquilo que se apresenta como matéria, a começar pelos actores (...) Na escrita de palco, o actor é cada vez mais o mestre daquilo que se vai inscrevendo no palco, (...) Como dar conta da situação actual – o drama político moderno, o que ensanguenta o século das guerras mundializadas – com instrumentos que já não são os mais adequados? Os escritores de palco baralham e perturbam a lei dos géneros e das categorias; Despedindo-se da hierarquia dos géneros (que, justamente, traduz a hegemonia do texto prescritivo), o teatro escrito a partir do palco já não se preocupa com a defesa de um território puro, pelo contrário, ele está permanentemente aberto às contribuições das outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. No fundo, defende o princípio de que todo e qualquer elemento significativo pode ter lugar no trabalho do palco. (Tackels, 2007, pp.68-72)

Tackels (2007) sublinha, porém, a importância de perceber que esta definição não vem de todo substituir a anterior (teatro pós-dramático) nem tão pouco criar uma escola, ou uma espécie de corrente estética. Não existe nenhuma intenção de doutrina ou dogma identificativos. É mais como que uma afirmação e confirmação do que Sarrazac (1989) propõe. Trata-se de um gesto

onde o autor ou autores, escreve para um ator ou atores, específico e as suas características são evidenciadas através do jogo teatral, relacionando, portanto, num movimento único, a escrita e a cena.

Como nos diz Costa (2009),

Ao longo da última década do século XX e da primeira década do século XXI, a criação teatral no ocidente tem manifestado uma tendência para um distanciamento da literatura dramática. Nestes 20 anos operou-se uma modificação substancial nos modos de criação e produção teatral, através de processos em que o espectáculo se escreve directamente sobre a cena, prescindindo da mediação da literatura e dos autores dramáticos, e conferindo assim maior autonomia aos artistas performativos. (Costa, 2009, p.13)

E assim, ao mesmo tempo em que assistimos à transformação inframencionada, assiste-se também ao emergir de apostas em propostas que viabilizam o surgimento de novas linguagens cénicas. Trata-se da promoção de Encontros/Festivais/Concursos como será o caso do AlKantara Festival, Projeto Urgências, Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança na Europa, entre outros.

De referir, e aqui de forma justificada, com mais detalhe, tendo em conta o “público-alvo” visado pela presente dissertação, o Projeto Panos – palcos novos palavras novas²⁶. O Panos, que tendo sido um projeto criado e desenvolvido pela Culturgest entre 2005 e 2017, sob a orientação de Francisco Frazão, passa, no ano seguinte para a alçada do TNDM II, pela mão de Tiago Rodrigues, tendo como orientador Sandro William Junqueira. O objetivo é proporcionar o encontro entre adolescentes e jovens que pratiquem teatro e as novas dramaturgias, efetuando, para o efeito, uma encomenda anual a escritores (normalmente dois portugueses e um estrangeiro) com obras de referência já editadas e encenadas, de peças originais escritas e/ou adaptadas propositadamente para essa concretização. Proporcionado ainda aos jovens o contacto com esses mesmos escritores, com quem os possa ter traduzido ou trabalhado, e com grupos que partilhem da mesma vontade e intenção, além da oportunidade de ler, estudar

²⁶ Destacar a participação da escola que já tenho vindo a mencionar, ART'J, onde trabalho e desenvolvo o contacto com jovens aspirantes a atores e onde lhes tem sido proporcionada a oportunidade de participar nas três últimas edições, com os textos *Lobo à Porta* de Isabela Figueiredo, *O lago* de Pascal Rambert e *Rio Sombrio* de Joanna Murray Smith, tendo a encenação do *Lago* sido contemplada com Menção Honrosa (categoria mais elevada atribuída às diversas encenações que participam), na edição de 2019/2021, participando esta no Festival (atipicamente apresentado online dado o contexto pandémico em que se vivia) que decorreu nos dias 15 a 21 de novembro de 2021, no TNDM II.

analisar e estrear peças inéditas, escritas propositadamente para as suas idades abordando temas pensados consigo e para si. Se não vejamos como exemplo os três textos escolhidos pela ART'J nas últimas três edições, como é o caso de “Lobo à Porta” que sugeria uma abordagem à geração chamada de “nem, nem”, provavelmente já descendente das gerações inframencionadas no capítulo I, “O Lago” que nos apresenta um grupo de jovens que o elegem como um lugar específico para esses encontros, vivem uma rotina de experimentação, seja na ordem dos consumos (álcool por exemplo), seja na ordem da experimentação sexual e que numa dessas noites se veem confrontados com sentimentos como a traição, o desejo, o sexo, a apatia, a tristeza e a morte. E não menos importante, “Rio Sombrio” que integrando um grupo de personagens nos seus 12/15 anos se veem confrontados com a necessidade de crescer e se emancipar, lidando com um luto que não procuraram para si. Em consequência disso, vivem a insegurança, a dúvida e a raiva pela morte/desaparecimento dos seus pais, eventualmente por mão criminosa. Os jovens são, pois, obrigados a tomar uma decisão relativamente ao seu legado e são forçados a uma relação “familiar” não antecipada, entre si. Mais recentemente, registe-se para a temporada 2022/2023, o projeto *Visitações: Adolescência*, projeto do Centro Educativo da TNSJ, onde seis escolas vão visitar textos produzidos no âmbito do projeto europeu *Between Lands* imbuídos pela ideia do papel fundamental da cultura na defesa de uma visão comum do mundo, neste caso com textos do dramaturgo Tiago Correia e coordenação artística do criador Victor Hugo Pontes.

Importa, no entanto, salientar que além destas, muitas outras têm sido as propostas pensadas para jovens quer enquanto intérpretes praticantes de um processo ativo e criativo, como enquanto espetadores transferidores de um pensamento perante os factos que lhes são postos em cima da mesa. Victor Hugo Pontes (com texto e dramaturgia do próprio e de Joana Craveiro), embora remetendo para um universo específico do “gueto” presente nos “Capitães da Areia” de Jorge Amado remete-nos para esse momento efémero da vida, a juventude, com “Margem”; Pedro Ribeiro (com texto e dramaturgia do próprio e de Carlota Castro, desenhado através do cruzamento ideológico de duas obras de Teatro Épico – “Terror e Miséria no Terceiro Reich” e a “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”), com “Terror e Miséria na Queda da Democracia”, cuja receita foi “cozinhar” teatro épico, contemporaneidade e a energia adolescente de um concerto live de Rap/Hip-Hop. Tendo como objetivo acordar a juventude “tik-tok” para a participação cívica e democrática; ou ainda “Yolo – *You Only Live Once*” de Sara Inês Gigante onde, através de um jogo, é feito um convite ao espetador a mergulhar num universo onde se questionarão as problemáticas da geração juvenil. Destacar ainda, pela sua

voz, atividade profissional, marcadamente ativista, geradora de diálogo e reação, Sara Barros Leitão, e o trabalho que tem vindo a desenvolver recentemente no Teatro Oficina de Guimarães. Do ponto de vista formativo, informativo, e performativo, destacar ainda “Fogo de Campo”, atividade desenhada pela companhia Visões Uteis que, em parceria com a Art`J irá desencadear um conjunto de três sessões dinamizadas por oradores/performers de reconhecido mérito (a saber, para já, João Nunes Monteiro e, Rogério Nuno Costa), com a premissa da troca de experiências e saberes, esclarecimento de dúvidas e reflexão, junto dos jovens que estudam nos cursos de Artes Performativas, sobre temas como: o acesso ao mundo profissional e a saída (reforma) do mesmo, o ensino das artes e a utopia da construção de uma nova Universidade, a partir de textos de Carlos Costa, Maria Sequeira Mendes, Marisa F. Falcón, Marta Cordeiro e Rogério Nuno Costa.

Todos estes criadores partilham do mesmo desejo e vontade de colocar os jovens na ordem do dia e em lugar de destaque, proporcionando-lhes, deste modo, estímulos que os levem a pensar e a refletir sobre o mundo e o (seu) futuro.

Ainda num registo académico, importa destacar as sucessivas tentativas de aproximação a este registo. Vejamos a título de exemplo o Espetáculo “Emergências”²⁷, um projeto desenvolvido em âmbito escolar, mas com alunos do 12º ano do Curso Profissional de Artes do Espetáculo – Interpretação da Art`J, em contexto pós-confinamento, servindo este tema de mote (em relação à juventude e ao impacto direto que a pandemia estava no momento a ter junto dos Jovens envolvidos na Produção) para a criação do texto²⁸ e do jogo teatral, cujo exemplo podemos visitar nos anexos desta dissertação.

Do ponto de vista das estruturas de apoio artístico, destaque-se, a já existente Fundação Calouste Gulbenkian, o surgimento da Fundação Culturgest - Gestão de Espaços Culturais S.A., inaugurada a 11 de outubro de 1993, criada pela Caixa Geral de Depósitos, com o objetivo de

²⁷ “O que é que tens de Urgente para dizer HOJE?” Este é o ponto de partida do trabalho levado a cabo por este coletivo experimental da Art`J que, emergindo das novas correntes teatrais da contemporaneidade e tendo como referência o projeto Urgências levado a cabo pelas Produções Fictícias e a Companhia de Teatro Mundo Perfeito em 2004 e 2006, foi convidado a refletir, sob a orientação de Cristina Dias Vieira, sobre a Urgência do Manifesto, da Arte enquanto forma de expressão, da comunicação e da partilha através do Teatro. “Um Teatro EMERgente, um Teatro de Hoje. Aqui e Agora”.

Intérpretes – alunos do 12º ano do curso Profissional de Artes do Espetáculo - Interpretação da ART`J - Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra.

Apoio. CineteatroAlba

²⁸ Vide Anexo 2.

desenvolver um programa de continuidade de espetáculos de teatro, dança, ópera, cinema, vídeo, exposições, colóquios, conferências, workshops e serviço educativo. O CCB - Centro Cultural de Belém, inaugurado em setembro de 1992 com a principal tarefa de receber a Presidência Portuguesa da União Europeia, e adicionalmente o da promoção da cultura, no desenvolvimento e difusão de todas as artes performativas (teatro, dança, música e cinema), com as suas programações multidisciplinares e transfronteiriças, fizeram de Lisboa e consequentemente, de Portugal um país cada vez mais virado para a Europa e para o Mundo. Adicionalmente, em 1994, com Lisboa nomeada Capital Europeia da Cultura.²⁹, a proliferação dessas estruturas e projetos ganham uma dimensão superlativa.

Neste “solo fértil” de possibilidades artísticas, novas estruturas teatrais surgem na cidade (...) O teatro passa a ser entendido como um lugar de liberdade, de experimentação e de processo. As linguagens da pintura, da fotografia ou do cinema, são integradas no discurso teatral. Surgem as dramaturgias originais socorrendo-se de colagens de textos de diversos géneros (prosa, poesia, correspondências, textos de imprensa ou diários) como modo de criação das narrativas. A recusa do artifício cénico, assente num despojamento da criação cénica, é entendido como forma de se repensar o discurso visual. (...) Com esta reorganização de propostas artísticas, novas funções aparecem associadas a atividade performática, como os programadores, os gestores culturais, os produtores, os agentes com cargos políticos e os próprios criadores. (Simões, 2016, pp.16 e 17)

Acresce ainda a pertinência do aumento, embora parco, dos apoios, como é o caso da Direção Geral das Artes – (DGArtes)³⁰ e da Gestão dos Direitos dos Artistas – (GDA)³¹, contributo fundamental para a fruição e incremento desta nova leva de criações, coletivos e projetos.

E assim, embora muito haja ainda a fazer, seja do ponto de vista do financiamento, seja do ponto de vista da aproximação ao público, com este leque variado de informação, opções e

²⁹ Iniciativa, proposta pela 1ª vez em 1985 pela ministra grega Melina Mercouri com o objetivo da promoção de uma cidade europeia pelo período de um ano, demonstrando o que de mais relevante e caracterizador se produz ao nível da criação artística e cultural.

³⁰ Direção Geral das Artes, organismo público que tem por missão a coordenação e execução das políticas de apoio às artes, promovendo e qualificando a criação artística e garantindo a universalidade da sua fruição.” (*Diário da República, 1.ª série — N.º 62 — 27 de março de 2012*).

³¹ Cooperativa sem fins lucrativos, criada com o objetivo de apoiar artistas seja a nível financeiro como jurídico e legislativo.

apoio, Portugal na atualidade tem assistido a uma proliferação consolidada de projetos, criações, espetáculos e festivais que têm aproximado cada vez mais o país do resto do mundo.

III – A Juventude na Dramaturgia Portuguesa Contemporânea: Três Casos de Estudo

1. Mundo Perfeito, Tiago Rodrigues: “Coro dos Maus Alunos” (2007)

1.1. Mundo Perfeito

Mundo Perfeito é, segundo os seus fundadores, uma companhia que se traduz na ironia de uma forma crítica em relação ao presente e no idealismo de um comportamento otimista em relação ao futuro. É apanágio do coletivo afirmar que este nome foi escolhido, porque sempre que é pronunciado, faz as pessoas sorrirem, simplesmente, sem motivo aparente.

Assume-se como uma estrutura organizada em torno da obra artística de Tiago Rodrigues³², sendo também dirigida por Magda Bizarro e focada numa produção artística e dramaturgicamente permanente e de inovação. Destacam-se pelo intenso trabalho com novos autores e novas dramaturgias, e também pelo espírito de colaboração com artistas internacionais.

Desde a sua fundação teve sempre como foco primordial uma aposta na mostra dos seus trabalhos em teatros e festivais de países como a França, Reino Unido, Bélgica, Holanda, Noruega, Eslovénia, Espanha, Itália, Suíça, Líbano e Brasil, destacando-se entre eles o Festival d’Avignon, um dos festivais de artes performativas contemporâneas mais frequentados do mundo, dirigido atualmente pelo próprio Tiago Rodrigues.

Percursora de uma série de companhias que se vêm afirmando na cena atual artística portuguesa e europeia, a Mundo Perfeito abriu portas a um novo teatro, sem fronteiras, focado em questões da ordem do dia, atuais, intrínsecas, pedagógicas, filosóficas e políticas que propõem um novo código dramaturgicamente, sem hierarquias, livre de preconceções, aberto ao mundo, quotidiano e promotor de um diálogo constante entre o palco e a vida. Muitos têm sido os projetos criados e propostos pela companhia. Destacar-se-ão alguns, sublinhando os seus agentes e corolários.

³² Vide Anexo 3.

No plano da dramaturgia, a Mundo Perfeito organizou o projeto Urgências³³, que deu origem a três espetáculos, e levou à cena mais de duas dezenas de peças de dramaturgos portugueses, que foram convidados a escrever sobre a urgência de ter algo para dizer. Coproduziu o Projeto Estúdios³⁴ que, desde 2008, tem dado origem a vários espetáculos, promovendo a colaboração entre artistas portugueses e criadores norte-americanos, holandeses, belgas, croatas, franceses, escoceses, congoleses e brasileiros.

