



Cartografia hesitante de uma experiência multiforme O Teatro Nacional São João e o teatro na cidade do Porto

Paulo Eduardo Carvalho

“De cada vez que fazemos qualquer coisa plenamente ensinamos sempre alguma coisa a alguém” (Giorgio Strehler, 1997).

“Todas as cidades de teatro são polos de uma cosmogonia de muitas cidades outras e das suas línguas. Fazer teatro é pertencer naturalmente a uma nação plural e infinita. E sobreviver nessa nação é um imperativo ético para quem tem consciência exata da sua dimensão. Cosmopolita não é o que mimetiza as grandezas dos outros, mas o que aceita o desafio de deixar-se sobressaltar por essas grandezas” (Ricardo Pais, 1999).

Qualquer reflexão sobre a situação do teatro, num determinado espaço cultural e social, como pode ser uma cidade, debate-se, inevitavelmente, com um misto de certezas, ou quase unanimidades, e de hesitações, ou mais profundas dissensões, fruto não só da legítima diversidade de olhares lançados sobre uma realidade histórica necessariamente complexa, mas também da própria instabilidade do território que se pretenda, ainda que provisoriamente, carto-

grafar. Um qualquer esforço de síntese desta natureza pressupõe não só um acompanhamento desejavelmente regular das múltiplas experiências que se vão oferecendo à disponibilidade do espectador, mas também a atenção a uma diversidade de outros fenômenos e fatores que possam revelar-se decisivos na configuração de uma qualquer realidade e, sobretudo, no desenvolvimento de coordenadas de leitura dessa mesma realidade. Daí que a consideração de algumas das linhas de evolução mais marcantes na história recente do teatro na cidade do Porto – e do modo como o Teatro Nacional São João (TNSJ) pode inscrever-se nessa evolução – deva, sempre, ser entendida como um gesto associado a um modo particular de entender e valorizar determinado tipo de opções sobre outras, traduzindo um posicionamento necessariamente decorrente de expectativas próprias relativamente às funções, quando não obrigações, expressivas de uma arte multiforme e transdisciplinar como é a teatral. E falar de “arte” é já introduzir um olhar seletivo sobre essa multiplicidade de experiências que integram a realidade “teatro”, habitada também por propostas que preenchem, ou provocam, mesmo quando não voluntariamente, outras funções, ou efeitos...

Paulo Eduardo Carvalho é professor da Universidade do Porto, Portugal.

Quando, em 1997, arrisquei um “esboço crítico de algumas convulsões do teatro no Porto e no Norte de Portugal”, num esforço originalmente destinado a um público de língua castelhana,¹ tentei caracterizar o mais otimista “aqui e agora” do momento em que escrevia por oposição a esse dramático momento de contração da atividade teatral portuense que foi o final da década de oitenta e os primeiros anos da década de noventa. Tratou-se de um período marcado por um gesto profundamente equivocado da Secretaria de Estado da Cultura da altura que optou por substituir qualquer esforço verdadeiramente estruturante por uma tentativa de asfixiamento financeiro destinado a “estimular” a fusão de alguns dos projetos teatrais então ainda ativos na cena portuense (caso dos, entretanto, extintos TEAR e Comediantes e do esmorecido TEP).

Conjunturas e coincidências várias podem levar a considerar o ano de 1995 como um ano de charneira, na medida em que a criação, pelo novo governo de então, de um Ministério da Cultura vem acompanhada de uma nova, mais longamente preparada e consequente política cultural. Embora longe de ter conseguido combater todas as complexas frentes problemáticas do teatro português, o fato é que essa nova orientação política apostou numa estratégia de “redignificação” do teatro enquanto serviço público e enquanto expressão artística dependente de formas complexas, dispendiosas e desejavelmente profissionais de criação. Para além de um esforço, novamente centrado nos subsídios, de introduzir uma mais ampla paleta de oportunidades, respondendo à crescente complexidade, fragmentação e, quase, atomização do te-

cido teatral português, tentou-se igualmente reequilibrar a distribuição da criação cênica pelo território português, investindo também na recuperação ou construção de espaços, assim lançando as bases para uma futura Rede Nacional de Teatros.

