

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

O ator Bruno Bravo e os Primeiros Sintomas: Estudo de dois trajetos profissionais que se intercetam no teatro

Ana Rita Mata de Barros

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora

Doutora Vera Borges, Investigadora Integrada e Professora Auxiliar Convidada
CIES-ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2023



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

O ator Bruno Bravo e os Primeiros Sintomas: Estudo de dois trajetos profissionais que se intercetam no teatro

Ana Rita Mata de Barros

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora

Doutora Vera Borges, Investigadora Integrada e Professora Auxiliar Convidada
CIES_ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2023

Agradecimentos

Em primeiro lugar quero agradecer à professora Vera Borges por aceitar orientar-me durante o período de elaboração da tese. Obrigada por toda a dedicação, carinho e motivação que foi demonstrada. A sua disponibilidade e conselhos ao longo do processo foram essenciais para a minha aprendizagem e desenvolvimento neste percurso.

Ao Bruno Bravo e aos Primeiros Sintomas por aceitarem que realizasse esta investigação e me permitissem fazer uma entrevista respondendo às minhas inúmeras questões. Foi fundamental todo o vosso contributo.

A todos os meus amigos que, direta ou indiretamente, me apoiaram. Em especial à Inês Almeida e à Mariana Calçôa por me acompanharem sempre de perto em todo o caminho percorrido através das suas palavras amigas e de motivação.

Agradeço também à minha família que me apoiou incondicionalmente e, em especial, ao meu companheiro, Gonçalo Godinho, que foi um apoio fundamental em todo o processo, através da sua generosidade e disponibilidade.

Resumo

A presente dissertação centra-se na descrição do trajeto profissional e artístico do ator Bruno Bravo e da companhia que fundou, os Primeiros Sintomas. A tese tem como pano de fundo a caracterização do teatro, em Lisboa e a nível nacional, nos anos 90, do século XX – altura em que o ator e a companhia iniciaram os seus trajetos – até à atualidade. Esta análise qualitativa parte das palavras do ator e encenador, aliadas a três entrevistas realizadas em momentos diferentes da sua “trajetória de carreira”, para com elas construir um “retrato sociológico” do seu percurso no teatro. Pretende-se descrever o impacto que as múltiplas facetas do trabalho de Bruno Bravo e dos Primeiros Sintomas tiveram - e têm hoje - na configuração do tecido teatral português. Por fim, realiza-se uma reflexão e um breve debate teórico sobre a gestão e a produção teatral, os desafios da profissão de ator, a economia teatral e a formação dos atores, permitindo compreender as alterações mais significativas, o posicionamento do artista e o funcionamento da sua estrutura de criação, no panorama teatral lisboeta, durante este período temporal.

Palavras-chave: teatro; artista; trajetória; gestão; produção; formação; retrato sociológico.

Abstract

This thesis focuses on describing the professional and artistic path of the actor Bruno Bravo and the company that he founded: Primeiros Sintomas. The thesis has as its backdrop the characterisation of theatre both within Lisbon and nationally, from the 1990s – when the actor began his career, and the company was born– to the present moment. In this qualitative analysis, the words of the actor and director are taken as a starting point that, coupled with three interviews that have taken place during different times of his career, allowed for the creation of a “sociological portrait” of his journey. It is also intended to describe the impact that Bruno Bravo and Primeiros Sintomas had - and currently have - on the configuration of Portuguese theatre. A theoretical reflection and debate are carried out on theatre production and management; the challenges of acting from a profession standpoint; and theatrical economics and training during this time, allowing us to understand significant changes, the positioning of the artist today and how their structure of artistic creation works in Lisbon’s panorama.

Keywords: theater; artist; trajectory; management; production; training; sociological portrait.

Índice

Agradecimentos.....	i
Resumo.....	iii
Abstract.....	v
Índice.....	vii
Índice de quadros, figuras e fotografias.....	ix
Glossário de Siglas.....	xi
Introdução.....	1
Capítulo 1: Enquadramento teórico e metodologia.....	5
1.1 O teatro em Portugal, nos anos 90.....	5
1.2 Metodologia.....	12
Capítulo 2: Duas trajetórias que se cruzam no teatro: Trajetória individual.....	17
2.1 Trajetória individual de carreira: o ator e encenador Bruno Bravo.....	17
2.1.1 A chegada de Bruno Bravo ao teatro e a formação profissional que desenvolveu.....	17
2.1.2 Os primeiros trabalhos como ator.....	19
2.1.3 Percurso enquanto professor.....	21
2.1.4 As suas influências.....	22
2.1.5 O impacto dos Artistas Unidos no seu percurso.....	24
2.1.6 Perceção do caminho - introdução à encenação.....	25
Capítulo 3: Trajetória organizacional da companhia	26
3.1. Trajetória organizacional: Os Primeiros Sintomas, dos anos 90 aos dias de hoje.....	26
3.1.1 A criação da companhia - Os membros fundadores.....	26

3.1.2 O Espaço Ribeira e o CAL, as duas casas.....	29
3.1.3 As dificuldades inerentes à criação dos Primeiros Sintomas.....	31
3.1.4 O impacto dos Primeiros Sintomas em Lisboa: nas palavras do seu diretor.....	32
3.1.5 As atividades desenvolvidas.....	36
3.1.6 O trabalho artístico e a Covid-19.....	39
3.1.7 Os públicos do teatro com enfoque nos Primeiros Sintomas.....	40
Capítulo 4: Discussão dos resultados.....	43
Conclusão.....	57
Fontes e Bibliografia.....	61
Anexos.....	65

Índice de quadros, figuras e fotografias

Quadro 1- Dimensões de análise da entrevista a Bruno Bravo.....	14
Quadro 2- Entrevista a Bruno Bravo.....	65
Quadro 3- Espetáculos realizados pelo teatro Primeiros Sintomas. Levantamento realizado pela autora com as informações disponíveis no site da companhia.....	95
Figura 1: Planta do CAL.....	111
Figura 2: Espetadores do teatro em Portugal.....	112
Figura 3: Barómetro da Cultura; Sexo.....	112
Figura 4: Barómetro da Cultura; idade.....	113
Figura 5: Emprego na Cultura; sexo.....	114
Figura 6: Emprego na Cultura; Idade.....	115
Fotografia 1: Consentimento Informado.....	109
Fotografia 2: Espetáculo As Rosas Suicidam-se.....	110
Fotografia 3: Espetáculo Frankenstein.....	110
Fotografia 4: Espetáculo Agamémnon.....	111
Fotografia 5: Espetáculo Hedda Gabler.....	113
Fotografia 6: Espetáculo Menina Júlia.....	114

Glossário de Siglas

AQ- Adriana Queiroz

AU-Artistas Unidos

BB- Bruno Bravo

CAL - Centro de Artes de Lisboa

DGARTES - Direção Geral das Artes

ER - Espaço Ribeira

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema

INE -O Instituto Nacional de Estatística

JSM- Jorge Silva Melo

LMC- Luís Miguel Cintra

MCC- Miguel Castro Caldas

NR-Nídia Roque

OPAC-Observatório Português das Atividades Culturais

PS-Primeiros Sintomas

SF-Sandra Faleiro

SD- Sérgio Delgado

Introdução

A presente dissertação é realizada no âmbito do Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura e tem como ponto de partida a seguinte pergunta: como é que se organizou e desenvolveu a trajetória profissional do ator Bruno Bravo (BB) e da estrutura teatral que fundou, os Primeiros Sintomas (PS), nos anos 90 até aos dias de hoje? Para responder a esta pergunta terei em conta o contexto do teatro, em Lisboa e a nível nacional¹. Neste trabalho, tenho ainda presente que a pergunta de partida ajuda o/a investigador/a a encontrar o caminho pelo qual quer envergar, pois é necessário encontrar uma motivação que o/a ajude a desbravar os caminhos em busca da compreensão sobre o que lhe faz sentido explorar. Partir deste princípio é fundamental para o entendimento profundo do tema que se quer explorar e para a sua organização. A escolha da bibliografia para esta tese foi realizada de forma a responder à pergunta de partida. Assim, tive por base os princípios gerais do *Manual de Investigação em Ciências Sociais* (1998) e os quadros teóricos das profissões e organizações artísticas, no teatro em Portugal: *O Mundo do Teatro em Portugal* (Borges, 2007), *Nove Considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90* (Vasques, 1998) e *Teatro Português contemporâneo-Experimentalismo, Política e Utopia [Título Provisório]* (Coelho, 2017). A fase de leituras, para fazer a revisão bibliográfica, foi guiada pelos conceitos encontrados através da pergunta de partida e as primeiras leituras realizadas. Detive-me no conceito de “trajetória de carreira” (Borges, 2007, p. 35), que implica “um ajustamento do caminho, do trajeto do indivíduo, um movimento de “vai e vem”, do indivíduo e das dimensões da sua vida ao seu mundo profissional” (Borges, 2007, p. 35). Neste caso, a trajetória profissional de um indivíduo, um ator, e a trajetória organizacional de uma estrutura artística, um grupo, uma companhia de teatro. Através deste processo de investigação foi-me possível encontrar, com clareza, a problemática central da minha dissertação e foi essa que tive como elemento guia deste trabalho.

De uma forma resumida, proponho-me, pois, estudar o trajeto profissional de BB e dos PS, tendo em consideração o teatro nos anos 90 e até à atualidade, analisando a gestão de uma carreira artística e de uma companhia de teatro portuguesa. Realizo um estudo mais aprofundado sobre os anos 90, de forma a compreender o contexto em que o BB começou a trabalhar no teatro profissional. Apesar de realizar um estudo sociológico - que percorre o

¹ Ao longo desta dissertação, utilizarei BB para me referir a Bruno Bravo e PS para me referir aos Primeiros Sintomas.

percurso artístico de BB e dos PS – não irei concretizar uma análise aprofundada sobre a linguagem artística do encenador e da estrutura, o que pode apontar-se como um dos limites da minha pesquisa.

Para realizar a análise dos trajetos profissionais do indivíduo e da companhia de teatro, vou incidir sobre o material de três entrevistas, e vou debruçar-me nos dois capítulos do livro *Teatro Português Contemporâneo- Experimentalismo, Política e Utopia [Título Provisório]* (Coelho, 2017). Em conjunto, estas são fontes basilares do meu trabalho de análise. Assim, concretizo a análise numa linha temporal que descreve a fase inicial da estrutura PS, a fase em que não tem espaço próprio, e a fase em que já tem o Espaço Ribeira (ER), que se situava no Cais do Sodré, até à fase atual no Centro de Artes de Lisboa (CAL), na Graça. Mostro, assim, como os espaços e os tempos descrevem a evolução destes dois trajetos profissionais que se entrelaçam.

Os documentos – as entrevistas e os textos - vão permitir-me fazer uma análise aprofundada da trajetória profissional de BB, traçando o seu “retrato sociológico” (Lahire, 2004, p. 9) e descrevendo o trajeto dos PS. Em 2004, os Artistas Unidos (AU) publicaram, na Revista nº 13, uma entrevista realizada pelas atrizes, Joana Bárcia, Teresa Sobral e Andreia Pinto. Esta entrevista faz o levantamento do percurso do ator e retrata o início do trajeto dos PS, as motivações dos seus fundadores, o seu arrancar sem um espaço de trabalho e os desafios de se tornarem uma companhia. Depois disso, no ano de 2012, a Revista Sinais de Cena publicou uma entrevista ao BB. Nesta entrevista, percorre-se o seu percurso e o da companhia, tendo em conta que, nessa altura, já eram detentores de um espaço próprio para ensaios, cursos e apresentações (o Espaço Ribeira).

Por fim, já em 2017, o Teatro Nacional D. Maria II & Bicho-do-Mato publicaram o livro *Teatro Português Contemporâneo- Experimentalismo, Política e Utopia [Título Provisório]*, coordenado por Rui Pina Coelho (2017), que contém um capítulo que retrata o percurso do BB e dos PS. O texto intitula-se “*Regime Democrático e Regimes de Cena: três encenadores (Nuno Cardoso, Bruno Bravo e Gonçalo Amorim)*”, de Jorge Loureira Figueira, e será um dos três textos centrais para conhecer e descrever o duplo percurso, de BB e dos PS. Para além deste capítulo, importante para o desenvolvimento da dissertação, o livro conta também com um capítulo inicial, escrito por Rui Pina Coelho, que se revela importante para a compreensão do teatro, em Portugal, entre o século XX e XXI, “*Experimentalismo, Política e Utopia: Um teatro português do início do século XX ao dealbar do novo milénio*” (Coelho, 2017, p. 7-24).

Além destas fontes, fundamentais para o meu estudo, realizei uma entrevista aprofundada ao artista (Ver anexo A), no dia 28 de janeiro de 2023. A entrevista teve na sua génese a emergência em aprofundar e esclarecer algumas das dimensões das outras entrevistas, tendo em conta os anos consequentes e as evoluções e impasses sentidos e vividos pelos PS. As duas entrevistas anteriores e a entrevista que eu realizei demonstraram ser da maior relevância na concretização desta dissertação. Assim, utilizam-se as palavras de BB nas diferentes fontes com o intuito de realizar uma linha cronológica que suporte e sustente a minha investigação, permitindo-me fazer o levantamento de todos os esforços e dificuldades detetadas para criar e desenvolver uma companhia de teatro, entre os anos 90 e a atualidade.

Para realizar este estudo, tenho como livros-guia para a abordagem metodológica os “Retratos Sociológicos: Disposições e Variações Individuais”, de Bernard Lahire (2004), e “Pensar na Vida: Biografias e Reflexividade Individual”, de Ana Caetano (2016), onde se afirma um dos meus propósitos:

“(...) analisar sociologicamente os mecanismos sociais da reflexividade individual, ou seja, o modo como cada pessoa [cada artista] se pensa a si mesma [mesmo] por referência às suas circunstâncias sociais...” (Caetano, 2016, p. 1).

Estes dois livros são pontos impulsionadores da compreensão prática e teórica relativamente à realização da entrevista e ao tratamento dos dados recolhidos.

Por fim, resta-me dizer que o meu interesse pelo tema surgiu de uma estima gerada enquanto espectadora e discente de BB na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), no ano letivo de 2020/2021. A esta razão junta-se a investigação que fiz sobre as diversas companhias existentes em Lisboa, permitindo assim ter uma noção dos anos de funcionamento das inúmeras estruturas no meio cultural. Os PS contam com 22 anos de existência, o que acarreta consigo um interesse profundo em compreender a gestão realizada ao longo dos anos para que esta se consiga posicionar no teatro em Lisboa e a nível nacional. Este posicionamento é caracterizado por BB como “marginal” (entrevistas a BB, 28 de janeiro de 2023), algo de que se orgulha e que pretende perpetuar no futuro. E que me motivou para conhecer melhor o percurso de BB e dos PS.

A presente dissertação organiza-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, proponho-me a investigar e descrever os seguintes pontos: 1) o contexto teatral nacional nos anos 90, com incursão pelos dias de hoje, sendo que o artista e a estrutura continuam no ativo; 2) a economia teatral nos anos 90: como é que as estruturas se organizavam, faziam e montavam os seus

espetáculos; 3) a gestão e produção teatral nos anos 90: como se produziam os espetáculos. E os tipos de financiamentos; 4) a formação: a importância da escola de teatro e a coexistência com o modelo do “aprender fazendo”. Para a realização destes objetivos, foi necessário fazer uma revisão da bibliografia relativa ao teatro em Portugal, nos anos 70, 80 e 90 (a pesquisa que fiz foi mais dominante nesta década), de forma a permitir um mapeamento dos fatores principais que condicionam e estruturam o contexto em que a companhia foi trabalhando. Neste capítulo são apresentados o procedimento aplicado e o método que vai orientar todo o meu estudo.

No segundo e terceiro capítulos, analiso as variações e disposições da trajetória de carreira de BB de modo a compreender o seu percurso individual e artístico e, em simultâneo, o percurso dos PS. Para construir as dimensões de análise, utilizo as diferentes entrevistas, sendo que é a partir destas que vou depois discutir a formação dos atores e a gestão das companhias de teatro, em Portugal. No quarto, e último capítulo, foco-me em fazer uma breve discussão diacrónica - através da linha temporal entre os anos 90 e os dias de hoje - e tenho como pontos fulcrais discutir: a gestão e a produção teatral; a formação; a economia teatral; os desafios da profissão. É realizado um ponto da situação que permite verificar as diferenças e a evolução entre os dois períodos, nas dimensões consideradas. Irei realizar uma análise diacrónica de forma a conseguir criar uma ponte comparativa, com as semelhanças e as diferenças encontradas. Propus-me a realizar este estudo também de forma a incentivar outros a fazê-lo, uma vez que existem pontos essenciais que ainda podem ser estudados.

Capítulo 1

Enquadramento teórico e metodologia

1.1 O teatro em Portugal, nos anos 90

Realizar um “retrato sociológico” da trajetória ou percurso de carreira de BB e da companhia PS requer que se faça um recuo até ao fim do século XX, com o objetivo de tentar delinear e mapear estes dois percursos de modo a inseri-los num contexto histórico, social, político e cultural. Ao observar o caso do BB e dos PS deparo-me com uma relação de simbiose quase perfeita, culminada pela grande vontade e emergência de estar e ser na arte: um ator e uma estrutura de criação teatral. Um não vive sem o outro, fazem parte da sua necessidade vital. Sendo esta companhia de Lisboa, posso afirmar que se encontra no centro das atividades culturais, pois Lisboa e Porto são dois grandes polos culturais em Portugal. As grandes cidades atraem os artistas e outros profissionais pertencentes ao mundo do teatro: encenadores, atores, técnicos de vídeos, luminotécnicos, sonoplastas, músicos, figurinistas, cenógrafos, etc. Estes territórios permitem o encontro, a troca, a formação, a sociabilidade entre os artistas e os grupos de teatro. Em Portugal, apesar de existir uma política pública cultural de descentralização, verifica-se uma forte concentração de artistas, grupos e projetos nos dois grandes centros urbanos (Borges, 2007, p. 65). Apesar de existirem alguns grupos espalhados a nível nacional, estes não chegam a ter um número significativo quando comparados com Porto e Lisboa.

Os artistas para conseguirem existir no meio cultural, e alcançarem uma vida digna, têm de se associar a outros artistas, através de diferentes afinidades profissionais, pessoais e sociais, que lhes permitem ter acesso a diferentes projetos, uns permanentes e outros temporários. No meio cultural existe esta especificidade de os artistas e restantes profissões relativas ao teatro funcionarem em rede, ou seja, estes são convidados de projeto para projeto. Por norma, os indivíduos que dirigem o projeto depositam uma confiança através do seu conhecimento sobre o trabalho artístico dos artistas intervenientes. Muitos projetos já se iniciam com objetivos traçados a nível de equipa, pois quem está a dirigi-lo antecipadamente já realizou as suas escolhas. Os atores escolhidos através da seleção direta são, geralmente, correspondentes a papéis principais ou personagens-chave, sendo que o encenador/diretor já tinha uma visão clara sobre o ator que queria para integrar a sua equipa. Existem exceções, pois há também a possibilidade de estes profissionais serem selecionados através de casting ou entrevista.

Normalmente, estes são selecionados por estas vias numa fase mais inicial da sua carreira, quando estes alcançam um certo nível de trabalho, apenas são convidados para integrarem as equipas. São escolhidos com base no seu trabalho desenvolvido até ao momento e a sua reputação no setor teatral. Os encenadores, diretores e produtores acompanham o trabalho dos atores no teatro, no cinema e na televisão. Esta “seleção direta” é mais comum em projetos que detêm um maior orçamento (Borges, 2002, p.81-106).

No caso dos projetos com orçamento mais reduzido, experimentais ou independentes, os castings são comuns, permitindo assim a abertura aos jovens artistas para participarem. Os castings eram geralmente divulgados nos anúncios de jornal, revistas, agências, entre outros. Estes anúncios descreviam e especificavam os requisitos procurados, o perfil procurado e as informações sobre a sua realização (local, data e horário). Geralmente, os atores com interesse no casting anunciado eram solicitados para enviar o currículo e, por vezes, uma carta de motivação, onde descreviam o seu interesse em integrar o projeto. Nesta época, apareceram também os perfis de “artistas-gestores da sua carreira e do seu trabalho”, que são capazes de alcançar e organizar o necessário para formar um grupo e/ou a realização de um espetáculo. Estes artistas conseguem criar diversos espetáculos também devido à sua polivalência, são capazes de assumir diversos cargos de responsabilidade (Borges, 2002, p. 96).

As cooperativas entraram em desuso, ao invés das associações culturais sem fins lucrativos: 50% dos grupos fundados nos anos 90 são associações culturais. Os grupos de teatro que não têm sala própria são, principalmente, grupos fundados nos anos 90, ou seja, circulam pelas salas municipais, a convite das instituições programadoras (Borges, 2007, p. 133).

Ao longo dos anos 90, é perceptível o trabalho desenvolvido pelos coletivos e criadores mais jovens que foram abraçando os palcos nacionais. Se focalizar os anos 70 e 80, posso afirmar que os novos criadores da geração de 90 são herdeiros das anteriores, dos projetos de experimentação que provinham de uma certa liberdade criativa, sendo possível alcançar e conquistar, trabalhando essencialmente em espaços não convencionais ou adaptados. Através da programação de alguns teatros e festivais (Culturgest, do Centro Cultural de Belém, dos teatros Municipais São Luiz e Maria Matos, no Festival Internacional de Almada, e no Alkantara Festival) foi encontrando “palco” para uma atividade regular e com alguma visibilidade. Alguns criadores sem espaço próprio, como é o caso de Mónica Calle e Lúcia Sigalho, procuraram espaços alternativos. Esta procura por algo que não têm e que necessitam,

acarreta consigo os primeiros projetos viscerais, autobiográficos e, por vezes, com um carácter provisório (Coelho, 2017, p. 7 a 20).

“Ao longo dos anos 90 até à atualidade, as sucessivas polémicas em torno da atribuição dos subsídios mostram que as políticas teatrais dos governos, sustentadas quase exclusivamente nos apoios financeiros, não conseguem responder ao aumento e à dinâmica dos grupos de teatro e projetos artísticos. Os montantes destinados à cultura e, em particular, ao teatro são sempre restritos para as necessidades” (Borges, 2007, p. 84).

O Espaço d’O Tempo, criado em 2000 pelo coreógrafo Rui Horta, no Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo, surge com o propósito de disponibilizar residências artísticas nas áreas da dança, artes visuais, teatro, performance e música. Estas estruturas de apoio à criação são fundamentais para aos artistas, permitem a sua sobrevivência e a realização dos seus projetos, que por norma tendem a ter diversas dificuldades provindas do acesso limitado, parco ou pontual aos financiamentos estatais e sem espaços próprios (Coelho, 2017, p.19). As estruturas por norma são financiadas, pela câmara municipal, que cede a sala aos grupos de teatro; bilheteira; ministério da cultura; outros programas de apoio e instituições. A DGARTES e a Fundação Calouste Gulbenkian fazem parte destes apoios fundamentais para as artes. Posso considerar também que o ministério da cultura e a criação do Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE) constituem um período de grandes movimentações e revoluções relativamente à cultura. As autarquias locais também financiam vários projetos e grupos teatrais, com uma incidência especial em cidades que têm uma forte tradição teatral (Porto e Lisboa). As coproduções também são uma opção disseminada por parte dos diferentes grupos de teatro, a nível nacional. Para além de estabelecerem parcerias com grupos de teatro nacionais, estabelecem também com grupos de teatro internacionais. As coproduções permitem aceder a uma produção mais acessível financeiramente, sendo que esta situação possibilita a partilha de custos e recursos.

Neste período surgem novas escolas: ESMAE, 1985 (Porto); ESAD, 1989 (Caldas da Rainha); ACE, 1990 (Porto); Balletteatro, 1989 (Porto). Nos anos 80, dá-se uma nova viragem no setor formativo da Escola Superior de Teatro e Cinema, e considera-se que com a presidência de Jorge Listopad se verifica um novo espírito formativo. Ele foi Presidente da Comissão Instaladora da Escola Superior de Teatro e Cinema, entre os anos de 1983 e 1995. O teatro passou a ser considerado em diversas escolas e universidades. Houve um impulsionamento da diversificação de cursos, para além do curso de teatro, começou a haver outras ofertas, tais como: produção, cenografia, luz, som e figurinos. Esta variedade de cursos permitiu aos

estudantes escolherem, aprofundarem e especializarem-se nas áreas do seu interesse. Passou a existir a oportunidade de aprofundar a sua área e ter contacto com as diferentes matérias que os estabelecimentos ofereciam nos seus planos de estudo. A formação em teatro e o “aprender fazendo” passaram a ser aliados, uma vez que ao observar o terreno, e através das diversas referências disponíveis, apuro que para além da formação ser uma parte fundamental, o “aprender fazendo” também se insere no seu percurso. Os artistas através das suas experiências amadoras e/ou profissionais acabam por se desenvolver, reter ensinamentos, estéticas e estilos que os colegas e grupos de teatro lhes proporcionam. Estes aliados são cada vez mais fortes e unidos, o que proporciona um mercado mais competitivo e complexo de alcançar, sendo que não é possível apoiar e empregar todos os profissionais que saem anualmente das escolas de teatro.

Os anos 90 trouxeram também uma internacionalização dos cursos de teatro em Portugal, sendo que muitas escolas estabeleceram acordos e parcerias com escolas internacionais. Mas também começaram a oferecer programas de intercâmbio para estudantes de teatro. Começou a existir uma troca de conhecimentos e escolas de teatro, o que permitiu aos alunos aprofundarem certas técnicas e métodos inerentes a essas instituições.

Neste período, é notório que diversos encenadores free-lancers, permanentes ou que integram com frequência os elencos dos teatros públicos ou privados, sejam “empurrados” para o esquecimento ou que sejam colocados em segundo plano. Este fenómeno dá-se devido à enorme vaga de novos atores que surgem neste período. É possível identificar dois tipos de designações para a “nova geração”: os projetos novos que centram na sua atividade a vontade de continuidade e os que são detentores de um grupo/coletivo consideravelmente estável (com uma direção artística), que, por vezes, é composto por um elemento pertencente à geração anterior. Estes grupos têm como um dos objetivos centrais a rápida institucionalização e reconhecimento - Teatro da Garagem, 1990; Olho, 1991; Grupo, 1991; Arte Pública de Beja, 1992; Escola da Noite, 1992; Teatro Meridional, 1992; Visões Úteis, 1994; As Boas Raparigas, 1994; Artistas Unidos, 1996, entre outros. Existem também outros projetos, que se podem designar como alternativa a “grupos/companhia”, geralmente podem ser considerados coletivistas e que pertencem ao radical antissistema, apesar de não serem anti subsídio. Ao analisar os anos entre 1990 e 1996, é visível ora um núcleo designado por companhia, ora como criador individual (Mónica Calle, Maria Duarte e Luís Castro) (Vasques, 1998, p. 14-15).

