

CARLOS PORTO

Depois da euforia do teatro em Portugal no período pré e pós-revolucionário, seguiu-se um período disfórico que abrangeu sensivelmente a década entre finais dos anos 70 e finais dos anos 80.

Podemos caracterizar esse período pelo apagamento das relações entre o espectáculo teatral e os públicos e por isso pelo enfraquecimento evidenciado, ao mesmo tempo, pela oferta e pela recepção. Acentuaram-se pistas que tinham vindo a definir o período anterior, nomeadamente no que dizia respeito ao progressivo desaparecimento de práticas teatrais relacionáveis com a maior apetência de públicos de áreas determinadas que têm a ver com o chamado teatro comercial, ou o teatro de bilheteira, constituído pela comédia de "boulevard" e pelo teatro de revista. Para essa diminuição terá contribuído, em primeiro lugar, o sucessivo desaparecimento das chamadas vedetas, mesmo que entre nós o fenómeno "star system" só raramente tenha sido relevante ao longo da história do espectáculo, e, em segundo lugar, à transferência para a produção televisiva nacional, ao mesmo tempo, de artistas queridos pelos públicos e da apresentação de propostas que tinham a ver com os géneros referidos, em especial, o teatro de "boulevard", embora entre este e as séries de televisão e as telenovelas haja evidentes discrepâncias.

No entanto, o esvaziamento do teatro de bilheteira não tem sido compensado por uma maior procura de outras propostas pelas quais têm sido responsáveis os grupos que constituíam e continuam a constituir o movimento do teatro independente. Essa crise no teatro, nas suas relações com os públicos, reflecte-se também na área

da descentralização, movimento que marcou o pós-25 de Abril, inspirado no modelo francês que surgiu depois da 2.^a Guerra Mundial.

A política teatral, ou a sua ausência, tinha inevitavelmente a ver com as curvas ascendentes e descendentes referidas, tanto mais quanto é certo que os apoios recebidos pelo teatro eram cada vez mais restritos, de acordo com uma visão neo-liberal da actividade cultural e, em especial, teatral.

Os finais dos anos 80 foram marcados por alguns acontecimentos que acabaram por se tornar numa viragem dessa actividade. Esses acontecimentos foram originados por vários factores, o principal dos quais terá sido o aparecimento de jovens atrizes e jovens actores formados pela Escola Superior de Teatro e Cinema que finalmente revelava os resultados de um novo espírito formativo, a partir da direcção de Jorge Listopad com o apoio de um conjunto de novos professores. Também o surgimento de escolas novas, mormente no Porto, além da participação da escola ligada ao CENDREV, antigo Centro Cultural de Évora, que se fundira com o Teatro da Rainha, das Caldas da Rainha. Foi então que teve início uma situação de conflitualidade motivada por esse aparecimento de novos talentos. O facto de aparentemente o espaço e o apoio estatal aos grupos existentes estar ocupado levou à denúncia por parte dos recém-surgidos do que seria, na sua opinião, a resistência por parte das gerações mais velhas, e portanto instaladas, à renovação dos grupos e, por isso, dos comportamentos estéticos, das formulações dramáticas que esses grupos representam. Argumento de algum modo falacioso já que o território teatral do país não estava nem está ocupado, não deixando por isso de provocar alguma polémica.

Entre os grupos surgidos, lembremos o Teatro do Século, dirigido por Inês Câmara Pestana, e o Teatro da Garagem, dirigido por Carlos Jorge Pessoa, este com a singularidade de ser ao mesmo tempo dramaturgo, encenador e actor.

Dotados embora de estruturas mais frágeis, dispendo de espaços insuficientes ou sem espaço próprio, caso do Teatro da Garagem, apoiados apenas por subsídios pontuais, não podiam deixar de se distinguir de grupos independentes mais antigos. Aliás, desde logo pela própria contestação desses grupos, tanto no que dizia respeito à suas relações com os poderes instituídos e a política de apoio estatal como à sua própria constituição em pirâmide, com o encenador ainda como figura principal.