A companhia desenvolve um trabalho fortemente baseado em processos coletivos, criando uma grande quantidade de espetáculos num curto período de tempo, alguns produzidos e apresentados em festivais como: o Alkantara Festival (Festival de Artes Performativas que tem lugar bienalmente em Lisboa) e, tem sido liderado pelo ex-iluminador e cenógrafo da companhia belga tg STAN S(top) T(hinking) A(bout) N(ames), Thomas Walgrave, ou o Festival d'Automne à Paris (festival multidisciplinar, também ele dedicado à criação contemporânea). Este trabalho assenta numa aposta no trabalho de jovens criadores e na produção de artistas emergentes.

A Mundo Perfeito, com Tiago Rodrigues ao leme, dirigiu textos de alguns dos mais importantes novos autores portugueses, a par de textos inéditos de criadores internacionais, como por exemplo Jacinto Lucas Pires, no plano nacional, e Tim Etchells (dramaturgo inglês), na dimensão internacional. Embora sempre assente na premissa de um trabalho “de Portugal para o Mundo”, ou seja, enraizado na sua sede em Lisboa (mais concretamente na Amadora), a companhia procurou por desenvolver contactos internacionais com artistas, companhias e escolas com os quais partilhasse a mesma linguagem e a mesma forma de pensar as Artes Performativas, ou seja, num sentido globalizante, livre e aberto. Nesse sentido, tome-se como exemplo a colaboração tida com a *Nature Theatre of Oklahoma*, companhia de teatro dirigida por Pavol Liska e Kelly Copper, sediada em Nova York e conhecida pela sua vontade de “dar lugar a todos” que queiram partilhar da arte da representação.

³³ Projeto criado em coprodução pelas Companhias Mundo Perfeito e Produções Fictícias. Ocorre uma vez por ano e tem como objetivo dar a conhecer novas dramaturgias portuguesas.

³⁴ Projeto dedicado à promoção da interculturalidade artística.

Ainda ao nível da colaboração com artistas internacionais, destacam-se as criações *Berenice* (do autor francês Jean-Racine) em coprodução com a companhia belga *tg STAN S(top) T(hinking) A(bout) N(ames)*, *Yesterday's Man*, escrita e interpretada por Tiago Rodrigues em colaboração com o escritor e encenador Rabih Mroué e o também escritor e, neste caso, arquiteto Tony Chakar, ambos libaneses e por fim, o coreógrafo congolês Faustin Linyekula.

O Teatro na comunidade é também uma força centrífuga da companhia, que desenvolveu diversos projetos artísticos comunitários com grupos, sejam de jovens detidos em centros educativos, como com atores e bailarinos “séniores”, comunidades de bairros carenciados como é o caso do bairro da Cova da Moura na Amadora e, ainda escrevendo para o Projeto PANOS. Destes projetos, resultaram o programa “Radio Clube Português”, “Bela Adormecida”, “A mulher que parou” e o “Coro dos Maus Alunos” que será apresentado no presente trabalho enquanto estudo de caso.

Em 2010, a companhia, tendo como “redator” Tiago Rodrigues, iniciou uma nova fase no seu percurso. Deu início ao processo criativo como fonte primordial das suas próprias peças, nunca abandonando aquilo em que assenta o seu trabalho enquanto motor: as colaborações artísticas. A primeira peça que este escreve e dirige intitula-se “Se uma Janela se Abrisse”, que foi de imediato referenciada para nomeação enquanto Melhor Espetáculo do Ano pela SPA em 2010.

Em 2012, uma das suas criações, “Três Dedos Abaixo do Joelho”, (nomeada para a categoria de Melhor Texto Português Representado em 2012) foi duplamente premiada na categoria de Melhor Espetáculo de Teatro 2012 pela SPA e vencedora dos Globos de Ouro na categoria Melhor Peça de Teatro 2012.

Enumeram-se sucessivamente, desde então, “Hotel Lutécia”, “Tristeza e Alegria na Vida das Girafas”, “By Heart”, “Bovary”, “António e Cleópatra” e, a mais recente de todas, “Catarina e a Beleza de Matar Fascistas”.

Com a passagem de Tiago Rodrigues pela Direção do TNDM II e agora muito recentemente com a Direção Artística do Festival d'Avignon, a companhia sofre uma transmutação, cessando o seu trabalho enquanto coletivo singular e abraçando a pluralidade dos trabalhos encetados pela dupla Tiago Rodrigues e Magda Bizarro em cooperação com estes espaços por onde vão passando.

1.2. Sinopse; pontos-chave; subtilezas; duplos sentidos; metáforas.

“Coro dos Maus Alunos” foi uma das três peças da 4ª edição do Projeto PANOS – Palcos Novos Palavras Novas. O texto surge assim, pela mão de Tiago Rodrigues, com vista à estreia por um grupo de teatro escolar/juvenil. Na edição da peça, no texto que a antecede, Francisco Frazão afirma:

A história é a de um professor contada pelos seus alunos - e apesar dos traços contemporâneos não faz mal também saber que a história de Sócrates nos chega contada pelos seus alunos (...). O jogo aqui é o de fazer circular as figuras ausentes (o professor, o director, a directora adjunta) pelas sete personagens que estão em cena, numa dança que as faz entrar e sair de si próprias. (Rodrigues *et al.* 2009, p.11)

A peça poderia ter várias temáticas apontadas enquanto tema principal e essa é também uma das características que define o trabalho de Tiago Rodrigues, ou seja, os subtemas que por vezes se sobrepõem ao tema principal. Ainda assim, pode dizer-se que a peça fala da perseguição a:

um velho professor de filosofia com uma “alma jovem”, fã de controvérsias e promotor do espírito crítico dos seus alunos em relação à escola. Acusado de os confundir e de manter com eles relações que ultrapassam os limites de uma relação entre professor e aluno, o professor é submetido a um processo. Esta é uma variação contemporânea sobre o julgamento de Sócrates, ocorrido em plena democracia ateniense. Tal como em Atenas, é pela voz dos alunos que conhecemos, distorcida e interpretada, a vida do velho professor e a história do seu julgamento. Resta aos alunos registar e tornar pública a injustiça que testemunharam. No entanto, é necessário primeiro garantir que são ouvidos por todos. (Lopes, 2013, p. 71)

Os alunos, vão dispendo assim, ao longo do seu relato aquilo que representou para eles o tempo e período em que usufruíram da sua (des)orientação. Adormecidos até à data, num espírito de

indiferença e rebeldia para com o sistema escolar, eis que, por meio de ‘insultos’³⁵, o professor desperta em cada um dos alunos, particularmente, o gosto por si, pelo que fazem, pelo que vêm, ouvem, praticam e conseqüentemente pelo que aprendem. E é neste sistema disruptivo e revolucionário que as aulas vão sendo dadas, causando desconfiança, medo e censura por parte da direção da escola, dos pais e da própria sociedade.

Tiago Rodrigues propõe-nos assim, ao longo da peça, algo como se estivéssemos a assistir a um filme sobre um tema da vida real e cujo final já conhecemos, mas ainda assim, ao repeti-lo, vamos acreditando que o desfecho possa ser diferente, numa outra perspectiva sobre a história, vista através dos olhos dos jovens que a viveram para que, quase “em jeito Brechtiano”, possamos sentir um efeito de distanciamento que nos permita criar juízos imparciais, transpondo-os para a nossa própria vida, quer de hoje, se formos jovens, como de ontem, se já o fomos, como de amanhã, se pretendermos fazer parte da educação e formação dos que estão para vir.

O autor aborda ainda diversas questões temáticas, não se detendo em muitos pormenores. Sobre o âmbito temático refere o seguinte:

Pretende ser uma história sobre o poder transformador do ensino, sobre o crescimento intelectual e humano de um grupo de jovens inspirados por um professor invulgar e sobre a ameaça que o pensamento livre constitui para um sistema escolar burocrático e desumanizado, onde os valores democráticos são apenas uma fachada.» Durante o século XX, o indivíduo tornou-se cada vez mais alienado e cada vez mais distante dos centros de poder. Arthur Miller narrou, várias vezes, como o poder operou contra o indivíduo no mundo moderno, sentindo também que este é um tema já velho. Em *Coro dos maus alunos*, não há qualquer indicação que nos permita imaginar que o invulgar professor tenha sido ou seja uma ameaça para a sociedade ou para o estado. No entanto,

³⁵ *alguém é capaz de me insultar? (...) insultar disse o professor/chamar nomes/humilhar/ridicularizar.* (Rodrigues, 2009, p.24 e 25)

parece ter sido uma ofensa e uma ameaça para a organização que o sistema escolar defende. (Lopes, 2013, p. 28)

Estamos, portanto, perante um professor carismático, nem um pouco preocupado em seguir um programa, mas desejoso de contribuir para despertar a mente dos seus alunos. Assistimos assim à educação como prática da liberdade.

De imediato, a direção da escola, assim que toma conhecimento de tal, começa a questionar os seus métodos de trabalho, abrindo por isso um inquérito.³⁶ Ainda segundo Francisco Frazão “aqui ficamos presos numa terrível ambiguidade. Viver é perigoso, e ensinar também, *Coro dos Maus Alunos* talvez seja menos sobre a escola do que parece (...) é uma alegoria política.” (Rodrigues *et al.* 2009, p.11)

E assim, Tiago Rodrigues conduz o público a questões presentes nos dias de hoje, sempre que tomamos conhecimento de situações como: os tiroteios nos Estados Unidos, com maior frequência, mas também noutros países; a questão, mais recente e ocorrida em Portugal, do questionamento da existência de disciplinas como a de Cidadania e Desenvolvimento nas escolas; e outras “bizarrias” semelhantes. Tal conduz, a partir do texto, a questões sobre o que é a “educação”, até onde deve ir o papel de um professor, qual a função da escola e o que se deve esperar de um aluno.

1.3. Os Jovens

Placo, Fisa, Crina, Luga, Garo, Síbia e Lema estes são os nomes atribuídos por Tiago Rodrigues às personagens. Filosofia, Shushi e Liberdade são os temas que o professor traz para a sua primeira aula. “Insulta-me” diz o professor. E é assim que, Tiago Rodrigues, nos convida a nós espetadores e aos jovens participantes ativos deste manifesto a sermos agentes comprometidos com a mudança. Lembrando constantemente ao longo da peça a frase: *oh captain, my captain*, do mítico filme “Clube dos Poetas Mortos”³⁷.

³⁶ *E nós saímos da sala/não sabíamos bem o que tinha acontecido/mas tinha acontecido alguma coisa/que nunca nos tinha acontecido antes (...) e foi nesse dia que começou o inquérito (...) um a um fomos sendo chamados.* (Rodrigues, 2009, p.39, 41 e 42)

³⁷ Filme estreado em 1989 e dirigido por Peter Weir, no qual, em finais da década de 50, um professor de literatura Britânica é contratado por um colégio interno norte-americano; através dos seus métodos pedagógicos

A peça, inicialmente escrita e apresentada para o Projeto PANOS – Palcos Novos Palavras Novas em 2007, tem sido, ao longo dos anos, lida e encenada por jovens em diversos contextos. Assim que são lidas as primeiras páginas dá-se de imediato uma relação de empatia entre o espectador e a escrita. Isto por que a linguagem é muito direta e muito próxima das vivências pessoais de qualquer um de nós. Aliás essa é uma das características da escrita de Tiago Rodrigues. Para “quem o conhece” vê o Tiago na história, mas vê-se principalmente, a si mesmo. Seja para esta peça, como na verdade para muitas outras de sua autoria, a identificação é imediata, facilitando assim o processo de enamoramento pelo texto, pela história e pelas personagens.

Tal experiência já foi efetuada em contexto de sala de aula por mim, tendo de imediato os alunos dito “queremos esta peça! não queremos conhecer nem ler mais nenhuma”. E assim foi e assim começaram os desafios. A chave dessa conexão entre jovens e o texto encontra-se possivelmente na velocidade da escrita e dos acontecimentos, na ironia e sentido imediato da linguagem e, claro está, no conteúdo.

Quanto à (des)caracterização das personagens, veja-se a síntese:

Rodrigues começa por sugerir que são jovens da mesma faixa etária, não indicando uma idade precisa, para logo depois nos propor personagens sem género. Quanto aos seus nomes refere o seguinte: «foram criados de forma a não definirem nem o tempo nem o espaço em que decorre a acção, tentando-se que tenham uma fonética bastante abstracta». Estes jovens são espacialmente e temporalmente orfãos: podem assemelhar-se aos miúdos da escola secundária mais próxima, que se cruzam connosco diariamente, ou em determinados momentos, aos jovens do filme *Clube dos Poetas Mortos* no qual é retratada uma geração que surge no final dos anos 50. São personagens que estarão no

revolucionários, suscita nos alunos a vontade de aproveitar a vida (*carpe diem*). Esta ação, causa agitação na Direção da escola, mas ao mesmo tempo, paixão nos seus alunos, pela vida e pelas suas vontades e leva-os a acreditarem e a gostarem do que são através da leitura “secreta” de livros de grandes mestres da literatura. O filme acaba tragicamente com o suicídio de um dos seus alunos, fruto da pressão familiar exercida sobre este na escolha de uma profissão, sendo a culpa apontada ao professor. Contudo, termina de forma poética, uma vez que, aquando do despedimento do professor, os alunos assumem a posição de respeito e admiração por este recitando o mítico poema *Oh captain, my captain* de Walt Whitman.

imaginário comum, mas que não têm nenhuma particularidade ou qualidade que faça com que se destaquem: são despersonalizadas, neutras, abstratas. Os nomes que as distinguem são neutros (Lopes, 2013, pp. 27 e 28)

Além disso, Tiago Rodrigues, de certa forma ao contrário do que muitas vezes acontece na sociedade e até na escola, relega as personagens do professor, do diretor e da diretora-adjunta e todos os adultos para segundo plano, focando nas vozes dos jovens, fazendo destes os próprios narradores da história.

Logo nas primeiras réplicas percebemos que estes jovens cometeram deliberadamente um episódio violento contra os seus professores. Somos transportados imediatamente para uma escola numa zona problemática de uma qualquer cidade onde um grupo de seis jovens conturbados entram de uma forma violenta na sala de professores. Mas que jovens serão estes, atuantes e testemunhas, dominados pela adrenalina? Quais eram as suas motivações? Violência pura e simples? O que querem estes jovens? Telemóveis, portáteis, dinheiro? Não. Querem ser ouvidos pelos mais velhos. Querem ser ouvidos tal como se ouve um tiro. E eles sabem que não se escolhe ouvir um tiro. E através de um ato violento conseguem a atenção que pediram. A nossa, como se tivéssemos escutado um tiro nas entre linhas. Um tiro que não podemos ignorar.