Na verdade, em 1997, a situação mostrava-se já radicalmente diversa, devido à confluência de uma variedade de novos fatores nas áreas da formação, da produção e da criação. Desde o início da década de noventa que a cidade dispunha de novas instituições dedicadas à formação de profissionais de teatro, em domínios tão diversos como a interpretação, a cenografia e figurinos, a luminotecnia e a produção, nomeadamente as escolas profissionais do Balletatro e da Academia Contemporânea do Espetáculo e a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – a que se viria a acrescentar a Escola Superior Artística do Porto. A absoluta novidade de tais estruturas no tecido teatral da cidade do Porto – não obstante as diversas deficiências ou insuficiências aparentes da sua oferta formativa – não poderia, como de fato veio a acontecer, deixar de ter consequências no teatro efetivamente produzido na cidade.

Confrontados com a paradoxal contração teatral que se vivia ainda nos primeiros anos da década e a repetida demissão do Estado na articulação das iniciativas educativas com o domínio da criação, muitos dos jovens então formados ou em formação por essas escolas revelaram uma saudável ousadia – beneficiada pela alteração do entendimento da atividade teatral e da política de subsídios, a partir de 1995 –, traduzida na criação de projetos autônomos, explorando em comum algumas das diferentes

¹ Refiro-me a “Entre la contracción y la expansión: Esbozo crítico de algunas convulsiones del Teatro en Oporto y en el norte de Portugal”, incluído no dossier “Teatro Português Actual”, *ADE-Teatro*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 62-63 Outubro-Dezembro de 1997, p. 69-79; uma versão portuguesa parcial deste primeiro texto, sob o título “Brevíssimo historial do teatro no Porto no século XX”, foi mais tarde publicada em *Porto de Encontro: Viagem pelo Nosso Século*, Revista da Câmara Municipal do Porto, Edição Especial 2001, p. 42-9.



competências entretanto adquiridas. É no contexto deste movimento que, entre 1994 e 1996, se vêm juntar a outros grupos e companhias há mais ou menos tempo instaladas na cidade – com projetos próprios, nalguns casos com dificuldades de renovação ou, então, com particulares especificidades, como a Seiva Trupe, o Teatro Art’Imagem, o Pé de Vento (no domínio do teatro para a infância), e o Teatro de Marionetas do Porto – novas propostas como As Boas Raparigas, o Teatro Bruto, o Teatro Plástico e o Teatro Só, para além do projeto Visões Úteis, oriundo de Coimbra, seguidos por outras propostas resultantes da reação de profissionais da geração anterior, como o Ensemble e a ASSÉDIO. Em anos subsequentes, haveria ainda a registrar a atividade, talvez mais irregular, de projetos como o MetaMortemFase (já extinto), o Teatro do Ferro (na área das marionetes e do teatro de objetos), o Circolando (no domínio vasto do teatro-circo), o Ao Cabo Teatro, o Teatro do Bolhão (ligado à ACE), o Palmilha Dentada, etc.

Não obstante o desacerto de alguns dos caminhos trilhados por estas estruturas – prejudicadas não só pela injusta impossibilidade de crescimento, determinada pelo “congelamento” do montante de apoio destinado à sua atividade, mas também, por vezes, pela ausência de um projeto artístico claro ou de uma orientação consequente capaz de contribuir para a afirmação de uma estratégia de criação –, impõe-se, contudo, reconhecer a sua decisiva, e ainda válida, contribuição para a renovação de repertórios, para o cruzamento de saberes, experiências e anseios geracionalmente distintos, bem como para a exploração de linguagens cênicas, num gesto que parecia tardar a afirmar-se no tecido teatral da cidade. Desde meados da década de noventa que o Porto vem beneficiando – para quem estiver atento a tal fenómeno, claro – da emergência de uma nova geração de atores (e da extraordinária “reciclagem” de outros), de cenógrafos, figurinistas, desenhadores de luz, sonoplastas, e, talvez mais timidamente, de novos (e “renovados”) encenadores. Tal como a

história nos vem repetida e paradoxalmente demonstrando, a natureza coletiva do esforço de criação teatral parece, contudo, dar-se mal com a ausência de personalidades artísticas fortes, efetivamente disponíveis para corporizar projetos criativos. Em termos estratégicos e efetivos, este continua a ser um problema com o qual a maior parte destas estruturas ainda se debate.