Entrávamos, desse modo, num período de aprofundamento e desconstrução do aparelho criativo, o que tinha a ver, por um lado, com essa predominância do encenador, que vinha sendo posta em causa desde há algum tempo em toda a Europa, e, por outro lado, com a necessidade que se absolutizara de ao texto, e em especial ao texto actual, ser dado o relevo que há muito perdera. Em síntese, poder-se-ia dizer que o teatro estava a deixar de ter o encenador como

autor principal para ser dividido, nas suas funções criativas, pelo actor e pelo dramaturgo.

Começavam a surgir novos valores no campo da dramaturgia, distinguindo-se o facto de os novos autores estarem ligados à própria criação cénica, o que sempre fora considerado um factor essencial entre o trabalho dramaturgico e o trabalho teatral. Se o caso de Hélder Costa (Barraca) era já antigo, citarei os nomes de Abel Neves (actor na Comuna) de quem foram criados vários textos, Carlos Jorge Pessoa, já referido, José Carretas que ligou a sua actividade como cenógrafo e encenador em diversos grupos à actividade da escrita, Fernando Augusto, encenador a trabalhar no teatro de amadores, e, mais recentemente, outros casos vieram tornar mais sólida essa realidade, com o aparecimento de obras dramáticas de um outro actor, Francisco Pestana (Comuna, Novo Grupo), Jorge Silva Melo, um dos fundadores do Teatro da Cornucópia que dirigiu com Luís Miguel Cintra nos primeiros anos daquele grupo, tendo escrito e encenado recentemente textos dramáticos nos quais teve a colaboração dos seus alunos como *António, um rapaz de Lisboa* (1995).

Menos ligada à actividade cénica, Luísa Costa Gomes viria a revelar interessantes potencialidades como autora dramática. Neste campo, entretanto, uma outra experiência deve ser sublinhada, a do dramaturgo residente, figura até agora praticamente inexistente no nosso teatro (lembro a do dramaturgo Norberto Ávila com o TEP/1983), experiência apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian de que beneficiou recentemente António Torrado a trabalhar junto do Teatro do Noroeste, em Viana do Castelo, e agora na Comuna que prepara a estreia da peça do dramaturgo, poeta e escritor para crianças.

No entanto, esse renascer da criação dramaturgica, agora com mais aceitação pelos principais responsáveis pelo espectáculo, não se fica por esses modelos reconhecíveis. O trabalho efectuado no campo da passagem da poesia ao teatro está a revelar-se bastante produtivo, o que pode explicar-se em parte pela reconhecida capacidade para a poesia por parte dos criadores portugueses. Daria como exemplo um espectáculo recente, inspirado pela obra poética de Luíza Neto Jorge, poetisa morta em anos recentes, cuja poesia propõe uma linguagem fortemente codificada, próxima dos jogos surrealistas, não parecendo facilmente traduzível em cena, *O avião de Tróia*. Uma actriz de talento, Maria Emilia Correia, com a colaboração de um outro poeta, Gastão Cruz, construiu num belíssimo jogo cénico a equivalência teatral dessa poesia, o que resultou num espectáculo de grande sensibilidade, ao mesmo tempo poético e teatral (Sala-Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II).

Um outro espectáculo nesta linha deve ser citado, *A Margem da Alegria*, um trabalho de grande contenção tanto gestual como vocal sobre poemas de Ruy Belo, encenação de Luís Miguel Cintra com o Teatro da Cornucópia.

No campo das adaptações, não podemos deixar de valorizar o trabalho de João Brites com o grupo O Bando que começou por se apresentar como especializado em espectáculos para crianças para logo se dirigir a todos os públicos. Os trabalhos de dramaturgia, geralmente da responsabilidade de João Brites, constituem das experiências mais criativas no nosso teatro actual, como se pôde verificar em espectáculos como *Bichos*, sobre contos de Miguel Torga (1990), *Borda d'Água*, sobre poemas de António Ramos Rosa (1992), *Gente Singular*, sobre textos de M. Teixeira Gomes (1993). O grupo prefere em 1994 vinte anos de actividade, pretexto para lançar um volume sobre o seu trabalho e de apresentar *Trilhos*, um espectáculo-festa, além de *Liberdade*, sobre textos de Sophia de Mello Breiner Andresen, para citar apenas estes. O grupo dirigido por João Brites, que continua a não dispor de um espaço digno da sua criatividade, permanece como uma realidade solitária no teatro português, continuando a desafiar as perspectivas de singularidade que os seus espectáculos revelam. Além do carácter original da sua dramaturgia, é indispensável sublinhar a inventividade das máquinas de cena de João Brites que foram reunidas numa admirável exposição, assim como o trabalho sobre os mais diversos espaços. Foi o caso de *Bichos*, apresentado em espaços diversificados, como um antigo convento, a fachada de uma catedral, o interior de um teatro; o espectáculo com poemas de António Ramos Rosa decorria nos lagos dos jardins da Gulbenkian, só para dar estes exemplos.