Estes seis jovens encontram-se em constante modo de contemplação e de reflexão e, durante o primeiro ato, o tom é maioritariamente de concordância. Desta forma o autor imprime uma forte carga narrativa onde a ação e a sua progressão não são prioridades. São descritos os momentos de união destes jovens, pelo menos em grande parte deles, e o primeiro dia de aulas com o professor. Sem discordâncias. Podemos constatar que esta personagem sénior, sem nome, sem voz própria e representada pelos alunos, não tem qualquer indicação de caracterização. Consideramos este professor um espectro que aparece através da voz dos jovens, apropriando-se dela. Segue-se um longo testemunho

da conversa com o docente por parte desta comunidade de alunos, em partilha de voz pelas *personagens-testemunha*. O tópico é a diferença de opinião³⁸. (Lopes, 2013, p.30)

E assim vão sendo esmiuçadas, ao longo da peça, situações que despertam, quer no jovens da história como nos jovens que vivem a história, lendo-a, representando-a ou assistindo-a, emoções que despoletam quase como que uma reação química cerebral que promove o bem-estar e a autoconfiança uma vez que as suas opiniões ganham voz, a sua forma de agir e pensar deixa de parecer estranha e, mesmo quando as ações dos adultos geram confusão nas suas cabeças, há orgulho no que fazem e ganham um sentido de pertença³⁹.

1.4. Texto, Cena e Palco

A proposta textual apresentada por Tiago Rodrigues suscita no espetador a sensação de ter algum tipo de poder sobre o desfecho da história, uma vez que a não existência de epílogo pode representar no pensamento deste a possibilidade de inúmeras soluções para aquilo que Tiago Rodrigues deixa em aberto:

No que diz respeito à estrutura do texto, ele encontra-se dividido em quatro partes: um prólogo seguido de três atos. Não existe epílogo, o que denota uma quebra de convenção e deixa a possibilidade de um final em aberto ou incompleto. O prólogo abre com o relato de um acontecimento passado. (Lopes, 2013, p. 28)

No primeiro ato podemos dizer que, tal como o professor conquista os seus alunos logo no primeiro “jogo” que lhes propõe⁴⁰, também Tiago Rodrigues o consegue fazer com o leitor/espetador, na medida em que, pela figura disruptiva conhecedora e desafiante da personagem do professor e daquilo que diz, este permite-se colocar-se no lugar dos alunos,

³⁸ *Vocês (...) estão abertos a tudo/ E isso é mau? Resta saber se é bom, responde o professor/ (...) Mas o professor acha mal a comida japonesa ou acha mal que eu coma comida japonesa? /E qual é a diferença?, pergunta o professor.* (Rodrigues, 2009, pp.28 e 29)

³⁹ *E nesta altura nós dizemos/ vamos entrar/ (...) eu filmei tudo com o telemóvel/ (...) no vídeo vê-se bem que somos nós/está tudo no Youtube/ (...) toda agente pode ver.* (Rodrigues, 2009, pp. 70, 73 e 74)

⁴⁰ *Esta já é a melhor aula da minha vida* (Rodrigues, 2009, p. 31)

adivinhando respostas, propondo alternativas de contraponto e desejando/idealizando que tal se passe consigo e a si fosse dada a oportunidade de vivenciar uma aula como aquela.

O primeiro ato termina com uma longa sessão de insultos ao professor, a pedido deste, e com a notícia partilhada pelos alunos da abertura do inquérito por parte da direção da escola, o que trará a introdução de duas novas personagens (o diretor e a diretora adjunta) que serão, à semelhança do professor, recriadas pelos testemunhos dos alunos. (Lopes, 2013, p. 31)

O coro assume aqui um papel fundamental na peça ou não se chamasse “Coro dos Maus Alunos”. Através de Tiago Rodrigues, além do paralelismo entre Sócrates e o professor, encontramos aqui também um resgate da importância do coro, à semelhança das tragédias e das comédias gregas, assumindo este o papel de elemento na narrativa que faz um resumo, uma espécie de ponto de situação, para que o espetador possa compreender e acompanhar o espetáculo.

É durante o segundo ato, o mais longo da peça, que Rodrigues assume totalmente a desagregação do coro: que se dá o momento mais completo da *coralidade* aliando-se às características que surgem no prólogo e no primeiro ato. Com esta divisão realiza-se a criação de seis heróis anónimos com memórias próprias e pontos de vista discordantes entre si. Estas testemunhas perderam as certezas das suas ações para enveredarem por um caminho cheio de dúvidas, fazendo com que a reflexão se desligue completamente da ação. Cada um destes jovens descreve o processo individual pelo qual passa e passou, (...) Neste longo ato, cada personagem revela a sua visão pessoal acerca do professor enquanto são inquiridos pela direção da escola. É nesse momento que conhecemos os factos que tanto ameaçam o sistema escolar e a marca indelével que o professor deixou em cada um deles, à semelhança do que acontece no filme *Clube dos poetas mortos*. (Lopes, 2013, p. 31)

Lopes (2013), assinala o momento em que Tiago Rodrigues dispõe as personagens e os seus testemunhos, por meio de uma rutura das unidades de tempo, de lugar e de ação sem a existência de um herói e nem de um desenlace, sucedendo-se a este uma sequência de pequenas catástrofes.

O último ato, em forma de uma rápida espiral, é construído como se de um tribunal sem testemunhas se tratasse: apenas lá estão a acusação e o réu. As jovens testemunhas

ouvem atentamente fora da sala. Querem fazer-se ouvir e como solução encontram a violência. Neste último momento, os alunos reagrupam-se e, como comunidade, perseguem o seu objetivo comum. Somos rapidamente remetidos para a memória do prólogo, como se estivéssemos lá, onde as palavras que ouvimos inicialmente são agora repetidas com variações. Mas o momento é o mesmo. Estas variações tornam o acontecimento mais claro, estão em complemento e continuação do testemunho do início da peça. (Lopes, 2013, pp. 31 e 32)

Tiago Rodrigues vai dialogando com o espetador ao longo do prólogo e dos três atos que se lhe sucedem, convidando o mesmo a tomar partido, a relacionar-se afetivamente com as personagens, criando e abandonando constantemente juízos de valor sobre as ações e os acontecimentos que se vão sucedendo.

Desta forma, pensamos que o autor pretende também, logo desde o início estabelecer um jogo com o objetivo de provocar e criar uma relação afetiva com o público. Mais tarde, Rodrigues forçará essa mesma participação com textos que serão ditos em simultâneo. O público terá de optar pela personagem e pela versão dos acontecimentos que irá ouvir de um coro disperso. (Lopes, 2013, p. 29)

No final, tudo volta ao início ressoando um eco de repetição cíclica como que remetendo para um tempo e um espaço isolados que forçam quer o autor, quer os atores, quer as personagens, quer os espetadores, para um espaço e uma dimensão de reflexão, julgamento e validação do que se repete.

2. – Formiga Atómica, Miguel Fragata e Inês Barahona: “Montanha-Russa” (2018)

2.1. Formiga Atómica

Formiga Atómica é uma companhia de teatro na qual os fundadores Miguel Fragata e Inês Barahona⁴¹ assumem igualmente a função de criadores e diretores. A companhia foi fundada com o objetivo de se focar em questões da contemporaneidade e tem a particularidade de se destinar a todos os públicos, desde a primeira infância até à idade maior. Não obstante a sua

⁴¹ Vide Anexo 4.

gênese, existe o cuidado de em cada produção ser pensado o público-alvo a quem se destina de mais imediato cada criação.

A companhia distingue-se ainda pelo facto de, habitualmente, os seus espetáculos serem antecedidos de períodos extensos de pesquisa e estudo, tendo em conta o público, pensado para o mesmo, os temas e os seus objetivos artísticos. Acresce que, em muitos desses processos, o próprio público-alvo é parte integrante da criação, podendo assumir o papel de investigador, crítico e, eventualmente, assumir funções criativas e artísticas. Entre as suas criações destacam-se “A Caminhada dos Elefantes” (2013), “*The Wall*” (2015), “A Visita Escocesa” (2016), “Do Bosque para o Mundo” (2016), “Montanha-Russa” (2018), que será a peça a ser estudada enquanto estudo de caso, “*Fake*” (2020) e “O Estado do Mundo (Quando Acordas)” (2021).

A companhia assume uma dinâmica itinerante, explorando todo o território nacional assim como internacional, tendo inclusivamente concebido versões francesas de três dos seus espetáculos: “*La Marche des Éléphants*” (2016), “*Au-Delà de la Forêt, Le Monde*” (2017, espetáculo de abertura do Festival de Avignon 2018) e “*L’État du Monde (Un dur réveil)*” (2022, co-produção Théâtre de La Ville – Paris). Retroverteu ainda o espetáculo “A Caminhada dos Elefantes”, desde 2020, para versões alemãs “*Die Wanderung der Elefanten*” e espanhola “*La caminata de los elefantes*”.

A companhia materializa características de teatro pós-dramático, nomeadamente na cocriação, no cruzamento de linguagens e na participação de “não-atores” nos seus processos de trabalho, integrando nos seus elencos um grupo específico de atores profissionais, paralelamente a outros que mais se adequem à natureza das suas produções. Pelas suas características tão peculiares e tão próximas da contemporaneidade, muitas têm sido as salas que têm requisitado os seus espetáculos e assim, tem sido possível observar o seu crescimento e evolução, célere nos últimos anos. A companhia mantém uma solidez forte nas suas opções artísticas assumindo que muito ainda há a fazer, a descobrir e a criar.

Formiga Atómica tem sido uma companhia financiada nos últimos anos tanto pela GDA, como pela DGArtes como por outras entidades financiadores de relevo. Embora tal constatação carecesse de uma reflexão mais aprofundada e estatisticamente atestada, à semelhança da Mundo Perfeito não deixa de ser caricato destacar que Inês Barahona e Miguel Fragata formam um casal, estando essa mesma relação diretamente ou não, implicada na sua forma de estar e trabalhar e muito próxima de muitos projetos artísticos, dos quais se tem vindo a fazer menção

ao longo desta dissertação. Estes foram surgindo ao longo da segunda metade do século XXI, como é o caso da Estrutura de José Nunes e Cátia Pinheiro, da Radar 360 de Julieta Rodrigues e António Oliveira, entre outras, sabores eventualmente da necessidade de contenção de custos e recursos ou por outro lado coincidência, ou, ainda uma tendência.

2.2. Ponto de Partida

Entrevistados por Pedro Mendes (coffeepast) na sala Amélia Rey Colaço do Teatro Nacional Dona Maria II, Miguel Fragata e Inês Barahona vão desfiando as contas daqueles que foram o ponto de partida, o processo e a necessidade imediata da escolha do título do espetáculo. O espetáculo já havia sido idealizado, o processo estava no início, as ideias eram muitas, mas, segundo estes, a escolha do título foi-se tornando uma necessidade cada vez maior e mais presente a cada encontro entre os participantes.

Por esse motivo, Miguel Fragata diz que o título surge de uma necessidade. Justifica dizendo que se encontravam assoberbados com imensos projetos associados ao processo e que para o bom decurso do mesmo, precisavam de um título. Tratou-se de um processo de pesquisa com vários adolescentes. O caráter de instabilidade, volátil e incerto que o tema escolhido (a adolescência) acarreta, a palavra “Montanha-Russa” pela significância da mesma e pela metáfora associada a essa vivência pareceu ser o mote ideal para o título do espetáculo. A partir daí começaram a escrever, sem parar, como se de uma viagem na montanha-russa se tratasse, o espetáculo. Depois disso, a partir do título começam a visualizar o objeto montanha-russa e este passa a tornar-se o cenário e o ponto de partida simbólico e concreto para a criação.

Inês Barahona prossegue desvendando alguns dos recursos utilizados desde o início, para chegar ao resultado desejado. O trabalho com os adolescentes foi um dos pontos-chave, uma vez que estes, pela “frescura” própria da sua idade, traziam e faziam ver as ideias como sendo algo novo e original ao passo que, segundo esta, os criadores sempre que tinham ideias de adolescente faziam-no na perspetiva de adulto, dificultando, assim, a obtenção de ideias novas. É mais fácil viajar à adolescência através da convivência com adolescentes, com a sua forma de estar a sua vibração e até o gesto. Sentir de perto a urgência e a impaciência dessa fase. “A adolescência de agora é diferente da nossa”, diz. Há coisas que são semelhantes, outras que são diferentes. É importante estar com as faixas etárias abordadas, para se poder ver as coisas pelos seus olhos e não pelos nossos”, desconfigurando assim pré-conceitos e clichés. Remata

ainda dizendo que só junto deles se encontra a verdade sobre essa forma de estar e de viver esta fase.

Este processo de criação durou mais de um ano, entre reuniões com a equipa criativa, com os músicos (Clã) e com o *Petit Comité* (nome dado ao grupo de adolescentes “especialistas”, escolhido para ajudar a desenvolver o processo).

2.3. Processo/Relações

O processo é um critério de criação fundamental para os Espetáculos do dueto Formiga Atómica. Miguel Fragata e Inês Barahona pediram ao grupo de adolescentes/jovens (13 e 19 anos), e ao grupo de “ex-adolescentes (os atores) para trabalharem com eles”, solicitando-lhes que escrevessem pequenos diários e que os partilhassem. Dessa partilha resultou o levantamento de diversas questões: questões de identidade, olhar sobre eles próprios e a vontade de se inserirem no mundo, a necessidade de pertença, a identificação dos grupos aos quais gostariam de pertencer, a sua relação com os pais, por exemplo.

Dividiram ainda o trabalho em oficinas (de ilustração, de escrita, de música), durante as quais exploraram essas questões. Cada atividade trazia perguntas diferentes e nas oficinas o trabalho sobre o *EU* acabava muitas vezes por vir ao de cima, ressaltando que o trabalho desenvolvido nas mesmas era, apesar de ter cariz espontâneo, também conduzido/direcionado. Na oficina de composição musical, notaram, provavelmente pelas letras, pelo ritmo, pelos videoclips, que sobressaiam/destacavam-se questões mais políticas, mais do mundo, a identificação com o que gostam, os grupos sociais (tribos) a que se pertence. Numa das vezes, houve um grupo constituído só por meninas, trazendo à conversa temas sobre questões mais do universo feminino.

Numa outra oficina, foi pedido aos participantes que falassem, individualmente, em frente a um espelho. Aí surgiam confissões, os jovens respondiam a questões, expressando as suas opiniões e visões sobre os temas. Por vezes partilhavam os seus sonhos, falavam da sua autoimagem e como se relacionam com a própria ideia da adolescência e das suas expectativas para o futuro.

Por forma a que existisse uma orientação complementar e fundamentada e que as suas questões tivessem uma orientação adequada, foram convidados especialistas para darem palestras. Todas as oficinas foram ministradas por personalidades de renome ligadas aos temas abordados como

foi o caso do psicólogo, Daniel Sampaio e da cantora/rapper Capicua. Por forma a que ocorresse alguma identificação regional, as oficinas aconteceram nas cidades de Lisboa e no Porto. Abordaram ainda as questões das novas tecnologias.