Tais alterações no panorama teatral devem, contudo, ser perspectivadas num quadro mais vasto de positivas convulsões na esfera cultural que parecem ter resultado de esforços e investimentos, nem sempre necessariamente coordenados, do poder central e do próprio poder local – o apoio deste último ter-se-á, durante largos anos, revelado mesmo decisivo à viabilização de alguns projetos –, traduzidos sobretudo na recuperação ou criação de equipamentos e espaços de programação. Para além do protagonismo indiscutível assumido pela Fundação e, depois, Museu de Serralves, merecem particular destaque, pela sua especial incidência nas artes do espetáculo, a abertura do Rivoli Teatro Municipal, em 1998 – artisticamente dirigido por Isabel Alves Costa até 2006, que optou por simbolicamente inaugurar a sua programação teatral com a estreia portuguesa de *A Tragédia de Coriolano*, de Shakespeare, no espaço do seu Grande Auditório, numa coprodução que envolveu os Artistas Unidos, o Ensemble e a própria Culturporto – e, alguns anos antes, o Teatro Nacional S. João, inaugurado em Novembro de 1992, para em 1995 ser alvo de um restauro e reaberto em Setembro desse ano.

Dirigido nos primeiros anos por Eduardo Paz Barroso, o TNSJ não conseguiu dar mostras de um qualquer rumo ou orientação específica no domínio das artes cênicas, pouco mais tendo conseguido oferecer do que o acolhimento de algumas produções alheias, de desagradável memória, como *Passa por mim no Rossio* ou o *Leque de Lady Windermere*, merecendo, embora, registro a criação de *A Tempestade*, de Shakespeare, por Silviu Purcarete. Seria já no quadro que descrevi atrás que, em Janeiro de 1996 – e, inicialmente, acompanhado por uma

precipitada e provinciana resistência local –, Ricardo Pais sucederia no cargo de diretor do teatro e seu diretor artístico, conduzindo até Julho de 2000 um projeto assumidamente personalizado, diversamente retomado em Outubro de 2002, após um período de quase dois anos em que o exercício das mesmas funções foi assegurado por José Wallenstein – período, aliás, extraordinariamente conturbado, pelas sucessivas mudanças de tutela e pelo esforço adicional de dar resposta às exigências da programação teatral associada à Porto 2001 Capital Europeia da Cultura. Se descontarmos, assim, aqueles primeiros anos, entre 1992 e 1995, desde 1996 que o TNSJ vem inscrevendo as suas iniciativas na atividade teatral da cidade, conquistando um alcance interventivo que valerá a pena sistematizar e interrogar, pelo que possa comportar de modelizador e/ou conformador de determinadas práticas artísticas e expectativas públicas.

Entre os múltiplos e variados textos que, durante a sua primeira passagem pelo TNSJ, Ricardo Pais foi produzindo para acompanhar cadernos de programação, programas de espetáculos encenados por si ou programados por aquele Teatro, programas de festivais, etc., há um que, na sua brevidade, se impõe como particularmente revelador da atitude e das ações efetivas que acompanharam aquela que foi a primeira – e até agora única, não obstante alguns avulsos e, as mais das vezes, inconsequentes pronunciamentos – demonstração concreta da pertinência e do alcance de que se pode revestir, no presente, um Teatro Nacional em Portugal. Refiro-me a um texto com o título sugestivo de “267 hipóteses de partilhar a nossa insônia”, que acompanhava o caderno de programação para Abril/Dezembro de 2000, e cuja reprodução, quase integral, se legitima pela utilidade de que se reveste para a sistematização e interrogação que, atrás, se propunha:

Quantas noites temos que abrir as portas ao público para justificar o investimento neste teatro? A quantas insubmissões temos que dar