Os anos 90 ficaram marcados pela mudança e renovação do teatro a nível nacional. Surgiram inúmeros grupos de teatro e novas abordagens. O teatro em Portugal passou por uma maior democratização (Costa, 1997, p. 3). Contou-se com um grande número de espetáculos a serem apresentados fora dos centros urbanos e com preços acessíveis. Só foi possível assistir a esta democratização devido às políticas públicas que incentivaram a descentralização cultural, a realização e a promoção de eventos em Portugal. O momento foi também impulsionador do surgimento de novos espaços culturais e teatrais por todo o país (por exemplo: teatros municipais, centros culturais). Este aumento de espaços culturais proporcionou mais postos de trabalho, mais oportunidades para os artistas, criadores e trabalhadores da cultura (Vasques, 1998). Mas por outro lado, trouxe também outras oportunidades, opções de escolha e entretenimento para o público.

Nos anos 90, as mulheres assumem um papel significativo no teatro. Ao longo dos últimos anos, é verificada uma forte mudança de mentalidades, sendo que este panorama é discutível tendo em conta as mudanças política, social e económica. Neste mesmo período dos anos 90, dá-se a terceira vaga que ficou marcada pela reflexão realizada pelas mulheres às outras vagas e pela perceção de que existia um certo vazio intrínseco em diversas matérias. A Escola de Mulheres: Oficina de Teatro teve um papel importante na impulsão da luta pela singularidade feminina e feminista através do surgimento da ideia de “escrita de teatro”, que se afasta da dramaturgia convencional e ainda da revisão do conceito de “autoria” que tem por base uma ideia de “teatro total”. Este ocupa um lugar menos institucional na criação/encenação no feminino (Vieira, 2012). Esta evolução permitiu uma modificação das configurações dos géneros participantes no teatro português. Mulheres que marcaram esta geração foram: Lúcia Sigalho, Ana Tamen, Ana Nave (encenadoras e criadoras); Luísa Costa Gomes, Hélia Correia e Eduarda Dionísio (escritoras), dramaturga e ex-atriz Maria do Céu Ricardo. No mundo ainda mais “masculino” da cenografia temos Helena Reis, Cristina Reis e Vera Castro, como exemplos que marcaram uma geração (Vasques, 1998, p. 16).

Neste período, houve alguns coletivos - como o OLHO, dirigido por João Garcia Miguel, em 1993; o Útero, dirigido por Miguel Moreira, em 1998- que foram pioneiros na forma de pensar e criar alternativas, entendendo-se assim que se começou a perceber de forma diferente a criação teatral, em Portugal, posicionando-a a nível europeu como sendo uma das mais originais, através da sua forma particular de relação com o texto, o espaço e o público, tornando-a assim radical e única (Coelho, 2017, p. 17). Se focalizar a atenção nos encenadores e dramaturgos dos anos 90 e anos seguintes, podemos confirmar que Tiago Rodrigues foi

uma das figuras mais influentes no teatro português, destacando-se pela sua abordagem contemporânea e inovadora (Coelho, 2017, p. 80 a 97). O Teatro Meridional, dirigido por Miguel Seabra e Natália Luíza, e o Teatro O Bando, dirigido pelo João Brites, surgiram também nos anos 90. Trouxeram abordagens criativas e experimentais ao teatro, os temas usuais nestas companhias eram os temas sociais e políticos.

Com a criação do Ministério da Cultura, em 1995, desenvolveram-se diversos programas de reabilitação e construção de teatros e equipamentos culturais. Foram realizados através de financiamento nacional e europeu, sendo que a maior parte deles, atualmente, são propriedade dos municípios. Hoje, existe a rede de teatros portugueses que financia estes equipamentos de modo a terem uma atividade artística regular.

Como afirmou BB, os grupos ditos das margens, “marginais”, continuam sem apoio.

“Porque a cultura é onde está a arte, como é óbvio, mas eu entendo a cultura como uma coisa mais estanque, portanto, ou seja, qualquer coisa que tem a ver e que tem de ser muito preservado, que tem a ver com tradição, que tem a ver com os museus ou que tem a ver com hábitos culturais... A arte é sempre rutura, portanto é sempre... é o que faz avançar e que estabiliza a cultura. Deve um país investir na arte ou não? [...]” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Estas estruturas têm de, consecutivamente, concorrer a apoios para conseguirem subsistir ano após ano. É identificada uma instabilidade considerável com este tipo de apoios, pois as estruturas nunca sabem quando será o seu último ano de apoio. Observando o panorama nacional do teatro em Portugal, nos anos 90, é possível analisar e verificar que cada vez mais é complexo encontrar uma estabilidade tanto para as estruturas como para os artistas. Os apoios existentes não cumprem com o seu objetivo inicial e fulcral que é o de manter e proporcionar que as estruturas consigam subsistir de forma digna. Nos anos 70, as equipas eram de dimensões médias (cinco a oito membros) e muito grandes (entre 13 ou mais membros). A partir dos anos 80 denota-se uma diminuição das equipas grandes, levando quase à sua extinção (Borges, 2007, p. 127). As estruturas passam a organizar-se em torno de uma ou duas pessoas centrais e um conjunto de artistas e estruturas-satélite que trabalham como convidados, por projeto (Borges, 2007, 2008).

Neste período, liderado pelo governo-social democrata, verifica-se uma situação financeira estável. No ano de 1997, foram despendidos três milhões de contos no setor cultural (Vasques, 1998, p. 19). Permitiu assim o aumento das companhias ou grupos subsidiados. Os subsídios (subsídios bianuais, anuais e pontuais) dos teatros de iniciativa privada são: contratos-

programa de 3 anos com dez companhias convencionais (Teatro da Cornucópia, TEC, Novo Grupo, CENDREV, Seiva Trupe, Comuna, Bando, Companhia de Teatro de Almada, Teatro A Barraca e Teatro de Animação de Setúbal). Estes regem-se por dois critérios, o reconhecimento do teatro “independente” e a *“promoção de um maior equilíbrio geográfico no país e o investimento em projetos “credíveis”, esteticamente identificáveis, indicando capacidades de continuidade e de renovação das linguagens de cena”* (Vasques, 1998, p. 8).

Os anos 90 sofreram um grande decréscimo a nível de espetadores, sendo que o ano de 1993 registou o valor mais baixo, 192 mil espetadores. Só em 1998 é que se dá um aumento que se estende até 2005. Ao analisar os dados disponíveis no site do OPAC, é possível afirmar que, entre 1997 e 1998, houve um crescimento de espetáculos apresentados. Este crescimento surge na sequência de novos projetos e grupos que na sua maioria não sobrevive a uma ou duas produções. Este aumento não corresponde necessariamente ao aumento da qualidade dos espetáculos, mas resulta sim de uma necessidade de visibilidade e urgência artística dos jovens artistas. Relativamente às receitas, no ano de 1998 dá-se um crescimento acentuado das mesmas, o que já se tinha verificado também em 1992 e 1994. Os números de sessões encontram-se sempre abaixo de 3870 até 1998. No ano de 1999 até 2005, verifica-se um crescimento acentuado, pois o número de sessões passa de 2972, em 1999, para 11804 em 2005 (Miranda, 2020, p. 1 a 5).

Nos anos 90, algumas das instituições responsáveis pela programação eram: o ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, a Culturgest/ Caixa Geral de Depósitos, o Centro Cultural de Belém, Teatro Rivoli, entre outros. Um fator determinante para os processos de trabalho dos jovens criadores foram os festivais nacionais e internacionais, partilhando assim as diversas linguagens artísticas e pensamentos sobre a arte, que permitem enriquecer cada grupo e/ou criador, pois estes “espaços” são dotados de experiências várias para estes elementos participantes.

1.2. Metodologia

Para o desenvolvimento desta dissertação, procedo à construção de um “retrato sociológico” (Lahire, 2004, p. 7) do artista BB. A metodologia que utilizo é qualitativa. Para isso, recorro a uma combinação dos detalhes das entrevistas - em particular, aquela que eu mesma realizei - com a análise de outras fontes escritas para, desta forma, chegar a uma compreensão das experiências profissionais de BB e os contextos sociais de formação e de trabalho em que este se insere, bem como os PS.

De acordo com Bryman (2012), as entrevistas e a análise narrativa são um grande impulsionador na obtenção de dados, podendo por vezes ser combinadas com outras fontes ou documentos.

“Life history interviewing is often seen as one of the springboards for producing data that can be viewed through a narrative lens. Narrative analysis focuses attention on people's stories concerning sequences of events that permeate their lives. Life history interviewing can be a significant tool in eliciting such accounts...An oral history interview is usually somewhat more specific in tone in that the subject is asked to reflect upon specific events or periods in the past. The emphasis is less on the individual and his or her life than on the particular events in the past. It too is sometimes combined with other sources, such as documents” (Bryman, 2012, p. 491).

Ao contar a sua história de vida profissional, BB faz-me recuar aos anos 90, data em que iniciou a sua trajetória de formação e a sua trajetória profissional no teatro. O intuito é de compreender como organizou e geriu o seu percurso e ao nível da gestão pretendo compreender como é que se torna possível uma estrutura existir e subsistir no panorama nacional - como funciona, como são realizados os espetáculos, quais são as suas equipas, os tipos de financiamentos e a importância de ter um espaço. Os PS foram e são uma estrutura que apresenta já um percurso considerável² (ver anexo B), o que nos pode indicar como diversos fatores têm ou não impacto na consolidação das estruturas de teatro, e podem ser aqui explorados.

Posso ainda afirmar que existem referências essenciais para a estratégia metodológica desta dissertação. Por exemplo, o artigo da Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas

² **Anexo B** – Espetáculos realizados pelo teatro Primeiros Sintomas. Levantamento realizado pela autora com as informações disponíveis no site da companhia.

(2012) é um dos impulsionadores desta dissertação. Foi através deste texto que desenvolvi o meu trabalho.

“A versão aqui transcrita corresponde à junção e edição de duas conversas. A primeira teve lugar em julho de 2010, durante as CURTAS Primeiros Sintomas - mostra de peças curtas de teatro, em que estiveram presentes Ana Bigotte Vieira, Miguel Castro Caldas e Bruno Bravo. A segunda teve lugar um ano depois, em julho de 2011, durante as Leituras não encenadas Primeiros Sintomas e estiveram presentes Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Bruno Bravo” (Vieira, 2012, p. 1).

Outro artigo importante para o meu estudo foi a entrevista realizada pelas atrizes Joana Bárcia, Teresa Sobral e Andreia Bento, publicada pelos Artistas Unidos na revista nº 13 (abril de 2005). Como escrevi acima, a presente bibliografia permitiu realizar um estudo aprofundado sobre o teatro dos anos 90 até aos dias de hoje, tendo como foco as seguintes variáveis: contexto teatral nacional nos anos 90; economia teatral nos anos 90; gestão e produção teatral nos anos 90; tipos de financiamentos; formação: a importância da escola de teatro e a coexistência com o modelo do “aprender fazendo”.

Assim, a metodologia insere-se numa abordagem qualitativa, pelo que analisei e segui a entrevista da Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas ao ator Bruno Bravo; a entrevista da revista nº13 dos Artistas Unidos (realizada pelas atrizes Joana Bárcia, Teresa Sobral e Andreia Bento) e ainda uma entrevista construída e realizada por mim ao mesmo interlocutor. A entrevista a BB realizou-se no dia 28 de janeiro de 2023, às 17h. Foi gravado um áudio, com a duração de duas horas, dezassete minutos e trinta e oito segundos. A entrevista foi realizada no Centro de Artes de Lisboa. BB concordou que eu utilizasse excertos da sua entrevista no meu texto (consentimento informado, ver anexo C).

Para a entrevista realizei uma estrutura, predominantemente, aberta, mas, com um levantamento dos temas a tratar, e encontrei diversas dimensões passíveis de serem exploradas ao longo deste estudo. Posso considerar que esta foi fundamental para o desenvolvimento da presente dissertação, pois serviu de “gatilho” para o desenvolvimento da mesma. É a partir desta entrevista que vou delinear as dimensões fundamentais para responder, criteriosamente, à questão inicial. Depois realizou-se uma análise às diversas referências disponíveis e fundamentais, de modo a verificar e cruzar informações com o intuito de apurar as semelhanças nos diferentes dispositivos que proporcionam respostas concretas à questão inicial. A entrevista realizada por mim junto de BB³ tornou-se o foco do trabalho de investigação. Delineei um guião

³ **Anexo A-** Entrevista a Bruno Bravo

semiestruturado da entrevista, que pretendia captar as diversas dimensões da vida do indivíduo e do seu trajeto profissional.

Quadro 1- Dimensões de análise da entrevista a Bruno Bravo

Dimensões de análise	Questões
Trajetória de formação no teatro	Como é que o Bruno entrou no teatro? Onde fez a sua formação em teatro?
Papel dos professores na aprendizagem da profissão de ator	De que forma a Escola Superior de Teatro e Cinema influenciou o seu percurso artístico? Os professores que mais marcaram o seu percurso.
Ator e encenador e o aprender fazendo no teatro: os teatros onde trabalhou	Os locais onde já trabalhou como ator e encenador.
A segunda profissão: ser professor Diferenças entre o passado e o presente da formação artística	Como é que começou a dar aulas? Escolas onde já lecionou. As aulas influenciam o seu trabalho como ator e encenador? As diferenças no ensino, sendo que foi aluno e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema.
A importância da estreia para o ator	Estreia como ator no espetáculo <i>Sob o Bosque de Leite</i> de Dylan Thomas (encenação de Sandra Faleiro), em 1996.
Os locais e grupos onde trabalhou como ator: a importância dos Artistas Unidos, Jorge Silva Melo e João Fiadeiro	Os Artistas Unidos foram um dos pontos de partida da sua carreira profissional enquanto ator. Anos em que trabalhou nos AU. A influência dos AU no seu trabalho artístico. O principal desafio ao ser encenado pela primeira vez pelo Jorge Silva Melo no espetáculo, <i>O Fim ou Tende Misericórdia de Nós</i> , em 1997. As semelhanças entre a forma como o Jorge Silva Melo encenava e a do Bruno. O coreógrafo João Fiadeiro e os AU.

	O processo do espetáculo, <i>Vidas Silenciosas de João Fiadeiro (1997)</i>
Os locais e grupos onde trabalhou como ator: a experiência no Bando e o momento de rutura com a organização do teatro em cooperativa	A experiência profissional com João Brites fora da Escola Superior de Teatro e Cinema, no espetáculo <i>Merlim</i> em 2000.
Os pontos de viragem da carreira de Bruno Bravo e dos Primeiros Sintomas	Os momentos mais importantes na sua carreira. Os espetáculos que mais o marcaram. O que mais o desafiou.
A criação dos Primeiros Sintomas	Fundação dos Primeiros Sintomas. Quantos eram no início? Como se uniram neste objetivo comum? Naquela época, quais foram as dificuldades sentidas?
As principais mudanças no trabalho artístico dos PS até aos dias de hoje	Como surgiu o primeiro espetáculo, <i>As Rosas Suicidam-se</i> , em 2001? O que mudou no trabalho artístico dos Primeiros Sintomas?
Aquisição de um espaço próprio, Espaço Ribeira	Como foi trabalhar no Espaço Ribeira, no Cais do Sodré? Como foi o processo? Quais foram as dificuldades sentidas?
Mudança para o CAL. As diferenças entre os dois espaços de trabalho	Como foi o processo de mudança para o CAL? Quais as diferenças entre os dois espaços? Que outras possibilidades trouxeram?
O impacto do trabalho artístico dos Primeiros Sintomas no panorama do teatro em Portugal	O impacto do percurso dos Primeiros Sintomas no teatro em Lisboa e a nível nacional.
Covid-19 e o trabalho artístico	As soluções encontradas no auge da pandemia, para continuarem a desenvolver e apresentar o trabalho.
Atividades dos Primeiros Sintomas ao longo de 22 anos	As diferentes atividades que tiveram e que têm neste momento.
O projeto que está a desenvolver atualmente	Oresteia (2023 a 2025)

Os desafios da profissão de ator/encenador, tendo em conta o impacto do trabalho de BB e dos Primeiros Sintomas em Lisboa e a nível nacional	Os principais desafios que se colocam ao exercício da sua profissão, em Portugal, nos dias de hoje. Como é que o seu trabalho artístico influencia ou influenciou o mundo do teatro, em Lisboa, e em Portugal?
Importância do território no trabalho do ator: Uma freguesia ativa nas atividades culturais	Dinamização do bairro da Graça. Frequência dos moradores no teatro.
Os públicos no teatro	Os públicos dos Primeiros Sintomas ao longo dos anos.

As perguntas estavam direcionadas para captar o percurso pessoal de BB, o seu trajeto artístico, as pessoas importantes no seu percurso artístico, as dificuldades, sempre ligando este percurso ao dos PS. Desta forma é possível descrever estas duas trajetórias, a do BB e a dos PS, com profundidade e coerência. A entrevista estava estruturada de forma a abraçar um carácter biográfico - como começou? como entrou no teatro? -, o que permitiu que o entrevistado se sentisse disponível e à vontade para imergir nas suas memórias e nas suas histórias de uma forma natural e dinâmica, possibilitando assim que com a sua história nos contasse a história do teatro e dos PS.

Tendo em conta que o foco principal é no BB, posso afirmar que as vivências ao longo da sua vida circunscrevem o rumo dos acontecimentos. Ao longo desta dissertação, utilizarei diversos excertos que comprovam e descrevem o seu trajeto de vida e que demonstram uma visão relativa à gestão dos teatros em Lisboa e a nível nacional, tendo em conta o teatro desde os anos 90 até aos dias de hoje.

Para analisar as entrevistas, tive em consideração os *Retratos Sociológicos: Disposições e Variações Individuais* de Bernard Lahire (2004) e *Pensar na Vida: Biografias e Reflexividade Individual* de Ana Caetano (2016). Por sua vez, para a apresentação dos resultados faço uma análise entre o início do trajeto artístico de BB e dos PS dos anos 90 até à atualidade. Por fim, foi realizada uma conclusão que reflete sobre a evolução e as diferenças sobre o teatro nos anos 90 até aos dias de hoje tendo como foco principal o BB e os PS, permitindo assim uma noção vasta sobre as evoluções e fragilidades, existentes no panorama nacional que invadem os séculos XX e XXI.

Capítulo 2

Duas trajetórias que se cruzam no teatro: Trajetória individual

2.1 Trajetória individual de carreira: a biografia do ator e encenador Bruno Bravo

2.1.1 A chegada de Bruno Bravo ao teatro e a formação profissional que desenvolveu

BB nasceu em dezembro de 1972, em Lisboa, assim como os seus avós paternos e o seu pai. Estudou na Escola Secundária Gil Vicente, situada na Graça, onde se lecionava a área de teatro no 9º ano. A origem da sua vontade de ser ator inicia-se neste período, BB descreve-o como sendo “o grande primeiro impulso”. Outro gosto adquirido nesta fase da sua vida foi a escrita. Escrevia as peças que realizava na escola, entrava como ator e encenava as suas próprias peças. A professora Paula Vinagre marcou o seu despertar para o teatro, pois permitiu a exploração das artes do teatro nesta fase primária e incentivou-o a seguir o teatro, uma vez que compreendia as suas capacidades e o seu gosto.

Miguel Castro Caldas (MCC), dramaturgo e tradutor fez também parte deste processo educativo. MCC foi seu colega de turma, chegando a participar como ator num desses exercícios, como relatado por Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas (Vieira, 2012, p. 2). MCC escreveu peças ao longo da sua carreira como: *A Montanha Também Quem; O Homem Do Pé Direito; O Homem da Picareta; Conto de Natal – Variações de Dickens e Nunca Terra em Vez de Peter Pan; É Bom Boiar Na Banheira; Comida – Meu Nome é Comédia mas Não Cuides que Por Isso Me Haveis de Comer; Três Discursos sobre um Terramoto e um por Dentro; Levantar a Mesa; Casas; Inês Negra; Maria Mata-os*, e ainda traduziu, *A Fábrica de Nada*, de Judith Herzberg mas também textos de autores como: Samuel Beckett, Harold Pinter, Ali Smith, William Maxwell, Joyce Carol Oates, Senel Paz, Jon Fosse, Salman Rushdie.

Ao verificar as memórias relativas às configurações familiares do artista é possível notar que o interesse pelo teatro não advém desta, mas, possivelmente, de uma influência educativa,

da escola. Mais tarde, em 1992, entrou no Conservatório - a atual Escola Superior de Teatro e Cinema - que na altura se situava no Bairro Alto.⁴

“Como experiência, como impacto, para todos os efeitos estás três anos a passar por vários professores e estás três anos, mal ou bem a pensar teatro, estás três anos a ter experiências em cena. É lógico que foi muito marcante, não é? Eu apanhei foi uma geração já no fim. Apanhei professores que passado muito pouco tempo se reformaram, portanto, apanhei assim uma escola um bocadinho mais antiga. Eu acho, um bocadinho mais... muito diferente do que a escola agora, não tem nada a ver” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

O BB frequentou a licenciatura bietápica, que tem na sua totalidade cinco anos. Atualmente, os dois últimos anos representam um mestrado. Concluiu estes dois anos (mestrado em encenação) passados dez anos de ter terminado a licenciatura, acabando por dirigir o exercício final do curso. BB presenciou o fim da “velha escola”, ou seja, teve professores com motivações e pedagogias fora dos tempos que se viviam nesse momento no teatro. Nesta época existia um extremo rigor relativo às faltas dos estudantes que eram permitidas. Os alunos não podiam faltar mais do que três vezes - o que não permitia terem trabalhos com cargas horárias muito elevadas durante a frequência do curso - se tal se proporcionasse eram reprovados e excluídos da disciplina.

“Ao mesmo tempo, o rigor das faltas era absoluto, ou seja, tu não podias dar mais de três faltas... Eu cheguei a ir com febre para as aulas, eu e colegas meus... [...]ou seja, em vez de passar uma espécie de compreensão, porque é que não se pode faltar e disso ser aceite e de pôr a responsabilidade no aluno era uma coisa muito, muito, muito, muito, muito firme” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

A escola superior e os seus professores

Ao longo da sua formação teve professores que se tornaram grandes influências. O João Mota, diretor da Comuna, é uma grande referência para BB durante o seu percurso académico. Este ator e encenador assumia um papel de pedagogia de excelência. Assim como o Kote Kotecki, professor de corpo e movimento da ESTC de 1988 a 1999 (sai em 2000 e ingressa como professor no Conservatório- Escola Profissional das Artes da Madeira). E ainda, a Águeda de Sena, professora de corpo e movimento. Já o João Brites é referenciado como um professor

⁴ Só no ano de 1998 é que a Escola mudou de instalações para a Amadora. O novo edifício da Escola Superior de Teatro e Cinema foi obra do arquiteto Manuel Salgado.

que teve o poder de marcar BB de forma especial e nem sempre positiva. Passagens que têm tanto de amargo como de doce. Tudo é recebido como aprendizagem e bagagem para enfrentar e carregar a sua vida de estudante e profissional.

2.1.2 Os primeiros trabalhos como ator

“O momento libertador”

Durante a Licenciatura em Teatro- Ramo Atores (3º ano), da Escola Superior de Teatro e Cinema, Sandra Faleiro que era colega de BB encenou o espetáculo *Sob o Bosque de Leite*, de Dylan Thomas, no Acarte, onde BB também fez parte. Na entrevista realizada a 28 de Janeiro de 2023 , este é descrito como um momento libertador daquilo que estavam habituados na sua relação com a escola, tinham agora a oportunidade de se exprimirem e de experimentarem trabalhos fora do âmbito escolar.

A passagem pelos AU

Foi através deste espetáculo, encenado pela Sandra Faleiro, que BB se lançou como ator. Quando o ator, Manuel Wiborg foi ver o espetáculo, propôs BB para trabalhar com Jorge Silva Melo (JSM). É através desta recomendação que BB integra os AU, de 1997 a 1999. Nesta passagem pelos AU, BB integrou o elenco dos espetáculos: *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós* (1997, Litografia Portugal); *A Queda do Egoísta Johann Fatzer* (1998, estreia no Teatro Variedades, integrado no Festival dos Cem Dias); *Aos Que Nasceram Depois de Nós- Canções do Pobre BB* (1998, Festival Internacional de Teatro de Almada), *Na Selva das Cidades* (1999, Teatro da Comuna). Mais tarde, em 2001, BB integrou também o espetáculo, *A História do Escrivão Bartleby* (*Espaço A Capital/Teatro Paulo Claro*).

A passagem pela dança

É na passagem pelos AU que se encontra com o João Fiadeiro. Este fazia assistência ao JSM nos seus espetáculos na área do movimento. BB é convidado por João Fiadeiro para o espetáculo *Vidas Silenciosas*. Esta passagem é descrita como um trajeto diferente por ser numa área que não lhe é familiar, a dança.

“E eu pergunto: ‘De dança?... mas eu não tenho...’ Eu percebi muita coisa com João Fiadeiro, também foi brutal. O que é a dança, o que é o movimento, como é que a dança evoluiu, o que é que é um corpo

a movimentar-se, o que é dança, o que não é dança” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

É um processo de trabalho físico e com um grande enfoque na improvisação, trazendo-lhe assim uma expansão a nível artístico e profissional. Foi um processo que teve a duração de mais ou menos um ano e para o qual partiu do zero.

A inquietante passagem pel’O Bando

Foi através do espetáculo *O Amante de Ninguém*, de Manuel Wiborg, apresentado na Antiga Fábrica de Mundet do Seixal (1998) e nas Caves do Liceu Camões (1999) que BB foi convidado - por intercedência de Miguel Moreira, também ator, e elemento integrante do espetáculo – para integrar o espetáculo encenado por João Brites, *Merlim*, de Tankred Dorst: *“O Brites estava à procura de atores e foi o Miguel Moreira que falou de mim. E então tive a experiência [de trabalho] com o Brites.”* (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

O processo de trabalho n’O Bando é considerado como algo que não se enquadra nos interesses pessoais e artísticos de BB. Por outro lado, este contexto de trabalho traz algo de inquietante, que se foca no encontro de antigos professores, como Natália de Matos, Águeda de Sena, Kot Kotecki. Natália de Matos teve um impacto importante na sua vida académica, uma vez que foi marcante para BB reprovar diversas vezes na sua disciplina. O momento do reencontro é analisado como um *“Às vezes enganamo-nos...”* (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023). BB reconhece este processo de trabalho com o teatro O Bando como irrepetível, pois descreve a experiência como sendo algo que não se cruza com o que o motiva e move no teatro. Descreve-o assim sem qualquer tipo de julgamento, apenas como sendo uma forma diferente de estar no teatro e na arte. Para além destas experiências, BB participou em espetáculos como: *Universo e Frigoríficos* (encenação de Manuel Wiborg; 1998, APA/CCB); *O Atendedor de Chamadas* (encenação António Simão; 1999, Culturgest); *O Amante de Ninguém* (encenação de Manuel Wiborg; 1998, Antiga Fábrica Mundet do Seixal; 1999, Caves do Liceu Camões); *Momo* (encenação de Sandra Faleiro; 1999, Chapitô); *Escadas Tortas Sem Corrimão* (encenação de Carlos Gomes e Carlota Gonçalves, 2001, PONTI/Casa Conveniente); *A Mãe* (encenação de Gonçalo Amorim, 2009, Culturgest e Centro Cultural Vila Flor), entre outros.