Deste processo resultaram dois tipos de olhar e posicionamento: aqueles que de um modo geral caracterizam a adolescência como um espaço maravilhoso e aqueles que a consideram o pior momento da sua vida, uma fase em que se quer desaparecer ou então mesmo saltar essa fase o mais depressa possível. Num segundo momento, e porque pareceu fundamental ao coletivo a componente musical, particularmente ao vivo, ser integrada neste espetáculo, partiram para o trabalho sobre a música. Fizeram videochamada com Manuela Azevedo e Hélder Gonçalves, dando-se um confronto entre o *feedback* dado por eles e as ideias musicais. O *Petit Comité* escolhido para o desenvolvimento deste trabalho caracterizou a primeira proposta como sendo demasiado ligeira e pouco veloz relativamente ao que assumiam ser a adolescência e uma viagem de montanha-russa.

Os músicos “acataram” tais conselhos e no último encontro é mostrado um ensaio da mais recente versão das canções, e essas sim, assentaram na ideia de fulgor pressuposta, apresentando temas ácidos vivos, com recurso a guitarras elétricas (pedido feito pelos adolescentes) e dissonantes.

Estes jovens ainda acompanharam a componente da comunicação, pronunciando-se sobre como se deveria comunicar o espetáculo, percebeu-se que os canais utilizados por estes são diferentes. Pretendia-se que os adolescentes assistissem ao espetáculo como um espectador comum (à noite, 21 horas, sem ser ir com a escola). O *Petit Comité* aconselhou que canais utilizar para chegar a este público em particular.

Conclui-se novamente que o processo e a implicação de todos os intervenientes são uma peça-chave nas produções de Formiga Atómica. Neste caso não foi exceção e para estes, chegar ao lugar onde se chegou nunca teria sido possível sem se passar pelo processo infra descrito.

2.4. Espetáculo

Os pontos de partida do espetáculo foram diários, depois veio o processo, o *Petit Comité* e a seguir foi sempre a “subir” e a “desceeeerrrrr” ou não fosse o nome do espetáculo “Montanha-Russa”, mote para tudo o que veio a seguir à escolha do título, nomeadamente o próprio cenário,

repleto de rampas, a fazer lembrar um qualquer parque infantil, feira popular ou parque de diversões.

A escrita coletiva de Miguel Fragata e Inês Barahona resulta, neste caso, numa história onde as histórias se cruzam, como se estivesse a viver uma aventura num parque de diversões. Quatro adultos interpretam quatro adolescentes, em quatro décadas diferentes. Desde os tempos do Estado Novo até ao século XXI. Cada um deles traz as suas inquietações, amores, desamores, aventuras e desventuras. Manuela Azevedo e os Clã são parte integrante do espetáculo, ora tocando a banda sonora desta montanha-russa, ora interagindo com os atores. Os atores Anabela Almeida, Bernardo Lobo Faria, Carla Galvão e Miguel Fragata interpretaram as várias personagens que vivenciam a montanha russa da vida a ser retratada na cena. A partir daí, o espetáculo corre e acontece. Os temas abordados inquietam qualquer adolescente, temáticas urgentes que precisam de ser faladas e para as quais muitas vezes não se encontra espaço suficiente na sociedade.

“O teatro faz esse trabalho.”, diz Miguel Fragata (Coffeepast, 2018). E assim continua. São depositados em cima da mesma, ou no caso, em cima do palco, temas estruturantes, com a ideia de um diálogo com o público, trazendo assuntos urgentes para os adolescentes e para todos:

Colocar a coisa entre a verdade a realidade e o espaço do teatro um espaço cheio de convenções e artifícios e o jogo entre essas três dimensões. Já não faz sentido fazer teatro só de artifício, o teatro já foi desconstruído, temos de jogar com as duas coisas, o limbo entre ficção e realidade, verdade e mentira, (Coffeepast, 2018)

O tema da crise é abordado no “Montanha-Russa” não sendo, no entanto, visto necessariamente como uma coisa má, “mas sim como um momento que nos ensina a tomar decisões, escolher caminhos, são tempos conturbados, mas deve refletir se sobre isso, devemos implicar-nos na realidade (...) o teatro (...) é um teatro implicado (...) “abrir a ferida” com o publico à frente. Abrir o espaço e a zona de decisão e reflexão (...) forçar a escolher um lado sermos responsáveis implicados sobre as nossas decisões e ações”. (Coffeepast, 2018)

Assiste-se a um musical sobre a adolescência, mas que foi criado para todo o público. Um Musical não convencional onde sucede uma espécie de disputa entre o teatro e a música, que junta a dupla Miguel Fragata e Inês Barahona à dupla Hélder Gonçalves e Manuela Azevedo (Clã). É um espetáculo para maiores de doze anos, mas que espera que espetadores até aos 19

anos se sintam identificados. Um espetáculo crítico sem fazer crítica direta, deixando essa decisão ao espectador:

Montanha-Russa mergulha vertiginosamente na adolescência. Retira-a do lugar dos lugares-comuns e procura aproximá-la da dimensão da intimidade. Uma dimensão secreta, privada, interior, mas que vive no desejo de ganhar um palco onde se possa exhibir.

Montanha-Russa é o diário deixado em cima da mesa, o diário destilado nas redes sociais, ou o diário perigosamente transportado para o liceu: uma intimidade a gritar "leiam-me!", uma geração a querer fazer-se ouvir, ao som da música. (Fragata & Barahona, 2019, n.p.)

O espetáculo foi pensado até ao último pormenor. Não querendo permanecer na dimensão do espetáculo-palco, transpôs-se na sua estreia para uma "Noite *teen friendly*", a 23 de março, após a estreia, no átrio do TNDM II, com o DJ Tomás Wallenstein, ouviu-se muita música (como por exemplo a Canção da Primeira Vez), dançou-se, trocaram-se impressões, lembrou-se a "montanha-russa" que é a adolescência, ou pelo menos assim se pretendia.

Ainda mais interessante acaba por ser a constatação de que o espetáculo não termina em si mesmo, abrindo portas para outros que se seguiram, como é o caso de:

Má Educação – Peça em 3 Rounds, o palco transforma-se num ringue de boxe. Um piano de cauda acompanha os combates como um árbitro que vai dialogando com quem ali se enfrenta e também com a música que se ouve. Em cena, uma bailarina, uma atriz e uma criança, de três gerações diferentes, entram em jogo e em disputa: quem ensina o quê a quem? Quem prepara quem e para que futuro? Quem aceita retirar-se para dar lugar a outro que chega? Um espelho da Educação: a tensão entre professores e alunos, entre futuro e passado, entre a escola que existe e a que desejamos. Um espetáculo de

Inês Barahona e Miguel Fragata, com coreografia de Victor Hugo Pontes, onde o teatro e a dança procuram a revolução de que se faz o futuro. (Barahona & Avelos, 2021, n.p.)

Aqui é possível observar uma prática ajustada à conceção dramática da atualidade que é a cocriação. Victor Hugo Pontes, coreógrafo e criador junta-se ao coletivo nesta criação, à semelhança do que ocorre em produções artísticas semelhantes, como será o caso da autora que se segue.

3. Teatro do Vestido, Joana Craveiro: “Juventude Inquieta” (2021)

3.1. Teatro do Vestido

O Teatro do Vestido (TdV) é um coletivo teatral fundado em 2001 e com direção artística de Joana Craveiro⁴². O trabalho da companhia, de cariz pluridisciplinar, pauta-se pela pesquisa e experimentação, bem como pelo desenvolvimento dos próprios textos dramáticos. Procura-se que os intérpretes sejam cocriadores dos seus materiais e trabalhem na criação dos espetáculos em estreita colaboração uns com os outros, com Joana Craveiro e com diversos tipos de criadores, alargando assim o seu espetro em termos de vocabulário e metodologias criativas.

A inscrição no território, ou seja, aquilo que os espaços e os objetos onde e com os quais desenvolvem as suas criações lhes dão, constitui a base cénica dos seus trabalhos, privilegiando a relação com a memória e os documentos de arquivo. Joana Craveiro privilegia o trabalho em regime *site specific*, na medida em que lhe interessa muito mais a relação criada com o público no seu *habitat* natural, seja um hospital, uma creche ou até a sua própria casa, seja um espaço público exterior como uma praça, ou uma esplanada onde a relação entre o criador e o espetador pode ser muito mais íntima e recíproca. Privilegia ainda a relação com a comunidade, incluindo nos seus trabalhos a recolha de histórias, os relatos de encontros e as investigações que empreendem nas localidades pessoas e bairros onde se instalam.

Distinguem-se, em termos de linguagem, a voz de autores que não sejam primordialmente dramáticos, criando a partir destes novas dramaticidades, sempre em conexão com temas reais,

⁴² Vide Anexo 5.

como foi o caso da “crise” no espetáculo “Um mini-Museu Vivo de Memórias do Portugal Recente” (versão reduzida do espetáculo “Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas” um espetáculo criado em 2004, sobre a transmissão de memórias, pouco divulgadas da ditadura da Revolução e do Processo Revolucionário, tendo este sido considerado um dos dez melhores espetáculos do ano pelos jornais *Expresso* e *PÚBLICO*; foi também nomeado para o prémio de Melhor Espetáculo do Ano pela Sociedade Portuguesa de Autores, tendo recebido ainda o Prémio do Público do Festival de Teatro de Almada de 2015). Este espetáculo-palestra, com duração de 5 horas, explora o tema da Troika e da austeridade em Portugal, fazendo do seu teatro um misto de autobiografia e profunda reflexão sobre a realidade envolvente.

A companhia tem desenvolvido um trabalho acerca da transmissão da memória política em Portugal, nomeadamente da ditadura, do 25 de Abril e do pós-revolução. Em 2014, o Teatro do Vestido começou a desenvolver um trabalho de recolha de testemunhos de pessoas que retornaram das ex-colónias portuguesas depois de 1974, e a partir daí construiu “Retornos, Exílios e Alguns que Ficaram”, em coprodução com o Teatro Viriato (Viseu).

Perseguindo a vontade de que o teatro ressoe/eco na sua relação com o real e a memória, o TdV escreve as suas próprias narrativas, sejam a partir de testemunhos, de pesquisas, de arquivos ou até das próprias vivências pessoais dos criadores, quase num registo autobiográfico trazendo à cena, desta forma, as suas inquietações, dúvidas e conquistas.

Cenicamente isso é potenciado através da utilização de técnicas de vídeo e retroprojeção. Normalmente a sua operação é feita pelos intérpretes, eles próprios confrontando os espetadores com os documentos recolhidos, os estudos feitos e a tecnologia operada em palco. Portanto, o intérprete assume-se como orador que apresenta as personagens ao mesmo tempo que vive essas mesmas personagens.

O TdV tem como objetivo potenciar o público enquanto agente interessado e participativo. Por esse motivo privilegia as conversas pós-espetáculo gerando uma troca de aprendizagens entre todos e fazendo destas um estímulo para que o espetador se torne agente ativo e participativo também na sociedade, uma vez que os temas abordados nos espetáculos são na grande maioria das vezes temas polémicos, de cariz política e social. Todos fazem parte da mesma história.

Todo este trabalho de uma constante criação exige dos atores da companhia um posicionamento muito específico enquanto elemento de colaboração. A própria agregação de novos atores para integrarem novos projetos é muito criteriosa. São atores que têm de sentir uma afinidade artística com os projetos da companhia e que possam também eles servir como agentes criativos na construção dos espetáculos. (Simões, 2016, p.47)

Em suma, o trabalho do TdV resulta atualmente da escrita, de palco, de Joana Craveiro, apostando numa dimensão multidisciplinar, virada para o espaço, a memória e a comunidade, num registo nostálgico, poético, com uma matriz política, laivos biográficos e voltado para o mundo (o que se fez, o que se sente e o que se vai fazer com isso).

3.2. Relação com o Texto

Em 1956, possivelmente, senta-se Augusto para escrever a Cidade da Flores, ou mesmo 1955. Nos longos 48 anos da ditadura portuguesa, os anos sucediam-se aos anos, as décadas às décadas, e Giovanni Fazio (nome italiano a disfarçar), tem esta afirmação espantosa sobre si próprio e os amigos – jovens de 25, 26 anos – “perdemos a mocidade e agora já nada podemos fazer, estamos terminados...” e a pergunta: “pois se somos homens sem fibra, homens que desistiram, porque é que resistimos? (...) Anos a pensar nestas frases, que reverberavam na mesma medida em que novas e velhas ideias fascistas (essa ideologia tão resistente e volátil), regressavam para nos ensombrar.” (Teatro Nacional D. Maria II [TNDM II], 2021, p. 3)

Este terá sido, talvez, o ponto de partida que levou Joana Craveiro, no ano civil de 2021, a trazer este espetáculo à cena. Em entrevista à repórter Mariana Oliveira⁴³, para o Podcast Teatra⁴⁴, Joana Craveiro fala de um livro, o romance “A Cidade das Flores”, que pertencia à sua mãe e que sempre a “convidou/tentou” a trazê-lo um dia para a cena. Atualmente (à data da entrevista) e, segundo a criadora, assistimos a um período intenso e demorado de confinamento/pandemia, mas também a uma proliferação de novos partidos políticos, assemelhando-se alguns, na sua génese, àquilo a que se pensava ter sido erradicado de vez de Portugal, o fascismo.

Augusto Abelaira escreve “A Cidade das Flores” descrevendo uma Itália pré-II Guerra Mundial, a Itália de Mussolini⁴⁵, do fascismo e um grupo de jovens resistentes ao Regime, que pela não ação, ou seja, por não fazerem parte do que é suposto, não casando, não se associando a um movimento militar, não seguindo as pisadas e indicações de seus pares, despoletam uma espécie de reação na sociedade e naqueles que os rodeiam.

Este romance acaba por se tornar uma referência/fonte de inspiração, diz-se, para os Jovens de Abril que, paralelamente viviam num regime idêntico em várias dimensões. O Teatro do Vestido, especializado em trabalho de investigação sobre a memória, vê aqui o tempo e o espaço ideais para trazer à cena e à mesa de discussão estas temáticas, sob uma perspetiva poética e ao mesmo tempo crua e épica.

⁴³ Jornalista no jornal Público.

⁴⁴ “Quinzenalmente, Mariana Oliveira recebe um convidado para uma conversa sem guião. TEATRA é o novo verbo do D. Maria II que traz mais espaço para conversar e pensar sobre a cultura, o teatro e as pessoas que o fazem.” (apple podcasts, 2022, n.p.)

⁴⁵ Benito Amilcre Andrea Mussolini, viveu de 1883 a 1945. Foi o líder máximo (o *dulce*) da Itália durante o período de 1922 a 1943 até ter sido preso pelas tropas aliadas durante a Segunda Guerra. Criou o movimento fascista, que deu origem ao Partido Nacional Fascista, no fim da década de 1910 e foi o primeiro ideólogo totalitário da Europa a chegar ao poder máximo de uma nação da Europa Ocidental.