O Teatro da Cornucópia tem mantido um nível de criatividade único no teatro português e a que se pode conferir estatuto europeu. Desde a escolha do reportório que se reparte entre grandes clássicos portugueses (Gil Vicente, António José da Silva, Garrett), além de um autor do século XX, Raul Brandão, até ao rigor da proposta estética e à intransigência do discurso político, o trabalho do Teatro da Cornucópia é justamente considerado o mais fascinante do teatro português das últimas décadas. Ao representar Heiner Muller ou Garcia Lorca, Shakespeare ou Bond, Beckett ou Joe Orton, Gil Vicente ou Raul Brandão, entre muitos outros, o grupo dirigido por Luís Miguel Cintra, ao mesmo tempo um grande encenador e um grande actor, sem deixar de ser um leitor fidedigno dos textos que apresenta, justifica o prestígio de que goza.

O que distingue o teatro em Portugal, pelo menos em anos mais recentes, tem a ver com o facto de os principais grupos se manterem ao longo de décadas embora com alterações mais ou menos amplas dos respectivos elencos. Esse facto permite-lhes manter uma coerência estética e ética que não é vulgar,

mesmo que se considere que tal situação não basta para qualificar a actividade de um grupo. Entre esses grupos, além de O Bando e do Teatro da Cornucópia, valerá a pena citar a Comuna, embora do elenco inicial reste apenas um dos seus fundadores, João Mota, encenador, actor, cenógrafo, e A Barraca, grupo fundado pela actriz Maria do Céu Guerra, entre outros, que é possivelmente aquele que mantém nos seus espectáculos uma mais forte componente política. O trabalho destes dois grupos nem sempre parece satisfatório sob o ponto de vista da sua realidade teatral, embora o trabalho da Comuna se situe a um nível nitidamente superior. Será ainda necessário citar outros grupos para que possamos discernir o que neste período do teatro português permanecerá numa história possível. O Novo Grupo (Teatro Aberto) sucedeu ao Grupo 4, um dos grupos que nos anos 70 fizeram o teatro independente. O Novo Grupo, sob a direcção de João Lourenço, tem sido responsável por algumas das mais estimulantes propostas do teatro independente dos anos 90. O reportório deste grupo joga com o respectivo levantamento dramaturgico de que Vera San Payo Lemos garante o rigor. Virado para o teatro contemporâneo, sem deixar de ser fiel à memória brechtiana e sem esquecer a importância da apresentação de autores portugueses, o Novo Grupo surge como uma das companhias nas quais o lugar do texto e a presença do actor são essenciais.

O Teatro Experimental de Cascais (TEC) é talvez o grupo mais antigo do teatro independente, embora continue a procurar o renovamento permanente não só do seu reportório como dos processos de representação que utiliza. Se nem sempre esses objectivos são alcançados, o TEC continua a ser uma presença viva do teatro português actual, dispondo do Teatro Municipal Mirita Casimiro. Salientemos a montagem recente, sob a direcção de Carlos Avilez, de uma peça de Copi, *O Dia de uma Sonhadora*.

No campo da descentralização, além dos grupos já citados, como o Teatro de Animação de Setúbal, lembremos em especial a Companhia de Teatro de Almada, dirigida por Joaquim Benite, à qual devemos um grande espectáculo: *Calígula*, de Camus (1996), entre outros. Devemos contar a Companhia de Teatro de Braga, dirigida por Rui Madeira (Teatro-Circo), o Teatro do Noroeste, dirigido por José Martins e Castro Guedes (Teatro Mun. Sá de Miranda/Viana do Castelo), o Teatro do Nordeste, dirigido por David de Carvalho (Vila Real), o Teatro Movimento, dirigido por Leandro Vale (Aud. António Pedro/Bragança), o Trigo Limpo/Teatro ACERT (Tondela), dirigido por José Rui, A escola da Noite (Coimbra), dirigida por António Augusto Barros, o Teatro de Portalegre, dirigido por José Mascarenhas (Convento de Santa Clara).