2.1.3 Percurso enquanto professor

Dois anos depois de BB terminar o seu curso na ESTC, o professor José Espada convidado para dirigir o exercício final da Licenciatura de Teatro - Ramo Atores. Nesse momento, a escola estava a recrutar professores, acabando por ficar numa primeira fase mais intermitente e, desde há dez anos, que se encontra numa fase de colaboração mais continuada com a Escola. Fez parte da equipa de docência em diversos estabelecimentos de ensino, como a Escola Profissional do Montijo, a Escola Profissional da Madeira, a ESAD- Escola Superior de Artes e Design e a ESTAL-Escola Superior de Tecnologia e Artes de Lisboa.

A forma como BB descreve a simbiose entre as aulas e o seu trabalho como ator e encenador demonstra que, apesar de se reger pelas suas grandes referências, é também influenciado pelas predisposições e pensamentos acerca do teatro dos seus alunos, permitindo-se assim a entrar em campos que são detentores de diversos preconceitos assentes em múltiplas crenças.

“ [...] se eu não tivesse estado a dar aulas com esta turma em determinada altura, não teria feito isto. Há um exemplo que é o Subitamente no Verão Passado que nós fizemos no Nacional, porque eu estive a dar uma cadeira de encenação na ESAD nas Caldas da Rainha. E pronto e perguntei à turma os gostos ou as preferências [...] e eles falaram em Tennessee Williams. Eu tinha um preconceito, imagina tu, com o Tennessee Williams tinha um preconceito como muita gente tem, depois eu percebi também quando fizemos o Subitamente, porque ele está muito ligado ao cinema. É o autor mais adaptado a cinema a seguir a Shakespeare e nós associamos uma determinada América, um determinado realismo [...]. E eu Tennessee Williams? [...] E, comecei a ler Tennessee Williams. [...] Não conhecia Tennessee Williams. E aquilo foi de tal maneira chocante para mim. Eu não ter conhecido bem o autor com a idade que tinha já, como é que é possível isto ter-me escapado” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

A sua aprendizagem como professor é de extrema importância para todo o processo criativo como ator e encenador. Não existem turmas iguais, assim como também não existem pessoas iguais, ou seja, a sua aprendizagem é constante, existe sempre algo novo para descobrir a nível artístico.

2.1.4 As suas influências

Da escola

A frequência da licenciatura na ESTC, para além de proporcionar anos de aprendizagem, serve também de veículo para introduzir os alunos às comunhões que podem realizar através das trocas de ideias entre colegas e professores. Estas comunhões primárias, numa fase mais madura e avançada da sua vida profissional e artística, podem gerar e incrementar projetos que se façam valer devido às suas sincronidades a nível artístico. Assim se desenvolvem dezenas de grupos aos longos dos anos. Perante a impossibilidade de empregar todos os artistas que saem das licenciaturas todos os anos, estes veem-se forçados desde cedo, muitas vezes ainda durante o seu ciclo de estudos, a desenvolver estes grupos/projetos.

Miguel Castro Caldas é a sua referência primária, tiveram contacto profissional num momento crucial do seu crescimento, na Escola Secundária Gil Vicente. Mas esta relação teve continuidade também no seu percurso artístico, este participa e contribui no departamento da escrita para teatro e dramaturgia para os espetáculos dos PS. No caso do BB, confirma-se este fenómeno também, quando é convidado por Sandra Faleiro para participar no espetáculo *Sob o Bosque de Leite* (1996), sendo que estes tiveram o seu primeiro projeto durante a Licenciatura em Teatro-Ramo Atores na ESTC. Este não é considerado um caso isolado, temos também o Ricardo Neves- Neves (BB dirigiu o seu exercício final na ESTC) que mais tarde integrará diversos espetáculos dos PS (*Cyrano de Bergerac, O Retrato de Dorian Gray, As Bodas de Fígaro, Salomé, As Bodas, Os Assassinos, Repartição, E Agora Baixou o Sol, A Montanha Também Quem; O Morto e a Máquina; O Homem Elefante, Pedro e o Lobo; Maria Mata-os, entre outros*).

“...o Jorge Silva Melo, apesar de ser uma figura muito particular nós acabamos depois por entrar em rutura. E eu saí dos Artistas Unidos em rutura. É muito... mas tem umas qualidades incríveis. A relação que ele tinha com os atores era uma coisa completamente nova para mim. Nem sabia que era possível isso acontecer. E foi talvez a figura que mais me influenciou para depois eu dar o salto para a encenação e para dirigir atores. Apesar de ser muito diferente dele. Mas há qualquer coisa que ficou” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Aos encenadores Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra

A sua relação profissional com os AU e com o JSM vai para além disso, encaixa-se num lugar de influência direta e artística. É através deste encontro que BB descobre uma nova forma

de trabalhar e de estar no teatro, algo que se posiciona num sítio contrário ao que lhe era imposto na Escola Superior de Teatro e Cinema. É esta figura que o influencia também mais à frente no campo da encenação.

O ator e encenador Luís Miguel Cintra (LMC) é considerado como uma das grandes referências para BB. As duas grandes companhias existentes nos anos 90 eram os AU e a Cornucópia. Entre as duas existia uma certa rivalidade que se centrava no seu trabalho artístico. Ao longo do seu percurso, LMC tornou-se uma referência para BB enquanto espectador, sendo que este tinha desejo e intuito de um dia, mais tarde, poder trabalhar com ele. Nunca entrou em nenhum espetáculo como ator do LMC, mas teve o prazer e o privilégio de encená-lo nos PS com o espetáculo “Tio Vânia”.

“E que tem a história absoluta de eu estar a trabalhar com Luís Miguel Cintra, ao contrário, em vez de estar a trabalhar como ator com ele, que era o meu sonho. De repente é ele a trabalhar com ator comigo e foi uma experiência que dava um livro” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

O primeiro contacto de BB, e dos PS, com LMC proporcionou-se através do espetáculo que foram apresentar ao Porto, *Os Assassinos*. LMC foi ver o espetáculo. Depois do espetáculo perguntou a BB se os PS queriam apresentar o espetáculo no Teatro da Cornucópia. BB aceitou o convite e estiveram em cena de 4 a 15 de janeiro de 2012. Em 2014, na 31^o edição do Festival de Almada, LMC é homenageado e convida intervenientes como BB, o João Brites, João Mota, Gonçalo Amorim, Ana Zamora, João Pedro Vaz, Miguel Seabra, Nuno Carinhas para integrarem “O sentido dos mestres” que decorreu na Casa da Cerca - onde se encontrava uma exposição de Manuel João Vieira. A questão que ele colocou em cima da “mesa” foi: *“como fazer teatro hoje em dia?”*. *“Estão-lhe a cortar tudo, e há esta coisa agora, que é tudo nos municipais. Como é que vocês fazem aí? Porque eu já não sei como é que hei-de fazer isto. Isto já não sei. Sou eu que estou a mais? E a conversa era à volta disto”* (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

No dia 17 de dezembro, de 2016, foi o último dia que Teatro da Cornucópia esteve de portas abertas. Ao longo dos anos foram afirmando, por diversas vezes, que as verbas disponibilizadas não eram suficientes para manter as atividades desenvolvidas no teatro. Houve cortes sucessivos, sendo que o maior se verificou em 2011, sofrendo um agravamento nos anos seguintes. Deparando-se com uma situação que o encenador considerava muito difícil, o Teatro decidiu fechar portas no ano de 2016. Mais tarde, LMC convida BB para uma conversa “sobre

as diferentes formas de levar os clássicos à cena”, a 24 de junho de 2017, na Galeria Municipal Banco de Portugal, contando também com a participação de João Carneiro e Maria João Brilhante. Foi neste momento que LMC e BB ganharam afinidade. Foi então que BB convidou LMC para participar no espetáculo *Tio Vânia*. Apesar de todos o incentivarem a desistir da ideia por acharem que este nunca aceitaria, BB não desistiu. LMC aceitou. BB descreve LMC como sendo uma grande referência e também como um grande génio do teatro. Descreve o processo de trabalho com o encenador como: “*uma coisa absolutamente maravilhosa, foi uma grande escola para mim*” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

2.1.5 O impacto dos Artistas Unidos no seu percurso

A passagem de BB pelos AU decorreu entre os anos 1997 e 1999, terminando em rutura entre os dois intervenientes. Existe um sublinhar das qualidades de JSM, sendo que este é tido em conta como um encenador da “borracha!”. Esta designação apresenta-se devido à forma como trabalhava com os seus atores, a forma como lhes dava liberdade criativa. Não era um encenador de direção, mas sim um encenador que ia dando pistas para os atores conseguirem caminhar sozinhos.

“Vão todos para cena, peguem nos textos, comecem a ler e comecem a improvisar. E aquilo foi genial, porque ele só fazia corridos. Portanto, desde o início até à estreia, houve uma altura em que ele disse, “já não quero ver folhas brancas, já não quero ver papéis na mão, já estamos à não sei quanto tempo a fazer estes corridos de papel na mão”. Agora já não há papel na mão, nós vamos decorando, vamos marcando nós próprios as relações de palco e ele ia corrigindo e dizendo: “Olha, eu acho que aquilo que estás a dizer aí, pode ser mais interessante ali” ou “ontem correu melhor aquela” ... “gostei imenso quando foste ali ter com outro...” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

BB perceciona JSM como uma figura paternal, pois este acolheu-o e escolheu-o. Para BB a sua experiência em *O Fim Ou Tende Misericórdia de Nós* é cotada como algo inédito devido à relação do encenador com os atores. Numa primeira instância foram todos para casa ler e improvisar. JSM só fazia ensaios “corridos”, desde o início dos ensaios até à estreia. A partir de uma determinada altura informava os atores que não queria ver mais papeis na mão, permitindo assim a estes terem uma liberdade espacial e corporal para começarem a realizar as suas próprias marcações em cena. A sua intervenção surgia apenas em tom de sugestão cénica. Esta experiência influenciou muito BB num domínio relativo à cena, pois foi através desta

experiência que compreendeu que não existe ninguém melhor do que o ator para marcar a cena. O grande ideal de BB relativamente à encenação é conseguir não expressar qualquer palavra durante o processo de ensaios até à estreia, tendo como princípio base a visão e a audição. Apesar desta motivação admite que em fases avançadas do processo tende a dar algumas indicações, “experimenta sentar-te” ou “olha para ali” (Vieira, 2012, p. 36).

2.1.6 Perceção do caminho - introdução à encenação

O percurso de BB na encenação inicia-se cedo. O seu primeiro contacto com a encenação é precisamente na passagem pelo curso de teatro na Escola Secundária Gil Vicente.

“Eu inscrevi-me no curso, na área de teatro e foi uma experiência muito boa. Foi a vários níveis. E pronto e ficou-me isso, ficou o gosto também pela escrita. Na altura escrevia as peças que depois se faziam. E pronto entrei como ator e encenava as minhas coisas também, porque a professora dava-me liberdade para isso, era a Paula Vinagre, foi assim a primeira figura que me marcou e que me incentivou muito e que me dizia claramente que era isto que eu tinha de seguir e etc., etc.” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

A estreia de BB como encenador profissional foi com o texto *Living Quarters*, de Brian Friel, traduzido para português, *Divisões*. Foi apresentado na Casa Conveniente, em 2001. A sua grande influência foi JSM. Foi neste processo que confirma e descobre alguns dos seus ideais enquanto encenador. O que mais marcou BB foi o gosto que o JSM tinha pelo texto. BB descreve-se como sendo incapaz de fazer um espetáculo sem ter um texto escrito: “... não consigo fazer um espetáculo do zero. [...] A importância também desse gosto, a importância vital” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

A sua consciencialização relativamente ao teatro, e em particular com a encenação, foi sendo cada vez maior, pois com os anos e as experiências arrecadadas no seu percurso profissional e artístico vai tomando consciência daquilo que o motiva dentro do teatro. Foi em conjunto com Sandra Faleiro (SF), em 2001, que pondera criar uma companhia para poderem fazer as suas próprias encenações. Os PS nascem de uma grande vontade de encenar e de ter uma estrutura que suportasse aquilo que os dois artistas queriam realizar. Foi, então, através desta grande vontade que prosseguiram com a fundação dos PS.

Capítulo 3

Trajectoria organizacional da companhia

3.1. Trajetória organizacional: os Primeiros Sintomas, dos anos 90 aos dias de hoje

3.1.1 A criação da companhia - Os membros fundadores

A companhia teatral portuguesa Primeiros Sintomas é criada, em 2001, pelo Bruno Bravo, Sandra Faleiro (atriz e encenadora) e Alejandra Alem (produtora). BB estreou-se como encenador com um texto de Brian Friel, *Living Quarters*⁵, que foi traduzido para *Divisões*. Este espetáculo teve espaço na Casa Conveniente, no Cais do Sodré, em 2001, ainda em nome próprio, mas já com alguns intervenientes que depois seriam fundadores dos PS (Coelho, 2017, p. 48). A sua criação teve como principal intuito ter uma estrutura que pudesse produzir os seus espetáculos e realizar as suas próprias encenações, mas antes de, em conjunto, consumarem esta ideia, começaram por produzir, *As Rosas Suicidam-se*⁶, de Elvino Camacho, em 2001, e *Transfer*, de Carla Bolito, em 2002. Só em 2002 é que foi levado avante uma encenação de BB e dos PS com apoio, o espetáculo *Frankenstein*.

Numa fase inicial eram um grupo sem espaço. A Abril em Maio⁷, associação cultural, foi um dos seus primeiros espaços de ensaios e de apresentação de espetáculos. Foi ali que apresentaram o primeiro espetáculo *Frankenstein*⁸. BB descreve a situação inicial dos Primeiros Sintomas como sendo de “sorte”. Foram detentores de dois apoios pontuais antes do subsídio anual do Ministério da Cultura (Bárcia, 2005, p.151).

Para descrever a trajetória organizacional d’ Os Primeiros Sintomas pode considerar-se que esta contém em si três eixos:

⁵ Foi apresentada pela primeira vez no Abbey Theatre em Dublin, Irlanda, em 1977 com direção de Joe Dowling.

⁶ **Anexo D**- Espetáculo *As Rosas Suicidam-se*

⁷ Foi uma associação cultural, fundada pela Eduarda Dionísio que esteve no ativo de 1994 a 2005. Formou-se nos 20 anos do 25 de Abril. Ficou marcada pela sua dimensão emancipatória que tinha como inspiração o movimento popular que ficou intrínseca pela revolução.

⁸ **Anexo E**- Espetáculo *Frankenstein*

(i) a criação, que corresponde aos espetáculos produzidos pelo grupo de teatro, mas também o acolhimento de espetáculos que geralmente não tem lugar em mais lado nenhum;

(ii) A formação que é realizada através dos cursos que os PS disponibilizam, tanto para adultos (2016 até hoje) como para crianças (2018-2019).

(iii) E, por fim, a edição que está agora a tentar vingar, o grande objetivo é reaproveitar todos os textos originais e adaptações realizadas. Haverá também programas retroativos, sendo que este deverá estar disponível quando o espectador vai assistir ao espetáculo.

O próximo espetáculo dos PS irá contar com este programa. BB irá começar a fazer os programas que têm para trás, por exemplo, o programa do Pinóquio, para depois serem vendidos. Este objetivo é algo que BB ansiava há muito, como podemos também verificar na entrevista, *Bruno Bravo: Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai*, de Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas (2012).

“Éramos assim de recorrência, de atores era o Gonçalo Amorim esteve connosco quatro ou cinco anos, fez vários espetáculos. O Gonçalo Waddington, também fez vários espetáculos connosco. A Ana Brandão, a Raquel Dias, que teve connosco quase dez anos [...] . O Peter Michael também esteve connosco imenso tempo. E estes eram os atores. A Ana Moreira também esteve connosco. Isso era uma espécie de núcleo em que trabalhámos todos três ou quatro anos, com vários espetáculos. O Sérgio continuou até hoje, o Stéphane continua até hoje. Tínhamos uma produtora que, entretanto, também saiu. Já vamos para a quarta produtora. E depois entrámos numa segunda fase em que entrou Ricardo Neves-Neves, esteve connosco para aí quatro ou cinco anos como ator, ainda apanhou o Amorim. O Bruno Simões esteve connosco também imenso tempo. [...] E muda o desenhador de luz, que já é o terceiro, o Alex que está connosco há dez anos, já” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Algumas das pessoas que fizeram e fazem parte dos PS, referenciadas por BB como tendo um impacto no percurso do grupo de teatro foram: Sérgio Delgado (sonoplastia), Stéphane Alberto (cenografia), Ana Brandão (atriz), Miguel Castro Caldas (dramaturgo), Gonçalo Amorim (ator), Gonçalo Waddington (ator), Raquel Dias (Raquel Dias), Peter Michael (ator), Ana Moreira (atriz), Ricardo Neves-Neves(ator), Bruno Simões(ator), António Mortágua (ator), Joana Campos (atriz), João Dantas (ator), Nídia Roque (atriz). Ao longo dos anos, alguns destes artistas foram saindo dos PS, sobretudo por terem outros projetos ou por terem outros interesses que os impulsionaram a percorrer outros caminhos. Há mais ou menos 10 anos, contam com António Mortágua, Joana Campos, João Dantas, Ana Brandão e Nídia Roque (de

uma forma mais intermitente). Desde o início dos PS têm o Sérgio Delgado e o Stéphane Alberto.

“Depois cada um passou a ter outras coisas, o Peter começou a dedicar-se às dobragens. A Raquel começou a dedicar-se à encenação, etc. As pessoas vão crescendo. E pronto Bruno Simões esteve connosco muito tempo, faleceu. Foi assim um golpe muitíssimo grande. E agora há mais ou menos há dez anos, estamos com António Mortágua com a Joana Campos, com o João Dantas, com Ana Brandão, com a Nídia Roque que vai estando e não vai estando” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Existe uma grande necessidade, por parte dos artistas, de não ficarem somente alocados a uma companhia, devido a uma necessidade de renovação do seu trabalho artístico. Para além deste motivo encontram-se também outros associados, assim como não existir trabalho fixo o ano inteiro para estes trabalhadores do teatro. Por norma, as companhias optam por outras alternativas aos contratos de trabalho, o que afasta os trabalhadores do teatro. Somente realizam projetos pontuais, desconfigurando assim os contratos que ligavam estes artistas às companhias a vida toda. Isto está também ligado às fragilidades económicas, que não permitem ter equipas fixas com grandes dimensões. Os atores por outro lado, procuram também automatizarem-se em relação aos grupos de teatro, de modo a circularem em diversos projetos artísticos. Isto está estritamente ligado à necessidade de cada artista relativamente à exploração do novo (Borges, 2007, p. 93).

A produção conta com cinco pessoas diferentes ao longo dos 22 anos de existência dos PS, verificando-se assim uma grande circulação de pessoas na equipa de produção: Alejandra Alem (cinco anos), Mafalda Gouveia (quatro anos), Paula Fernandes (doze anos), Leonardo Garibaldi (três anos), Telma Grova (atual). Contando ainda com mais três produtores que só participaram num espetáculo, Lia Fabiola, Andreia Carneiro e Paula Nora. Relativamente à cenografia, temos como o elemento central Stéphane Alberto, contando com pequenas participações de outros cenógrafos como: Paula Hespanha, Eric Gerdau, Rita Abreu, Ana Teresa Castelo, Sandra Faleiro, Maria João Castelo. A sonoplastia também conta com um membro que permanece desde o início, Sérgio Delgado. Ao longo dos anos, os PS contam também com a participação de vários intervenientes como: Stéphane Alberto, Artur Cyanetto, Edgar Feldman, Sérgio Milhano, Tiago Romão, Joana Campelo, António Mortágua. A nível da luz, há diversos profissionais com passagens rápidas, ou mais longas, pelo grupo de teatro: Carlos Gonçalves, Catarina Mascarenhas, Jochen Pasternacki, José Manuel Rodrigues, Paulo

Oliveira, Cristóvão Cunha, João Paiva, Manuel Santos, Roger Madureira, André Calado, Alexandre Costa. Os três designers de luz que permaneceram mais tempo na companhia foram: João Paiva (três anos), José Manuel Rodrigues (oito anos), Alexandre Costa (nove anos).

Relativamente ao campo da encenação, se tivermos como foco principal o BB, enquanto encenador, tem um número elevado de trabalhos realizados, 33 espetáculos encenados. Contudo, teve a participação de outros encenadores ao longo dos anos como: Carla Bolito, Sandra Faleiro, Paula Castro, Cristina Carvalhal, Gonçalo Amorim e Rafaela Santos. A Sandra Faleiro também tem um número considerável [são menos] de encenações no grupo de teatro, conta com 6 encenações.

3.1.2 O Espaço Ribeira e o CAL, as duas casas

Os PS obtiveram pela primeira vez um espaço próprio em 2010. Era um armazém situado nas traseiras do mercado da Ribeira, no Caís do Sodré. Este era intitulado de Espaço Ribeira. Foi encontrado por Sandra Faleiro. Alugaram-no por quinhentos euros a um particular. *“O espaço foi transformado num teatro de bolso, uma sala preta onde sobressaem cinco filas de cadeiras herdadas da antiga plateia do Teatro Municipal São Luiz”* (Coelho, 2017, p. 48). Este espaço por deter dimensões reduzidas tinha como principais funcionalidades ensaios, escritório e acolhimentos. Nesta época, os PS dependiam das coproduções para sobreviverem enquanto estrutura de criação. Apresentaram apenas três espetáculos no Espaço Ribeira. Neste período tiveram em diversas salas, Teatro Maria Matos, Teatro Nacional Dona Maria II- Sala Estúdio, Amélia Rey Colaço/ Robles Monteiro, Teatro Carlos Alberto, Auditório Municipal de Gaia, ZDB, Teatro Viriato, Centro Cultural Malaposta (Sala Café-Teatro), Teatro Municipal Joaquim Benite, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Virgínia, Centro de Artes de Ovar, Teatro Micaelense.

Ao longo do tempo foi evidente para o grupo que, através dos concursos, não era possível continuar numa casa que dispunha apenas de 20 lugares, não era possível fazer receita naquele espaço.

“Aquilo era maravilhoso porque a plateia tinha 20 lugares e estabelecia-se uma relação com o público absolutamente incrível... [...] Mas depois por causa dos concursos, começamos a perceber que já não há hipótese de teres apoio para salas com 20 lugares. Não dá! Tens de ter receitas e tens de ter...” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

É recordado pelo ator BB com grande sentimento de iniciação, foi nesse espaço que começaram a acolher espetáculos, onde se realizou as Leituras não encenadas (julho 2011) e onde se deu o início da Oficina Teatro (2016) (Vieira, 2012, p. 45). Foi neste espaço onde tomaram a consciência que já não podiam recuar.

A Adriana Queiroz (AQ), no ano de 2001, funda e dirige o Centro de Artes de Lisboa (CAL), que se situa na Rua de Santa Engrácia. Este espaço foi comprado pela própria e pela sua família, não recebendo nenhum apoio estatal. Foi feito um enorme investimento para criar um local que fosse adequado para realizar programação ligada às artes do espetáculo e cursos, para além disso, o espaço estava equipado, com recursos técnicos e estúdios para arrendar. Este período foi curto, sendo depois apenas utilizado como escritório. Um dos grandes focos era que os bailarinos, atores, músicos e técnicos se pudessem cruzar nas suas diversas áreas de trabalho, mas também permitindo que frequentassem as várias atividades, de modo a desenvolverem, manterem e reciclarem os conhecimentos adquiridos (Henriques, 2002).

Em 2014, AQ, que é bailarina, coreógrafa, atriz e cantora, foi assistir ao espetáculo *O Retrato de Dorian Gray*. No fim do mesmo, dirigiu-se a Paulo Pinto, que era um dos atores, e disse: “*Eles têm que ir para um espaço maior, eu tenho o CAL, diz ao Bruno para me ligar*” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023). AQ fez uma proposta mensal de dois mil euros, impossível para os PS. BB não ficou satisfeito com a proposta, sendo que iam passar de quinhentos euros para dois mil euros, mas não desistiu e foi persistente com os seus pensamentos e estratégias. Foi notório à partida ao realizar uma análise que o espaço tinha capacidade para receber mais público por cada sessão (80 lugares), contando ainda com três estúdios que permitem o aluguer para ensaios⁹, o que aumenta a margem de lucro, ou seja, pode dar mais receita. Devido à persistência do BB mudaram-se para o CAL, mesmo tendo levado à rutura com alguns dos seus elementos integrantes, assim como a Paula Fernandes que foi produtora no PS durante 10 anos.

Pode-se analisar e afirmar que a entrada e a adaptação à nova casa correram bem, mesmo tendo uma localização totalmente diferente da anterior. O ER encontrava-se numa zona de fácil acesso, devido à sua localização e ao acesso aos transportes públicos existentes nessa área. No princípio foi sentida e percebida uma certa confusão por parte do público devido à mudança de local. Agora os PS estavam localizados na graça, numa zona que não têm tanta oferta de

⁹ Anexo F- Planta do CAL.

transportes. Apesar destas confusões iniciais gerou-se uma grande curiosidade por parte de alguns indivíduos em conhecer o novo espaço. Esteve também envolvida alguma imprensa ao longo deste processo de mudança, permitindo assim a divulgação do trabalho dos PS, mas também da sua nova casa, possibilitou às pessoas que se apercebessem e acompanhassem a mudança, levando assim o público habitual e outros públicos a conhecer o novo espaço. Um dos fatores fundamentais para este processo de propagação de informação, efetuou-se através do “passa-a-palavra” dos artistas que alugavam as salas de ensaio, proporcionando assim uma grande afluência de pedidos para a realização de ensaios e novos públicos. A facilidade em alugar as salas de ensaio advém também de uma porção de criativos que não são detentores de espaços próprios.

3.1.3 As dificuldades inerentes à criação dos Primeiros Sintomas

A situação dos PS é conotada como confortável, mas sem pertencerem a companhias abastadas, tinham muitas dificuldades e inseria-se na mesma na precariedade. BB descreve que tiveram sorte por terem apanhado os anos 90, “havia mais dinheiro”. *“O Principal é que apanhámos uma conjuntura específica, tivemos sorte, aí tivemos sorte. Arriscámos concorrer ao subsídio anual do Ministério da Cultura. Já tínhamos antes, conseguido dois apoios pontuais e pensámos: «vamos para um terceiro pontual? Não, vamos o anual, ou tudo ou nada». Não sei explicar como é que apareceu o “ou tudo ou nada”, a verdade é que conseguimos obter apoio anual. E depois, tivemos dois apoios consecutivos, e agora estamos com apoio para dois anos”* (Bárcia Sobral & Pinto, 2004,p.151). BB não tinha colegas que trabalhassem em cafés, como estava habituado a ouvir nas histórias de atores dos Estados Unidos. Viveu três ou quatro anos numa casa dividida com um amigo, tendo ainda a capacidade para pagar as despesas de alimentação, mas, não existia dinheiro para gastar em muito mais coisas. Nos dias de hoje, é considerado um luxo viver do teatro. Os PS no seu arranque tiveram esse conforto.