3.3. Dramaturgia

Era como um filme. As imagens sucediam-se, mas só na imaginação, faltava muito tempo ainda para fazermos o espectáculo e imaginávamo-lo, por entre uma pandemia, por entre outros projectos, por entre – nesse lugar que é o meio - chão de possibilidades (texto da peça dito pelo Estevão) (...) era como um filme e tudo era possível, filmar Florença, Giovanni e Rosabianca em Florença, Domenico no café, Briganti que o surpreende, a ira de Soldati, e Renatta... a mulher preterida, era como um filme, passar-se-ia em Itália, não, perdão, Portugal. Pensava em Nanni em como Nanni teria feito este filme, com que músicas, a vespa já tínhamos, mas e o resto? Pensava em Nanni e tudo se dissolvia a cidade era um cenário pensava em Nanni pensava como teria sido fazer este filme em 1991, como a filmagem teria mais mistério seria em película, pensava em como nada é hoje o que foi nessa altura mesmo que eu naquela altura não o pudesse ter feito, porque nem saberia como, pensava em Nanni, enquanto, de bicicleta (não de vespa!) percorria a estrada entre Montemor-o-Velho e a Ericeira, a desviar-me dos carros, o Köln Concert em pano de fundo (...) Era como um filme: em cena, uma bancada que deixou de ser bancada, para se transformar em campo de possibilidades. Um espaço de livre-trânsito, em que recriamos o filme possível de um tempo passado que não nos foi dado viver (várias gerações em cena) e nos perguntamos como é habitar esta casa que é a Sala Garrett, e este livro. Era como um filme, e nenhum de nós o sabia rodar, um impossível filme, pontuado por velhos manuais do passado, de velhas utopias avariadas... e um conjunto de perguntas, do qual se destaca uma: porquê? Um filme sem fim, portanto, e com as costuras à vista. (TNDM II, 2021, p. 3)

Joana Craveiro admite ser uma criadora de processo, ou seja, a sua escrita, após um árduo processo pessoal, no caso desta produção, de pesquisa e investigação e “enamoramento”, surge em cena, chegando a admitir poder estar a reescrever o espectáculo e/ou partes do mesmo a dias da estreia e de uma récita para outra, dando, ainda, espaço a que os participantes do processo o efetuem também.

A dramaturgia do projeto surge a partir da ideia de transmissão. Ou seja, os atores foram convidados a ser criadores, figuras implicadas na criação, através da transmissão. Em cena todos eram detentores de toda a informação necessária para que não fossem meros transmissores de uma ideia ou palavras que desconheciam, mas sim participantes de uma ideia e de uma história.

E, portanto, em cena, toda a gente sabe do que está a falar. Mesmo que seja porque nos ouviram contar, por termos visto filmes juntos, por termos chamado pessoas para virem dar o seu testemunho e falar-nos na primeira pessoa de acontecimentos que viveram – uma pessoa que foi presa pela PIDE, que viveu na clandestinidade, pessoas que fizeram parte de movimentos políticos, , que foram presos políticos ou que viveram a intimidade de uma forma particular nos anos 60 e 70 em Portugal. (...) porque para mim (...) NÃO ME INTERESSA SÓ CONTAR A HISTÓRIA, MAS QUE O PROCESSO ESTEJA EM CENA TAMBÉM (TNDM II, 2021, p. 6)

‘Um filme com as costuras à vista’, aqui Craveiro admite aquilo que sente em cena, um filme que não acaba, porque todos os dias se vive e todos os dias aquelas vivências e emoções, retratadas pelo livro, vividas no processo e transportas para o palco, existem e não têm todas elas respostas; talvez seja mesmo assim que Joana Craveiro, fã incondicional da força dramática do arquivo e da memória queira que seja. Um país por remendar, uma pandemia por combater e amores, desamores e afetos por classificar.

3.4. Palco - Juventude, Fascismo e o Amor

Joana Craveiro em co-criação com todos os intervenientes, apresenta nitidamente um espetáculo muito seu, conforme nos tem já vindo a habituar, e muito próximo de uma relação

com um documento, neste caso, o livro “A Cidade das Flores” de Abelaira, que a mesma iniciou num tempo e num espaço específicos.

A partir de um objeto que lhe está muito próximo, permitindo, no entanto, a participação ativa de todos que dela fazem parte, vamos assistindo à peça como se de alguma forma fizéssemos parte de um processo de descoberta das inúmeras possibilidades que a história traz ou poderia e poderá trazer, participando, empaticamente, do romance. Sendo lembrados constantemente de que provavelmente se trataria exclusivamente de um romance, quase que não ousando ou não nos sendo permitido, ficticiamente, pensar com tempo, no que mais a história tinha intenção de nos trazer: “Tenho a esperança de que, dentro de cinquenta anos, a Cidade das Flores já não seja lida. Significará isto que os problemas deste romance passaram à história e que os homens deram mais um passo no caminho da felicidade”, (TNDM II, 2021, p. 9)

O livro fala de uma juventude lisboeta, da qual o próprio autor diz ter feito parte (Abelaira disfarça-a, caracterizando-a como sendo italiana, com o objetivo de fugir ao crivo da censura) e que tinha alguma dificuldade em saber como agir, perante o regime totalitário que habitava mesmo na sociedade pequeno burguesa a que este se refere, no período de governação Salazarista. Craveiro diz ter viajado com o livro de casa para casa e até de espetáculo para espetáculo, estando este, presente aqui e ali, embora não mencionado, em alguns espetáculos. Vivenciando o período da Troika em Portugal e a pandemia, junto com a sua co-criadora no TdV, Tânia Guerreiro, acabam por aperceber-se que tinham esperado tempo de mais. A vontade de transformar o livro em matéria de cena existia há bastante tempo; com a passagem por estes períodos conturbados em Portugal, afirma-se cada vez mais e, chegado o tempo de desconfinamento, afirma-se a certeza dessa intenção. No entanto, constatam terem eventualmente esperado tempo de mais para que as próprias, enquanto intérpretes, possam dar vida às personagens que na no texto de Abelaira, habitam:

“[N]ós já somos velhas de mais para fazermos estas personagens” (...) ir buscar outros atores⁴⁶ (...) elenco mais jovem (...) como é que os orientamos para fazerem uma obra tão distante deles (e de nós!) (TNDM II, 2021, p. 6)

A visualização da peça começa com os atores mais jovens em cena, a rodar um filme e a “cumprir com um papel”. Mais tarde, assumem estes a função de controlo das filmagens e da ação. Esta metáfora criada por Joana Craveiro pretende dar a entender a necessidade da passagem de testemunho, a tal transmissão que ocorre a partir de quem vive uma história para que outros a possam continuar e agir e reagir perante a mesma:

(...) porque quem não sabe não pode tomar decisões, sequer, sobre aquilo em que pensar, ou que escolher, o que decidir, em quem votar. (...) o mais importante é fornecer ferramentas. (...) há um ativismo da parte do próprio ator (...) estes jovens também são um Teatro do vestido, também são eles que vão levar a companhia para a frente no futuro. Há também esse lado, (...) de sucessão, de continuação das coisas e do mundo. (TNDM II, 2021, p. 7)

A adaptação de Joana Craveiro remete-nos para um pensamento: um diário cujas páginas só permitem uma leitura visível de duas ou três linhas. Será intencional? Pretenderá Joana Craveiro

⁴⁶ Registe-se a título de curiosidade e referência a participação de David dos Santos, afetivamente chamado de Luís, ex-aluno da Art'J, formado posteriormente pela (ESAD.CR), que se disponibilizou para partilhar algumas palavras sobre este processo.

“Juventude Inquieta” foi muito mais que um espectáculo para mim, foi uma experiência, mais do que isso, uma viagem que durou três meses.

Durante esses meses tive a oportunidade de conhecer e de trabalhar com excelentes profissionais da área, Inês Rosado, Tânia Guerreiro, Simon Frankel e claro poder ser encenado por Joana Craveiro. Todos estes nomes têm algum peso e no início, havia um distanciamento que sentia, não me interpretem mal quando digo um “distanciamento de qualidade ou competências”, mas era essa a sensação. Sentia que havia uma diferença enorme entre o que eu conseguia fazer e o que eles faziam. Não era o único que me sentia assim. Falando ainda sobre os meus colegas tripulantes desta viagem, não posso deixar de mencionar que apesar de no elenco haver um grupo de atores mais velhos, havia também o grupo dos atores jovens, onde muitas vezes nos apoiávamos uns aos outros.

Mas toda essa minha preocupação foi direcionada para outro tipo de pensamento, em vez de ficar inseguro, fui procurar aprender mais com eles, perguntar, questionar, mostrar.... Foi a partir desse momento que a viagem começou a fazer sentido.

Estou muito agradecido por esta oportunidade, poder partilhar o palco com atores que admiro imenso o trabalho, ter a possibilidade de fazer 3 residências artísticas em três zonas diferentes de Portugal, poder estrearme no palco do Teatro Nacional Dona Maria II... (David dos Santos, 18.06.2022, via e-mail)

colocar o público perante um dispositivo propositadamente inacabado, para que pareça mais real, para que possa ter tempo e espaço para ser agente participativo de algo que está a ser construído em cena, naquele preciso momento ou que pelo menos assim pareça, para que o espetador possa pensar que de alguma forma poderá ter a possibilidade de dar ao mesmo diferentes finais?

Claro que o facto de ter visualizado o espetáculo com um objetivo muito específico acaba por condicionar a sua visualização. No entanto, em busca daquilo que o próprio título propõe, “Juventude Inquieta” desperta no espetador uma sede de encontro. Encontro com a inquietação de um segmento da sociedade cuja proposta cénica poderia ser a juventude inquieta de agora, de antes, de Abril de 1974 ou da Itália fascista de Mussolini. Ao mesmo tempo, o “filme” trata de afetos, de afetos que existem, de afetos que a ditadura não permite evidenciar, de escolhas que em ditadura são condicionadas, direcionadas, rejeitadas. De histórias por acabar... de amor.

A peça leva-nos, por meio de citações que parecem não ter nexos por vezes, mas que se entrelaçam entre si, a refletir sobre o conceito de juventude por si só. A juventude que pode. A juventude que pode afirmar não saber. Mas será que não sabe? Será que a memória não lhe permite saber? Afinal a geração inquieta de hoje ainda se relaciona, através da memória, com a ditadura, com o não se poder, com o estar preso, com a menção sublime a uma pandemia acabada de acontecer, percebe-se que a geração de agora também já teve contacto com as escolhas e a falta de liberdade para as fazer. Quem falava em paz era antes preso. A juventude de agora sabe quem foram os seus pais, os seus avós, cresceu e vive com a memória passada, uma memória muito próxima da falta de liberdade, para escolher amar ou não amar, quando amar e como amar, uma memória da palavra proibida, da ação censurada, da negação do prazer. E essa juventude também quer falar, quer ouvir e tem talvez até mais sede de saber e de escutar do que a maior parte da “outra” juventude inquieta parece querer partilhar.

A peça, pelo uso de multimédia em cena, operada pelos intérpretes, pelas constantes analepses e prolepses, pela “quebra da quarta-parede” convocada pelos seus protagonistas (ora são a personagem, ora são atores, ora são quase espetadores), pelo diálogo que propõe ao público, convocando-o para a participação e escuta ativa, pela escrita de palco, presente e comprometida de Joana Craveiro em cena, assumindo um discurso que ao que se sabe, se altera, a cada récita, está cheia de códigos teatrais representativos de uma nova dramaturgia, a dramaturgia pós-

dramática proposta por Lehmann (2006)⁴⁷ e aqui materializada de forma intrínseca pelos seus intérpretes. A peça é interessante, porque propõe temas enquanto caminhos e linhas de pensamento que conduzam ao espanto, ao lamento. Trata-se de uma espécie de “palestra performance”.

O espetáculo é muito fiel à estória presente em “A Cidade das Flores”; é também fiel à percepção que Joana Craveiro tem dela. Eu enquanto espetadora, pelo título, pelo teaser e pela sinopse esperava que a história ocupasse um papel secundário e que a peça se focasse mais nas questões da juventude inquieta do agora, na procura de emprego que é mencionada no *teaser*, mas não desenvolvida; esperava eventualmente a sua relação com os documentos e aí, apesar de ter encontrado outras coisas e outras informações, com as quais não estava a contar, não posso deixar de manifestar algum descontentamento.

Aspetos doces e memoráveis: juventude sem marcas na pele e no rosto, mas que pede ajuda pois não sabe para onde ir. Adultos (mas que de alguma forma se recusam a sê-lo, pois se pudessem escolher permaneciam no tempo em que eram jovens e em que todas as escolhas/opções se lhes apresentavam) perdidos que perguntam “você estão bem?” E ainda acrescentam, “mas estão mesmo bem?”. Frases como: “falar só sobre a memória não chega”. E, excelente apropriação da personagem de Renata que, originalmente proposta como personagem secundária, se recusa a sê-lo e exige para si o protagonismo de todas as outras personagens. A participação direta de Joana Craveiro e a sua humildade e entrega.

E o amor. O amor que vai e vem, o amor que se perde, o amor que se recupera o amor que não se quer perder. “E tudo faz parte da peça (...) desse movimento de vaivém entre realidade e ficção, biográfico e histórico, passado presente e futuro que andam sempre entrelaçados no trabalho do Teatro do Vestido.” (TNDM II, 2021, p.8)

⁴⁷ Hans-Thies Lehmann. *Postdramatic Theatre*.

Conclusão

Três estudos de caso diferentes, três grupos de jovens diferentes. Por um lado, temos os jovens (no ensino secundário) de “Coro dos Maus Alunos”; talvez de modo direto os “jovens mais representativos” da juventude, considerando as três propostas, na medida em que estão numa faixa etária assumida por excelência como representativa dos jovens dos 15 a 18 anos. Estes são, além de tudo o resto, os menos diretamente relacionáveis com o teatro e provavelmente mais figurativos dos jovens comuns da atualidade e dos seus *habitats* naturais. Logo de seguida, temos os jovens/adolescentes de “Montanha-Russa”, que emergem vindos da adolescência, mas que visitam tempos e espaços diferentes da história. Ao mesmo tempo são provavelmente os mais implicados nas questões das “primeiras experiências”, característica indissociável desta fase da vida: o primeiro amor, as “primeiras vezes”. Por fim, os jovens que já não são jovens, mas que já foram jovens e os outros jovens (pós-Universidade) que ainda são jovens, mas que já não são os jovens que foram. Os outros jovens de “Juventude Inquieta”, que nos conduzem a um universo relacionado com a entrada na idade adulta, e a sua necessidade de participação e implicação na sociedade e na política.

A pesquisa teve o seu início com a busca por uma definição do tema juventude. Descobriu-se que o termo e a classificação dessa faixa etária são relativamente recentes, mas que isso não impediu que a Assembleia Geral das Nações Unidas logo se tenha apressado a chamar a atenção para o importante papel que os jovens desempenham no mundo e para a necessidade da sua proteção e formação, com vista a assegurar condições para que prosperem. Além disso, que possam contribuir para a formação de uma sociedade mais evoluída, do ponto de vista dos valores e das ações que a formam e a definem.

Deparámo-nos com os vários significados que foram sendo associados ao conceito de juventude ao longo dos tempos. A geração dos anos de 1970, inadaptada, indiferente e com pouco interesse em relacionar-se com o mundo, pelo menos o mundo onde os adultos vivem. Por outro

lado, a era estudantil que reclama para si, perante carências e injustiças, a atenção da sociedade e do mundo. E por fim, a geração que imediatamente influenciada pela Revolução de Abril, transforma e faz renascer o teatro português.