A mera citação destes grupos não pretende mais do que fornecer uma informação em termos quantitativos, embora sob o ponto de vista qualitativo a análise da actividade de alguns deles não pudesse deixar de ser mais exigente.

Um dos grandes acontecimentos no teatro português dos anos 90 teve a ver com o que parece ter sido a renovação das estruturas de direcção e produção da sede única, até anos recentes, do teatro nacional. Trata-se do Teatro Nacional D. Maria II, situado no Rossio e reaberto após a lenta reconstrução do edifício destruído por um incêndio em 1964. Nos primeiros anos a seguir a essa reabertura, o Teatro Nacional não dispôs de uma equipa de direcção capaz de criar as condições necessárias para um trabalho de qualidade no que se refere à produtividade artística das suas duas salas. Depois de Lima de Freitas, António Brás Teixeira e Agustina Bessa-Luis, o Teatro Nacional encontrou em Ricardo Pais um criador teatral capaz de despertar a referida produtividade. No entanto a presença de Ricardo Pais à frente do Teatro Nacional tornou-se insuficiente, situação a que não foi alheio o facto de as salas terem sido objecto de obras indispensáveis que atrasaram irremediavelmente o projecto apresentado por aquele encenador. Lembremos entre os espectáculos apresentados, *Anatol*, de Artur Schnitler, encenação de Ricardo Pais (1987), *Fausto. Fernando. Fragmentos*, de Fernando Pessoa (1989), *Minetti/Retrato do Artista Quando Velho*, de Thomas Nernhard (1990), encenações de Ricardo Pais, *Zerlina*, de Herman Broch, encenação de João Perry (1993), *Clamor*; dramaturgia de Luiza Costa Gomes de textos do P. António Vieira (1994), projecto e encenação de Ricardo Pais, embora já sob a direcção de Carlos Avilez.

Foi com Carlos Avilez, precisamente, que nos anos 60 inventara o TEC, que o Teatro Nacional D. Maria II adquiriu uma dinâmica de produção que deixara de conhecer há muitos anos. Carlos Avilez não se limitou e não se limita a pôr as duas salas do Rossio em actividade constante, utilizando outras salas existentes em Lisboa e com frequência sem actividade teatral. É o caso do Teatro da Trindade, do Teatro São Luís e do Teatro Villaret. Desse modo foi possível a Carlos Avilez, nomeado pelo Governo anterior, director do Instituto das Artes Cénicas, entretanto extinto, não só apresentar um vasto número de textos dramáticos como convidar encenadores exteriores, e outros da própria companhia, caso de João Mota, com as *Troianas* de Eurípedes, na adaptação de Sartre (1996), João Perry, actor da Companhia, que dirigiu no Trindade dois espectáculos: *A Disputa*, de Marivaux (1995), *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare (1996). Além destes, o Teatro Nacional apresentou um conjunto de espectáculos, nas salas referidas, que dão testemunho de uma dinâmica de produção única entre nós e que se fica a dever em especial à direcção de Carlos Avilez.

Ao Teatro Nacional D. Maria II é indispensável associar a criação de um outro espaço de carácter público, situada esta no Porto, tendo como sede a recuperada sala do Teatro São João, agora Teatro Nacional São João, dirigido por Ricardo Pais que, como vimos, dirigira o Teatro Nacional de Lisboa. Embora com um projecto muito diferente do de Carlos Avilez, o Teatro Nacional São João tem apresentado espectáculos de grande qualidade, caso de *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garret, co-produção com o Teatro da Cornucópia, encenação de Luis Miguel Cintra (1995), este um projecto do director anterior, Eduardo Paz Barroso, da *Tragicomédia Dom Duardos*, de Gil Vicente, encenação de Ricardo Pais (1996) e de *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón, encenação de Nuno Carinhas (1996).

A existência, nas duas mais importantes cidades do país, de salas nacionais, embora só uma delas com companhia residente, o facto de proporem projectos diferenciados, constituem talvez o que houve de fundamental na reestruturação do teatro em Portugal em anos recentes. Ao contrário do que pensam alguns responsáveis dos grupos independentes, esta vitalidade dos teatros nacionais, mesmo com custos mais elevados, pode ajudar a dinamizar, pode enriquecer toda a actividade do nosso teatro.