“Mas, hoje em dia, isto é um luxo absoluto e o arranque dos Primeiros Sintomas tinha esse conforto porque os concursos eram outra coisa também, não era tanto de gestão como é agora. E nós fomos a última geração a entrar nos sustentados praticamente, atrás de nós é muito mais difícil. Temos muita sorte, as dificuldades que nós passámos na altura foram dificuldades de grande felicidade, ligadas sobretudo a questões artísticas. Portanto, como é que isto funciona? Isto funciona, então isto é bom, isto não é bom, como é que é os figurinos Perdia-se muito menos tempo em coisas que agora consomem quase 50% da estrutura, que é orçamentos, relatórios, um sem-número de coisas, pronto na

altura era concorrerem, ganhámos, tem este dinheiro, Ok? Vamos! É muito complexo agora, muito mais difícil começar uma estrutura agora. “(excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

A sua passagem pelo ER mostrou-se muito proveitosa na solidificação, propagação e impulsão dos PS, mas tinha uma grande desvantagem que foi surgindo com o tempo, o espaço com dimensões reduzidas, detinha apenas 20 lugares na sala, o que não permitia gerar o lucro pretendido. Até ao ano de 2020 tudo tinha tomado um rumo bastante satisfatório e promissor a vários níveis, mas a covid-19 veio desafiar o mundo em geral e em específico os PS. Estavam há pouco tempo no espaço do CAL e ainda se encontravam em processo de adaptação, a nível de espaço, público, programação e logística. Este foi um golpe significativo, foi temido o pior. A AQ compreendeu a situação e não querendo prejudicá-los, declarou através de uma chamada telefónica que não teriam de pagar a renda durante o confinamento. O que se demonstrou um grande alívio para a permanência dos PS no CAL, pois o espaço tem gastos elevados relativamente à luz, à água, à manutenção e logística. Agora nos pós confinamento é que começaram a remodelá-lo e a implementar tudo o que tinham projetado antes do covid-19.

3.1.4 O impacto dos Primeiros Sintomas em Lisboa: nas palavras do seu diretor

Os PS têm vinte e dois anos de existência e uma longa carreira a nível da passagem da estrutura pelos teatros municipais da cidade de Lisboa. Têm uma afluência de público próprio. Normalmente falam com o público e é-lhes transmitido, através das pessoas que assistem aos espetáculos, que possuem uma linguagem específica.

“ [...] pessoas que dizem: ‘Isto é, Primeiros Sintomas inequivocamente, eu consigo perceber que isto é Primeiros Sintomas’, apesar de ser um texto muito diferente do outro, mas há qualquer coisa que une” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Uma “companhia marginal”

BB classifica os PS como sendo “uma companhia off”, posicionando-a e descrevendo-a como “marginal”.

“E depois há qualquer coisa que eu gosto muito e que temos conseguido manter até agora, que é a capacidade de certa forma, existir e de variar entre teatros, nacionais e ao mesmo tempo, espaços

menos convencionais. Em que conseguimos em vinte anos, mesmo assim, ser uma espécie de companhia off, parece-me a mim, ou seja, um bocado marginal” (excerto da minha entrevista a BB, 28 de janeiro de 2023).

O contínuo trabalho e o desenvolvimento da companhia contam, principalmente, com o trabalho árduo do grupo, colocando deste modo o que desenvolvem nos PS como sendo responsável pelo seu progresso enquanto estrutura, mas também a nível artístico. O impacto que tem demonstrado é, principalmente, adjacente a Lisboa, é uma companhia de Lisboa com membros de Lisboa, o que também marca e posiciona os PS, que se podem definir como sendo pertencentes ao movimento contracultura (Vieira, 2012, p. 46).

Os PS têm uma importância reconhecida a nível nacional, mas que se posiciona como uma “espécie de companhia off”. Quando se profere “Companhia off” remete-se, neste caso, para uma companhia que tem a sua importância definida e defendida, mas que opta por um lugar onde pode continuar a desenvolver os seus projetos com uma certa liberdade. Os PS estão inseridos no movimento “contracultura” desde o seu início, nunca houve uma cedência à pressão do mainstream (Vieira, 2012, p. 46).

Apesar do estilo de referência dos PS corresponder ao teatro clássico, é notório que nos últimos anos houve um alargamento e crescimento relativamente aos estilos de teatro. Nos anos 90, estávamos perante um teatro que correspondia com enfoque a produções mais tradicionais e clássicas. Esta linha tem vindo a alterar-se. Ao longo dos anos, dá-se uma abertura significativa a outros géneros teatrais, novas formas de teatro experimental como: teatro físico, teatro de rua e performances interdisciplinares. Estes trazem consigo uma necessidade de inovação do que já conhecemos e a aceitação de outras possibilidades, trazendo consigo diversidade artística. Os PS têm centrado em si duas fases referentes à sua evolução:

“Teve duas etapas. Uma primeira assim em grosso modo, em que Miguel Castro Caldas escrevia grande parte das peças, portanto, trabalhávamos com um dramaturgo que escrevia para nós. A partir às vezes de alguns motivos clássicos, que foi o caso do Peter Pan. Fizemos uma peça que era Nunca-Terra na Culturgest escrita por ele. E depois há uma segunda fase, que começou com Hedda Gabler, que foi o meu interesse absoluto por clássicos ou por textos mais clássicos ou mais desafiantes nesse sentido. É uma fase que está até agora a vingar, ou seja, tem essas duas” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Hedda Gabler de Ibsen¹⁰, Menina Júlia¹¹ de Stringberg e Lindos Dias de Becket, foram espetáculos que alteraram a ideia de teatralidade de BB. Foi quando adquiriram um espaço próprio (Espaço Ribeira) que aprofundou e apurou a sua linguagem. É exaltado o estado de espírito dos atores através da voz, mas não abandonando o corpo, estes têm o papel de transportar as palavras, o que cria de certa forma uma dissociação entre a voz e o corpo, recriando assim a experiência de leitura. Este estado provoca o imaginário do espectador, o que incita à sensação de movimento (Coelho, 2017, p. 51). BB tem a tendência a trabalhar “coisas mortas”. É referido como se o seu trabalho servisse para iluminar e dar vida a “matérias”. Estas matérias, aos olhos de BB, são refletidas durante um espaço de tempo que lhes permite desenvolver e criar uma vida dentro daquilo que têm ou que já tiveram. Este fenómeno é visível nos espetáculos dos PS, sendo que este se dedica, essencialmente, aos clássicos.

Um “lugar de significância” que sabe ser

BB acredita que o impacto que os PS têm, no mundo teatral português, é mínimo.

“Mas em termos largos, num país pequenino, nós somos nitidamente de Lisboa. Mas o impacto é mínimo, ou seja, se nós desaparecêssemos, ninguém dava por nós, ou seja, não estamos a falar de uma coisa como foi em tempos a Cornucópia, por exemplo” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

BB fala deste mínimo como sendo muito agradável. Este é o lugar a que esta companhia pertence, um “lugar de significância”, que é coberto de um frenesim incalculável, o que lhes permite ser no meio teatral.

Uma companhia que se tornou visível para a comunidade local

Dinamizar um teatro pode definir-se maioritariamente como um grande desafio, por muito que a companhia tenha vontade e grandes planos precisa de outras entidades que a apoiem e nem sempre isso se revela fácil de alcançar. BB reuniu com a junta de Freguesia de São Vicente duas vezes e com a Câmara Municipal de Lisboa quatro vezes, com o intuito de ponderarem uma ideia de dinamização de apoios à divulgação e, ainda, noutros campos, mas não se efetivou. Contaram também com a visita da anterior vereadora da Cultura, na Câmara Municipal de Lisboa, Catarina Vaz Pinto, que demonstrou interesse em colaborar, afirmando

¹⁰ Anexo L- Espetáculo Hedda Gabler

¹¹Anexo M - Espetáculo Menina Júlia

“É mesmo isto que estamos à procura aqui na escola” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Assinaram uma nota de intenções com a Câmara Municipal de Lisboa, mas depois das eleições não vingou. Relativamente à Junta de Freguesia de São Vicente também demonstrou interesse em dinamizar algumas atividades, mas acabou por não se concretizar. A Junta deslocou-se aos PS para autorizar a colocação dos cartazes à porta do teatro. Esta etapa foi conseguida e, nesta data, usufruem deste objeto de divulgação que permite que o teatro e as suas atividades estejam assinalados, sejam visíveis, perante as pessoas e o público que está no exterior do edifício.

“Um vizinho que comunica com outro”

Tentou dinamizar a zona em que os PS estão inseridos, utilizando as seguintes estratégias de divulgação: a companhia colocou envelopes nas caixas do correio com a informação sobre o espaço e os espetáculos. Mas, BB considera que não resultou, sendo que a zona tem uma sinergia muito própria. BB considera que não existem muitas pessoas daquela zona que frequentem o teatro. Acredita que tem a ver com hábitos culturais e a "falta de cumplicidades". *“Não é por falta de divulgação, as pessoas sabem, estão aqui sabem que está... Já tivemos aqui dois ou três vizinhos que se interessaram, mas há qualquer coisa. É difícil estabelecer acordos ou cumplicidades mesmo até fora das instituições.”* (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

BB tentou criar uma relação de dinamização e de divulgação em parceria com um bar próximo do teatro, o TATI, onde trabalhavam três atrizes que eram dos PS. Tentou estabelecer acordos por diversas vezes ao longo dos quatro anos em que tiveram o estabelecimento aberto, mas sempre sem sucesso. O dono adorava a ideia, mas depois nunca chegara o momento de concretizar o que tinham apalavrado. *“Isso para mim é cultura num certo sentido, é um vizinho que comunica com outro, que comunica com o outro. Entreajudam-se ou curiosidade.”* (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023). BB acredita que este fenómeno se liga ao dos vizinhos: *“Tenho ali um teatro, mas não vou. Então tu tens um teatro... Mas eu não costumo ir ao teatro.”* (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

3.1.5 As atividades desenvolvidas

As atividades desenvolvidas ao longo dos anos focalizam-se nos dois eixos, criação e formação. Estes foram os eixos que sempre estiveram presentes na companhia, sendo que no momento estão a tentar incluir a edição, uma vez que tem diversos textos e traduções originais, por exemplo do João Paulo Esteves da Silva (tradutor) e do Miguel Castro Caldas (dramaturgo). Estes textos encontram-se espalhados e distribuídos em computadores e o grande objetivo é organizá-los. Vai ser desenvolvido um programa retroativo, que por norma deverá estar disponível para venda quando o espectador for assistir ao espetáculo.

Bichinho do teatro e Escola teatro

O "Bicho do Teatro" é um curso de teatro para crianças que foi dirigido por Nídia Roque (NR), iniciando-se a 13 de outubro de 2018 e terminando a 13 de julho de 2019. O projeto foi pensado e programado por BB e por NR. BB depositou a sua confiança na NR, sendo que esta tem uma longa experiência em docência para crianças. BB considera que a sua área de intervenção pedagógica se centra no campo do ensino superior, apesar de gostar de crianças não é dotado para a pedagogia infantil. Tinham uma ideia muito concreta e fixa relativamente ao rumo do curso, não queriam que se transformasse num ATL, ambicionavam que fosse algo pensado. A faixa etária era dos sete aos dez, sendo que dentro destas faixas etárias as crianças já sabem ler, o grande objetivo era trabalhar textos. Como este projeto se proporcionou no início do CAL, as pessoas ainda não sabiam muito bem o que era, o curso teve apenas cinco alunos. Foi um projeto desgastante para NR, uma vez que tinha de dar aulas todos os sábados. Foi um projeto que os PS colocaram de lado pela sua exigência, mas também pela sobreposição de outras atividades. BB quer voltar a este projeto assim que tiver o espaço encaminhado, pois considera que correu muito bem. Uma das grandes ambições de NR relativamente a este projeto é trabalhar textos de Beckett. Esta ambição de NR entusiasmou BB, sendo que considera importante os hábitos de leitura e o trabalho de dicção.

Relativamente à Escola Teatro, esta tem como grande objetivo oferecer formação a jovens atores e/ou estudantes de teatro maiores de 18 anos. Esta conta já com três edições, sendo que se iniciou no ano de 2016. Começou por se intitular por Oficina Teatro e, em 2019, passou a ser Escola Teatro. Para além destes dois formatos existentes no ramo da formação, contaram também com o curso prático Aula de Teatro. É dirigido para jovens atores e/ou estudantes de

teatro, maiores de 18 anos, com alguma experiência na área do teatro, sendo que abriram portas também para outros profissionais ou interessados de outros contextos.

Festival de Curtas

Na época em que os PS ainda não se encontravam no ER, criaram o Festival de Curtas. Num dia o público podia assistir, numa hora a cinco espetáculos distintos. Cada edição do festival contava com quatorze espetáculos, na sua maioria com quinze minutos, tendo sempre criadores e textos diferentes. Alguns dos intervenientes que ainda se encontravam a estudar tiveram as suas primeiras experiências neste festival, foi o caso do Miguel Moreira e do Ricardo Aibéo. Foi também no Festival de Curtas de 2008 que o Miguel Castro Caldas se estreou como ator (Vieira, 2012, p. 46). O festival de curtas teve 4 edições, sendo que a sua última foi em 2014, mas BB demonstra vontade em retomar este projeto. Foi lançado a partir de uma motivação oriunda de BB, pois acreditava que não há duração, um espetáculo tem a duração que tem de ter.

Não tendo dinheiro para realizar o Festival de Curtas, nem o apoio da DGARTES, os PS arranjaram um local que lhes fornecia o espaço e o material técnico. A bilheteira provia o retorno para pagar ao espaço. Tiveram outros profissionais interessadas em participar,

“ [...]por exemplo, o Miguel Castro Caldas, que é dramaturgo, quis encenar, queria experimentar. O Ricardo Aibéo que estava a preparar uma peça grande, queria experimentá-la com público. Outro que escrevia, queria experimentar a peça escrita” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Demonstrou-se um lugar único para os artistas conseguirem aceder à experimentação dos seus objetos guardados fisicamente ou mentalmente. Quando o Festival passou para o ER, deparou-se com um local de dimensões reduzidas, mas não se demonstrou um impedimento, havia um espetáculo no palco, um espetáculo no átrio, um na mezzanine e ainda outro na rua. Para BB, este projeto define-se como sendo uma experiência única para o público.

Entretanto, por uma questão de mudança de casa, do ER para o CAL, e de produção colocaram este projeto em “standby”. O Festival foi impulsionador para outros festivais que foram surgindo noutras locais, assim sendo concordaram que o seu já tinha tido o seu tempo. BB refere que tem interesse em realizar algo do género, mas desta vez relacionado com espetáculos de terror, que têm como inspiração o Grand Guignol. Apesar de não ser um destino certo, detém estas motivações guardadas para o futuro.

Leituras

As leituras só tiveram uma edição, foram descritas como uma experiência única, mas irrepetível. Esta edição teve um grande sucesso, moveu diversas artistas a um local de encontro e partilha de textos. Este projeto envolveu cerca de quarenta atores. As leituras receberam muitos textos, uns mais antigos, outros mais recentes, por vezes textos que provavelmente nunca iriam ser feitos. Estes momentos de partilha dramática eram acompanhados de uma vida boémia. Neste momento o Cais do Sodré começava a acender a sua vida noturna, sendo que quando chegaram quase não existia. Este espaço traz consigo uma nova linguagem, agora segundo Jorge Loureiro Figueira, “...o estado dos atores é revelado pela expressão vocal, sob um fundo escuro, como figuras da imaginação cénica e do pensamento dos autores.... Essa dissociação entre o corpo e fala recria a experiência da leitura, estimulando o imaginário do espectador e causando uma sensação de movimento para completar a atuação. É como se no palco pairassem espíritos” (Coelho, 2017, p. 51).

Podcast nascido durante o período da Covid-19

Recentemente, criaram um podcast no spotify oriundo de uma necessidade que se criou com a chegada da pandemia. Na altura tinham realizado o filme *Hamlet* e iam iniciar *As Ligações Perigosas*, entretanto, deu-se o segundo confinamento e as pessoas voltaram todas para casa. BB descreve o segundo confinamento como sendo o mais duro a nível psicológico. A sua inquietude, ao estar perante uma inércia espacial e temporal trazida pelo covid-19, trouxe-lhe uma ideia sobre as possibilidades de trabalho, uma vez que estavam em casa. BB propõe realizar algo com a voz, sendo que identifica essa como sendo a única forma viável de trabalhar. Começaram assim a trabalhar no *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. BB tratou da adaptação, uma vez feita realizou zooms com os colegas para ler e discutir o que era passível de ser executado. Quando este projeto chegou ao spotify o país desconfinou e o seu objetivo acabou por não ser cumprido, poucas pessoas assistiram ao podcast. Neste projeto existe uma grande aposta na sonoplastia, que é realizada e concebida por Sérgio Delgado. Esta torna-se uma parte criativa muito importante em conjunto com os outros elementos existentes.

Oresteia, as tragédias no presente

O mais recente projeto dos PS é a *Oresteia* de Ésquilo, a primeira trilogia completa. Neste ano de 2023 realizaram o *Agamémnon*¹² em coprodução com as Comédias do Minho, em

¹² Anexo G- Espetáculo *Agamémnon*

Paredes de Coura, Monção, Valença e, depois, em Lisboa. Para o ano 2024, está projetada a realização do espetáculo *Coéforas*, em Lisboa. Em 2025, está idealizada a realização da *Oresteia* total, em Paredes de Coura, e em Lisboa (Culturgest). Nessa altura, trabalharão com a comunidade, de modo a criar vários coros, isto é, haverá um coro em cada concelho por onde passarem. O coro vai ter uma média de 20 elementos e este será um projeto que se irá realizar em três ou quatro anos. A tradução será realizada pelo José Pedro Serra, professor de estudos clássicos, na Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa. Os PS vão mergulhar no mundo da tragédia, mas também vão procurar encontrar a pertinência e a importância da tragédia atualmente, focalizando-se nos elementos que causam alguma estranheza: “*O que é que é um coro? como é que estas palavras se dizem? Num texto que não é psicológico. Como é que se trabalha isto? E ao mesmo tempo, o que é que isto pode ser?*” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023). É chegar a um entendimento sobre a importância e o sentido de fazer tragédias gregas no presente, e como isto está ligado à polis, às ideias de cidadania e de envolvimento, por isso, irão trabalhar diretamente com a comunidade de cada localidade. Em simultâneo, será feito um documentário que vai retratar todo o processo. Irão ser concretizadas palestras “*[...] sobre tragédia em particular e sobre o mundo em geral, sempre dentro de uma lógica da cidade, da política, no sentido da pólis e da cidadania*” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

3.1.6 O trabalho artístico e a covid-19

A Covid-19 trouxe desafios em todas as áreas e em todas as partes do mundo. BB viu-se confrontado com esta realidade nas mais diversas situações da sua vida. Como professor enfrentou um duro percurso, pois a escola não estava organizada para lidar com esta situação. Os cursos existentes nas escolas artísticas são, maioritariamente, de índole prática, o que dificultou o encontrar de soluções. Mas BB decidiu juntamente com a turma, onde lecionava, no ano letivo 2020/2021, onde eu também estava inserida, que iriam avançar com o *Hamlet* de William Shakespeare. Foi tudo realizado através de reuniões zoom, de modo a organizar o trabalho, sendo que depois cada aluno tinha um trabalho individual de tratamento de texto e a gravação do mesmo segundo as diretrizes discutidas e decididas em reunião. Esta foi a forma encontrada para manter os discentes e os docentes a trabalhar.

Relativamente aos PS, esta gestão também foi perceptível em diversos projetos que foram realizados e projetados durante os confinamentos. O espetáculo *Hansel e Gretel* nasceu durante este período, sendo que no início era para ser outro espetáculo, a *Cinderela*. O “Escocês”¹³ também nasceu durante esse período. Através da influência das aulas da ESTC desse ano letivo 2019/2020, os PS realizaram o filme do *Hamlet*. Esta é também uma peça que acompanha a vida de BB desde sempre, apesar de nunca a ter feito. Foi um filme realizado com vinte e duas pessoas, assim que o país desconfinou. BB trabalhou com diversos atores, encenadores, dramaturgos, tradutores, cenógrafos e programadores. Teve sete dias de rodagem. Tinham quatro mesas, onde cada um se sentava numa mesa; quatro câmaras com o mesmo eixo, permitindo assim a formação de uma ilusão, pois concede a ideia de que as pessoas estão todas a falar umas com as outras. Todas as pessoas que o BB convidou aceitaram. Vivia-se uma época em que se queria sair de casa e realizar projetos. Jorge Silva Melo e José Pedro Serra foram dois dos profissionais que aceitaram.

Para além desse filme, foi também realizado *As Ligações Perigosas*, sendo que este era para ser uma peça, mas, devido ao segundo confinamento, BB recusou-se a realizar uma sessão online. Não aceitou por considerar que a peça filmada não fazia jus ao trabalho que desenvolveram durante três meses de ensaios. Como não foi possível estrear a peça decidiram que fariam um filme. Este foi realizado de modo a proporcionar um sentido ao trabalho que estiveram a desenvolver, estavam há três meses a ensaiar a partir de Choderlos de Laclos e de Heiner Muller. Para isso, concorreram ao Programa Garantir Cultura e tiveram dez dias de rodagem. Neste processo, contaram com o apoio da empresa Plural para a iluminação e câmaras. Para além disso, trabalharam com uma editora de cinema. Tanto o *Hamlet* como *As Ligações Perigosas* ainda não estrearam.

3.1.7 Os públicos do teatro com enfoque nos Primeiros Sintomas

Os públicos de cada grupo de teatro são criados ao longo dos anos através do trabalho desenvolvido no mesmo, posicionando-se como um trabalho contínuo e persistente tendo como missão institucional a receção de novos e diversificados públicos. Os PS são detentores de públicos que os acompanham desde o início:

¹³ Refere-se ao espetáculo *A Tragédia de Macbeth*.

“Uns que conhecia o nome e tudo, a Emília, o professor José Pedro Serra, o Veloso e de repente eles são públicos dos Primeiros Sintomas, vêm ver sempre todos os espetáculos dos Primeiros Sintomas. Pronto e multiplicas essas seis ou sete pessoas por vinte... [...]” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

O público transforma-se pela comunicação oral entre os indivíduos, o que se designa por “passa-a-palavra”, sendo que cada indivíduo que frequenta os espetáculos dos PS fala com outro sobre a experiência o que pode originar novos públicos. BB acredita que existe pelo menos um conjunto de trinta ou quarenta pessoas que são “públicos assíduos”. Depois têm um público mais recente, que começou a seguir os PS há três anos. Existe ainda o fenómeno dos alunos que ouvem falar sobre os espetáculos e vão à descoberta. Mas, os públicos dos PS também vão variando de sítio para sítio, “[...] por exemplo, em *Paredes de Coura*, vamos ter público que nunca viu nada dos *Primeiros Sintomas*.” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Relativamente à faixa etária, existe uma tendência para serem públicos jovens: *“Por exemplo, o escocês. Muita gente de vinte e tal anos, de trinta anos, de vinte e tal por aí, muita gente.”* (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023). Aqueles que acompanham os PS há uns anos consideráveis correspondem à meia-idade.

Partindo do caso dos PS, procuro conhecer os perfis dos públicos do teatro no país, sendo que para isso fiz uma análise a nível nacional de modo a compreender os públicos existentes, no período temporal descrito neste trabalho. Primeiramente, analisei o estudo do OPAC, *Teatro em Portugal*, que detém os seguintes indicadores presentes: Sessões de teatro em Portugal (1950-2021), Espetadores do teatro em Portugal (1950-2021), Receitas de Bilheteira em Portugal (1950-2021). Para além deste estudo, debrucei-me também sobre os dados disponíveis do INE. Através destes, é possível detetar um período estável relativamente aos espectadores com um pico em 1956 que dura até 1970, depois verifica-se uma grande diminuição entre 1979 e 1998, registando-se assim o valor mais baixo de espectadores em 1993 (192 mil entradas)¹⁴. Em 1998, a procura aumenta por um período que se estende até 2005, de seguida sofre uma diminuição no ano de 2006, mas depois recupera até 2008, sendo que volta a diminuir mais uma vez até 2011. Em 2017, é atingido o valor mais elevado de espectadores (total de 2513 mil espectadores). Nos anos mais recentes, é visível uma subida considerável

¹⁴**Anexo H-** Espectadores do teatro em Portugal.

comparativamente com o ano de 2018. No período de 2009 até 2012, é visível o impacto da crise financeira e económica na diminuição do número de espetadores no teatro.

O Gerador Qmetrics regista que, em 2019, só 29,5% da população portuguesa inquirida foi ao teatro nos últimos seis meses, tendo como termo de comparação as pessoas que viram um filme (84,2%) neste mesmo período. Através dos dados deste estudo é possível confirmar que o público escolhe com mais frequência o setor audiovisual e as novas tecnologias do que a outros formatos. No ano de 2020, verifica-se um decréscimo devido à Covid-19, mas imediatamente no ano seguinte, dá-se um aumento de 13% e no ano de 2022 um aumento pouco acentuado correspondente a 1,5%. No Estudo *Práticas Culturais dos Portugueses*, no capítulo dedicado ao teatro, é possível identificar que os indivíduos que frequentam com mais regularidade o teatro são do sexo masculino e são detentores de um nível de escolaridade superior (Borges, 2022, p. 260).

Por outro lado, através do *Estudo Anual Sobre a Perceção da Cultura em Portugal* (2022, p. 129), é possível verificar que os públicos, em 2020 (22,5%) e 2021 (35,0%), correspondem a uma percentagem mais alta são do sexo feminino. Já no ano de 2022 verifica-se um público maioritariamente masculino (M-38,9%; F- 33,1%).¹⁵ Relativamente à faixa etária denotam-se resultados variados, sendo que em 2019 (37,7 %; 35 a 44 anos) e 2020 (27,5 %; 55 anos ou mais) representam faixas etárias mais elevadas, já 2021 (38,1%; 25 a 44 anos) e 2022 (40,6%; 25 a 44 anos)¹⁶ representam o contrário (Gerador, 2022).