voz para consolar a nossa consciência de operadores ultra-especializados? Quantos clássicos temos que re-iluminar, pela letra, pela voz, pela cena, para escrevermos ao público a história das dramaturgias? Quantas novas letras podemos estimular, e como, para que a história do teatro recomece todas as noites nalguma outra escrita? Quantos espaços nos são afins e como podemos ajudá-los a respirar a dignidade que exigimos para nós próprios? Quantos caminhos diferentes do nosso podem conviver com a nossa demanda, sem se corromperem com o nosso “poder”? Quantos autores, atores, criadores, falta ainda descobrir, aliciar para o seu próprio crescimento? Quanto desse crescer é também nosso? Quantos livros cd’s, quantas memórias fixar, disponibilizar, abrir, vivas e ao alcance de todos? Quantos livros, discos, videocassetes, ficarão por editar, quantas etapas falhadas na nossa luta contra a ocultação? Quantas noites passaremos sem dormir, roídos pelo medo de descaracterizar a nossa subjetiva (necessariamente subjetiva) caminhada? Quantas vezes o dever de alargar bermas à noção de utilidade pública, triturará a rebeldia da nossa arte própria? Quantas cumplicidades devemos reativar, cimentar? Quais os limites desse processo? Quantas coisas temos para dizer e quais? Quanta coragem nos resta para o desamparo desse percurso? Quantas cidades podem ser cidades do Teatro? Quantos Portos podemos assinalar ainda, deste farol obtuso que é o monumento que a Nação poisou a sul da Praça da Batalha? Quantas noites até sermos apenas um projeto de teatro, um projeto apenas, um projeto mais de exercício artístico? Quanto tempo ainda desta insanidade de sermos sempre mais que um simples palco, legitimamente ensimesmado no seu próprio talento?

Quantas noites, récitas, espetáculos, abrirão portas ao público (...) até ao fim do corrente ano? Exatamente 267. Um número, como todos os números, ridículo!



Trata-se de um texto atravessado pela lúcida enunciação das principais apostas de quatro anos decisivos na definição de um repertório pensado como um projeto e elaborado em vista a um programa artístico, na clarificação de modalidades de exploração cênica – apoiada em articulações produtivas entre o corpo e o movimento, o espaço e a imagem, a voz e o som, a palavra e as suas diversas formas de reverberação –, na problemática tarefa do estabelecimento de cumplidades criativas, ou nas mais ousadas multiplicações de suportes destinados a contrariar a efemeridade da aventura teatral. Conduzido por uma versão muito própria dessa utopia da “multiforme cidade do teatro”, Ricardo Pais cedo apresentou a sua proposta de um Teatro Nacional como “uma instituição cujo principal objetivo é desafiar, até ao limite da sua própria exigência artística, o investimento do próprio espectador”, deste modo assumindo – como raras vezes tem, entre nós, acontecido a criadores com tão magnas responsabilidades simultâneas na gestão de projetos culturais – as implicações claras da dimensão de “serviço público” reconhecida ao teatro e que é uma das mais decisivas – e, nem sempre, tão claramente assumidas pelo Estado – conquistas da nossa, já não tão jovem, democracia. Desde cedo que foi na qualidade de “operador ultra-especializado” que este TNSJ perspectivou a sua ação, estimulando ou recrutando para o efeito um conjunto de colaboradores permanentes, envolvidos na tarefa comum de proporcionar a fruição plena e o mais alargada possível de um projeto de exercício artístico.

Naturalmente, todo o projeto desenvolvido pelo Teatro Nacional S. João passou por ingredientes tão nucleares como: a definição e exploração do próprio espaço ou lugar, do edifício do teatro em si, aí incluindo o esforço de

criatividade também a nível da própria imagem que o teatro pretendia projetar de si próprio junto do público; a constituição de equipas, artísticas e técnicas, profissionais e empenhadas, e, paralelamente, a agilização e otimização de meios; o desenvolvimento de um repertório, pensado como um projeto coerente, elaborado em vista a um certo programa a realizar, incluindo o crescimento do nível de exigência artística; a criação de espaços de encontro e cruzamento com outras expressões artísticas, projetando objetivos marcados pela pluralidade e diversidade de linguagens, numa afirmação singular da “polimorfia das práticas teatrais”; o estabelecimento de uma política editorial e a multiplicação de vários suportes destinados a contrariar a efemeridade da aventura teatral; o investimento num efeito de escola, numa ambição formativa, tanto a nível dos atores como de todos os outros criadores e técnicos envolvidos no espetáculo e em tudo aquilo que o rodeia, espectadores incluídos; o desenvolvimento de uma atividade simultaneamente apostada numa articulação privilegiada com a realidade cultural da cidade e num diálogo cosmopolita com criadores estrangeiros e circuitos internacionais.²