A esta realidade, o enriquecimento do teatro de Estado, devemos acrescentar uma outra mudança que se registou no xadrez da produção teatral. Já referi que a formação de novos encenadores e cenógrafos, além da formação de novas gerações de actores, a criação de novos grupos em Lisboa e noutras cidades, tiveram grande importância e indiscutível influência nas estruturas de produção. Entretanto, e colocando-se abertamente contra o que consideram a institucionalização do teatro independente, surgiram outros grupos que assumiram a defesa da diversificação da produção teatral. Para esses artistas, tornava-se urgente multiplicar as unidades de produção. Não seria possível, de acordo com esses pressupostos, manter o actual xadrez da criação sem pôr em causa problemas fundamentais como o dos espaços e dos apoios de carácter estatal. No centro da polémica está um conjunto de actores e encenadores que não estão interessados em integrarem-se em grupos permanentes, preferindo participar em trabalhos diversificados, como o Teatro da Cornucópia ou a Comuna, por exemplo, ou formar grupos de carácter efémero. O conjunto referido integra alguns dos melhores actores de uma geração que recebeu (ou gostaria de ter recebido) o testemunho das mãos da geração anterior. Será necessário citar alguns dos espectáculos por que foram responsáveis, meramente exemplificativos: *Dor*, texto e encenação de José Meireles (1996), *Dois Cidades com o Presidente*, de Mary Morris, adaptação e encenação de António Feio (1996), *Edmond*, de David Mamett, encenação de Adriano Luz (1996), o penúltimo

apresentado no Centro Cultural de Belém e o último no D. Maria II, ambos a repor no Teatro Nacional São João, no projecto Intercidades.

Podemos agora verificar de novo as estruturas de produção do teatro português assentes principalmente na actividade dos grupos independentes. São eles: o Teatro da Cornucópia, O Bando, a Comuna, o Novo Grupo, a Companhia Teatral do Chiado, A Barraca, o TEC, a Companhia de Teatro de Almada, o Teatro da Malaposta (esta companhia de carácter municipal só este ano beneficiou de apoio estatal). Um dos grupos mais prestigiados, o Teatro Hoje/Teatro da Graça, foi extinto pela supressão de subsídios e de outros apoios.

Outros grupos que podemos incluir nesta lista são de formação mais recente e têm uma menor intensidade de produção. É o caso de A Escola de Mulheres de que Fernanda Lama é fundadora e principal encenadora, companhia que tem deparado com algumas dificuldades de produção mas que já ocupa um lugar certo no nosso panorama teatral, com espectáculos como *As Bacantes* (F. C. G. / 1995), *Novos Confessionários – Cabaret Sentimental*, texto e encenação de Isabel Medina, *Danças a um Deus Pagão*, de Brian Friel, encenação de Rosamária Rinaldi; do Teatro do Século, grupo mais antigo, que sob a direcção de Inês Câmara Pestana, tem revelado algumas peças de um excelente autor catalão, Sérgio Belbel; e do Teatro Meridional, grupo marcado pela originalidade de ser bilingue já que é constituído por autores oriundos de Itália, Espanha e Portugal. Agora com um elenco mais reduzido e sem dispor de sala, este grupo tem revelado potencialidades de rigor e contenção como pudemos verificar no espectáculo *Naque ou Piolhos e Actores*, de Sanchis Sinisterra, entre outros. Casa Conveniente é o nome de um outro grupo, de actividade intermitente, dirigido por Mónica Calle cujos trabalhos, de carácter experimental, têm conquistado um público reduzido mas fiel; o Teatro da Garagem, também ele constituído por ex-alunos da E. S. T. C., sob a direcção de Carlos Jorge Pessoa, autor, encenador e actor, produzindo espectáculos de pesquisa e dando ao actor um papel preponderante. Outros grupos surgem e desaparecem sem que por vezes seja possível seguir-lhes o rastro.