¹⁵ **Anexo I** - Barómetro da Cultura; Sexo

¹⁶ **Anexo J** - Barómetro da Cultura; idade

Capítulo 4

Discussão dos resultados

Este capítulo final pretende discutir os resultados que apresentei nos capítulos anteriores. Através da descrição da trajetória de carreira de BB e dos PS, e do recuo feito aos anos 90, faço uma análise e comparação entre esse período e a atualidade. Esta análise é feita com o intuito de perceber as principais mudanças sentidas no trajeto de BB e dos PS, tendo como objetivo traçar o contexto em que estiveram e estão inseridos atualmente. Como já foi referido, os PS localizam-se, desde os anos 90, numa das cidades portuguesas com a maior oferta cultural, Lisboa, a capital (Borges, 2007, p. 65). Remontando aos anos 70, no pós-25 de Abril, houve um impulsionamento no aparecimento de novas companhias de teatro. Os PS, quando surgem nos 90, foram também uma consequência deste momento histórico, sendo que é neste período dos anos 70 que se dá uma grande mudança nas artes, em Portugal, e é criada uma “política cultural”. Nas palavras de Eduarda Dionísio:

“A partir de agora, na prática dos intelectuais e artistas, há um elemento novo, que para muitos parecia tardar: existem discursos, declarações de intenções, leis, programas, prazos, iniciativas por parte do Estado que lhes dizem respeito, que alteram (muito ou pouco, conforme os casos) o seu quotidiano e que satisfazem ou desiludem as suas expectativas” (Dionísio, 1993, p. 182).

Ao longo dos anos, algumas das estruturas existentes nos anos 70 foram desaparecendo e deram lugar a outras companhias. No final dos anos 90, verificou-se um crescimento significativo do seu número, apesar destas não terem salas próprias e serem detentoras de estruturas administrativas e de produção mínimas e precárias (Costa, 2009).

(i) A importância dos espaços de trabalho para os profissionais do teatro

Assim como verifiquei, através da entrevista realizada pela Joana Bárcia, Teresa Sobral e Andreia Pinto, na Revista nº13, publicada em 2004 pelos Artistas Unidos, os PS também foram uma das chamadas “companhias emergentes”. No início do seu trajeto, os PS não contaram com um espaço próprio, ou seja, todas as suas apresentações eram realizadas em espaços, teatros, que acolhiam os seus espetáculos. Era assim que as companhias começavam a trabalhar, sem espaço de ensaios, sem espaços para guardar e arquivar o material, com o apoio de associações culturais ou sem apoio. Muitas destas companhias nunca chegaram a ser

detentoras de espaço próprio, vivendo assim dos acolhimentos dos teatros. Na atualidade, ainda nos deparamos com este fenómeno, existem companhias que se desenvolvem sem espaço próprio.

“Somos mais um grupo sem espaço! (risos) Pois, os espaços...é o grande drama. Nós temos muita sorte. Lançámo-nos praticamente na Abril em Maio, com o Frankenstein, fomos muito bem acolhidos” (Bárcia Sobral & Pinto, 2004, p.148).

Esta situação sofreu uma alteração com a consolidação da companhia, com os apoios financeiros, e com o passar do tempo. Em 2010, a estrutura tem um espaço próprio, o ER, onde esteve sediada até ao ano de 2016. Apesar de terem um espaço próprio, a maior parte dos seus espetáculos eram realizados noutras salas. É uma necessidade da companhia, pois o ER tinha dimensões reduzidas e poucas condições técnicas. No ano de 2005, os PS começaram a realizar coproduções com as salas de espetáculos mais reputadas da cidade de Lisboa, como a Culturgest e o Teatro Maria Matos, que fazia parte da rede de teatros municipais, mas também com outras estruturas teatrais parceiras. Estas redes de relações marcam a tentativa desta companhia desenvolver espetáculos, na cidade de Lisboa, que tivessem um impacto notório no seu posicionamento, dando-lhe visibilidade, pois aparecem nos programas de instituições com mais poder de comunicação, o que lhes permite chegar a outros públicos e terem acesso às condições necessárias para a realização dos espetáculos.

“...primeiro com a Culturgest, que me convidou a mim e ao Miguel para fazermos o Nunca terra (2005); e, passados dois anos, Repartição (2007). Depois com o Meridional, onde fizemos o Endgame (2004), com o Miguel Seabra; depois com o Teatro Maria Matos (Agora baixou o sol, 2007, e Maria mata-os de Miguel Castro Caldas, 2010), depois ainda com o CCB, onde o Gonçalo fez o Foder e ir às compras (2007), que correu muito bem” (Vieira, 2012, p. 43).

Só no ano de 2017 é que a companhia se estabelece no CAL. Como já referi no capítulo 3, este espaço é constituído por uma sala de espetáculos de 80 lugares e três estúdios, ou seja, tem agora um espaço com as condições logísticas e técnicas que necessitam para realizar todas as suas atividades. Este espaço trouxe outra dimensão de trabalho aos PS e ainda que a companhia consolide a sua rede de relações com outras estruturas: permitiu o acolhimento de espetáculos de companhias emergentes, na atualidade. A companhia faz agora o aluguer das salas de ensaios, faz o acolhimento e as aulas. Para além de consolidar redes de trabalho com outros profissionais, os PS conseguem obter o valor necessário para pagar a renda do CAL.

(ii) *O aprender fazendo com os outros: A passagem de conhecimento entre diferentes gerações*

Houve duas figuras que se destacaram, ao longo do trajeto artístico de BB, por terem um grande peso e influência naquilo que ele é hoje enquanto ator e encenador, foi o JSM e LMC. Não se destacaram apenas neste percurso. São uma marca das trajetórias de carreira de muitos dos atores e encenadores que trabalham, hoje, no teatro em Portugal.

Além disso, esta é uma marca do trabalho artístico: à semelhança de outros trabalhos nas artes, o saber teatral constrói-se na prática e com um coletivo. Os jovens artistas, e os profissionais de gerações intermédias, realizam aprendizagens mútuas, onde podem ter visões opostas e onde surgem por vezes reorientações profissionais, servindo assim para pulverizarem a sua forma de ver e estar na arte (Borges, 2007, p. 320).

Os anos em que BB permaneceu nos AU tiveram uma extrema influência na sua forma de encenar e de se relacionar com outros atores. BB admirava a forma como JSM dirigia os atores (Borges, 2001b). BB descreveu essa experiência como algo “novo”, que nunca tinha contactado: “*E foi talvez a figura que mais me influenciou para depois eu dar o salto para a encenação e para dirigir atores.*” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023). BB encontrou uma forma de encenar que permite aos atores gerarem um campo de criação, onde pontualmente vai oferecendo indicações que surgem, de forma sugestiva, para exploração por parte do ator. Ao longo do trajeto artístico de BB, é notório o seu gosto pelo texto, que teve origem também nesta experiência com o JSM.

“O gosto pelo texto vem do Jorge. Eu sou incapaz de fazer seja o que for se não tiver uma coisa escrita, não consigo fazer um espetáculo do zero. O gosto pelo texto, o gosto pela dramaturgia. A importância também desse gosto, a importância vital. Do texto enquanto a literatura e enquanto drama muitas vezes está junto em muitas obras nos grandes autores.” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

A relação profissional com outro encenador, como LMC, aconteceu mais tarde, quando BB já estava a trabalhar nos AU. BB tinha LMC como uma grande referência enquanto espectador, mas, por esta altura, também um grande desejo de trabalhar com o encenador. Identificava-se com o trabalho desenvolvido por LMC e pela Cornucópia. Anos mais tarde, depois dos PS terem sido convidados para realizar o espetáculo, *Os Assassinos*, nesta companhia e, posteriormente, depois desta ter fechado portas, em 2016, BB teve o privilégio

de poder trabalhar com LMC num espetáculo encenado por si, *O Tio Vânia*. Este trabalho demonstrou um reconhecimento de todo o trabalho realizado por BB e pelos PS até à data.

(iii) *A profissionalização do trabalho dentro das companhias de teatro: Sonoplastia como parte criativa*

Desde os anos 90 até hoje, houve um crescimento da importância e da profissionalização de muitas áreas e profissões artísticas e técnicas do teatro. Atualmente, denota-se que existe cada vez mais o reconhecimento do trabalho realizado pelos diferentes profissionais dentro das estruturas, é-lhes dado espaço para desenvolver o seu trabalho. “*Na construção dos espetáculos de teatro, cada um dos especialistas da equipa artística dispõe de alguma legitimidade que garante a sua posição na cadeia de cooperação teatral e na divisão do trabalho artístico*” (Borges, 2007, p. 332). O envolvimento crescente da sonoplastia nos espetáculos dos PS é disso exemplo. Uma sintonia que também se encontra no trabalho desenvolvido por BB e Sérgio Delgado (SD). No início, quando começou a realizar trabalhos para os PS, estes posicionavam-se numa sonoplastia em jeito “*[...] tout court, tendo o som como elemento dramático.*” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023). Para além de ser notória a evolução desta área de trabalho nos espetáculos realizados nos PS, durante a pandemia, desenvolveram também um projeto que capta de forma exemplar este crescimento, *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*¹⁷. É possível reparar que a sonoplastia se tornou uma parte criativa, tão importante como as outras, em consonância com os restantes elementos que ajudam a construir um espetáculo de teatro.

(iv) *Teatro e Educação*

Há um movimento geral dos profissionais do teatro, em particular, dos atores a envergarem pela educação, como é o caso de BB. Ao realizar este estudo, é notório o envolvimento de BB com a formação de outros artistas e a formação educativa de jovens públicos, tanto na sua carreira como professor nas escolas de teatro como nos PS. Os PS contam com três projetos educativos ao longo da sua trajetória de carreira: Bicho do Teatro, Escola Teatro/Oficina Teatro e Aula de Teatro. Estes três projetos permitem às crianças, aos alunos de teatro, jovens atores e as pessoas, em geral, que se interessem por teatro, a oportunidade de contactar com os PS e com os seus formadores. No caso do Bicho do Teatro, este é um trabalho que demonstra ser importante por ser direcionado a uma faixa etária propícia a receber toda a

¹⁷ *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* foi um projeto realizado no Spotify, que conta com a sonoplastia de Sérgio Delgado.

informação que está ao seu dispor, permitindo que estes jovens sejam os próprios a procurar ver teatro. É também possível mencionar o importante papel da escola na vida das crianças e dos adolescentes, com ações de formação de públicos das artes e, em específico, do teatro. O facto de existirem atividades que promovem a participação destas crianças ou adolescentes, no teatro, oferece e abre novos campos de interesse. As famílias também são um elemento fundamental para este despertar para a arte:

“Ao observar e imitar, uma criança vai absorver tudo aquilo que a envolve e, desta forma, fazer parte integrante da cultura que a rodeia, sendo que no futuro será revelado o meio que a envolveu na infância. É, por isso, tão importante o papel da educação na promoção dos encontros culturais desde a infância. Para que um adulto tenha hábitos culturais, valorize e construa a cultura em que se insere, é necessário que estes estejam intrínsecos na sua rotina e seja também uma necessidade para o seu modo de vida. Nesse sentido, é fundamental que cultive e observe esses hábitos desde cedo, quer seja no seu seio familiar ou através do sistema de ensino” (Alexandre, 2023, p. 6).

BB entrou na ESTC como uma novidade relativamente ao ensino que existia naquela época. Altura em que se dava uma “nova roupagem à velha escola”, que se encontrava a desaparecer na docência. Atualmente, BB já não é considerado um professor que vem romper com as velhas convenções, mas traz consigo os seus ensinamentos mais estruturados relativos a um ensino direcionado para o teatro clássico. Uma das evoluções que se denota, e que é percecionado na minha entrevista a BB, é o rigor em relação à necessidade de estar presente nas aulas. Nessa época, os alunos não podiam faltar mais do que três vezes, e, se tal acontecesse, estavam automaticamente reprovados. Nos dias de hoje, existe uma maior compreensão, por parte dos professores, para o facto de os alunos trabalharem no meio - seja no teatro ou na televisão -, existindo também um trabalho de sensibilização com os alunos para não darem faltas. Apesar do avanço a nível da compreensão pelas situações familiares - falta de meios económicos, para alguns estudantes - e profissionais vividas pelos alunos, continua-se a verificar uma certa dificuldade por parte dos mesmos em manter um emprego na área ou fora dela com uma carga horária muito elevada. Esta dificuldade centra-se no facto do curso ser muito prático e ser rico em trabalhos de grupo.

Quando BB iniciou a sua formação e a sua carreira artística colidiu com um aumento das escolas de teatro a nível nacional. Pode-se classificar como uma das grandes evoluções, que se originou devido à grande procura das profissões artísticas e de mais oportunidades para aprofundar os conhecimentos nesta área. Desde os anos 90, a oferta curricular das escolas

tornou-se mais abrangente, contando com áreas como: cenografia, produção, encenação, iluminação, som, figurinos, entre outras. Em Lisboa, existem diversas escolas de teatro como: Escola Superior de Teatro e Cinema; Act - Escola de Atores; Instituto para o Desenvolvimento Social (IDS); EVOÉ; In Impetus; Escola de Mulheres; Escola Secundária D. Pedro V; Escola profissional de Cascais; Oficina Teatro Lisboa; Escola Profissional Nicolau Breyner; Escola Profissional de Imagem; Escola Secundária Gil Vicente. O Chapitô é o grande impulsionador das artes circenses, relativamente à formação de artistas bem como à produção de espetáculos (Costa, p.47). A nível nacional existe o curso de Teatro no Instituto Politécnico de Leiria; no Instituto Politécnico do Porto; na Escola Superior Artística do Porto; na Universidade de Évora; na Universidade de Trás-os-Montes; na Universidade do Minho; no Balletteatro, na ACE-Escola de Artes (Porto); na Escola profissional São Teotónio (Coimbra); na Escola Secundária André Gouveia (Évora); entre outras. Com a abundância de cursos e a crescente profissionalização das diferentes áreas dentro do teatro e a falta de oferta de trabalho em contextos profissionais, remunerados, torna o mercado mais competitivo.

(v) *A importância de sair do espaço do teatro para a comunidade*

A crescente participação dos grupos de teatro, companhias e estruturas culturais e artísticas na vida das comunidades locais faz do território uma variável importante nesta análise. A mediação é o ponto basilar para desenvolver novos públicos, pois é através deste trabalho em torno da educação dos cidadãos que é possível alertar e desenvolver o interesse na cultura. Os PS têm vindo a realizar um trabalho referente à captação de novos públicos através das suas atividades, tendo como objetivo oferecer atividades de qualidade (festivais, cursos e espetáculos com a comunidade), mas também que estas contribuam para uma sociedade ativa na arte. Neste momento, é notória uma preocupação com o envolvimento da comunidade nos seus projetos. A *Oresteia* vai ser realizada ao longo de três anos, em coprodução com as Comédias do Minho, onde contam durante todo este processo com um coro, tanto em Paredes de Coura, como em Lisboa. Estes coros juntam pessoas da comunidade, com ou sem experiência no teatro, de diversas origens sociais e maiores de 18 anos. A ligação a uma estrutura, como as Comédias do Minho, permitiu uma correlação mais estreita com a comunidade, uma vez que este é o trabalho que aquela estrutura costuma desenvolver. Trabalham na captação de públicos, procurando

sempre uma relação com as comunidades envolventes, tendo como um dos principais focos a criação de uma oferta cultural regular na região do Minho.¹⁸

Apesar de estarem a desenvolver este projeto, os PS não costumam circular pelo país com muita frequência - circulam muito entre salas, mas não pelo país -, pois é-lhes muito difícil vender os espetáculos, uma vez que têm equipas muito grandes (mais do que seis pessoas são já consideradas equipas de grandes dimensões). Para BB, circular pelo país não se enquadra nos princípios da descentralização do teatro, no seu ponto de vista. A descentralização é realizada através das companhias que estão sediadas fora de Lisboa. No caso do projeto que desenvolvem atualmente, BB e os PS saem de Lisboa para realizar este projeto, mas fazem-no com uma companhia já sediada no Minho, tendo como objetivo o envolvimento com a comunidade.

“Eu não me importo nada de circular, muito pelo contrário. Gosto imenso! É muito difícil circular, é muito difícil porque é uma coisa muito fechada. Ai é que realmente são mais ou menos os mesmos. É muito difícil conseguir explorar uma boa circulação, que eu acho que é muito importante, mas não invalida teres uma... Para mim a grande descentralização é ter um grupo de teatro em Coimbra, um grupo de teatro em Braga, um grupo de teatro em Lagos. Um grupo de teatro é e não é Lisboa, andar a circular. Isso para mim não é descentralização, é outra coisa e somos um país tão pequenino...”
“(excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Esta saída da estrutura do seu espaço reúne várias dimensões importantes, o envolvimento da comunidade no teatro e a troca de “métodos de fazer” teatro, entre as equipas das duas companhias. É possível descrever esta nova abordagem, e preocupação por parte dos PS em envolver a comunidade, como sendo um projeto de “arte colaborativa” (Borges, 2018, pp. 453-476). O projeto da *Oresteia*, que está a ser realizado, vive desta partilha entre artistas e a comunidade, e os espetáculos são o cruzamento de conhecimentos.

Relativamente à participação dos públicos do teatro, é notória uma evolução. Nos últimos anos, tem havido um trabalho direcionado com o intuito de aumentar a participação, assim como se verifica através das diferentes atividades desenvolvidas pelos PS. Pode-se afirmar que, atualmente, existe uma preocupação em “chamar” públicos de faixas etárias diferentes e níveis socioeconómicos distintos. Este esforço é realizado através de uma programação mais cuidada e atividades pensadas com o intuito de promover estes fatores

¹⁸ Ver site: <https://www.comediasdominho.com/>

enunciados. Os PS expressam essa evolução através das atividades que têm vindo a desenvolver ao longo dos anos, mas também a preocupação demonstrada em integrar a comunidade envolvente.

Denota-se um esforço realizado através do Orçamento de Estado, de 2019, que baixou o IVA de 13% para 6%, o que proporcionou ao público português bilhetes mais acessíveis. Os PS fazem diversos descontos como: estudante de teatro, profissionais do espetáculo e maiores de 65. Estes descontos permitem assim que cada vez mais pessoas de diferentes lugares sociais tenham acesso aos espetáculos. O esforço realizado pelas companhias só se demonstra possível devido aos apoios que recebem, pois só assim conseguem praticar preços mais baixos ou até gratuitos, em alguns dos casos.

(vi) O funcionamento do teatro em rede

Como já foi referido, no capítulo 1, verificou-se que nos anos 90, os artistas funcionavam e organizavam-se em rede, fenómeno que nos dias de hoje continua a proliferar (Borges, 2002). BB quando iniciou o seu trajeto artístico também foi dentro destes moldes de funcionamento em rede. Este regista-se desde o início do trajeto artístico de BB e dos PS. O primeiro momento dá-se quando Manuel Wiborg propôs BB a JSM, depois de assistir ao espetáculo encenado por SF, *Sob o Bosque de Leite*. Mantém-se nos AU, entre 1997 e 1999. Todos os projetos que surgem na sua carreira, e depois nos PS, têm este registo em rede. Os atores por norma são convidados de projeto para projeto, sendo que na maioria dos casos antes de se iniciarem os ensaios já têm os seus intervenientes escolhidos. Realiza esta escolha através do seu conhecimento sobre o trabalho artístico do ator. Por outro lado, as restantes áreas dos PS correspondem também a este processo, mas não só. Hoje, é registada uma outra forma de recrutamento, que se baseia em anúncios de emprego e/ou estágios profissionais, que geram entrevistas e sucessivas fases de seleção.

Durante este percurso, é notória uma evolução efetiva no emprego. Ao recuar até aos anos 90, repara que os trabalhadores da cultura não estavam protegidos, como estão na atualidade, pelo Estatuto dos Profissionais da área da cultura ¹⁹. Neste momento, os PS vão começar a

¹⁹ Recentemente, o decreto-lei nº 105-2021, de 29 de novembro, aprovou o estatuto dos profissionais da área da Cultura. Entrou em vigor a 1 de janeiro de 2022. O estatuto tem como principais objetivos fornecer e estabelecer deveres, direitos e medidas que protejam os profissionais das diferentes áreas ligadas à cultura (literatura, teatro, dança, música, artes visuais, audiovisual, técnicos, produtores, gestores culturais, programadores, entre outros). Nasce com o intuito de implementar e regulamentar a proteção social, a contratação e os direitos laborais (condições de trabalho dignas, formação profissional, horários de trabalho, descanso, igualdade de oportunidades, etc.). Com o estatuto dos profissionais da área da cultura, os trabalhadores alcançam o direito de beneficiarem de

celebrar contratos com as suas equipas teatrais. É a primeira vez, em 22 anos, de existência dos PS. Por norma, os trabalhadores da companhia são pagos após a entrega de “recibo verde”. Este é um avanço significativo para a companhia e para todos os seus trabalhadores.

(vii) Os financiamentos, as crises e as possíveis soluções

Em geral, os grupos de teatro portugueses mantêm uma dependência forte do financiamento estatal, uma vez que este oferece às estruturas uma estabilidade mínima para conseguirem existir e produzir o seu trabalho. É através deste financiamento que os grupos de teatro recebem a consagração profissional. É com frequência que os grupos afirmam: “*Somos apoiados pelo Ministério, que reconhece o nosso valor*” (Borges, 2007, pp. 176-177). Para o desenvolvimento dos seus projetos, os PS contam com o financiamento público, ou seja, são financiados pela República Portuguesa- Ministério da Cultura e Direção Geral das Artes. Em 2022, os PS foram apoiados através do Programa de Apoio sustentado às artes, inserido na modalidade quadrienal²⁰, resultando num montante de 720.000 euros, ou seja, 180.000 euros por ano. Verificou-se uma passagem dos apoios bienais para quadrienais, o que lhes permite realizar projetos mais fortes e com períodos de trabalho mais alargados. Para além deste apoio público, quando os PS já se encontravam no CAL, tentaram arranjar outras entidades que lhes fornecessem outros apoios para conseguirem alcançar uma maior estabilidade, dinamização e uma melhor e maior divulgação. Para isso reuniram-se com a Junta de Freguesia de São Vicente e com a Câmara Municipal de Lisboa. Apesar de terem realizado estas reuniões e de terem assinado uma nota de intenções com a Câmara, este apoio não se concretizou. A única participação que vingou foi a autorização da Junta de Freguesia para a colocação dos cartazes à porta do teatro, o que permitiu aos PS uma maior visibilidade na zona da Graça. Estas parcerias entre as entidades públicas e os grupos de teatro são fundamentais para as estruturas conseguirem alcançar estabilidade, mas também para conseguirem obter uma posição mais reconhecida, no mundo do teatro, em Lisboa e a nível nacional.

Apesar de hoje serem detentores de apoio por parte da DGARTES, em 2008, quando iniciaram o Festival Curtas²¹, não eram possuidores deste, assim sendo nesta época houve uma

proteção, no caso de terem de suspender involuntariamente a sua atividade (invalidez, parentalidade, velhice, doença e morte).

²⁰ O Ministro da Cultura Pedro Adão e Silva anunciou, em 2022, o reforço de 78,9 milhões de euros para os apoios quadrienais (2023-2026).

²¹ Ao longo dos anos, denota-se um crescimento de festivais de teatro pelo país que se sediam em diferentes zonas do país (Teatro Internacional de Teatro de Almada, FITA- Festival Internacional de Teatro do Alentejo, Festival das Marias, Festival Rascunho, Andar a pé. Walking Sunshine (Coimbra), Jardins Efêmeros (Viseu), Festival

necessidade imediata de encontrar uma solução que os possibilitasse realizar este projeto. Foram recebidos pelo Espaço Ginjal, que lhes cedia o espaço, o material técnico e tratava da divulgação. Para terem acesso a estes requisitos, foi necessário obter um retorno da bilheteira para efetuarem o pagamento do espaço. Este episódio é um reflexo daquilo que alguns artistas e companhias têm de concretizar, no início das suas trajetórias de carreira, para conseguirem realizar os projetos que pretendem.

Atualmente, os artistas e as companhias têm acesso a uma ferramenta que pode tornar viável o financiamento dos seus projetos, o crowdfunding. O crescimento do crowdfunding trouxe consigo uma nova forma de “arrecadar verbas”, permitindo assim, que os projetos de menor escala e independentes, possam ter a oportunidade de singrar tendo o financiamento necessário. Em Portugal, por exemplo, através das plataformas de crowdfunding (PPL Crowdfunding Portugal e Kickstarter), as companhias e artistas têm a possibilidade de poder “arrecadar dinheiro” para realizar os projetos a que se propõem. Apesar do apoio público se afirmar como sendo um dos pontos cruciais no desenvolvimento das artes em Portugal, não se pode deixar de retratar o importante papel ao longo dos anos da Fundação Calouste Gulbenkian, tanto a nível dos apoios às artes como nas bolsas disponíveis para as diversas áreas. Esta foi umas das instituições impulsionadoras do primeiro trabalho de BB como ator no espetáculo *Sob o Bosque de Leite*, de SF, que só foi possível realizar através de um prémio do ACARTE. Este centro de animação cultural esteve em funcionamento entre maio de 1984 até 1989. Promovia uma programação distinta entre teatro, música, arquitetura, dança, colóquios, poesia, cinema e artes plásticas. Foi uma estrutura importante nesta época relativamente às exposições de arte (Vieira, 2021).

Durante o percurso de BB e dos PS, verificam-se diversas oscilações económicas relativas à cultura. Nos anos 90 houve dois momentos importantes e marcantes para o setor cultural em Portugal. O primeiro regista-se quando é criado o Ministério da Cultura, em 1995, e o segundo momento importante regista-se, em 1997, quando a cultura teve acesso a três milhões de contos, o que permitiu o aumento das companhias ou grupos-subsidiados.

Internacional de Teatro de Setúbal, entre outros). Os festivais nacionais e internacionais demonstram-se essenciais na partilha das diferentes linguagens artísticas e formas de estar e ver a arte, tanto para os jovens atores como para atores detentores de uma longa carreira.

Estas informações vêm confirmar o que BB afirma quanto à estabilidade que se sentia nos anos 90.

“Para te dar um exemplo, as histórias que nós... que eu ouvia na altura de pessoas que trabalhavam... de atrizes que trabalhavam em cafés, eu ligava aos Estados Unidos. Aquela coisa que os atores começaram a trabalhar...eu não tinha nenhum colega em teatro que trabalhasse em cafés. [...] Eu vivi durante três ou quatro anos com casa própria, a alugar casa com outro amigo, a viver do teatro.” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Quando BB começou a trabalhar, os atores conseguiam viver só do teatro, algo que nos dias de hoje não se verifica. Os PS começaram com algum conforto económico, apesar de não estarem inseridos num lugar de abundância. São poucas as companhias que conseguem vingar. Atualmente, presencia-se a polivalência dos artistas para conseguirem alcançar alguma estabilidade. Por exemplo, BB, numa fase inicial da sua trajetória não idealizou ser professor, mas uma vez que a oportunidade surgiu, foi necessário aceitar. Foi uma escolha centrada, sobretudo, no desafio que seria esta proposta, mas também por uma questão monetária. Desperta o seu gosto pelo ensino quando começa a dar aulas e foi através deste que impulsionou a criação da Escola Teatro/ Oficina Teatro, das Aulas de Teatro e do Bicho do Teatro, nos PS.