Um pouco mais à frente, percorremos dois períodos mais recentes que acabam por trazer repercussões dramáticas na vida dos jovens portugueses como foi o caso da crise e da pandemia. Este percurso cronológico permite-nos compreender aqueles que são na atualidade dos criativos teatrais portugueses mais relevantes, suas influências e o impacto destes acontecimentos na sua vida, na sua formação, em todas as suas vivências e no modo estas acabam por ser transportadas para a cena.

Dada a riqueza desse momento na história do teatro em Portugal e o facto de eu pessoalmente, enquanto jovem, a ter vivido, são opções que aconteceram em jeito de homenagem às figuras que representaram essa época, o percurso que corre os anos 1980 e 1990 em Portugal, enunciando os vários grupos teatrais, as suas lutas, as suas “bandeiras” e os seus projetos, diferenciados e diferenciadores. Salienta-se também a sua área geográfica e a influência que isso teve no seu percurso, na forma como se organizaram e na sua evolução.

Identificam-se as características que compõem o novo teatro, o teatro pós-dramático, e a forma como isso tem vindo atualmente a moldar e a definir as novas criações e os novos artistas. O teatro que faz do que acontece em cena e no mundo o tema principal, em detrimento do texto pré-escrito e desligado do tempo da cena. O teatro que valoriza a criação de novos eixos no domínio da espetacularidade, novas possibilidades, novas linguagens. O teatro que traz para o palco e para o trabalho do intérprete, o multimédia, a coreografia e o som, valorizando inclusivamente, em muitos aspetos, a palavra-viva e saída do tempo imediato em que o jogo teatral ocorre.

Por fim, os três estudos de caso: apresentam-se Tiago Rodrigues, Miguel Fragata & Inês Barahona e Joana Craveiro, identificando os seus processos de trabalho, os seus objetivos, o conteúdo destes e um pouco daquela que terá sido a reação imediata dos implicados, consegue-se perceber assim algo melhor como a juventude em Portugal tem sido representada na nova dramaturgia portuguesa. São visíveis um esforço e uma dedicação para com o envolvimento dos jovens nos diversos processos de criação. Observa-se a aplicação de técnicas e linguagens mais próximas da sua realidade e por fim, escreve-se sobre temas que lhes dizem respeito e nos quais estes se sentem envolvidos.

A apresentação de tais processos criativos suscita ainda assim uma série de questões: a primeira que me ocorre e que Inês Barahona chega a identificar também, tem a ver com o tempo. O tempo dos jovens e o tempo dos menos jovens. Por muito esforço que se faça, será possível conseguir-se criar uma aproximação entre esses dois tempos e o ritmo de cada um deles?

Não posso deixar de partilhar uma dúvida que pairou na minha cabeça desde o momento em que iniciei esta pesquisa, que volta a ser levantada em conversa informal com Carlos Costa e que este, em resposta a um e-mail que lhe enviei a propósito dessa mesma conversa, me responde, a 15 de novembro de 2021, dizendo:

A tentativa de medir o sentimento de representatividade nos jovens relativamente à representação que os adultos fazem de si na dramaturgia. (...) E claro que há outra questão: à partida a criação de dramaturgia implica um certo know how, é coisa de especialista, pelo que quando consegues fazer de modo autónomo já deixaste de ser jovem.

Perguntas concretas:

- Será que não há adultos que consigam ser mediadores neste processo sendo transparentes, permitindo o referido reconhecimento?

- Será que não era preferível "menos proficiência" e "pior produto" mas garantir a sensação de representatividade e pertença, como acontece com os beats que qualquer miúdo faz "Eih girl, you know girl, red hair girl, you make me feel."

Estas questões encontram resposta nos três estudos de caso apresentados; analisando-os pode dizer-se que tal tenha sucedido com significativo sucesso. Tiago Rodrigues terá provavelmente optado pela terceira sugestão (a do "pior produto"), não no sentido da escrita, mas no sentido da existência das personagens presentes em "Coro dos Maus Alunos" e na sua tão peculiar linearidade e forma de estar e agir, privilegiando os temas, a linguagem e o universo próximos da realidade dos jovens da atualidade em detrimento da justeza da representação fiel da juventude. Já Inês Barahona e Miguel Fragata, na "Montanha-Russa" conseguem-no,

assumindo o papel dos tais mediadores que permitem aos próprios jovens verbalizar aquilo que é o reconhecimento da forma como vivem as suas experiências e também os seus gostos e as suas frustrações. E por fim, Joana Craveiro, com “Juventude Inquieta” é porventura a tal especialista que, dando uso ao seu *know how*, embora já não sendo a jovem que representa os jovens da época que pretende retratar, é a responsável por trazer à cena a representatividade que os jovens, sejam eles de que tempo forem, reclamam para si na sociedade e no mundo.

Existe uma parcela de jovens que muitas vezes não é abrangida por estes exemplos. Os jovens que não vão ao teatro, que não são do teatro e aos quais o teatro não consegue chegar. Esta será possivelmente a parcela de jovens que falta ainda alcançar. Além disso, é importante ainda falar da efemeridade do tema em si. Ou seja, a cada dia e à medida que se vai avançando na pesquisa ou na redação do resultado dessa mesma pesquisa, surgem novos projetos, surge a vontade de os conhecer, a dúvida se não deveriam ser esses os mais recentes, aqueles que deveriam ser utilizados enquanto estudo de caso, vão-se observando novas formas de obter essa representatividade e, por esse motivo, a conclusão deste trabalho parecerá sempre não ter fim.

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

Bebiano, R. (2002b). *Geografia instável de uma cultura juvenil de oposição*. Estudos do Século XX, 2, 167-195.

Bebiano, R. (2003). *A cidade e a memória na intervenção estudantil em Coimbra*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 66, 151-163.

Booth, W. C., Colomb, G. G. and Williams, J. M., (2008). *The Craft of Research*. (3ª Ed.) Chicago: The University of Chicago Press.

Bosquet, M., Ellul, J., Gardner, J. & Naraghi, E. (1971). *O Futuro é dos Jovens*. Lisboa: Don Quixote.

Brilhante, M., Mascarenhas, J. & Bento, A. (2001). *Festivais Internacionais de Teatro: Nordeste Alentejano 1991-2001*. Portalegre: Teatro de Portalegre.

Brook, P. (2011). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

Coelho, P. (2017) [Coord.]. *Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia*. Lisboa: TNDM II & Bicho-do-Mato.

ENCONTROS ACARTE (1994). *Fragmentos da Memória: Teatro Independente em Portugal 1974-1994*. Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian

Ferreira, V., Lobo, M., Rowland, J. & Sanches, E. (2017). *Geração Milénio?: Um Retrato Social e Político*. Lisboa: ICS-Imprensa de Ciências Sociais.

Gigante, S. (2022). *YOLO – You Only Live Once*. [Ficha Técnica].

Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. London & New York: Routledge.

Mascarenhas, J., Rosário, C. (1999). *Teatro de Portalegre: Vinte anos de actividade, 1979-1999*. Lisboa: Edições Colibri.

Mestre, L. (2021) [Coord.]. *Cartografia da Dramaturgia Portuguesa: Peças Curtas*. V.N.Famalicão: Edições Húmus.

Pires, P. (2017). *Manual de Produção das Artes do Espetáculo*. Lisboa: Chiado Editora.

Rodrigues, T., Caldas, M., Morgan, A. (2009). *Panos: Palcos Novos Palavras Novas*. Lisboa: Culturgest.

Rodrigues, T. (2006) [Coord.]. *Urgências*. Lisboa: Edições Cotovia.

Rodrigues, T. (2003). *Para onde vão os poemas quando morrem?* Edição do Autor.

Rodrigues, T. (2013). *Três Dedos Abaixo do Joelho (e outros)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Sarrazac, J.P. (1989). *Reprize Vozes: Théâtres Intimes*. Arles, Actes Sud.

Solmer, A. (2014). *Manual do Teatro*. Lisboa: Planeta.

Tackels, B. (2007). [Trad. Silva, A]. *Escritores de Palco: Algumas Observações para uma Definição*. (N.15). 68-74. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2011.0014>

Teatro Nacional D. Maria II (2021). *Juventude Inquieta*. [Guião de leitura]. Lisboa: TNDM II

Teatro Nacional São João (2004). *Despertar da Primavera*. [Manual de leitura]. Porto: TNSJ

Vasques, E. (1999). *O teatro português e o 25 de Abril: uma história ainda por conta*. [ESCTC-Artigos], Repositório Científico do Instituto Politécnico de Leiria. <http://hdl.handle.net/10400.21/3378>

TESES DE MESTRADO

Costa, C. (2009). *Os Escritores de Cena: Na Primeira Década do Século XXI* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto], Repositório Institucional da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

https://sigarra.up.pt/flup/pt/teses.tese?P_ALUNO_ID=103492&p_processo=17542

Lopes, L. (2013). *O Texto o Ator e a Cena em Tiago Rodrigues* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto], Repositório Institucional da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

https://sigarra.up.pt/flup/en/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=28541

Simões, M. (2016). *Que património cénico estão a desenhar dez criadores com menos de 40 anos de idade*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova], Repositório Institucional Universidade do Nova.
<https://run.unl.pt/handle/10362/19747>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ELETRÓNICAS

ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve (n.d.). *Apresentação*. Acedido a 4 de fevereiro de 2022 em <http://www.actateatro.org.pt/apresentacao/>

A Escola da Noite (n.d.). *Quem Somos*. Acedido a 4 de fevereiro de 2022 em <https://www.aescoladanoite.pt/paginas/030-QUEMSOMOS.html>

Barahona, I. & Alvelos, V. (2021). *Oficinas para Pensar a Educação: Formiga Atómica*. Teatro São Luiz. Acedido a 19 de setembro de 2021 em <https://www.teatrosauliz.pt/espetaculo/oficinas-para-pensar-a-educacao/>

Bebiano, R. (2002a). *A Juventude como objecto da História*. APH-Associação de Professores de História. Acedido a 29 de outubro de 2021 em <https://aph.pt/a-juventude-como-objecto-da-historia/>

Cendrev – Teatro Garcia de Resende (n.d.). *Apresentação*. Acedido a 29 de janeiro de 2022 em <http://www.cendrev.com/apresentacao.html>

Cinecartaz (2002, janeiro 18). António, um rapaz de Lisboa. PÚBLICO. Acedido a 29 de janeiro de 2022 em <https://cinecartaz.publico.pt/filme/antonio-um-razap-de-lisboa-34844>

Conselho Nacional da Educação (2010) *Estado da Educação 2010. Percurso Escolares*. Conselho nacional da Educação. Acedido a 15 de setembro de 2022 em <https://www.cnedu.pt/content/antigo/files/pub/EstadoEducacao/EE2010PDF.pdf>

CNB-Companhia Nacional de Bailado (n.d.). NEWSLETTER CNB. *Joana Craveiro: Biografia*. Acedido a 18 de agosto de 2022 em <https://www.cnb.pt/equipa/joana-craveiro/>

Diário de Notícias (2021, julho 05) *Tiago Rodrigues foi escolha “natural” para dirigir Festival d’Avignon*. Acedido a 30 de julho de 2022 em <https://www.dn.pt/cultura/tiago-rodrigues-foi-escolha-natural-para-dirigir-festival-davignon-13906116.html>

Diário de Santo Tirso (2021, novembro 25) *“Terror e Miséria na Queda da Democracia” Estreia Hoje na Fábrica de Santo Tirso*. Acedido a 03 de agosto de 2022 em <https://www.diariodesantotirso.pt/terror-e-miseria-na-queda-da-democracia-estreia-hoje-na-fabrica-de-santo-thyrso/>

Escola de Mulheres (1995, março 08) *Apresentação do Manifesto Escola de Mulheres*. Acedido a 10 de outubro de 2021 em <http://www.escolademulheres.com/producoes-2/1995-2/apresentacao-do-manifesto-escola-de-mulheres/>

Fabulamundi. Playwriting Europe (n.d.). *Joana Craveiro*. Acedido a 18 de agosto de 2022 em <https://www.fabulamundi.eu/pt/joana-craveiro-2/>

Fantasporto (n.d.) *O Início: Os Fundadores*. Acedido a 27 de maio de 2022 em (<http://fantasporto.com/pt-pt/historia/>

Fernandes, C. (n.d.). Benito Mussolini. História do Mundo. Acedido a 20 de agosto de 2022 em <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/benito-mussolini.htm>

Fragata, M. & Barahona, I. (2019) *Montanha-Russa*. Ficha Técnica. Acedido a 13 de maio de 2022 em <https://formiga-atmica.com/wp-content/uploads/2019/10/Dossier-Montanha-Russa.pdf>

Jobra – Associação de Jovens da Branca (n.d.) *Missão Valores Visão*. Acedido a 13 de maio de 2022 em <https://jobra.pt/educacao/cursos-profissionais-com-inscricoes-abertas/quem-somos/missao/>

Lusa (2021, setembro 2). *Cultura ao Minuto: 25 estreias marcam última temporada de Tiago Rodrigues no D. Maria II*. Notícias ao Minuto. Acedido a 24 de setembro de 2021 em <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/1824794/25-estreias-marcam-ultima-temporada-de-tiago-rodrigues-no-d-maria-ii>

Mestre, L. (2016). *Dos Mundos Interiores* [Programa]. p.2. Acedido a 10 de outubro de 2021 em <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=a9230p9212>

UNRIC (n.d.) *Juventude*. Centro Regional de Informação das Nações Unidas. Acedido a 16 de setembro de 2022 em <https://unric.org/pt/juventude/>

Pena, P. (2019, janeiro 10). A geração rasca tinha razão... Diário de Notícias. Acedido a 6 de junho de 2022 em <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/paulo-pena/a-geracao-rasca-tinha-razao-10420318.html>

Ribeiro, T. (n.d.). *Geração à Rasca*. Observatório sobre Crises e Alternativas. CES-Centro de Estudos Sociais Universidade de Coimbra. Acedido a 3 de junho de 2022 em https://www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=7751

RTP (2012). Diário do Tempo. apresentação: Serenella Andrade. Acedido a 19 de agosto de 2022 em <https://ensina.rtp.pt/artigo/a-revolucao-de-25-de-abril-de-1974/>

Silva, V. (2020, setembro 8). Geração rasca?. PÚBLICO, acessado a 6 de junho de 2022 em <https://www.publico.pt/2020/09/08/politica/noticia/geracao-rasca-1930820?>

Sousa, R. (n.d.). *Guerra Colonial Portuguesa*. Brasil Escola. Acedido a 19 de setembro de 2021 em <https://brasilecola.uol.com.br/guerras/guerras-coloniais-1.htm>

Teatro Art'Imagem (n.d.) *Fazer a Festa – Festival Internacional de Teatro para a Infância e Juventude*. Acedido a 27 de maio de 2022 em <https://www.teatroartimagem.org/fazer-a-festa>

Teatro da Cornucópia (n.d.). *Esclarecimento*. Acedido a 21 de janeiro de 2022 em <https://www.teatro-cornucopia.pt/v2/>