Além destes grupos, devemos ainda situar neste xadrez de produção determinados criadores isolados que têm proposto, em certos casos, espectáculos de grande qualidade. Citemos Fernando Gomes, responsável por textos, encenações e interpretações de um grande número de espectáculos, sendo também actor de outros grupos. O teatro de Fernando Gomes, que inclui espectáculos para crianças, situa-se geralmente numa franja do teatro paródico de que existe no teatro português uma tradição a ter em conta. Neste campo, o seu espectáculo mais recente propõe a paródia de *Frei Luís de Sousa*, embora a contaminação da paródia por propósitos pedagógicos tenha enfraquecido o

trabalho. Fernando Gomes dirige actualmente o Teatro Infantil de Lisboa que apresenta os seus espectáculos no Teatro Municipal Maria Matos.

Ao contrário de um Fernando Gomes, de um Pedro Wilson, também este responsável por alguns espectáculos paródicos interessantes, uma actriz como Lúcia Sigalho tem optado por trabalhos de carácter vanguardista de que tem sido principal responsável, como autora, encenadora e intérprete. No entanto, a sua última criação, inspirada em Leonardo da Vinci, revelou um imaginário pobre, frágil no que tinha de excessivo.

Actor, encenador, animador teatral, Mário Viegas, depois de ter participado no trabalho de vários grupos, TEC (Novo Grupo, TEP), veio a formar a sua própria companhia (Companhia Teatral do Chiado/Sala-Estúdio do Teatro São Luís) com a qual criou alguns espectáculos bem estimulantes como foi o caso do ciclo dedicado a Eduardo de Filippo, além da sua interpretação de textos poéticos ou monologais de carácter extremamente corrosivo em que se especializara e que encontravam uma grande adesão por parte do público. A sua morte prematura pôs fim a uma das mais brilhantes carreiras do teatro português pós-25 de Abril.

Noutra área, não devemos esquecer as produções de Filipe La Féria (Teatro Politeama), o mais polémico dos nossos criadores teatrais. Isto logo no início da sua actividade no âmbito do teatro independente (Casa da Comédia), acabando por se tornar no mais bem sucedido criador de teatro musical que, de modo algum viria a substituir a revista à portuguesa, vítima da degradação do lugar que há muito ocupara, o Parque Mayer. Embora em 1996 se tenha verificado a estreia de dois espectáculos do género no T. A. B. C. e Teatro Maria Vitória, não há razões para acreditar na recuperação da revista. Filipe La Féria produziu alguns espectáculos marcados por uma certa riqueza formal, nomeadamente *Passa Por Mim no Rossio* (Teatro Nacional/1994), *Cocaina* (Teatro Politeama/1995). Parece, no entanto, bloqueado pelo custo das suas produções.

Outros criadores devem ser citados porque o seu trabalho tem enriquecido substantivamente a produção de teatro em Portugal. É o caso de Rogério de Carvalho, o mais secreto e um dos mais criativos encenadores desse teatro, sendo aqui utilizado o termo encenador na acepção de autor. Jorge Silva Melo reapareceu recentemente no teatro, criando espectáculos de carácter realista, de que é responsável uma ampla equipa de jovens a quem tem ministrado cursos de técnica teatral. Os trabalhos de Jorge Silva Melo, de que o último espectáculo tem o título *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós*, peça a lembrar *Woyzeck*, de Buchner, revestem-se de grande importância.

Encenadores como José Wallenstein, José Carretas, José Peixoto, Miguel Guilherme, Luís Varela, Mário Barradas, Joaquim Benite, Fernando Mora Ramos, Paulo Castro, Cândido Ferreira, Norberto Barroca, Ana Tamen, Filipe Crawford,

que se especializou em «commedia dell'arte», Antonino Sommer e João Lourenço são a garantia de um teatro muito forte.

Um outro artista, José Caldas, brasileiro que em 1974 optou por Portugal, construiu alguns dos mais belos espectáculos para crianças e para todos os públicos, como vimos recentemente em *Auto do Boi*, produção do grupo portuense Teatro Bruto.

No Porto, além do Teatro Nacional São João, é necessário citar a Seiva Trupe com um trabalho irregular mas que mantém uma relação muito forte com o público, e ainda grupos de âmbito mais reduzido, como o TEP, que procura recuperar o lugar fundamental que ocupou sob a direcção de António Pedro, e um grupo de actividade constante, Art'Imagem.