A crise financeira, em Portugal, foi também um marco na cultura no que respeita ao número de espectadores, sendo que de 2008 (1,850 milhões) a 2011 (1,460 milhões) diminuiu consideravelmente. Como se verificou acima, a Cornucópia foi uma das companhias que sofreu com os sucessivos cortes, fechando portas em 2016. O maior marco a nível mundial regista-se em 2020 com a Covid-19. Como se pode reparar na descrição dos trajetos de BB e dos PS, estes tiveram de se adaptar às circunstâncias, de forma a conseguirem continuar a desenvolver o seu trabalho. Esta adaptação realizou-se tanto nos PS como na sua profissão de professor, na ESTC. As dificuldades de adaptação no primeiro confinamento demonstraram-se mais desafiantes, uma vez que as pessoas não sabiam o que estavam a enfrentar, era algo desconhecido para todos. Outro dos fatores, que se revelaram difíceis de encarar, prendeu-se com uma questão fundamental para desconstruir tudo o que tínhamos até ao momento: como é que é possível fazer teatro a partir das nossas casas? Nesse ano de 2020 houve um decréscimo muito acentuado do número de espectadores e de bilhetes vendidos. Os PS passaram por um momento de alguma incerteza quanto ao seu futuro, no CAL, assim como muitas outras estruturas culturais. Este momento tornou-se mais fácil quando a AQ informou a equipa dos PS que não teriam de pagar a renda durante o confinamento.

“ [...] eu comecei a ver a nossa vida andar para trás. A Adriana é um mecenas autêntico porque pronto, nós temos de pagar a renda isto é um espaço que tem em consumo de luz de água, de manutenção e de logística é absolutamente tremendo. Mas a Adriana na altura do confinamento, ligou-me e disse “Não pagam as rendas durante o confinamento”. O que foi impressionante.” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

O que BB tinha projetado para melhorar, no espaço do CAL, teve de adiar. Um dos projetos que queria executar para tornar os PS num centro de encontro, antes e pós o espetáculo, era a realização de um bar. Com este objetivo traçado, desde há muito tempo, assim que reuniu as condições realizou as obras necessárias para tornar este espaço confortável e convidativo. Neste momento, quando o público se desloca aos PS para assistir a um espetáculo, pode desfrutar também deste espaço.

“Eu devo muito à Adriana, estamos aqui por causa dela. E este espaço agora pós confinamento é que vamos começar finalmente a remodelá-lo melhor e por exemplo, o bar onde nós estamos agora vai ser todo remodelado... [...] ” (excerto da minha entrevista a Bruno Bravo, 28 de janeiro de 2023).

Uma das grandes soluções encontradas pelos PS foi a adaptação do que tinham idealizado para teatro se transformar num filme. Foram realizados dois filmes, durante esse período, o *Hamlet* e *As Ligações Perigosas*. Por exemplo, para realizarem *As Ligações Perigosas* concorreram ao Programa Garantir Cultura. Este apoio surge a 30 de março de 2021 com o intuito de dar resposta às estruturas culturais afetadas pela pandemia. A Covid-19 alterou a forma como as estruturas solucionam os problemas e trouxe avanços que se demonstram mais práticos em algumas circunstâncias, por exemplo, as reuniões e/ou entrevistas via zoom tornaram-se parte do nosso quotidiano e do quotidiano dos artistas.

(viii) Emprego teatral em Portugal

Para terminar este capítulo de discussão dos resultados, faço uma breve incursão pelo emprego na área da cultura, que relaciono com os percursos de BB e dos PS. Dos anos 90 até agora, houve um grande crescimento de procura relativamente à formação nas diversas áreas relacionadas com o teatro. O facto de existirem mais escolas de teatro levou a um aumento de artistas, em Portugal. Este crescimento tem-se vindo a verificar até aos dias de hoje, o que tem vindo a criar outras questões relativas à falta de garantias de emprego para estes indivíduos. Portugal tem 60,4 mil ativos com um emprego cultural, representando assim 1,4% do total

(Neves, 2006, p. 9). É possível verificar que, desde o ano de 2016²² (ver gráfico, anexo N), os indivíduos com um emprego na área da cultura têm vindo a aumentar significativamente, pois este sobe de 112,9 mil (2016) para 141,2 (2020). Através deste gráfico é também visível que existem mais homens com um emprego no setor cultural do que mulheres. As faixas etárias que contêm mais pessoas empregadas são: dos 35 aos 44 anos e a partir dos 45²³. Apesar de se ter verificado um aumento significativo do emprego cultural de 2016 para 2020, estes números não combatem a falta de emprego existente na área. Uma vez que é determinada uma falha no emprego cultural, os jovens atores, por exemplo, tendem ao autoemprego, ou seja, criam os seus projetos e companhias emergentes para assim conseguirem trabalhar.

No início da trajetória organizacional dos PS, o BB e a SF, apesar de não viverem num momento de abundância relativamente à quantidade de artistas, sentiram a necessidade e emergência de criar uma companhia que lhes permitisse realizar as suas próprias encenações. A sua motivação surgiu de um querer implementar algo seu, que não era de mais ninguém. Apesar de terem tido outras experiências profissionais, estes queriam começar algo que lhes pertencia e lhes fazia sentido no seu entendimento de fazer teatro. O facto de os atores, por norma, não quererem fixar-se apenas numa companhia ao longo da sua carreira artística, relaciona-se com a sua vontade de experienciar os diversos modos de fazer teatro que cada companhia tem. Verifica-se este fenómeno em quase todas as áreas de trabalho que os PS desenvolvem. Ao longo dos anos é visível que existe uma grande rotatividade de trabalhadores, que se deve à procura de novas experiências, mas também à inexistência de contratos efetivos, ou seja, estes são na maior parte dos casos profissionais chamados para participar “por projeto”. Atualmente, e em comparação com os anos 90, é notória uma evolução na proteção dos trabalhadores dos PS, e das outras estruturas relativamente à implementação e à regulamentação da proteção social, da contratação e dos direitos laborais (condições de trabalho dignas, formação profissional, horários de trabalho, descanso, igualdade de oportunidades), através do estatuto dos profissionais da área da cultura.

²² Anexo N - Emprego Cultural; Sexo.

²³ Anexo O – Emprego na Cultura; Idade.

Conclusão

Esta dissertação foca-se na descrição e análise das trajetórias de carreira profissionais de BB e dos PS, tendo em conta o contexto do teatro em Lisboa e a nível nacional, entre os anos 90 e a atualidade. O trabalho desenvolvido pelo BB e pelos PS ao longo dos anos vem confirmar a resiliência deste percurso e do seu trabalho artístico no panorama teatral atual, trazendo consigo e representando o teatro dos anos 90. Realizou-se um estudo destes dois percursos que se cruzam no teatro, tendo como ponto de partida:

- (i) A entrevista realizada por mim, a 28 de janeiro de 2023;
- (ii) A entrevista realizada pelas atrizes, Joana Bárcia, Teresa Sobral e Andreia Pinto, em 2004, nos Artistas Unidos, publicada pela Revista nº 13, *Primeiros Sintomas: Um luxo*;
- (iii) A entrevista realizada por Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas, publicada, na Revista Sinais de Cena, *Bruno Bravo: Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai* (2012).
- (iv) Por fim, para complementar esta informação foram utilizados dois capítulos de um livro imprescindível para analisar o teatro em Portugal, “*Regime Democrático e Regimes de Cena: três encenadores (Nuno Cardoso, Bruno Bravo e Gonçalo Amorim)*” e “*Experimentalismo, Política e Utopia: Um teatro português do início do século XX ao dealbar do novo milénio*” - do livro *Teatro Português Contemporâneo-Experimentalismo, Política e Utopia [Título Provisório]* (2017).

Através da análise destas fontes, compreendi os avanços e os impasses sentidos ao longo destes percursos, tendo em atenção as diversas áreas de intervenção de BB e dos PS, com o objetivo de tentar compreender o que os distinguia e aproximava dos artistas e companhias do seu tempo e da atualidade.

Em seguida, destaco os pontos fundamentais retratados no meu estudo e as suas principais conclusões. A primeira conclusão deste trabalho centra-se na importância que a carreira de BB e dos PS representam, tendo em conta que se posicionam como uma “Companhia Off”, pode também situar-se no movimento contracultura, como se verifica no artigo, *Bruno Bravo: Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai* (2012, p. 46). Por outro lado, apesar de habitarem neste lugar definido por BB como “marginal”, os PS são detentores de uma importância reconhecida a nível

nacional, através das diferentes entidades que apoiam a estrutura, os prémios recebidos, e os trabalhadores que se associam aos PS.

Observei que o ponto de viragem do trajeto de BB foi quando ingressou na ESTC e começou a ter as suas primeiras experiências profissionais como ator e encenador. Foi através destas que BB, em conjunto com a atriz SF, decidiram criar uma companhia onde pudessem realizar as suas próprias encenações, pois queriam iniciar algo seu, regido pela forma como viam o teatro, longe das amarras das experiências anteriores. O contacto com a ESTC e os trabalhos antes da criação dos PS permitiram o desenvolvimento crítico de BB relativamente àquilo que este apreciava e que queria desenvolver no teatro. Os exemplos de alguns destes diferentes artistas - que têm uma segunda profissão, são professores - trouxeram-lhe uma consciência vincada sobre o que queria desenvolver no futuro. Algumas destas personalidades importantes para BB, a nível artístico e pedagógico, no panorama nacional, foram: Jorge Silva Melo, Luís Miguel Cintra, João Mota, João Brites, Kote Kotecki, Águeda de Sena e Natália de Matos. Destes nomes, destacam-se JSM e LMC, que foram duas influências fundamentais na sua forma de encenar e de perceber o teatro.

Por seu turno, dentro da criação dos PS, posso afirmar que o espaço é determinante para a consolidação do seu trabalho e vou resumir os três grandes “pontos de viragem” no seu desenvolvimento:

- (i) Foi uma companhia emergente, que não era detentora de espaço, realizando assim os seus espetáculos em teatros ou espaços que estivessem disponíveis para os receber. Nesta época, em 2005, começaram a realizar coproduções, sendo a primeira com a Culturgest para o espetáculo *Nunca terra* (2005);
- (ii) Em 2010, os PS encontraram um espaço próprio (ER), onde foi possível alcançar alguma autonomia e realizar a exploração de outros projetos no seu trabalho artístico, apesar de terem um espaço reduzido e poucas condições técnicas;
- (iii) Em 2017, mudam-se para o CAL, onde de momento reúnem todas as condições técnicas e de espaço necessárias para o seu funcionamento;

Verifiquei que BB tem um papel fundamental na educação dos jovens atores, tanto nas escolas e universidades, onde já lecionou pelo país, como nos PS, desde 2016. A educação não surge no seu percurso de uma forma premeditada, pois BB nunca idealizou ser professor. As

oportunidades e a necessidade de consolidar a sua trajetória profissional, ao longo dos anos, direcionou-o para a área da educação. Esta profissão aparece na vida dos artistas na maioria dos casos como suporte para alcançarem uma vida profissional mais estável. Em comparação com os anos 90, esta é uma realidade cada vez mais presente: os artistas precisam de ter outras profissões que lhes tragam uma maior estabilidade. Atualmente, o mercado teatral é muito competitivo, devido a diversos fatores, mas essencialmente por ter havido um aumento exponencial do número de artistas desde os anos 90, e de escolas de teatro, ou seja, existem mais pessoas formadas a saírem das escolas todos os anos e o mercado continua restrito e com sucessivas dificuldades no financiamento público.

Nos últimos anos, houve um período que foi recebido por todos, a nível mundial, como catastrófico a vários níveis (social, económico, cultural), a Covid-19. No caso dos PS, denota-se que também foi uma fase delicada, uma vez que tinham medo de perder o novo espaço (CAL) e não tinham como continuar a trabalhar de forma presencial. Através da compreensão da AQ, estes não tiveram de pagar renda durante os meses de confinamento, o que lhes permitiu continuarem nesse espaço. Este período é percecionado como um momento de evoluções na forma como se pode trabalhar à distância e na resolução rápida de problemas. Foi através deste momento que os PS arriscaram e criaram duas formas de trabalhar e de apresentar os seus projetos, num momento atípico. Como não era possível realizar espetáculos, e BB não considerava a sua gravação, uma vez que não fazia jus ao trabalho que tinham realizado até ao momento, decidiu fazer dois filmes, o *Hamlet* e *As Ligações Perigosas*.

Destaco ainda a inclusão de contratos de trabalho no modus operandi dos PS, o que se define e demonstra como um grande avanço para os PS e para todos os seus trabalhadores. Este momento chega através da implementação do Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura que poderá oferecer uma nova estabilidade aos trabalhadores da cultura, em Portugal. Outro ponto de viragem, desde 2001, é atribuído à passagem dos apoios bienais para os quadrienais. Estes permitem assim uma maior estabilidade e a possibilidade de realizar projetos mais longos. Este apoio permite-lhe realizar, neste momento, a *Oresteia (trilogia)*, em coprodução com as Comédias do Minho, que terá lugar até 2025, entre Lisboa e o Minho.

Para concluir, posso dizer que as trajetórias de carreira de BB e dos PS se intercetam, entrecruzam e evoluem, desde os anos 90 até hoje, no Mundo do Teatro em Portugal.

Fontes e Bibliografia

- Alexandre, C. A. (2023). Participação cultural dos portugueses: o Teatro e a sua relação com o público. Comunicação oral no Seminário de Estudos de Cultura e Comunicação. Lisboa, Portugal: FLUL.
- André, I., Vale, M., Santos, M., & Vale, A. M. (2014). Fundos estruturais e cultura no período 2000-2020: Relatório Final. Instituto de Geografia e Ordenamento do Território – Universidade de Lisboa.
<https://www.igac.gov.pt/documents/20178/558387/mapear+recursos.pdf/39691edf-3258-4bd8-b4b4-9e861be45eaa>
- Bryman, A. (2012). *Social Research Methods* (4ª ed.). Oxford University Press.
- Bertaux, D. (2020). *As Narrativas de Vida*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Bárcia, J., Sobral, T. & Bento, A. (2004). Primeiros Sintomas: Um luxo. Revista Artistas Unidos, Dossier Os que andam por aí afirmando-se, Vol. 13, pp.148-156.
- Borges, V. (2001). *Todos ao palco! Estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal* Celta Editora.
- Borges, V. (2002). Artistas em rede ou artistas sem rede? : reflexões sobre o teatro em Portugal. *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 40, pp.87-106.
- Borges, V. (2018). Arte colaborativa: uma observação localizada dos teatros e dos seus públicos. *Revista Etnográfica*, 22, 453-476.
- Borges, V. (2005). Actores e contratos de trabalho nos grupos de teatro portugueses: notas para a sociologia de um mercado artístico. *OBS, n°14*, pp. 24-34.
- Borges, V. (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal*. Lisboa: ICS.
- Borges, V. & Costa, P. (2012). *Criatividade e Instruções. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: ICS.
- Borges, Vera. (2022). "Ecletismo ou distinção? Cinema, espetáculos ao vivo, festivais e festas locais". In José Machado Pais, Pedro Magalhães & António Lobo Antunes (Eds). *Práticas culturais dos portugueses: Inquérito 2020*. Lisboa: ICS, pp. 235-284.

- Caetano, A. (2016). *Pensar na Vida: Biografias e Reflexividade Individual*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Campenhoudt, R. Q. (1998). *Manual de Investigação em Ciências Sociais* (2ª ed.). (M. A. João Minhoto Marques, Trad.). Lisboa: Gradiva.
- Coelho, R. P. (Coord) (2017). *Teatro português contemporâneo: experimentalismo, política e utopia [título provisório]*. Bicho do Mato.
- Costa, P. (coord) (2009). *Estratégias para a Cultura em Lisboa*.
https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/DELETE_documentos/estrategias_para_a_cultura.pdf.
- Costa, A. F. (1997). *Políticas culturais: conceitos e perspectivas*. OBS, nº 2, pp.10-14.
- Dionísio, E. (1993). *Títulos, ações, obrigações (A Cultura em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa: Salamandra.
- Delicado, A., Borges, V., & Dix, S. (2010). *Profissão e Vocação: ensaios sobre grupos profissionais*. Lisboa: ICS.
- Gerador, A. (2022). Barómetro da Cultura 2022. Estudo Anual Sobre a Perceção da Cultura em Portugal.
<https://gerador.eu/wp-content/uploads/2022/07/GER-Baro%CC%81metro-da-Cultura-2022-1.pdf>
- Henriques, J.G. (2012). Centro inédito para artistas abre em Lisboa. *Público*.
<https://www.publico.pt/2002/11/05/culturaipsilon/noticia/centro-inedito-para-artistas-abre-em-lisboa-194193>.
- Instituto Nacional de Estatística. (2022). *Estatística da Cultura: 2021*.
https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=18212178&PUBLICACOESmodo=2
- Instituto Nacional de Estatística. (2020). *Estatísticas da Cultura: 2019*.
https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=71882171&PUBLICACOESmodo=2
- Lahire, B. (2004). *Retratos Sociológicos: Disposições e variações individuais*. Porto Alegre: ARTMED Editora.

- Menger, P. M. & Wagner, I. (2020). *O trabalho dos artistas e as lógicas de (des)profissionalização*. In *A Arte Custa*. Conferência Internacional. Lisboa: Culturgest e CIES-ISCTE.
- <https://www.culturgest.pt/pt/media/arte-custa/>
- Miranda, J. S., & Miranda, A. P. (2020). *Teatro em Portugal*. OPAC, CIES, ISCTE-IUL: <https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/teatro-em-portugal>.
- Moutinho, C. (2016). *Breve análise das políticas públicas culturais para o teatro em Portugal e no Brasil: uma visão da atuação nas cidades do Porto e São Paulo*. *Revista do Centro De Pesquisa e Formação*, nº 3.
- <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/1075bb13-06ad-4650-b526-a3bfc193a6fd.pdf>.
- Neves, S. J. (coord.) (2021). *Inquérito aos Profissionais das Artes e da Cultura: Report#1. Emprego cultural e perfis social e laboral*. Lisboa: Observatório Português das Atividades Culturais, CIES-Iscte.
- <https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/estudo-sector-artistico-cultural>
- Neves, S. J. (coord.) (2021). *Inquérito aos Profissionais das Artes e da Cultura: Report#2. Relações laborais e remunerações*. OPAC, CIES-Iscte. <https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/estudo-sector-artistico-cultural>
- Neves, S. J. (coord.) (2021). *Inquérito aos Profissionais das Artes e da Cultura: Report#3 Enquadramento na Segurança Social e nas Finanças*. OPAC, CIES-Iscte. <https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/estudo-sector-artistico-cultural>
- Neves, S. J. (coord.) (2021). *Inquérito aos Profissionais das Artes e da Cultura: Report#4 Representações sobre o trabalho independente nas artes e na cultura*. OPAC, CIES-Iscte.
- <https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/estudo-sector-artistico-cultural>
- Neves, J. S. (2006). *Emprego cultural*. *Iberografias: Revista de Estudos Ibéricos*. Ano II (2), 81-90.
- Neves, S. J. (2021). *Emprego Cultural em Portugal 2011-2019: perspetiva comparada entre Eurostat e INE*. OPAC.
- <https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/emp-cultural-compara-eurostat-ine>.

- Neves, J.S. (Coord.), Azevedo, J., Gomes, R.T., & Lima, M. J. (2017). *Estudo Posicionamento das Entidades Artísticas no Âmbito da Revista do Modelo de Apoio às Artes*. Lisboa: OPAC.
https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/estudo_posicionamentosdasentidadesartisticas.PDF.
- Neves, J.S., Miranda, A.P. (2020). *Emprego Cultural em Portugal 2011-2018*. OPAC, CIES, ISCTE-IUL.
<https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/emprego-cultural-portugal>.
- Neves, J.S., Miranda, A.P., & Lopes, M.Â. (2021). *Emprego Cultural em Portugal 2011-2019. Perspetiva comparada entre Eurostat e INE*. OPAC, CIES, ISCTE-IUL.
<https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/emp-cultural-compara-eurostat-ine>.
- Neves, J.S., Miranda, A.P., & Lopes, M.Â. (2021). *Emprego Cultural em Portugal 2020*. OPAC, CIES, ISCTE-IUL.
<https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/emp-cultural-2020>.
- Neves, M. Â., & Neves, J. S. (2020). *Participação Cultural em Portugal: espetáculos ao vivo (2007-2016)*. OPAC.
<https://www.opac.cies.iscte-iul.pt/assistir-espetaculos-ao-vivo>.
- Vasques, E. (1998). *Nove Considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*. Ministério da Cultura.
- Vieira, A. B., Costa, E., & Caldas, M.C. (2012). Bruno Bravo: Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai. *Sinais de Cena*, nº 17, pp. 33- 46.
- Vieira, A. B.(2021). *Uma Curadoria da Falta. O Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian 1984-1989*. Lisboa: Documenta.

Anexos

Anexo A- Entrevista a Bruno Bravo

Quadro 2:

a) Temas da entrevista (semi-estruturada) a Bruno Bravo

Data: 28 de janeiro de 2023

Local: Centro de Artes de Lisboa

Duração: Duas horas, dezassete minutos e trinta e oito segundos (gravado)

	Temas
00:00/02:47	Como é que o Bruno entrou no Teatro. Onde fez a sua formação em teatro.
02:48/05:46	De que forma a Escola Superior de Teatro e Cinema influenciou o seu percurso artístico. Os professores que mais marcaram o seu percurso.
05:50/07:01	Os locais onde já trabalhou como ator e encenador.
07:04/16:57	Como é que começou a dar aulas. Escolas onde já lecionou. As aulas influenciam o seu trabalho como ator e encenador. As diferenças no ensino, sendo que foi aluno e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema.
16:58/19:03	Estreia como ator no espetáculo <i>Sob o Bosque de Leite</i> de Dylan Thomas (encenação de Sandra Faleiro), em 1996.
19:06/30:02	Os Artistas Unidos foram um dos pontos de partida da sua carreira profissional enquanto ator. Anos em que trabalhou nos AU. A influência dos AU no seu trabalho artístico. O principal desafio ao ser encenado pela primeira vez pelo Jorge Silva Melo no espetáculo, <i>O FIM OU TENDE MISERICÓRDIA DE NÓS</i> , em 1997. As semelhanças entre a forma como o Jorge Silva Melo encenava e a do Bruno. O João Fiadeiro e os AU. O processo do espetáculo, <i>Vidas Silenciosas de João Fiadeiro (1997)</i> .

30:02/34:05	A experiência ao cruzar-se com João Brites fora da Escola Superior de Teatro e Cinema, no espetáculo <i>Merlim</i> em 2000.
34:08/45:31	Os momentos mais importantes na sua carreira. Os espetáculos que mais o marcaram. O que mais o desafiou.
45:33/57:43	Fundação dos Primeiros Sintomas. Quantos eram. Como se uniram neste objetivo. Naquela época quais foram as dificuldades sentidas.
57:52/01:04:27	Como surgiu o primeiro espetáculo, <i>As Rosas Suicidam-se</i> , em 2001. O que mudou no trabalho artístico dos Primeiros Sintomas.
01:04:29/01:07:45	Como foi trabalhar no Espaço Ribeira, no Cais do Sodré. Como foi o processo. Quais foram as dificuldades sentidas.
01:07:55/01:14:55	Como foi o processo de mudança para o CAL. Quais as diferenças entre os dois espaços. Que outras possibilidades trouxeram.
01:14:58/01:21:52	O impacto do percurso dos Primeiros Sintomas no teatro em Lisboa e a nível nacional.
01:22:07/01:28:35	As soluções encontradas no auge da pandemia, para continuarem a desenvolver e apresentar o vosso trabalho.
01:28:39/01:46:49	As diferentes atividades que tiveram e que têm neste momento.
01:46:56/01:52:27	O projeto que está a desenvolver atualmente.
01:52:36/02:07:29	Os principais desafios que se colocam ao exercício da sua profissão, em Portugal, nos dias de hoje. Como é que o seu trabalho artístico influencia ou influenciou o mundo do teatro, em Lisboa, e em Portugal.
02:07:46/02:13:39	Dinamização da Graça. Frequência dos moradores no teatro.
02:13:44/02:16:50	Os públicos dos Primeiros Sintomas ao longo dos anos.
02:16:53/02:17:38	Idade: 50 anos. A naturalidade: Lisboa.

b) Análise: excertos da entrevista a Bruno Bravo

<p>Paula Vinagre</p> <p>O conservatório localizava-se no Bairro Alto.</p> <p>Artistas Unidos</p> <p>Jorge Silva Melo</p> <p>O Bruno esteve cerca de três anos nos Artistas Unidos como ator.</p> <p>Concorreu a um projeto da Gulbenkian e fez a sua primeira encenação.</p> <p>Primeira experiência como encenador.</p> <p>Criação dos Primeiros Sintomas em 2001 com a Sandra Faleiro e a Alejandra Alem.</p> <p>Influência da Escola Superior de Teatro e Cinema no percurso artístico do Bruno.</p> <p>O Jorge Silva Melo foi a pessoa que mais influência teve no seu percurso artístico.</p> <p>O curso na Escola Superior de Teatro e Cinema é de três anos.</p>	<p>Rita: Vamos começar pela entrada na profissão e o seu percurso como ator encenador e professor. E vou começar por perguntar como é que o Bruno entrou no teatro, como é que escolheu fazer teatro?</p> <p>Bruno: Olha, tive a felicidade de ter estudado numa escola que já não é igual, já não está da mesma forma que era a Gil Vicente, aqui ao pé da graça, que tinha a área de teatro no nono ano. Este gosto pela ideia de ser ator...Começou com a ideia de ser ator. Começou aí, portanto, foi assim o grande primeiro impulso. Eu inscrevi-me no curso, na área de teatro e foi uma experiência muito boa. Foi a vários níveis. E pronto e ficou-me isso, ficou o gosto também pela escrita. Na altura escrevia as peças que depois se faziam. E pronto, entrei como ator e encenava as minhas coisas também, porque a professora dava-me liberdade para isso, era a Paula Vinagre. Foi assim a primeira figura que me marcou e que me incentivou muito e que me dizia claramente que era isto que eu tinha de seguir e etc, etc. [...] Depois entrei no conservatório. E fiz o conservatório como curso ainda no Bairro Alto. Depois entra também um aspeto determinante que foram os Artistas Unidos, que me convidaram. O Silva Melo, convidou-me para entregar um espetáculo e eu estive cerca de três anos nos Artistas Unidos como ator, pronto. Mas a encenação sempre me interessou muito. Foi aí que eu depois rapidamente concorri a um projeto da Gulbenkian na altura e fiz a minha primeira encenação com uma produtora que era O Som e a Fúria, que agora é uma produtora de cinema. Foi a minha primeira experiência como encenador. Depois, a partir daí, percebi que para continuar a encenar eu queria ter a minha própria produtora. Formei os Primeiros Sintomas com a Sandra Faleiro e com a Alejandra Alem, que era a produtora da altura. Portanto, nós os três começámos em 2001. [...]</p> <p>Rita: Voltando à Escola Superior de Teatro e Cinema. De que forma é que esta influenciou o seu percurso artístico?</p> <p>Bruno: [...] Não sei se a escola desenhou, inteiramente, aquilo que eu comecei a trabalhar depois nos Primeiros Sintomas, ou seja, sofreu um motivo de inspiração, para eu me começar a interessar por determinadas coisas no teatro. [...] O Silva Melo foi dos meus grandes, teve uma influência muito grande. E mesmo a Sandra Faleiro, que ela começou a encenar primeiro do que eu, nós conhecemo-nos aí e eu comecei a trabalhar como ator. Eu estreei-me como ator numa peça da Sandra Faleiro. Pronto e foi esse ambiente mais fora da escola, que no fundo, me foi inspirando e influenciando para determinadas coisas. [...] A escola foi importantíssima... [...] Como experiência, como impacto, para todos os efeitos estás três anos a passar por vários professores e estás três anos, mal ou bem a pensar em teatro, estás três anos a ter experiências em cena. É lógico que foi muito marcante, não é? Eu apanhei foi uma</p>
---	--