Embora tendo “herdado” um edifício restaurado de forma muito conservadora, dominado pela memória de outros modelos teatrais e de outros tempos de fruição cultural, Ricardo Pais ensaiou diversas modalidades de abertura do TNSJ à cidade e de flexibilização dos seus espaços. Destacam-se os usos muito variados para que foi convocado o seu Salão Nobre, aberto a intervenções e “instalações” de diversos artistas plásticos portugueses e estrangeiros (destaque para uma memorável exposição de fotografias de cena de João Tuna, *Lapsos e Memórias*, em 2000), mas também utilizado como espaço para diferentes experiências de represen-

² Recuperam-se aqui algumas das realidades já sistematizadas em “Reinventing a Cultural Concept, Creating a Theatrical Reality: The Teatro Nacional S. João Directed by Ricardo Pais”, *Western European Stages*, Special Issue: *Theatre in Portugal*, ed. Maria Helena Serôdio, vol. 18, n. 1, Winter 2006, New York, Martin E. Segal Theatre Center / The Graduate Center of the City of New York, p. 31-9.

tação teatral e músico-cênica ou ainda como local de encontro, diálogo e debate. A própria sala do Teatro viu muitas vezes ultrapassadas as condicionantes impostas pelo modelo italiano, através de experiências que ora exploravam a profundidade do palco, ora transportavam os espectadores para o domínio habitualmente reservado à representação, ou que, no sentido inverso, alargavam essa mesma representação aos espaços consagrados ao público.

A desinibição ideológica com que Ricardo Pais desde sempre encarou a criação teatral, associada à consciência aguda de que o “sucesso” de qualquer projeto cênico depende também da sua capacidade de afirmação como acontecimento, cedo o fizeram apostar na exploração de fórmulas de divulgação e promoção cultural, naturalmente ajustadas à realidade do espetáculo. Daí que a criação de uma imagem para o TNSJ tenha constituído, desde o início, um dos seus mais decisivos investimentos, em articulação íntima com a qualidade e pertinência do próprio trabalho artístico ali desenvolvido, ao ponto de transformar cartazes e outros suportes promocionais dos espetáculos em prolongamentos do projeto estético. De forma intimamente associada à excelência de muito do trabalho artístico desenvolvido durante uma década de atividade, o Teatro Nacional S. João sempre se empenhou, como poucas outras instituições em Portugal algumas vez puderam e souberam empenhar-se, no exercício simultâneo de captação e formação de públicos, multiplicando estratégias de comunicação e compromissos artísticos, e desse modo demonstrando uma compreensão exata de um dos mais fundos princípios éticos desse verdadeiro fundador do “teatro de arte” na cidade do Porto que foi António Pedro: “Teatro sem êxito não é teatro – é uma tentativa gorada de o ser...”.

A constituição e a permanente formação de equipas altamente profissionais estiveram sempre entre as preocupações dominantes da aventura que foi a “invenção” do TNSJ, tanto no domínio das especialidades técnico-artísticas, como nas áreas da administração/produção e do

marketing cultural, num espírito de renovada exigência que muito cedo transformou aquela casa numa instituição nacional e internacionalmente reconhecida pelas invulgares condições proporcionadas para a prossecução dos seus fins últimos de criação e apresentação de espetáculos. Não obstante algumas tentativas certamente mais efêmeras e menos logradas, o TNSJ conseguiu promover, rentabilizar e afirmar importantes áreas de atuação e figuras que combinam a criação com a técnica, de que é eloquente exemplo o Departamento de Som daquele Teatro dirigido por Francisco Leal, um premiado sonoplasta e desenhador de som. Esta questão das equipas articula-se intimamente com a dotação de meios ajustados para a condução das múltiplas tarefas indispensáveis à criação cênica e à sua apresentação pública, desde aqueles especificamente orçamentais, e que relevam de uma ordem mais circunstancialmente política, àqueles mais técnicos e infraestruturais, ligados, por exemplo, ao equipamento de luz e som e a toda a maquinaria de cena. Por muito “artesanal” que possa ser o entendimento de qualquer criador ou espectador relativamente ao acontecimento teatral, é atualmente imperiosa uma atenção muito cuidada e exigente aos diversos desenvolvimentos tecnológicos aplicados às artes performativas, atenção que o TNSJ conseguiu, em pouco tempo, erguer à condição de uma verdadeira ética de trabalho, traduzida no próprio investimento tecnológico que acompanhou muitos dos espetáculos encenados por Ricardo Pais.