Também no Porto se tem verificado o fenómeno, já assinalado em relação a Lisboa, do aparecimento de novos grupos constituídos a partir dos cursos ministrados pelas novas escolas do Porto – Escola Dramática Contemporânea, Ballet-Teatro e Escola Superior de Teatro. Grupos como o Teatro Bruto, Teatro Só, As Boas Raparigas Vão para o Céu e as Más Para Todo o Lado, com que Rogério de Carvalho tem especialmente trabalhado, garantem a existência de um teatro novo no Porto.

O teatro português, talvez mais do que qualquer outro, ocupa espaços de criação aparentemente pouco importantes e que, no entanto, fazem parte de um percurso que é indispensável ter em conta. Refiro-me ao teatro de amadores e ao teatro universitário, um e outro muito activos nas últimas décadas. No que se refere ao primeiro, para se avaliar da sua importância bastará referir o facto de lhe termos ficado a dever a leitura de alguns textos, como os de Tchekhov, superior à do teatro profissional. Quanto ao teatro universitário, com grande actividade nos anos 90, continua a representar um campo excepcional de formação.

Um outro espectáculo que é necessário sublinhar tem a ver com outros géneros de teatro, como é o caso do teatro de marionetas. Devemos assinalar aí a espantosa criatividade de um grupo portuense, Marionetas do Porto, dirigido por João Paulo Seara Cardoso. Os espectáculos deste grupo, que dispõe de uma sala minúscula, o Teatro de Belomonte, constituem experiências estéticas inescrutáveis que fazem dele um dos melhores da Europa.

O teatro de um povo não é constituído apenas por espectáculos, por salas, por artistas, é constituído também por públicos. Os públicos são alimentados não apenas por espectáculos nacionais mas por todos os espectáculos que vê, incluindo os estrangeiros. Daí a importância dos festivais internacionais, de que continuam a existir o FITEI, no Porto, que inclui grupos de expressão ibérica, o Festival de Almada, apresentado ao ar livre, e que é o mais popular e prestigiado

festival que se realiza entre nós, e tem já projecção europeia, e o Festival de Montemor-o-Velho. A Cena Lusófona organiza festivais em países de expressão portuguesa, no Maputo (1955), no Brasil (1996). Os Festivais de Lisboa apresentaram este ano um único espectáculo a cargo do conhecido grupo catalão, Fura Dels Baus.

Também o Teatro de Portalegre organiza um festival internacional, e o Teatro do Noroeste um festival galaico-português. Em Évora e no Porto realizam-se festivais internacionais de marionetas.

Um dos problemas do nosso teatro e, por isso, dos nossos públicos, tem a ver com a constituição do repertório. Não irei mais longe, limitar-me-ei a lembrar algumas das peças fundamentais que continuam por estrear: *Oresteia* de Ésquilo, *Titus Andronicus* e outras de Shakespeare, o *Cid* de Corneille, *Os Salteadores*, de Shiller, *Lorenzaccio*, de Musset, *Peer Gynt*, de Ibsen, *Lulu*, de Wedeking, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, *Luzes da Boémia*, de Valle-Inclán.

Pode dizer-se que nos anos 90 e, sobretudo nos anos mais recentes, com o novo Ministério da Cultura, do governo socialista, e apesar das dúvidas que continuam a cercar-nos, perspectivou-se uma hipótese de trabalho teatral mais produtiva. O conceito de Rui Vieira Nery, Secretário de Estado da Cultura, segundo o qual não é o governo que subsidia os grupos mas estes que subsidiam o governo, tendo em atenção os sacrifícios que fazer teatro a sério representa, parece-me estimulante. Aguardemos por isso com alguma esperança este final do século.

Carlos Porto, pseudónimo de José Carlos da Silva Castro, crítico de teatro. Publicou: *Em Busca do Teatro Perdido* (1972), *Dez Anos de Teatro e Cinema em Portugal* (1974-84) em colaboração com Salvato Teles Menezes (1985), *Fábrica Sensível*, (ficção) (1982), *Livrarias e Livreiros - Histórias Portuenses* (1994), *O TEP e o Teatro em Portugal* (1997) - FITEI - *Pátria do Teatro de Expressão Ibérica* (1997). Adaptou a teatro o seu drama *Fábrica Sensível* e o romance de António Skarmeta, *O Carteiro de Pablo Neruda*.