C: Pessoas importantes no percurso de BB

B. Formação

D: Carreira ator/encenador/professor

<p>Percurso escolar acompanhado de professores no fim de carreira. Apanha o fim dessa geração.</p> <p>Professores que mais o marcaram: João Mota, Kot Kotecki, Águeda de Sena, João Brites.</p> <p>Como ator: CCB, Culturgest, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro São Luiz e Teatro da Trindade.</p> <p>Como encenador: Teatro da Trindade, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Maria Matos, CCB, Culturgest.</p> <p>Menos convencionais: Abril em Maio, Casa Conveniente, Espaço da Ribeira.</p> <p>Encontram-se sediados no CAL desde 2017.</p> <p>Bolonha- Licenciatura Bietápica Três anos de Licenciatura (Teatro - Ramo Atores) e dois anos correspondentes ao Mestrado (Encenação)</p> <p>Início do percurso como docente.</p>	<p>geração já no fim. Apanhei professores que passado muito pouco tempo se reformaram, portanto apanhei assim uma escola um bocadinho mais antiga. Eu acho, um bocadinho mais... muito diferente do que a escola agora, não tem nada a ver.</p> <p>Rita: Quais foram os professores que mais marcaram o seu percurso?</p> <p>Bruno: Olha o João Mota, que dava o primeiro ano e que era genial. [...] O João Mota era mesmo pedagogo, era um professor absolutamente excepcional, marcou-me imensíssimo. Depois o Kot Kotecki que já não está, está na Madeira agora, que era um professor de corpo polaco, também me marcou imenso. A Águeda de Sena, também professora de corpo... [...] E foram esses assim que me marcaram mais. E o Brites, de uma certa forma, o João Brites também teve qualquer coisa de especial.</p> <p>Rita: Quais foram os locais onde já trabalhou como ator e encenador?</p> <p>Bruno: Os locais... olha em Lisboa, praticamente em todos os locais mais convencionais e menos convencionais. <u>Como ator estive no CCB, trabalhei no CCB como ator na Culturgest, no Teatro Nacional, no São Luiz e no Teatro da Trindade. Como encenador estive no Teatro da Trindade, também estive no Nacional, estive no Maria Matos, estive no CCB e estive na Culturgest, portanto, ou seja, acho que percorri quase todos. E depois menos convencionais, os Primeiros Sintomas começaram na Abril em Maio, que é uma associação que já não existe, ali em Arroios.</u> Era um espaço não convencional. <u>Depois estivemos na Casa Conveniente, na antiga Casa Conveniente, no Cais do Sodré. E depois tivemos um pequeno teatro no que foi o nosso primeiro espaço ali na Ribeira, no Cais do Sodré, ao pé do mercado da Ribeira. E agora estamos aqui há cinco anos.</u></p> <p>Rita: Entretanto, começou a dar aulas. Acabámos por nos encontrar e cruzar. Como é que começou a dar aulas? Como é que surgiu?</p> <p>Bruno: Em Zoom. Olha eu do ponto de vista de estudante, apanhei uma época muito particular, <u>que foi o Bolonha. E havia uma licenciatura bietápica que agora já não existe, agora é mestrado.</u></p> <p>Rita: Eram cinco anos certo?</p> <p>Bruno: <u>Eram cinco anos</u>, ou seja, totalizava com os três que tinhas feito como ator e depois tinhas mais dois anos, portanto, <u>e eu fiz isso passados dez anos de ter acabado o curso como ator.</u> Portanto, regressei à escola na Amadora e acabei por estar a dirigir o exercício final, que correu bastante bem. E então, houve um <u>professor da escola, o José Espada.</u> Que tu conheces! O Espada.</p> <p>Rita: Sim, sim.</p> <p>Bruno: <u>Que passado dois ou três anos me convidou para dirigir o exercício final do Conservatório com o Ricardo Neves-Neves.</u> Na altura era aluno dessa turma. E dirigi o exercício final pronto e aquilo correu bem também, não correu mal. <u>Eles estavam à procura</u></p>
--	---

C: Pessoas importantes no percurso de BB

B: Formação

D: Carreira ator/encenador/professor

E: Locais Importantes

F: Primeiros Sintomas

<p>Escola Profissional de Teatro da Madeira; Escola Superior de Artes e Design – Politécnico de Leiria; Escola Superior de Teatro e Cinema; Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa - ESTAL</p> <p>Motivações para a docência.</p> <p>Influência das aulas no seu trajeto artístico e nos Primeiros Sintomas.</p> <p>Tennessee Williams - contacto tardio</p>	<p>de professores e eu acabei por ficar numa primeira fase mais intermitente.... Estava um ano, depois não estava outro ano, depois estava um semestre, já lá vão... agora numa fase mais contínua já lá vão, o quê? Não sei, dez anos... [...] mas começou aí, começou aí.</p> <p>Rita: Em que locais é que já lecionou para além da Escola Superior de Teatro e Cinema?</p> <p>Bruno: Olha estive em vários. <u>Estive na Madeira, numa escola profissional para atores da Madeira. Estive três anos nas Calda da Rainha, na ESAD, estive três ou quatro anos... E estive na ESTAL, durante um ano que é um curso que já não existe, mas que também tinha um curso de artes performativas, em Alcântara.</u></p> <p>Rita: Até que ponto as aulas influenciam o seu trabalho como ator e encenador?</p> <p>Bruno: Em tudo, não diretamente. Mas influenciou em tudo, eu comecei a dar aulas, não por desígnio, mas também por uma questão, pronto, monetária e uma questão de uma certa estabilidade. Mas rapidamente as questões pedagógicas, digamos assim... Como é que se ensina teatro? O que é? O que é que se pode passar? O que é que se pode fazer? Que inquietações é que vêm? São questões que rapidamente começaram a ser de tal forma importantes para mim, que acabei por fazer também um curso nos Primeiros Sintomas, chamado a Escola de Teatro. Portanto, influencia muito, muitíssimo. Vou te dar um exemplo muito concreto. Há vários, há uns assim que são muito mesmo na <i>mouche</i>, a nível de, se eu não tivesse estado a dar aulas com esta turma em determinada altura, não teria feito isto. Há um exemplo que é o <i>Subitamente no Verão Passado</i> que nós fizemos no Nacional, porque eu estive a dar uma cadeira de encenação na ESAD, nas Caldas da Rainha. E pronto e perguntei à turma os gostos ou as preferências [...] e eles falaram em Tennessee Williams. Eu tinha um preconceito, imagina tu, com o Tennessee Williams. Tinha um preconceito como muita gente tem, depois eu percebi também quando fizemos o <i>Subitamente</i>, porque ele está muito ligado ao cinema. É o autor mais adaptado a cinema a seguir a Shakespeare e nós associamos uma determinada América, um determinado realismo, um determinado não sei quê.... E eu Tennessee Williams? Ok, muito bem pronto, mas aceitei o desafio. E, comecei a ler Tennessee Williams. E comecei a conhecer Tennessee Williams. Não conhecia Tennessee Williams. E aquilo foi de tal maneira chocante para mim. Eu não ter conhecido bem o autor com a idade que tinha já, como é que é possível isto ter-me escapado. E acabei por fazer um espetáculo do Tennessee Williams, <i>Subitamente no Verão Passado</i>. E devo isso à turma. [...] A coisa mais importante e mais impactante, e mais brutal, é que não há uma turma igual à outra e não há uma pessoa igual à outra. Apesar de haver coisas que nos ligam a todos, não é? Do ponto de vista... porque nós trabalhamos com o corpo e com a voz e com cabeça, é maravilhoso perceber como é que, do ponto de vista performativo, é uma coisa tão variada, tão variada, tão variada e tão única. Isso é uma das grandes lições que dar aulas me dão. Estou sempre a encontrar coisas novas, neste sentido de repetição. Mesmo que eu repita materiais ou que</p>
--	--

A: Percurso Pessoal

D: Carreira ator/encenador/professor

E: Locais Importantes

	<p>repita determinadas lógicas, é factualmente completamente diferente, completamente novo, não é? Estás sempre a começar, estás sempre a começar. E isso é muito bonito e é muito forte, portanto estás sempre a aprender. Não há hipótese, não é? Estás sempre. [...]</p> <p>Rita: Tendo em conta que foi aluno e professor da mesma escola, quais são as diferenças que sente no ensino, uma vez que são épocas distintas? O que é que mudou?</p> <p>Bruno: Isso dava uma palestra, mas assim o que mudou... havia uma espécie de rigor e uma espécie de entendimento do teatro na altura em que eu era aluno, apanhando precisamente essa geração mais velha, que estava lá já há algum tempo, e que tinha uma maneira digamos assim... de ver as coisas, quase um pouco desta forma de “Isto faz-se assim”, “Este autor quer dizer isto”, um bocadinho mais formatado.[...] Era um bocadinho fora do contexto onde nós já estávamos nos anos noventa. Ao mesmo tempo, o rigor das faltas era absoluto, ou seja, tu não podias dar mais de três faltas... Eu cheguei a ir com febre para as aulas, eu e colegas meus... [...] ou seja, em vez de passar uma espécie de compreensão, porque é que não se pode faltar e disso ser aceite e de pôr a responsabilidade no aluno era uma coisa muito, muito, muito, muito, muito firme. E era a única escola do país de teatro, não é? Portanto, ou seja, tinhas centenas de pessoas a concorrer e que vinham de todos os lados. [...] Agora, tendo em conta uma série de circunstâncias que davam uma palestra inteira sobre educação, é muito mais os textos e o modo como a relação com os alunos e o modo como os textos são trabalhados. Acho que é mais honesto e é muito mais aberto. Porque tem um sentido que assim seja. Os professores são mais novos, apesar de que agora já estão a ficar mais velhos. Mas, pronto, eu senti absolutamente essa mudança de geração. É menos rigoroso em determinadas coisas. Mas está num contexto em que na altura também era muito diferente, porque a nível de condições, a nível de orçamentos e a nível de contexto logístico, é mais complicado do que na altura, parece-me a mim. [...]. Também era outro tempo, também era outro tempo, é muito diferente. Era outro tempo, não havia Internet, não havia mais escolas. Havia três coisas que era cinema, televisão e teatro. [...] E pronto e havia uma defesa do teatro, era uma escola de teatro, isso não há hipótese nenhuma. [...] Agora acho que é um bocadinho mais transversal, um bocadinho mais aberto... [...]</p>
<p>O rigor das faltas.</p>	
<p>Diferenças entre as duas épocas da Escola Superior de Teatro e Cinema.</p>	
<p><i>Sob o Bosque de Leite</i>, encenação de Sandra Faleiro.</p> <p>Trajeto académico do Bruno Bravo e da Sandra Faleiro.</p>	<p>Rita: Agora vou passar aqui para o início de carreira e o trabalho nas outras estruturas. O Bruno estreou-se como ator no espetáculo <i>Sob o Bosque de Leite</i>. Como foi este processo? Como é que se cruzaram?</p> <p>Bruno: Certo, da Sandra. Foi um processo maravilhoso porque teve vários aspetos. A minha passagem no conservatório vai ganhando à distância, ou seja, quanto mais tempo passa mais eu percebo como foi importante passar pelo conservatório da altura. Mas não, eu não fui muito feliz enquanto aluno lá, a Sandra também não, e muitos outros também não. Nós acabámos por fazer... Greves, imagina tu? E pronto, um bocado contra determinadas coisas da escola,</p>

A: Percurso Pessoal

B: Formação

D: Carreira ator/encenador/professor^o

<p>Prémio ACARTE da Gulbenkian.</p>	<p>aquela coisa mais formatada. E então foi um alívio, ou seja, nós resolvíamos... a Sandra é que resolveu, porque eu nessa altura não tinha projeto nenhum, estava só lá. A Sandra é que resolveu encenar e concorrer a um prémio do ACARTE que era da Gulbenkian. E, portanto, tinhas ali uma geração de atores com vinte, quinze ou um catorze, era impressionante e chumbava sempre gente, [...] tinham a oportunidade de se exprimirem e de experimentarem coisas fora do âmbito escolar. Portanto, teve essa coisa maravilhosa. [...] E foi isso que mal ou bem me lançou porque Manuel Wiborg foi ver os espetáculos e propôs-me ao Jorge Silva Melo. Como estas coisas funcionam...!</p>
<p>Manuel Wiborg propõe Bruno Bravo ao Jorge Silva Melo.</p>	<p>Rita: Os Artistas Unidos foram um dos pontos de partida da sua carreira profissional enquanto ator. Em que anos é que trabalhou nos Artistas Unidos?</p> <p>Bruno: Acho que foi em 94 ou 95 até 98, uma coisa assim, foi para aí quatro anos. E foi uma experiência incrível porque o Jorge Silva Melo, apesar de ser uma figura muito particular, nós acabámos depois por entrar em rutura. E eu saí dos Artistas Unidos em rutura. É muito... mas tem umas qualidades incríveis. A relação que ele tinha com os atores era uma coisa completamente nova para mim. Nem sabia que era possível isso acontecer. E foi talvez a figura que mais me influenciou para depois eu dar o salto para a encenação e para dirigir atores. Apesar de ser muito diferente dele. Mas há qualquer coisa que ficou. Ele disse-me, nunca mais me esqueço... Para aí no segundo ou terceiro dia de ensaio do primeiro espetáculo onde eu entrei como ator, eu fui fazer uma pergunta sobre a personagem e ele disse-me, “Não sei.” (riso). Abria-te um campo de criação, ou seja, era um encenador de borracha, portanto, ou seja, ele via os ensaios e depois ia corrigindo uma coisa ali, uma coisa aqui, não era de direção, não era vais para ali, sentas-te... zero. Era de borracha, não é? E o palco era uma espécie de piscina onde nos atirávamos todos, até começarmos a nadar e ele ia equilibrando.</p>
<p>Fascínio pela forma de encenar do Jorge Silva Melo.</p>	<p>E isso foi uma luz que se abriu. Pensei: hã? Pronto, também em contraste com o Conservatório, estás a ver? O conservatório era: “sentas-te aqui”, “diz assim”, “estás a dizer mal o texto”, tudo muito marcado. [...] E marcou-me imenso.</p> <p>Rita: Há semelhanças entre a forma como Jorge Silva Melo encenava e a sua?</p> <p>Bruno: Sim e não. Eu acho que há qualquer coisa que ficou. Ele é uma figura quase paternal, não é? No sentido em que ele me escolheu. Ele escolheu-me. Acolheu-me. Mas ele era de uma, era de uma... Como é que eu te hei-de dizer? De uma frieza ao mesmo tempo. Eu nunca convivi com ele fora do âmbito de trabalho. Mas como é que ele me marcou muito enquanto encenador? O gosto pelo texto vem do Jorge. Eu sou incapaz de fazer seja o que for se não tiver uma coisa escrita, não consigo fazer um espetáculo do zero. O gosto pelo texto, o gosto pela dramaturgia. A importância também desse gosto, a importância vital. Do texto enquanto literatura e enquanto drama muitas vezes está junto em muitas obras nos grandes autores. E qualquer coisa na relação com o caos dos ensaios também, os ensaios são sempre uma espécie</p>
<p>Contraste com o Conservatório.</p>	<p>Rita: Há semelhanças entre a forma como Jorge Silva Melo encenava e a sua?</p> <p>Bruno: Sim e não. Eu acho que há qualquer coisa que ficou. Ele é uma figura quase paternal, não é? No sentido em que ele me escolheu. Ele escolheu-me. Acolheu-me. Mas ele era de uma, era de uma... Como é que eu te hei-de dizer? De uma frieza ao mesmo tempo. Eu nunca convivi com ele fora do âmbito de trabalho. Mas como é que ele me marcou muito enquanto encenador? O gosto pelo texto vem do Jorge. Eu sou incapaz de fazer seja o que for se não tiver uma coisa escrita, não consigo fazer um espetáculo do zero. O gosto pelo texto, o gosto pela dramaturgia. A importância também desse gosto, a importância vital. Do texto enquanto literatura e enquanto drama muitas vezes está junto em muitas obras nos grandes autores. E qualquer coisa na relação com o caos dos ensaios também, os ensaios são sempre uma espécie</p>
<p>Relação com o Jorge Silva Melo.</p>	<p>Rita: Há semelhanças entre a forma como Jorge Silva Melo encenava e a sua?</p> <p>Bruno: Sim e não. Eu acho que há qualquer coisa que ficou. Ele é uma figura quase paternal, não é? No sentido em que ele me escolheu. Ele escolheu-me. Acolheu-me. Mas ele era de uma, era de uma... Como é que eu te hei-de dizer? De uma frieza ao mesmo tempo. Eu nunca convivi com ele fora do âmbito de trabalho. Mas como é que ele me marcou muito enquanto encenador? O gosto pelo texto vem do Jorge. Eu sou incapaz de fazer seja o que for se não tiver uma coisa escrita, não consigo fazer um espetáculo do zero. O gosto pelo texto, o gosto pela dramaturgia. A importância também desse gosto, a importância vital. Do texto enquanto literatura e enquanto drama muitas vezes está junto em muitas obras nos grandes autores. E qualquer coisa na relação com o caos dos ensaios também, os ensaios são sempre uma espécie</p>
<p>O impacto que teve no seu trabalho enquanto encenador</p>	<p>Rita: Há semelhanças entre a forma como Jorge Silva Melo encenava e a sua?</p> <p>Bruno: Sim e não. Eu acho que há qualquer coisa que ficou. Ele é uma figura quase paternal, não é? No sentido em que ele me escolheu. Ele escolheu-me. Acolheu-me. Mas ele era de uma, era de uma... Como é que eu te hei-de dizer? De uma frieza ao mesmo tempo. Eu nunca convivi com ele fora do âmbito de trabalho. Mas como é que ele me marcou muito enquanto encenador? O gosto pelo texto vem do Jorge. Eu sou incapaz de fazer seja o que for se não tiver uma coisa escrita, não consigo fazer um espetáculo do zero. O gosto pelo texto, o gosto pela dramaturgia. A importância também desse gosto, a importância vital. Do texto enquanto literatura e enquanto drama muitas vezes está junto em muitas obras nos grandes autores. E qualquer coisa na relação com o caos dos ensaios também, os ensaios são sempre uma espécie</p>

A: Percurso Pessoal

B: Formação

C: Pessoas importantes no percurso de BB

D: Carreira ator/encenador/professor

<p>Cornucópia</p> <p>Sofia Marques</p> <p>Ricardo Aibéo</p> <p>Desejo de trabalhar com Luís Miguel Cintra.</p> <p>Dirige Luís Miguel Cintra no espetáculo <i>Tio Vânia</i>. Experiência.</p> <p>Primeiro espetáculo com os Artistas Unidos.</p> <p>Experiência do processo.</p> <p>Um novo olhar perante o teatro.</p> <p>Reação à nova abordagem.</p>	<p>de caos. Pronto, isso foi absolutamente determinante. Ainda está cá. Depois tive outro mais à frente, que foi Luís Miguel Cintra... [...] na altura em que entrei nos Artistas Unidos, havia duas grandes companhias que eram os Artistas Unidos e a Cornucópia e havia quase uma espécie de rivalidade. Os que estão na Cornucópia e os que estão nos Artistas Unidos. [...] Foi uma altura em que a Cornucópia apanhou uma geração também de atores... a Sofia Marques, o Aibéo, todos da nossa idade e houve uma espécie de reforma na Cornucópia que coincidiu com os Artistas Unidos. E eu tinha sempre uma inveja da Cornucópia enorme porque o Luís Miguel Cintra sempre foi a minha grande referência enquanto espectador.! Quem me dera trabalhar com ele, quem me dera trabalhar com ele! E acabei por dirigi-lo no espetáculo <i>Tio Vânia</i> e foi das coisas mais marcantes da minha vida, portanto e foi há quatro anos, foi das coisas mais marcantes da minha vida. E aprendi muitíssimo com aquilo, não é? Portanto o Luís Miguel Cintra é uma das minhas influências genéticas. O Luís Miguel Cintra é uma espécie de referência máxima. É de um teatro com o qual eu me identifico imensíssimo.</p> <p>Rita: Quais foram os desafios ao ser encenado pela primeira vez pelo Jorge Silva Melo no espetáculo, <i>O Fim Ou Tende Misericórdia de Nós</i>, em 1997?</p> <p>Bruno: Estás muito bem informada, é espetacular! Olha foi o primeiro espetáculo que eu fiz com ele, foi esse que ele me disse: “Não sei”. Ele começou esses ensaios e depois ele foi mudando ao longo do tempo. O primeiro dia de ensaios foi um corrido. [...] “Vão todos para cena, peguem nos textos, comecem a ler e comecem a improvisar!” E aquilo foi genial, porque ele só fazia corridos. Portanto, desde o início até à estreia, houve uma altura em que ele disse, “já não quero ver folhas brancas, já não quero ver papéis na mão, já estamos há não sei quanto tempo a fazer estes corridos de papel na mão”. Agora já não há papel na mão, nós íamos decorando, íamos marcando nós próprios as relações de palco e ele ia corrigindo e dizendo: “Olha, eu acho que aquilo que estás a dizer aí, pode ser mais interessante ali” ou “ontem correu melhor aquela...”, “gostei imenso quando foste ali ter com outro...”. E isso como ator também foi uma experiência absolutamente libertadora e também me influenciou muito numa determinada... faltou dizer isso, numa determinada relação com a cena, eu acho que não há melhor pessoa para marcar a cena do que o próprio ator. [...] É mais ou menos como a relação que estamos a estipular agora que é uma relação de distância natural, ou seja, como se dissessem agora: “Sentam-se os dois à mesa”. Havia um constrangimento qualquer. E eu percebi isso enquanto ator, ou seja, eu tenho que falar com o outro. Não me estão a marcar como é que eu tenho de estar. E, como ator foi ótimo, porque deu-me também esta ideia de que eu criei a minha personagem. Eu fui criando. Fui experimentando e eu próprio era uma espécie de crítico de mim mesmo, porque ele falava muito pouco no final dos ensaios, havia ensaios que ele não dizia nada sobre mim. E eu: “Será que estou a fazer bem? Será que estou a fazer mal?” Não tinhas esse feedback, não</p>
--	--

A: Percurso Pessoal

C: Pessoas importantes no percurso de BB

D: Carreira ator/encenador/professor

<p>João Fiadeiro Dança</p> <p>Exaustão. Improvisações de seis horas. Processo.</p>	<p>é? Portanto, tinhas que ir corrigindo, tinhas que ir, pronto... E ele lá dizia, umas notas finais: “Bruno, muito bem!” Só isto, estás a ver? E isso foi incrível, como ator foi uma experiência muito diferente. Foi tudo diferente. [...]</p> <p>Rita: Depois temos também o João Fiadeiro que também passou pelos Artistas Unidos...</p> <p>Bruno: Isso foi a dança. Que é uma coisa... Comigo é sempre tudo muito tardio. O João Fiadeiro dava apoio a movimento nos espetáculos do Jorge. E houve qualquer coisa que lhe interessou em mim e convidou-me para fazer um espetáculo. De dança, não é? Porque ele era coreógrafo e tivemos mais ou menos um ano a ensaiar esse espetáculo. E também foi incrível. E eu pergunto: “De dança?... Mas eu não tenho...” Eu percebi muita coisa com João Fiadeiro, também foi brutal. O que é a dança, o que é o movimento, como é que a dança evoluiu, o que é que é um corpo a movimentar-se, o que é dança, o que não é dança... Foi um ano a trabalhar nisto e foi um projeto que partiu do zero. Eu e mais dois... éramos três em cena. E aí a questão de liberdade expandiu-se mais em determinado sentido, porque valia tudo e não valia nada e valia tudo. Até chegarmos a um objeto qualquer, muito performativo, muito físico, porque aquilo era ensaios todos os dias, manhã e tarde, manhã e tarde, manhã e tarde, e aquecimentos muito brutais. Havia improvisações. Rita, isto não é exagero! Nós chegámos a improvisar, acho eu, seis horas! Em que ele dizia que podíamos comer se tivéssemos fome, mas tinha que ser dentro da cena. Se quiséssemos ir à casa de banho, tínhamos que sair com a consciência que estávamos a sair para... Enorme! Em que aprendi imenso. Dessas seis horas, retirou-se um minuto. Foi a improvisação maior que fizemos. Retirou-se um minuto dessas seis horas. Cansaço. Exaustão. Foi um trabalho como ator, muito específico... [...] muito bom.</p> <p>Rita: Depois cruzou-se com o João Brites, aliás já se tinha cruzado na escola e depois cruzou-se cá fora também num espetáculo.</p>
<p>Miguel Moreira.</p> <p>Teatro O Bando</p> <p>Experiência irrepitível.</p> <p>Encontro com Natália de Matos, Teresa Lima, Kot Kotecki, Águeda de Sena.</p>	<p>Bruno: Sim, sim. [...] Eu fui parar ao Brites, também por causa do Miguel Moreira, que trabalhámos os dois em conjunto num espetáculo do Manuel Wiborg. [...] . O Brites estava à procura de atores e foi o Miguel Moreira que falou de mim. E então tive a experiência com o Brites... foi uma coisa assim irrepitível, no sentido em que está ótimo, foi ótimo. Mas eu como ator não me dou muito bem com este tipo de linguagem, com este tipo de... respeito imenso. E gosto imenso d’O Bando, eu vi espetáculos d’O Bando incríveis. [...] ...estava lá grande parte da escola da geração onde eu tive. A Professora Natália de Matos, que, entretanto, já faleceu, o Brites que tinha sido meu professor e a Teresa Lima. E foi uma espécie de... foi tão giro! [...] Foi uma espécie de reencontro. Foi uma espécie de apaziguamento a determinadas coisas. No conservatório [...] o João Mota chegou a dar-me um quinze. Que era assim uma coisa!... Tinha o Kot Kotecki que gostava muito de mim, tinha a Águeda de Sena e tinha outros, muito difíceis, que me chumbavam. [...] E aí foi</p>