Não é fácil sintetizar a complexa pluridimensionalidade do trabalho cênico desenvolvido pelo TNSJ, tal a efetiva diversidade de projetos de que se vem fazendo a sua história. No que diz respeito especificamente à criação e apresentação de espetáculos, a atividade do Teatro dividiu-se entre produções próprias, coproduções, acolhimentos, nacionais e internacionais, e festivais. No domínio das produções próprias, destacam-se naturalmente as criações regularmente assumidas por Ricardo Pais, embora outros encenadores tenham sido também convidados a encenar espetáculos de exclu-



siva responsabilidade do TNSJ, desse modo multiplicando as possibilidades de abordagem cênica do repertório que se queria ir constituindo. Assim, por exemplo, no período entre 1996 e 2000, desenvolveu-se um programa que teve como ideia aglutinadora uma espécie de ambição meta-teatral, em torno da ideia do artifício e do disfarce, promovendo, desse modo, junto do seu público, uma espécie de representação auto-reflexiva, agudamente consciente do seu estatuto artístico e dos seus pressupostos estéticos, e estrategicamente capaz de promover um obsessivo aprofundamento da teatralidade e da performatividade a níveis quase metafóricos.

Entre criações próprias, coproduções ou espetáculos simplesmente acolhidos – nomeadamente, no âmbito das edições do Festival PoNTI, em 1997, 1999 e, mais alargadamente, 2001, e, pela última vez, 2004 (com o figurino de Festival da União dos Teatros da Europa, UTE) –, na mais eloquente demonstração da eleição da palavra como “eixo ético de toda a manobra cênica”, nestes quase oito anos, tanto no próprio Teatro como nos múltiplos espaços da cidade por onde alargou a sua ação, o TNSJ deu a ouvir, a ver, a sentir e, muitas vezes, a ler, revelando ou re-interpretando, textos dos portugueses Gil Vicente, António Ferreira, Pe. António Vieira, Almeida Garrett, Mário Cesariny, Al Berto, Sophia de Mello Breyner Andersen, Maria Velho da Costa, Carlos J. Pessoa, Jacinto Lucas Pires, Regina Guimarães, Abel Neves, Possidônio Cachapa, Rui Cardoso Martins, João Tuna, Pedro Eiras etc., e dos muitos mais estrangeiros, entre clássicos e contemporâneos, traduzidos ou nas línguas da sua criação cênica, Shakespeare, Calderón, Corneille, Molière, Thomas Otway, Strindberg, Wedekind, Tchekov, Kafka, Pirandello, Lorca, Cocteau, Artaud, De Filippo, Ionesco, Beckett, Bond, Fugard, Friel, Koltès, Peter Handke, Tankred Dorst, Botho Strauss, Johannes von Saaz, David Mamet, Enzo Moscato, Giovanni Testori, Yasmina Reza, Jon Fosse, Lars Nórén, Marius von Mayenburg, Mark Ravenhill, Israel Horowitz, Wallace Shawn etc.

Ora desafiando estrangeiros a visitar o nosso património dramático, como aconteceu com Giorgio Barberio Corsetti e *As Barcas*, de Gil Vicente, ora conseguindo a apresentação na cidade de uma multiplicidade de experiências cênicas internacionais, o TNSJ deu a ver, e a “aprender”, o trabalho de encenadores tão diversos como Eimuntas Nekrosius, Robert Wilson, Robert Lepage, Peter Stein, Stéphane Braunschweig, Max Stafford-Clark, James Macdonald, Jérôme Deschamps e Marcha Makeieff, Alain Françon, Ivo van Hove, Johan Simons, François Tanguy, Romeo Castelluci, Toni Servillo ou Thomas Ostermeier.

Obedecendo a uma política cuidadosa de coproduções – partilhando “o gosto por projetos que os grupos entendem, por definição, serem seus, mas que concordemos só poderem fazer-se à nossa escala de produção [e] fazerem sentido no alinhamento” programático do Teatro –, o TNSJ envolveu-se na criação de espetáculos com uma diversidade de estruturas, de âmbito local (Ensemble, Visões Úteis, Teatro Bruto, Teatro Só, Teatro Plástico, Seiva Trupe, ASSÉDIO, As Boas Raparigas, Teatro de Marionetas do Porto e, para além de grupos e companhias, iniciativas e festivais como o FITEI, O Festival Internacional de Marionetas do Porto, o brrr-Festival de Live Art, o Faladura-Festival de Palavras Ditas, e o Co-Lab-Festival Internacional de Música Experimental/Improvisada) e nacional (Teatro da Cornucópia, Novo Grupo/Teatro Aberto, O Bando, Teatro da Garagem, Escola de Mulheres, Cão Solteiro, CENDREV, Teatro Viriato).