Teatro da Rainha (N.D.). *Historial*. Acedido a 4 de fevereiro de 2022 em <https://teatrodarainha.pt/historial/>

Teatro das Beiras (2013). *A Companhia: Sobre o Teatro das Beiras*. Acedido a 4 de fevereiro de 2022 em <http://www.teatrodasbeiras.pt/paginas.asp?id=2>

Teatro Nacional D. Maria II (n.d.) *Panos Palcos Novos Palavras Novas*. Acedido a 03 de agosto de 2022 em <https://www.tndm.pt/pt/espeticulos/festival-panos-online/>

Teatro do Vestido (n.d.). Manifesto. Acedido agosto de 2015 (; consultado em Agosto de 2015) http://teatrodovestido.org/blog/?page_id=3026

Teatro Regional da Serra de Montemuro (n.d.). *Apresentação Teatro Regional da Serra de Montemuro: Referência na criação, difusão e programação artística*. Acedido a 4 de fevereiro de 2022 em <https://teatromontemuro.com/apresentacao/>

TSF (2021, março 12) *Dez anos de Geração à Rasca. Jovem que deu voz ao movimento continua em situação precária*. Acedido a 4 de fevereiro de 2022 em <https://www.tsf.pt/portugal/sociedade/dez-anos-de-geracao-a-rasca-jovem-que-deu-voz-ao-movimento-continua-em-situacao-precaria-13449198.html>

ÁUDIO/VÍDEOS

CineLuso (2017, dezembro 11). *António, Um Rapaz de Lisboa (2002) #1*, [Video]. YouTube. Acedido a 19 de setembro de 2021 em <https://www.youtube.com/watch?v=vr8XMDPeMe8>

Coffeepaste (2018, março 12). *Miguel Fragata e Inês Barahona – Entrevista*, [Video]. YouTube. Acedido a 19 de setembro de 2021 em <https://www.youtube.com/watch?v=R04MsA-Zuvk>

Dias, Luís (2013, dezembro 30). *Jorge Silva Melo sobre António, um Rapaz de Lisboa 1/3*, [Video]. YouTube. Acedido a 3 de junho de 2022 em https://www.youtube.com/watch?v=7Szpoy8_Fiw

Oliveira, Mariana (2021, setembro 28). *TEATRA- Teatro Nacional D. Maria II: Joana Craveiro*, [Audio]. Apple Podcast. Acedido a 20 de agosto de 2022 em <https://podcasts.apple.com/pt/podcast/joana-craveiro/id1480952350?i=1000536851515>

- LEGISLAÇÃO

Lei n.º 85/2009 de 27 de agosto. Diário da República n.º 166/09 – I série. Assembleia da República. Acedido a 15 de setembro de 2022 em <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/85-2009-488826>

ANEXOS**Anexo 1**

FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Dramaturgia e Escrita Teatral

Professor Doutor Carlos Costa

Estudos Artísticos (Mestrado)

Cristina Dias Vieira

Estudante nº 2020140320

O meu professor de Teatro

(Uma Luz pontual incide sobre o ator/atriz/Intérprete. Um palco)

Personagem X - O meu professor de teatro era “um maricas”, era um “vigarista” era um amor!

O meu professor de teatro era: pai, marido (de uma mulher, por acaso), diretor, professor, um sonhador!

Num Alentejo, lindo na sua essência, mas fechado e regulador na sua experiência, o meu professor de teatro ...

O meu professor de teatro salvou-me!

Naquela altura, em que todos deliravam com a chegada do verão, das touradas, das festas populares, do não fazer nada a não ser tostar naquele calor seco que só o Alentejo tem, o meu professor de teatro pegava em meia dúzia de “gatos pingados” e rumava até ao Festival de Teatro de Almada durante uma semana e aí vivíamos e vivemos os melhores tempos das nossas vidas.

Não éramos “cromos”, não éramos “ratos de biblioteca” não éramos nada disso. Éramos jovens “normais” a quem foi dado o privilégio, pelas mãos e os olhos do “masca” de conhecer o mundo.

De manhã: praia. Almoço, bifanas com mostarda, “after sun” porque a tosta matinal tinha sido agressiva, e lá íamos nós: conferências, colóquios, lá se via um “famoso” ou outro, não daqueles das novelas e das revistas mas daqueles que em Outubro, no inédito e pioneiro Festival de Teatro de Portalegre em palco havíamos visto e era beber, beber daquela fonte inesgotável de aprendizagem, de vida, de política, de escola. Com 16 anos e pouco mais, éramos chamados a participar, a reclamar um país melhor através do teatro, das artes.

De seguida, jantar. Andávamos o ano inteiro a poupar e naquele jantar era comer à grande.

De seguida: O momento alto da noite. “Papávamos Teatro” como se não houvesse amanhã! E nem nos importávamos! Uma, duas três peças por noite: Meridional, Teatro del Norte, Cornucópia, ACERT e sei lá que mais ...

Tudo (ou quase tudo) em língua estrangeira, sem legendas, sem nada e mesmo assim, estava tudo lá.

“Nhaque”, ou sobre piolhos e atores, no regresso, pós acidente, do Miguel Seabra, nunca mais me esqueci! A melhor peça de teatro a que assisti em toda a minha vida, ou pelo menos, foi a que mais me marcou. Palcos improvisados, tudo acontecia numa escola secundária que no verão, fechava para os alunos e abria para o mundo!!!

No fim, *Karoke* ou discoteca, uma garrafa de água a cada uma e ai daquela que no dia seguinte não se conseguisse levantar pela manhã.

No dia seguinte, tudo começava de novo!

Foi naquela altura que fiz um segundo furo na orelha, foi naquela altura que comprei o meu primeiro top. Também foi naquela altura que comecei a fumar, agora já deixei! Quer dizer, de vez em quando, lá vai, mas isso agora não interessa nada!!! Mas também foi naquela altura que em 1998, após passar por uma coisa de que na altura ninguém falava, aparentemente uma depressão, um esgotamento (hoje pensando melhor não lhe chamaria esgotamento, mas sim avigoramento, ou seja, o oposto, falta de tudo, de referências, de possibilidades etc), me “curei”.

Descobri o teatro, descobri as tais possibilidades, descobri-me a mim!

E tudo isso, foi pelas mãos e pelos olhos do masca que o encontrei!

Hoje, três meses após a sua sofrida morte, celebro a sua alma que viverá para sempre em nós e em todos aqueles que tocamos ao longo dos nossos percursos e em todos aqueles que esses tocarão e o “seu reino não terá fim”!

Adenda:

José Mascarenhas (o meu professor de Teatro, para muitos foi isso e ainda muito mais. Foi pai, foi amigo, foi pedagogo e foi a “luz ao fundo do túnel” no meio da escuridão que pode por vezes ser a juventude, especialmente no interior de um Portugal esquecido, lembrado apenas quando serve propósitos de cariz eleitoral ou de qualquer outra necessidade perversa e raramente autêntica e genuína, mais ainda, numa cidade que não sendo a sua de nascença e que nunca soube ter a humildade e o reconhecimento devidos à sua tão meritória obra não tendo tido por isso, a capacidade para retribuir e por isso a esta pouco ou nada dever, mas da qual nunca desistiu mesmo esta sendo segundo João Tavares em discurso comemorativo do Dia de Portugal designa como “uma cidade sem quaisquer ligação à capital e às suas elites” (...) onde “Lisboa (...) ficava a mais de 4 horas de autocarro de distância de Portalegre e a essa distancia física correspondia uma ainda maior distancia cultural” e ainda assim, nunca cruzou os braços, insistindo, investindo e desbravando a “seara alentejana”, semeando-a (conforme nome inicial dada à própria Companhia Teatro d’*O Semeador*) e fortificando-a artística e culturalmente.

Segundo nota de pesar do Município de Portalegre, “Chegou a Portalegre em 1980” (ano em que coincidentemente eu nascia), “iniciando um percurso cultural e pedagógico que o tornaram conhecido por várias gerações de portalegrenses. Foi uma figura de referência da cultura a nível local e regional, tendo sido um dos principais responsáveis pela existência e continuidade de uma estrutura profissional de Teatro na nossa capital de distrito, também é um nome reconhecido pelos seus pares a nível nacional, bem como em Espanha. José Mascarenhas foi alguém a quem dificilmente se ficava indiferente.”

Casado com Elvira e pai do meu querido amigo João, nunca será esquecido, sendo a sua obra perpetuada na ação de todos os Jovens que tiveram a sorte de o conhecer e nos quais investiu, com os quais trabalhou e formou para o mundo, para a arte e para a vida.

Em declaração espontânea na rede social Facebook Cucha Carvalheiro desabafa dizendo como “após sucessivos cortes nos orçamentos da Cultura e a ausência de uma Política Cultural que

cumpra os desígnios constitucionais (...) Há cerca de 10 anos, o Zé cansou-se de tantas batalhas, (...) Honra à sua memória”.

Anexo 2

Texto Original - Emergências (2021)

Urgências 1

Catarina Vieira atravessa o palco da direita de cena para a esquerda com o violoncelo e o arco na mão. Senta-se à esquerda de palco num banco e estante que já lá estão. Afina. Começa a tocar a Música Cisne Negro de Camille Saint-Saens. Alguns segundos depois, entra Eddie que a acompanha improvisando um solo de Dança Contemporânea. O restante elenco começa a entrar, pela direita de cena, pela ordem que se apresenta no texto e vai formando uma fila atrás do microfone que também já lá está e se encontra ao centro)

1

(Catarina pára de tocar) público reage, ou não)

Ana – “Olá, eu sou a Ana Rocha, mais conhecida por Rochinha, e Peso 45 kg.”

(Rochinha “dá a vez” e vai para o fim da fila sucedendo-se entre todos essa mesma ação)

André - “Olá, sou o André Pinho tenho asma e não sei respirar.”

Camila - “Olá, eu sou a Camila Silva e na quarentena chorei a ver um filme das Winx com o Ricardo.”

Bessa - “Olá, sou a Carolina Bessa. Com a pandemia as relações interpessoais ficaram bastante prejudicadas.”

Goyannes - “Olá sou a Carolina Goyannes, e sou dos Açores.”

Gomes - “Olá, sou a Catarina Gomes, sou portuguesa e não, não sou albina.”

(breve pausa)

Vieira - “Olá, sou a Catarina Vieira. Gosto de tocar violoncelo, mas tenho medo de tocar em público.”

Constança - “Olá, sou a Constança Gandra e caminho com os pés tortos.”

Daniela - “Olá sou a Daniela e acho que cada vez vai ser mais difícil os nossos pais sustentarem-nos na Universidade.”

Eddie - Olá, sou o Eddie Henriques e, “Boa noite CINETEATRO ALBA!!!”

Gonçalo - “Olá, sou o Gonçalo Silva e odeio o facto de o nosso país apoiar mais o futebol do que a cultura e as artes.”

Simões - “Olá, sou o Gonçalo Simões, e teatro de revista também é TEATRO!!!

Costeira - “Olá, o meu nome é Inês Costeira e sou viciada no TikTok.”

Isis - “Olá, sou a Isis Quaresma e com 5 anos queria casar com um stripper brasileiro de cabelo comprido.”

Margarida - “Olá, sou a Margarida Gonçalves e hoje estou cheia de dores de costas.”

Martinha - “Olá, sou a Martinha Coelho e passo a vida a dar tiros no escuro!”

Ricardo - “Olá, sou o Ricardo Ferreira e a cultura foi um dos setores mais prejudicados pela pandemia. Na verdade, com ou sem pandemia sempre foi o mais prejudicado.”

Sara - “Olá sou a Sara e infelizmente ainda não tenho idade para votar.”

Sofia - Olá, sou a Sofia Costa e

2

Rochinha – “Rochinha e, “A pandemia tem 2 extremos: (Entra a música Romaria de Elis Regina) ou vai melhorar o mundo ou vai acabar com ele.”

André – “André e, “Dormir é tão fácil que até o faço de olhos fechados.”

Camila – “Camila e, O meu maior medo é que a minha mãe morra.”

Bessa - “Bessa e, sou muito próxima da minha família.”

Goyannes - “Goyannes e, tenho medo de enfiar um palito no nariz.”

Gomes - “Catarina e, acho que os meus pais preferiam que eu estudasse música em vez de teatro.”

Vieira - “Catarina e, sou viciada em beber leite com chocolate à noite.”

Constança - “Constança e, gosto de comprar roupa.”

Daniela - “Melo e, sou do Benfica!”

Eddie e, Não sejam racistas!

Gonçalo - “Gonçalo e, quero seguir cinema na faculdade.”

Simões - “Simões, e apesar de eu e a Constança andarmos sempre juntos, nós não nos

“Comemos!!!”

Costeira - “Costeira, e estou farta desta pandemia. Só quero sair!”

Margarida - “Margarida, e meço 1.65m.”

Martinha - “Martinha, 17 anos e sempre quis ser um macaco.”

Ricardo - “Ricardo e, estou a perder a esperança.”

Sara - “Sara e,

Sofia - “Sofia e, a pandemia ajudou o meio ambiente! no início.”

3

Rochinha - “Sou viciada em nicotina.”

André - “Tenho saudades do Tomé e da Katy.”

Camila - “Quero sentir-me em casa.”

Bessa - “Estudo Teatro e, estou na escola onde os Sonhos Acontecem.”

Goyannes - “Não, os Açores não são uma ilha, mas sim um arquipélago, neste caso não são nem 10, nem 9, mas sim 8 e Pico!”

Gomes - “(avança faz que vai falar e não fala)”

Vieira - “Tenho saudades de poder abraçar as pessoas e beijar sem ter medo.”

Constança - “(avança faz que vai falar e não fala)”

Daniela - “Não chego à prateleira mais alta do supermercado.”

Eddie - “(avança faz que vai gritar e não sai som)”

Gonçalo - “Eu sou anti patriarcado.”

Simões - “Olá eu sou o Gonçalo e não gosto da senhoria da Sofia.”

Costeira - “Ser Drag Queen é uma forma arte!”

Isis, avança e só olha em frente

Margarida – “(avança e olha de uma ponta à outra da plateia).”

Martinha – “(inspira aponta o dedo e vai embora)”

Ricardo - “Adoro filmes da Barbie.”

Sara - “O meu ascendente é escorpião.”

Sofia - “A minha senhoria não gosta do Gonçalo porque acha que ele roubou umas toalhas lá de casa.”

4

Muito rápido

Rochinha - “Tenho imenso medo do futuro.”

André - “Acho que a Universidade é um novo mundo a explorar.”

Camila – “Não deitem mascaras para o chão.”

Bessa - “Com a pandemia ganhei medo de estar sozinha.”

Goyannes - “Muitas pessoas dizem que tenho 18 de aparência, 10 de maturidade, mas na realidade tenho 20 anos, não 28 Margarida.”

Gomes -

Vieira - “Estou farta de ir ao São João e ver sempre o mesmo elenco.”

Constança - “Acho que devíamos valorizar mais os artistas portugueses.”

Daniela - “Tenho um rim maior que o outro.”

Eddie – “Tenho saudades do público.”