Aquele teatro esforçou-se igualmente por produzir ou mostrar uma extraordinária diversidade de trabalhos de criadores cênicos portugueses, de gerações muito variadas, ao mesmo tempo que estimulou e contribuiu para o desenvolvimento de mais jovens encenadores. Entre a lista muito abundante de nomes, recordem-se os de Adriano Luz, André Braga, António Durães, António Feio, Bruno Bravo, Carlos Avilez, Carlos J. Pessoa, Carlos Pimenta, Fernando Mora Ramos, João Brites, João Car-

dosos, João Garcia Miguel, João Paulo Seara Cardoso, João Pedro Vaz, José Wallenstein, Luís Miguel Cintra, Maria Emília Correia, Miguel Seabra, Nuno Carinhas, Nuno M. Cardoso, Paulo Castro e Rogério de Carvalho, etc., explorando uma diversidade de colaborações com diversos criativos. De destacar Nuno Cardoso, um dos jovens encenadores revelados na cidade do Porto, responsável por criações como *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, em 2004, *Woyzeck*, de Georg Büchner, em 2005, *Plasticina*, de Vassili Sigarev, em 2006, e um extraordinário *Platonov*, de Tchekov, em 2008.

Tendo, sempre, consagrado um espaço expressivo à dança – responsabilidade que, por diversas vezes, em produtivo acordo, partilhou com o Rivoli –, o TNSJ vem-se mostrando particularmente empenhado na exploração da “fatalidade cênica” da música, prolongando uma especial motivação de Ricardo Pais, o que motivou estimulantes experiências de cruzamento dos atores com o canto (*Linha Curva, Linha Turva*), de encenadores com a ópera (Haendel, Poulenc, Ravel, Haydn, Britten), de músicos (Jeff Cohen, Pedro Burmester, Fausto Neves, Nuno Rebelo, Vítor Rua) com os desafios da cena.

Um investimento não menos expressivo, embora mais irregular na sua prossecução, tem sido aquele desenvolvido no campo da edição de livros (em colaboração com a Cotovia e a Campo das Letras), e de discos e cassetes vídeo, registrando com ampla qualidade alguns dos seus espetáculos, agora atualizado à edição de DVDs. Mas talvez que um dos esforços mais notáveis do Teatro seja aquele que, de há muitos anos, vem sendo desenvolvido pela equipa associada ao seu Centro de Edições, não só na preparação de todos os materiais utilizados na divulgação dos espetáculos, mas também na elaboração de programas e “manuais de leitura”, na organização, registro e edição de conversas em torno de alguns espetáculos (os *Cadernos Bis*), e, desde o ano passado, na publicação regular de um jornal de distribuição gratuita, o *Duas Colunas*, que, para além da multiplicação de informações sobre as iniciativas do TNSJ, se

tem empenhado também na proliferação de discursos (incluindo os “críticos”) em redor da experiência dramaturgica e cênica, reunindo para o efeito uma expressiva diversidade de mais pontuais ou regulares colaboradores, entre prestigiados intelectuais e outros interessados pelo fenómeno teatral.

A presente realidade funcional do TNSJ inclui igualmente a responsabilidade pela coordenação da atividade do renovado TeCA (Teatro Carlos Alberto) e o espaço do Mosteiro de São Bento da Vitória (MSBV). Numa conjuntura atravessada por uma hesitante, ou disfarçada, retração no apoio do Estado à criação teatral independente – que afeta expressivamente o trabalho criativo de muitas das estruturas mais jovens com as quais também se faz o teatro na cidade, sobremaneira prejudicadas pelo recuo na capacidade de coprodução de diversas outras instituições, incluindo o Rivoli Teatro Municipal –, o “controlo” de três espaços tão distintos, estratégica e magnificamente equipados, como o TNSJ, o TeCA e o MSBV poderia ser legitimamente encarado como propiciador da imposição hegemônica de um “gosto”. Poderia ser, de fato, não fosse a consciência que “este” TNSJ – feito de um “número vertiginoso de vozes, línguas e lugares” – sempre revelou face à existência de “caminhos diferentes do nosso [mas capazes] de conviver com a nossa demanda, sem se corromperem com o nosso ‘poder’”, oferecendo-se como o “palco por excelência dos traços distintivos da prática artística de cada um”.