Gonçalo - “Exercer o direito de voto! Sempre!”

Simões - “Sabem o que é que eu acho? Vocês falam de mais...”

Costeira - “Boa noite, o meu nome é Inês, e sou mulher, feminista e Bissexual”

Isis - “Posso dizer que encontrei uma família aqui.”

Margarida - “Margarida Gonçalves, 18 anos.”

Martinha -

Ricardo - “Quando era pequenino tinha medo de ir ao teatro.”

Sara – “Tirei 20 no exame nacional de inglês.”

Sofia - “Revoltada por a minha casa ser demasiado perto para me levarem de transporte pelo menos quando está a chover.”

(termina a música)

4 (Começam a sair à medida que falam)

Rochinha - “Acabou.”

André - “Agora é que acabou.”

Bessa - “Sou a Bessa e a minha palavra hoje é Amor.”

Goyannes - “Carolina Machado e, a-ca-bou!”

Camila - “A minha mãe tem orgulho em mim.”

Gomes – “Não sei o que dizer.”

Vieira - “Não me deixem aqui sozinha!”

Constança - “Esqueci-me do que ia dizer.”

Eddie – “Xau malta!”

Daniela - “Isto não está a funcionar.”

Costeira - “Aproveitem a vida enquanto ela não chega ao fim.”

Isis – “Pano!”

Gonçalo - “Eu não te deixo Catarina!”

Simões - “Pois é, isto agora só se enche metade neh. Com o covid não se pode encher as salas e tal.”

Margarida - “Teatro, do latim theatrum, teve a sua emancipação na Grécia.”

Martinha - “Desculpem, mas a Carolina enganou-se, agora é que acabou. Obrigada.

Ricardo - “No dia do meu funeral cantem.”

Sara – (olha e foge)

Sofia - “Sim, sim. Bela ideia.”

Black Out

Anexo 3

Biografia de Tiago Rodrigues

Tiago Rodrigues⁴⁸, atualmente Diretor Artístico do Festival d'Avignon⁴⁹, é filho de pai jornalista e mãe médica. Nasceu na Amadora, tem atualmente 45 anos, é casado com Magda Bizarro tendo uma filha em comum com a mesma. Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) em Lisboa e iniciou a sua carreira como ator, encenador, produtor e dramaturgo dedicando-se também ao jornalismo e à poesia.

Importa destacar, pela simplicidade das palavras e ao mesmo tempo pela genialidade do texto, a autobiografia que se segue, redigida pelo próprio.

BIOGRAFIA - Sou ignorante/e tenho medo que os cuidados/com a ortografia/me desviem do quero/na verdade dizer/por isso peço-vos:/no caso de eu morrer de acidente/ou por razões naturais/nalgum momento inesperado/telefonem à minha mãe/que é médica e poderá tratar/do atestado de óbito/além disso é mãe/merece ser a primeira a saber/no final como no principio/e protejam e acarinhem os que eu amo/mulher e filha/mas sobretudo não mintam aos biógrafos/contem todas as vezes/em que me atrasei, em que não disse nada/em que menti ou não paguei dívidas/contem-lhes

⁴⁸ Tive o privilégio de ter sido aluna do Tiago Rodrigues num seminário na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) na área da Direção de Atores, em 2004. Foi um breve seminário, mas suficiente para ser digno de registo. Na altura ele era apenas um jovem emergente que havia recentemente criado uma Companhia, “num T2 na Amadora” segundo palavras do mesmo, mas cujo trabalho já “dava nas vistas” e por esse motivo, acabaria por ser convidado para ministrar esse seminário na ESMAE, intercalado com a sucessivas solicitações que recebeu aquando do seu regresso a Portugal: Fez na altura algo caricato como, no final do seminário pedir a morada a todos os participantes e mais tarde ter enviado um livro, de sua autoria, com uma dedicatória, do qual foi retirada a autobiografia infra citada.

⁴⁹ Festival que, à data de 1946, começa por ser uma mostra de artes plásticas organizada por René Char, Christian Zervos e Yvonne Zervos, tendo posteriormente passado para Festival de teatro com a entrada do ator e encenador Jean Vilar, com três peças de teatro.

sobre quando fui despedido/porque me atrasei para a estreia/do espectáculo em que era actor/e de todas as vezes em que quis ser grande/apenas porque sou pesado/mas contem também as coisas boas/os cigarros que oferecia aos desconhecidos/e em último lugar/gostava de ser enterrado, sem missa nem cruzes/no talhão dos bombeiros/no cemitério dos prazeres/e se os bombeiros não deixarem/ou já não houver espaço/então quero ser cremado, sem missa à mesma/e ser colocado dentro de um pote/aos pés da campa do Fernando Assis Pacheco/que também lá está nos prazeres/e no pote uma inscrição: «está aqui porque os versos dele/não chegavam aos calcanhares/dos versos do Assis»/em baixo, um nome/umas datas/e obrigados. (Lopes, 2003, p. 22 e 23)

A acrescentar a esta caracterização biográfica, prossigamos com Fernando Matos Oliveira⁵⁰, que nos fala de um Tiago Rodrigues como sendo:

“um dos mais instigantes dramaturgos portugueses (...) “a sua relação com a palavra (...) oferece um ponto de vista especialmente enfático sobre os atuais caminhos da escrita para teatro” e (...) “pratica a apropriação desprendida de formas, tradições e linguagens diversas, tal como uma disponibilidade crescente para a experimentação com a linguagem verbal (...) que propõe um “desdramatizar” a questão dos géneros e dos estilos epocais (...) dando prioridade absoluta à congregação dos elementos no espetáculo (...) na justa medida em que este reclama (...) uma forma de interpretar (Rodrigues *et al*, 2013, p. 113 e 114).

Trabalhou com a companhia de teatro portuguesa Artistas Unidos, com a produtora Produções Fictícias e para os jornais Diário de Notícias e Expresso, nunca esquecendo, o semanário Grande Amadora. Aos 26 anos, começou a trabalhar como professor convidado na Escola de Dança Contemporânea PARTS, em Bruxelas. Na sequência disso, no regresso a Portugal,

⁵⁰ Redator do posfácio de Rodrigues (2013) de onde foi retirada a citação supra apresentada.

começou a dar aulas em diversas escolas de teatro e dança, entre as quais se destacam a Universidade de Évora, a ESMAE, a Balletteatro e a Escola Superior de Dança de Lisboa. Paralelamente, tem sempre investido na sua carreira no estrangeiro, trabalhando seja em programas universitários, ou dirigindo workshops para atores nos teatros onde vai fazendo digressão. Em dezembro de 2014, dá-se uma viragem no seu percurso, uma vez que é nomeado pela Secretaria de Estado da Cultura para assumir o cargo de Diretor Artístico do Teatro Nacional D. Maria II, recebendo posteriormente a confiança para renovar este cargo até 2020. Nesse mesmo ano, é-lhe proposta a renovação dessa mesma confiança por mais um “mandato”, focando o trabalho dessa temporada em fazer do TNDM II um espaço de diálogo entre o público e a sociedade.

No seguimento da proliferação do seu trabalho, muitos têm sido os prémios que lhe têm sido atribuídos. Destaca-se, em 2019 o Prémio Pessoa que lhe terá sido conferido, tendo em conta o seu percurso teatral enquanto criador e, pela forma como havia dirigido o TNDM II. Recebeu ainda o Prémio Europeu Novas Realidades Europeias em 2014.

Paralelamente, conta na sua “estante”, com o Prémio de Melhor Ator Secundário de 2008 atribuído pela Gestão dos Direitos dos Artistas (GDA). Com “Mal Nascida” de João Canijo. Recebeu o Prémio de Melhor Ficção Televisiva da SPA e teve ainda uma nomeação para Prémio Autor SPA para Melhor Texto Português Representado e celebrou ainda com Isabel Abreu a nomeação para Globo de Ouro para Melhor Atriz de Teatro com “Três Dedos Abaixo Do Joelho”. Recebeu o Prémio Autor da SPA para Melhor Espetáculo de Teatro de 2012 e foi vencedor do Globo de Ouro para Melhor Espetáculo de Teatro de 2012.

Ativista de vocação, Tiago Rodrigues tem sido voz ativa na defesa dos direitos dos artistas, principalmente das camadas mais jovens e emergentes, lutando por um lugar no centro de debate para que estes sejam apoiados, para que tenham espaços para trabalhar e agenda para a apresentação dos seus trabalhos.

Atualmente encontra-se ao leme do Festival d’Avignon, o mais prestigiado Festival de Teatro Europeu, por atribuição do Ministério da Cultura Francês na sequência das suas inúmeras participações no mesmo nomeadamente com a sua mais recente encenação do Cerejal, de Anton Tchekhov com Isabelle Huppert num dos papéis principais.

Anexo 4

Biografia de Inês Barahona e Miguel Fragata

Inês Barahona nasceu em Lisboa, no ano de 1977. É Licenciada em Filosofia e Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Assumiu um papel muito importante durante o período de 2005 até 2012 no Centro Cultural de Belém, no momento em que ingressou no Centro de Pedagogia e Animação, deste espaço, em 2005, sob a direção de Madalena Victorino, onde desenvolveu projetos de relação entre as artes e a educação para público escolar, familiar e especializado. Desenvolveu, em 2008, também com Madalena Victorino e ainda com Rita Batista, para a Direção-Geral das Artes, “O Livro Escuro e Claro”, cuja distribuição acompanhou em 2012, dando formação a equipas e professores. Colaborou ainda na conceção da exposição “Uma Carta Coreográfica” da autoria de Madalena Victorino, para a Direção-Geral das Artes, momento em que conhece Miguel Fragata.

Ainda com, com Madalena Victorino colaborou em áreas como a escrita e a dramaturgia e trabalhou no Festival Percursos – Festival Europeu para um Público Jovem em 2003 e 2004. Encenou, em 2012, o espetáculo “A Verdadeira História do Teatro”, para o Teatro Maria Matos e participou da inauguração do Teatro Municipal de Portimão, em 2008.

Fundou, em 2014, a companhia Formiga Atómica com Miguel Fragata, com quem cocriou os espetáculos “A Caminhada dos Elefantes” (2013), “The Wall” (2015), “A Visita Escocesa” e “Do Bosque para o Mundo” (2016), “Montanha-Russa” (2018) e “Fake” (2020), ocupando-se da escrita dos textos. Deu formação na área da escrita a professores e adultos, no Sou – Movimento e Arte, na Fundação C. Gulbenkian e na Circolando, sendo uma artista com um registo bastante amável e cuja sensibilidade transpõe para a escolha dos temas a que propõe trabalhar, para as suas pesquisas e para os trabalhos que desenvolve.

Miguel Fragata nasceu no Porto em 1983, estudou no Colégio Alemão e fez a sua Licenciatura em Teatro na ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa tendo efetuado o seu Bacharelato em Teatro na ESMAE - Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto. Trabalhou como intérprete em espetáculos de Jorge Andrade, Madalena Victorino, Cristina Carvalhal, Jacinto Lucas Pires, Catarina Requeijo, Giacomo Scalisi, Rafaela Santos, Vera Alvelos, Pompeu José, José Rui Martins, José Carretas, Gabriel Villela e Agnès Desfosses.

Foi assistente de encenação de Madalena Victorino, Bruno Bravo, Claudio Hochmann e Diogo Dória.

Fundou e dirige, com Inês Barahona, a Formiga Atómica, concebendo e encenando os espetáculos criados pela companhia e apresentando-os em teatros e festivais por todo o território nacional, França, Suíça, Bélgica e Alemanha. Assume maioritariamente as encenações dos espetáculos que Inês Barahona escreve tendo por vezes já dirigido algumas produções a solo.

Anexo 5

Biografia de Joana Craveiro

Joana Craveiro atriz, encenadora, professora, dramaturga e antropóloga, dificilmente se dissocia daquilo que caracteriza o TdV e por esse motivo falar de TdV será sempre falar de Joana Craveiro e vice-versa.

Ainda assim, cumpre registar que Joana Craveiro, nascida em 1974 em Lisboa, estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema, ESTC; é Licenciada em Antropologia pela Universidade Nova de Lisboa, FCSH, entre 2004 e 2006 e concluiu, em 2004, o *Master of Drama* da Royal Scottish Academy of Music and Drama de Glasgow, tendo posteriormente, em 2006, concluído o 2º Curso de Encenação da Fundação Calouste Gulbenkian, sob a direção do Professor Alexander Kelly, da companhia *Third Angel*, tendo terminado, em 2017 o seu doutoramento em estudos performativos e teatro documental na Roehampton University, em Londres.

Atualmente é coordenadora do Curso de Teatro e professora adjunta nesse mesmo Departamento, da Escola Superior de Artes e Design, das Caldas da Rainha (ESAD.CR), é professora de Interpretação na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa e investigadora associada do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (IHC/Nova). Em 2004, foi professora na Royal Scottish Academy of Music and Drama e nesse mesmo ano, galardoada com o prémio de encenação *Avrom Greenbaum* por aquela instituição. Na Escócia, em 2003, foi assistente de encenação de Graham Eatough, da *Suspect Culture Theatre Company*. Tem trabalhado como dramaturga para diversos criadores. Dirige, desde outubro de 2006, juntamente com os membros do Teatro do Vestido, o projeto pedagógico *Zonas*.

O seu trabalho reveste-se de uma relação entre os acontecimentos históricos e as suas representações no presente, bem como da recolha de memórias e histórias de vidas. As cartografias poéticas e afetivas das cidades são algumas das questões a partir das quais tem trabalhado e investigado. Publicou diversos artigos nomeadamente sobre narrativas, *site specific* e *performance*.

É cofundadora e diretora artística do Teatro do Vestido, e tem ao longo desse período concretizado mais de trinta e quatro criações originais. É artista residente do Teatro Viriato para o quadriénio 2018-22.

Em março de 2012, recebeu juntamente com o Teatro do Vestido uma Menção Honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela génese do seu trabalho.

No seu trabalho aplica metodologias da história contada e da antropologia para investigar e criar peças de teatro, performances e textos vários. A relação entre os acontecimentos históricos e as suas representações no presente, bem como a recolha de memórias e histórias de vidas, e as cartografias poéticas e afectivas das cidades são algumas das questões a partir das quais tem trabalhado e investigado.

Alguns dos seus textos já se encontram editados, como é o caso de: *Margem* (2019), *Atalhos ou o caminho mais longo entre dois pontos* (2017); *até comprava o teu amor, mas não sei em que moeda se faz essa transacção* (2016).

Para Joana Craveiro o texto é escrito após uma recolha de temas esquecidos ou aos quais se possa ter dado pouco destaque histórico, sobre acontecimentos nacionais, locais, temporais ou mesmo vivenciais. Para Joana Craveiro é fundamental estar e viver com as pessoas e os espaços sobre os quais e escreve e o texto poderá sofrer alterações mesmo depois da estreia do espetáculo. Para Joana Craveiro as reposições dos espetáculos só fazem sentido se permitirem alterações, novas versões ou reajustes justificados pela participação do público enquanto agente envolvido e comprometido com a história.