Outro passo extraordinariamente positivo avançado durante o segundo mandato de Ricardo Pais traduziu-se nos esforços de internacionalização da atividade desenvolvida por aquele Teatro. Depois de uma breve inscrição do TNSJ na Convenção Teatral Europeia, aquele Teatro aderiu, em Novembro de 2003, à União dos Teatros da Europa, mercê não só do talento e reconhecimento do trabalho artístico de Ricardo Pais, mas também do labor empenhado de José Luís Ferreira na cena internacional. Se uma mais imediata consequência desta adesão foi a organização do XIII Festival da



UTE no Porto, entre Novembro e Dezembro daquele ano, no âmbito do que seria a quarta edição do PoNTI, um diverso efeito terão sido as possibilidades criadas para a circulação internacional de algumas produções do Teatro Nacional S. João, como *UBUs*, *Cabelo Branco é Saudade*, *Woyzeck* (encenado por Nuno Cardoso), *D. João* ou *Turismo Infinito*, que na primeira metade do ano de 2009 fez uma triunfal carreira no Brasil.

De forma intimamente associada à excelência de muito do trabalho artístico desenvolvido, o TNSJ sempre se empenhou, como poucas outras instituições em Portugal podem e sabem empenhar-se, no exercício simultâneo de captação e formação de públicos, multiplicando estratégias de comunicação e compromissos artísticos, e desse modo demonstrando uma compreensão exata de um dos mais fundos princípios éticos desse verdadeiro fundador do “teatro de arte” na cidade do Porto que foi António Pedro: “Teatro sem êxito não é teatro – é uma tentativa gorada de o ser...”. Independentemente de quaisquer divergências a nível de opções e entendimentos sobre aquilo que pode preencher a conformação exata das modalidades do serviço público que cabe a um Teatro Nacional, um fato que, para mim, entra no capítulo das realidades inegáveis é que o TNSJ tem feito um dos trabalhos mais consequentes de que há memó-

ria em Portugal para a recuperação do capital simbólico do teatro no seio das outras práticas artísticas. E esse não será feito menor, nem de menor repercussão e utilidade para os diversos, e diferentes, agentes teatrais de uma cidade com tão particulares potencialidades para se afirmar uma “cidade do teatro” como o Porto.

Desde os primeiros meses do ano de 2009 que o TNSJ é dirigido por Nuno Carinhas, um talentoso encenador, cenógrafo e figurinista que, além de colaborador regular daquele Teatro desde 1996, se vem destacando pela sensibilidade e imaginação demonstradas em muitos dos seus trabalhos, realizados tanto naquele teatro como através do envolvimento criativo com outras estruturas da cidade que tais experiências vieram a possibilitar, entre os quais poderíamos destacar *Tio Vânia*, de Tchekov, *Todos os que Falam* (reunião de quatro “monodramas” de Samuel Beckett), *O Concerto de Gigli*, do também irlandês Tom Murphy, *Tambores na Noite*, de Brecht, ou o mais recente *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente. Cabe-lhe agora a ele dar continuidade a um projeto de excelência, naturalmente inovando em consequência de uma atitude diferente perante a criação, mas assegurando a centralidade de uma aventura em muitas dimensões modelar e mobilizadora, que tanto tem contribuído para a vitalidade da criação cênica portuguesa contemporânea.

RESUMO: Consideração de algumas linhas de evolução na história recente do teatro na cidade do Porto, e do modo como o Teatro Nacional São João (TNSJ) inscreve-se nessa evolução, voltado para a gestão dos projetos teatrais na dimensão de “serviço público”. Definição do repertório do TNSJ como um projeto elaborado em vista a um programa artístico apoiado em articulações produtivas entre o corpo e o movimento, o espaço e a imagem, a voz e o som, a palavra e as suas diversas formas de reverberação, e numa afirmação da “polimorfia das práticas teatrais”.

PALAVRAS-CHAVE: teatro contemporâneo no Porto; Teatro Nacional São João; Ricardo Pais; política cultural; teatro público.