A: Percurso Pessoal

C: Pessoas importantes no percurso de BB

D: Carreira ator/encenador/professor

Frankenstein, 2002	<p>uma espécie de reencontro. [...] Às vezes enganamo-nos. Foi uma espécie de reencontro e foi muito giro, porque ao mesmo tempo desmistificou-se muita coisa, estás a ver? [...] «também já tinha mais maturidade quando fui para O Bando, já tinha quase trinta anos acho eu, portanto, já tinha um percurso, já fui com outra vontade. E sem medo. [...]</p> <p>Rita: Quais os momentos mais importantes que destacaria na sua carreira?</p> <p>Bruno: Houve um... vários sim. A primeira peça que fizemos assim mesmo dos Primeiros Sintomas com apoio foi o <i>Frankenstein</i>, em 2002. Em que o Brites foi ver e adorou. Foi uma coisa muito engraçada nesse sentido. E foi marcante, foi um espetáculo marcante, porque foi a primeira coisa que fizemos mesmo, esteve sempre muito cheio na Abril em Maio. E foi assim uma coisa que te deu uma resposta do público e ainda há pessoas que hoje falam do <i>Frankenstein</i>. O meu pai diz que é a melhor peça que viu dos Primeiros Sintomas. Imagina! Que tem um lado bom e um lado mau. [...] Depois o <i>Endgame</i> do Beckett, foi uma coisa que correu muito bem realmente, inesperadamente no sentido em que foi no Karnart. Foi um espaço pouco convencional, tivemos imensos prémios, ganhámos Globos de Ouro, críticas muito boas, foi assim um acontecimento. E foi muito importante para mim enquanto encenador. Foi assim uma coisa muito forte. O <i>Pinóquio</i> no Teatro Maria Matos, que também foi assim um espetáculo inteiro, estás a ver? Ou seja, que são coisas muito importantes no sentido em que, não tem nada a ver, quando coincide, é ótimo, quando coincide, é maravilhoso. As pessoas gostam, mas um espetáculo inteiro é quando tu tens a sensação que é aquilo mesmo que está ali, que apanhaste qualquer coisa. “Apanhei qualquer coisa!”. E no <i>Pinóquio</i> apanhámos qualquer coisa ali. Foi um espetáculo muito feliz e mesmo para os que fizeram, não é? É assim uma coisa muito marcante. <i>A Repartição</i> na Culturgest, foi um coro de atores com os fatos como se tivessem... Um texto político escrito pelo Miguel Castro Caldas. [...] Foi assim uma coisa muito impactante, porque era estilo tragédia grega. [...] Foi no grande auditório, foi assim uma coisa... São assim momentos de destaque, estás a ver? E houve outros, mas são estes assim que me ocorrem.</p> <p>Rita: E qual é que foi o que mais o desafiou?</p> <p>Bruno: O <i>Tio Vânia</i>, sim o <i>Tio Vânia</i>. Todos desafiam. Porque todos são diferentes e todos se repetem, no sentido em que, imagina, as coisas que às vezes nós conversamos nas aulas, tão simples como: “Como é que se diz este texto? Qual é o sentido que isto faz?” Sei lá coisas tão básicas repetem-se no trabalho com os atores constantemente. [...] Por exemplo, no escocês que estamos a fazer agora, havia um tom que estava muito baixo. Como é que se põe o tom mais alto? Como é que se põe o... Isto tudo é pensamento, grande parte é pensamento. Eu não posso estar a berrar o texto, não é? Mas ao mesmo tempo eu tenho que ter a capacidade para dizer o texto num tom mais baixo e ouvem-me.</p>
Abril em Maio	
Prémios	
<i>Pinóquio</i> no Teatro Maria Matos.	
<i>A Repartição</i> na Culturgest	
<i>Tio Vânia</i> , o grande desafio.	

A: Percurso Pessoal

D: Carreira ator/encenador/professor

F: Primeiros Sintomas

<p>Encontro com o Luís Miguel Cintra.</p>	<p>E isto é mesmo assim, é quase infantil, porque estamos sempre à procura e vamos bater a perguntas. Ao mesmo tempo, é completamente diferente de espetáculo para espetáculo. Portanto o desafio é sempre o mesmo. Agora houve um que é o <i>Tio Vânia</i>, que também foi um pequeno fenómeno. E que tem a história absoluta de eu estar a trabalhar com Luís Miguel Cintra, ao contrário, em vez de estar a trabalhar como ator com ele, que era o meu sonho. De repente é ele a trabalhar como ator comigo e foi uma experiência que dava um livro. [...] A Cornucópia foi uma companhia que marcou gerações, gerações e gerações. Era uma companhia muito dedicada a textos clássicos também. Até se dizia como piada, que era o verdadeiro nacional de Lisboa. Pronto, tinha uma cenógrafa que era a Cristina, que era um génio e o Luís Miguel Cintra, que era genial como ator e encenador. Aquilo era a Cornucópia! E acabou. Eu apanhei o Luís Miguel Cintra na fase de ter acabado a Cornucópia em que ele foi homenageado em Almada. [...] Foi aí que falámos um com o outro. E ele disse uma coisa que eu nunca mais me esqueci, quase até às lágrimas. [...] Fizemos <i>Os Assassinos</i> em Gaia e ele tem uma casa no Porto e foi ver. E disse assim: "Não ouvi nada, não ouvi nada, não consegui ouvir nada. Pareceu-me bem, mas não consegui ouvir nada. Não querem fazer na Cornucópia?" Pronto, e nós fizemos na Cornucópia. Ele gostou imenso e foi por isso que me convidou. Pronto, já está o mistério resolvido, mas ao mesmo tempo, foi espantoso e ele disse-me nessa conversa que se identificou muito com o trabalho que fizemos na Cornucópia. E disse uma coisa do nada. Ele diz que prevê porque foi uma conversa muito triste, muito... Ele convidou-me a mim, o João Mota, o Brites, o Gonçalo Amorim, então, ele convidou esta mesa toda para falar com o público. A interrogação dele era: "Como fazer teatro hoje em dia?". Porque lhe estão a cortar orçamento. Estão-lhe a cortar tudo, e há esta coisa agora, que é tudo nos municipais. "Como é que vocês fazem aí? Porque eu já não sei como é que hei de fazer isto. Isto já não sei. Sou eu que estou a mais?" E a conversa era à volta disto. E ele disse que a companhia que ele achava que mais tinha a ver com a Cornucópia era os Primeiros Sintomas. E disse isto, eu fiquei esmagado. Fiquei esmagado com aquilo. E depois ganhei uma afinidade com ele grande, porque o Dinis que entrava n' <i>Os Assassinos</i>, trabalhava muito com o Luís Miguel. Ele nunca tinha visto um espetáculo nosso a não ser este, mas as pessoas iam falando... e nós éramos amigos. Deve ter sido por aí, que ele depois convidou-me para outra conversa e era só eu e ele, em Setúbal, a falar sobre clássicos e ele disse-me assim: "Eu nunca vi nada teu, mas gosto muito de ouvir." E ganhámos ali uma espécie de relação pronto, e eu pensei, vou fazer o <i>Tio Vânia</i> e vou convidá-lo... [...] Toda a gente me disse: "Não faças isso!" Primeiro, porque ele não vai aceitar com certeza, ele não aceita nada e ele teve muitas coisas, não aceitava nada. Convites como ator, não é? E ele está com Parkinson, tem Parkinson e tem uma questão de memória que é um grande risco. Fui lá a casa dele falar sobre o projeto. Ele aceitou logo. E</p>
<p>Luís Miguel Cintra convida os Primeiros Sintomas para apresentarem o espetáculo <i>Os Assassinos</i> no Teatro da Cornucópia.</p>	
<p>Dinis Gomes</p> <p>Aceitou o convite.</p>	

A: Percurso Pessoal

C Dimensão: Pessoas importantes no percurso de BB

D: Carreira ator/encenador/professor

<p>Prémios</p>	<p>eu tenho a sensação de que ele aceitou, porque ele estava tão zangado que só lhe apetecia fazer teatro amador, estás a ver? E deve ter pensado: “Eu não quero fazer isto, nem isto”...[...] tínhamos muito pouco dinheiro para fazer o <i>Vânia</i>, e ele aceitou. E então estivemos seis meses a ensaiar. E como é que eu te hei-de explicar isto, só para simplificar? É um génio, portanto, ou seja, é inequivocamente um génio do teatro. [...] Estava sempre a pensar, sempre. Foi zero intrusivo, zero intrusivo na encenação, zero. Comia aqui connosco. Rita, foi uma coisa absolutamente maravilhosa, foi uma grande escola para mim... E ganhou muitos prémios também, Globos e tudo. E pronto, isso foi dos processos mais desafiantes, no sentido da tua pergunta. Foi estar a trabalhar com alguém que é muito complexo. Dava um livro também, o Luís Miguel Cintra. E há-de dar. Está-se a fazer um</p>
<p>Documentário sobre o Luís Miguel Cintra.</p>	<p>documentário agora, que deve estar a sair, sobre ele. De um homem que perdeu a sua companhia, foi o Estado que a matou, matou-a, porque foi tirando dinheiro. [...] Ele depois fez várias coisas como encenador e convidou-me para entrar numa, mas eu não pude. Imagina, como ator! Mas isto no <i>Tio Vânia</i> foi... nesse sentido da pergunta foi um desafio enorme.</p>
<p>Som e a Fúria.</p>	<p>Rita: Agora vou fazer-lhe algumas perguntas específicas sobre os Primeiros Sintomas. Como é que fundaram os Primeiros Sintomas? Como é que aconteceu? Em que ano? E com que objetivo?</p> <p>Bruno: 2001 foi quando formalizámos a companhia ou a produtora. E teve uma evolução, porque a primeira encenação que eu fiz já tinha um bocadinho de Primeiros Sintomas. A nível de equipa e a nível de... mas foi produzido pelo Som e a Fúria. Pronto, eu percebi aí que: “Eu quero controlar a produção.” Portanto, tenho coisas a dizer sobre a produção e então falei com a Sandra Faleiro na altura que também encenava e disse: “Olha, não queres fazer uma produtora para nós podermos encenar? Fazemos uma produtora só para nós os dois, tu encenas as tuas coisas, eu enceno as minhas.” Vamos avançar, Primeiros Sintomas, eu fiz o <i>Frankenstein</i>. A Sandra fez outra peça também dos Primeiros Sintomas, mas depois a Sandra engravidou, afastou-se mais e começou a interessar-se por outras coisas também e esteve muito afastada dos Primeiros... Fiquei eu. E eu comecei a trabalhar muito com as mesmas pessoas mais ou menos, e a pouco e pouco foi-se transformando numa ideia de companhia. Uma ideia de... Por exemplo <u>o Sérgio, que tu viste, está desde o início. O Stéphane, que é o cenógrafo, está desde o início. A Ana Brandão, que é atriz, está desde o início também, portanto, há uns que estão desde o início.</u> E pronto e a ideia foi essa. Portanto, os Primeiros Sintomas nasceram primeiro com uma ideia de autonomia a nível de produção que rapidamente e naturalmente caminhou para uma aprendizagem em conjunto e para uma ideia de companhia no sentido de recorrência de equipas de linguagem. <u>Teve duas etapas. Uma primeira assim em grosso modo, em que o Miguel</u></p>
<p>Desde o início: Sérgio Delgado, Stéphane, Ana Brandão.</p>	<p></p>
<p>Duas fases</p>	<p></p>

A: Percurso Pessoal

C: Pessoas importantes no percurso de BB

D: Carreira ator/encenador/professor

F: Primeiros Sintomas

G: Equipa /pessoas importantes Primeiros Sintoma

<p>Primeiros celebra contratos passados 22 anos.</p> <p>Três eixos: Criação, acolhimentos e formação. Novo eixo: Edição.</p> <p>Anos 90 e os dias de hoje do Teatro.</p>	<p>sentido... Como algumas companhias que tinham manifestos e que tinham... Não, não nesse sentido, mas nesta ideia de vários criativos poderem... Como numa banda rock no fundo, é isso, é quase isso, um é o baixista, outro é o baterista, outro é o vocalista, outro escreve as letras. De haver uma ideia de concentração de equipa muito natural. E haver uma estrutura por trás disso que... Que isso para nós é muito importante, também a nível de produção, ou seja, trabalhar sempre para termos as melhores condições possíveis, não só do ponto de vista logístico, dinheiro para cenários, para figurinos, espaço, etc, etc. Mas também do ponto de vista económico, de ordenados e de... Vamos começar a celebrar contratos agora, vamos começar a ter pela primeira vez... O que é espetacular em vinte anos. Esta coisa de, por exemplo, o Sérgio tem contrato efetivo. Eu vou fazer alguns contratos com atores também, portanto, estamos a dar esse salto. E para mim é importante essa estrutura, porque mal ou bem, as pessoas investem imenso no que estão a fazer. Às vezes, nas situações mais precárias possíveis, não é? E, portanto, eu acho que há uma responsabilidade cívica também. Apesar do teatro... cada um entende-o como quer, porque como eu te digo, eu vejo-o como um movimento artístico, é isto, portanto eu tenho a liberdade de trabalhar hoje com Beltrano e amanhã com Sicrano, não há problema nenhum nisso, mas do meu ponto de vista e do modo como eu estou colocado na estrutura há uma espécie de responsabilidade também nesse sentido, de haver esse diálogo, portanto eu vou trabalhar nos próximos quatro anos com o núcleo duro, que vai estar em quase todos os espetáculos. E o que me deixa muito feliz é que é uma relação natural, estás a ver? Não é imposta, é natural. É do género, olha já que vamos estar quatro anos juntos, eu vou fazer um contrato. E as coisas vão andando assim, isso é a importância da estrutura, ao mesmo tempo, é o objetivo da estrutura também. E depois outro objetivo que começou na Ribeira é acolher espetáculos de outras pessoas. Geralmente, aqueles que não têm lugar em mais lado nenhum. E depois há também um objetivo pedagógico de pensar em conjunto, que é isto dos cursos. No fundo há três eixos nos Primeiros Sintomas, a criação que está em primeiro lugar, acolhimentos e a formação. [...] Vamos avançar agora para uma coisa que é a edição. [...]</p> <p>Rita: Naquela época, quais foram as dificuldades que vocês sentiram? Como é que foi este arrancar dos Primeiros Sintomas?</p> <p>Bruno: Nós tivemos muita sorte, porque apanhámos os anos 90, onde havia imenso dinheiro, não é? Havia muito mais dinheiro. Para te dar um exemplo, as histórias que nós... que eu ouvia na altura de pessoas que trabalhavam... de atrizes que trabalhavam em cafés, eu ligava aos Estados Unidos. Aquela coisa que os atores começaram a trabalhar... eu não tinha nenhum colega em teatro que trabalhasse em cafés. Eu vivi durante três ou quatro anos com casa própria, a alugar casa com outro amigo, a viver do teatro. Eu às vezes</p>
--	---

A: Percurso Pessoal

D: Carreira ator/encenador/professor

F: Primeiros Sintomas

<p>Complexidade dos concursos.</p> <p>Transfer com encenação da Carla Bolito, 2002. CCB</p> <p>Élvio Camacho</p> <p><i>As Rosas Suicidam-se</i></p> <p>Companhia Teatro Experimental do Funchal.</p> <p>Primeiro espetáculo com apoio: <i>Frankenstein</i> com encenação de Bruno Bravo, 2002.</p> <p>Primeiros Sintomas: 22 anos.</p>	<p>quando digo isto, as pessoas dizem: “Hã? Como é que é possível?”. Mas é verdade, portanto isto foi há trinta anos. E os Primeiros Sintomas nasceram nessa altura. <u>Não éramos milionários, muito longe, era precário à mesma, tinha muitas dificuldades.</u> Quando digo que dividia casa com um amigo, quer dizer tinha dinheiro para comer, para beber copos, uma casa para dormir. Não tinha dinheiro para muito mais coisas. <u>Mas hoje em dia, isto é um luxo absoluto e o arranque dos Primeiros Sintomas tinha esse conforto porque os concursos eram outra coisa também, não era tanto de gestão como é agora. E nós fomos a última geração a entrar nos sustentados praticamente, atrás de nós é muito mais difícil. Temos muita sorte, as dificuldades que nós passámos na altura foram dificuldades de grande felicidade, ligadas sobretudo a questões artísticas.</u> Portanto, como é que isto funciona? Isto funciona, então isto é bom, isto não é bom, como é que é os figurinos <u>Perdia-se muito menos tempo em coisas que agora consomem quase 50% da estrutura, que é orçamentos, relatórios, um sem-número de coisas, pronto na altura era concorrerem, ganhámos, tem este dinheiro. Ok? Vamos! É muito complexo agora, muito mais difícil começar uma estrutura agora.</u> Portanto, isto regrediu. O que é espetacular.</p> <p>Rita: A vossa primeira criação foram <i>As Rosas Suicidam-se</i>, que surge antes de terem um apoio...como falou há pouco...</p> <p>Bruno: Sim, sim. Portanto, nós temos.... Começou em 2001. Produzimos uma coisa que não era nada nossa, que era da Carla Bolito. [...] Estreou no CCB. Depois o Élvio Camacho, que foi meu colega no Conservatório, convidou-me para fazer <i>As Rosas Suicidam-se</i> na Madeira e como nós já tínhamos estrutura, eu propus pôr o nome Primeiros Sintomas, ainda trouxemos cá, era uma espécie de café-concerto. E depois o <i>Frankenstein</i> é que foi o grande espetáculo, mesmo Primeiros Sintomas, as nossas fichas tinham lá o nome, mas do ponto de vista não fui eu que propus isso não, foi... foi uma coisa que surgiu. E foi na Madeira, portanto, o esforço orçamental foi todo da Madeira. Eu pus o nome só porque consegui que viéssemos a Lisboa, fizemos no Chapitô e na Barraca e isso já foi do nosso lado. Mas era à bilheteira, portanto, era assim uma coisa.... Foi assim, a primeira coisa foi <i>As Rosas Suicidam-se</i> primeiro. E o bebé inteiro foi o <i>Frankenstein</i>.</p> <p>Rita: Foi em que ano o <i>Frankenstein</i>?</p> <p>Bruno: 2002, portanto <u>fazemos 21 anos este ano</u>, que é absurdo, uma coisa absurda. Rita: Já é um longo percurso...</p> <p>Bruno: Poça! Nossa senhora! É quase uma estupidez, é tão estranho! <u>No outro dia estava a pensar, eu quando entrei no conservatório, a Cornucópia era mais nova do que nós somos agora. Eu olhava para a Cornucópia como uma coisa... é tão esquisito, mas pronto. É isto, é o tempo.</u></p> <p>Rita: O que é que mudou no trabalho artístico dos Primeiros Sintomas, desde o início até agora?</p>
--	---

A: Percurso Pessoal

F: Primeiros Sintomas

H: Dificuldades dos Primeiros Sintomas

<p>Francisco Parreira Fernando Villas Boas</p> <p><i>Hedda Gabler</i> de Ibsen. Momento em que começa a “compreender” Ibsen..</p> <p><i>Dorian Gray</i> de Oscar Wilde.</p> <p><i>Pinóquio</i> do Collodi</p> <p><i>O Fantasma da Ópera</i> de Gaston Leroux</p> <p><i>Oresteia</i> de Ésquilo</p> <p>Inicia-se no ballet aos 48 anos.</p> <p>A sua experiência no ballet.</p> <p>Gosto pelas coisas mortas.</p> <p>Espaço Ribeira</p>	<p>Bruno: Assim em traços muito largos, nós trabalhávamos textos originais do Miguel, sobretudo do Miguel, também trabalhámos do Francisco Parreira e do Fernando Villas Boas. Mas interessava-nos textos contemporâneos. A partir de uma determinada fase em que eu encenei Hedda Gabler, esse foi o ponto fundamental em que eu comecei a perceber Ibsen. Quer dizer, estás a perceber? Comecei a ler de outra forma, o Ibsen. Depois fizemos Strindberg também. Isto é... Meu deus! Onde é que isto estava? Isso mudou muito a minha cabeça, mudou muito tudo, porque eu comecei a encontrar coisas absolutamente contemporâneas e absolutamente infindáveis em textos desta natureza. A partir daí começou a interessar-me muito mais este aspeto mais clássico, também literário, portanto, também adaptámos o <i>Dorian Gray</i> do Oscar Wilde. O <i>Pinóquio</i>, que também é um romance do Collodi, <i>O Fantasma da Ópera</i> que também é um romance. Portanto, entre isso, Tchekhov e Shakespeare. Agora vamos fazer Ésquilo. [...] Outra coisa que se transformou foi a importância que nós começamos a dar, muito pelo trabalho do Sérgio, ao som e à música nos espetáculos, portanto, há um trabalho entre mim e o Sérgio que começou a ficar mais unido, ou seja, não consigo imaginar neste momento um espetáculo sem música, ou sem som, como se fosse uma coisa indissociável. Na altura não era tanto assim, era mais sonoplastia <i>tout court</i>, estás a ver? O som enquanto elemento dramático. E agora ando muito entusiasmado com a dança. E vamos ter essa experiência, decididamente no que vamos fazer a seguir, que é a <i>Oresteia</i> do Ésquilo, em que há core e há qualquer coisa de movimento que me está a apetecer imenso explorar, eu pus-me no <i>ballet</i> e tudo. Depois parei por causa do confinamento, mas quero retomar. Pus-me no <i>ballet</i> com 48 anos e aquilo foi uma... É o que eu te disse, é sempre tardio, eu chego sempre tarde [...]... É muito bonito e eu gosto muito destas coisas mortas, gosto muito de coisas mortas. O <i>ballet</i> é uma coisa morta, ou seja, é e não é. Quem é que vai ao <i>ballet</i>, quem é? Muitos coreógrafos falam disso também. Eu acho que não, eu acho que não. Acho que o <i>ballet</i> está vivo e é um clássico também do corpo. Tem regras, treinar... Mas tem muito, tem muita coisa. Eu gosto muito de autores mortos e gosto muito dessas coisas todas que parece que já não existem, gosto muito de livros. E, portanto, no fundo, o material que eu uso nos Primeiros Sintomas e que me interessa, é tudo o que está morto, é tentar iluminar coisas que estão mortas.</p> <p>Rita: Queria passar para o espaço Ribeira e perguntar como é que foi trabalhar neste espaço?</p> <p>Bruno: Mudou tudo também, porque foi a primeira vez que tivemos espaço próprio. [...]Na Ribeira, que foi há dez anos ou doze, por aí. Estávamos à procura de um escritório na altura, porque nós tínhamos um escritório aqui perto, nos Sapadores. E então já não sei porquê, o senhorio queria alugar e tivemos de sair. [...] . Curiosamente, foi a Sandra Faleiro que... Depois começámos todos à procura de coisas, não é? Encontrou um</p>
--	--

A: Percurso Pessoal

F: Primeiros Sintomas

<p>Aluguer barato. 500 euros/mês</p> <p>“Construção” do Espaço Ribeira.</p> <p><i>Salomé</i> de Oscar Wilde, encenação de Bruno Bravo.</p> <p>20 Lugares Deparam-se com a dificuldade de terem tão poucos lugares.</p> <p>Adriana Queiroz Construção do CAL</p> <p>Proposta mensal: Dois mil euros.</p> <p>Análise sobre a proposta. Risco</p>	<p>“espaçozinho” ali no Cais do Sodré, que tinha um átriozinho muito pequenino, com uma <i>mezzanine</i>. Portanto, com umas escadinhas que dá para fazer escritório e depois ao fundo tinha assim um pequeníssimo armazém. Ela disse: “Olha isto pode ser fixe, porque até podemos ensaiar aqui!”. [...] Mas lá está Rita, na altura era, era muito barato, já não existe nada assim, nós pagávamos.... Quanto é que nós pagávamos? Acho que era quinhentos euros por mês, uma coisa assim, quinhentos ou quatrocentos. E então o que é que nós fizemos? Remodelámos aquilo tudo, pusemos chão, pusemos uma plateia que foram cadeiras que vieram do São Luiz que eles não iam usar então ofereceram-nos. Começámos a comprar luzinhas, projetores daqueles que se usam em teatro de marionetes, sim, aqueles projetores pequeninos. E começámos a fazer espetáculos lá, fizemos a <i>Salomé</i>, também foi muito marcante esse espetáculo. [...] Aquilo era maravilhoso porque a plateia tinha 20 lugares e estabelecia-se uma relação com o público absolutamente incrível. E fizemos o <i>Dorian Gray</i> lá, portanto, fazíamos grandes clássicos. [...] Eu fui felicíssimo ali, nós e todos, foi maravilhoso. Foi uma época maravilhosa. <u>Mas depois por causa dos concursos, começámos a perceber que já não há hipótese de teres apoio para salas com 20 lugares. Não dá! Tens de ter receitas e tens que ter...</u></p> <p>Mas foi na Ribeira que começámos a acolher espetáculos. Foi na Ribeira que começámos a fazer espetáculos. Foi na Ribeira que começámos a fazer o curso de teatro e foi na Ribeira que aprendemos esta ideia de que já não podemos recuar. Temos que ter o nosso espaço até passarmos para aqui. Portanto, isso mudou.</p> <p>Rita: Como é que foi o processo de mudança para o CAL?</p> <p>Bruno: Foi espetacular, porque nós chegámos a uma altura em que sabíamos que não tínhamos condições para continuar na Ribeira. <u>E a Adriana Queiroz, que é a dona deste espaço, que construiu este espaço [...] no ano 2000, para fazer programação e para fazer cursos, para fazer um investimento enorme aqui. A coisa durou para aí dois anos. Depois ela fechou e usava isto como escritório, e ela foi ver um espetáculo na Ribeira, o <i>Dorian Gray</i>. E gostou de tal forma do espetáculo que falou com o PP, o Paulo Pinto que entrava. E disse: “Eles têm que ir para um espaço maior, eu tenho o CAL, diz ao Bruno para me ligar.” Exatamente nessa altura, foi uma coincidência incrível. Pronto, eu liguei-lhe e ela disse: “Eu queria muito que vocês viessem para aqui, porque eu vou sair daqui, porque isto está há anos fechado... E eu faço-te uma proposta, faço-te uma proposta mensal”. E fez uma proposta mensal que para nós era brutalmente impossível à partida, que era dois mil euros. Portanto, íamos passar de quinhentos para dois mil. E não tínhamos, mas eu comecei a pensar... e pensei: “Mas este espaço tem mais público. Pode dar mais receita. Temos três estúdios, podemos alugar os estúdios para ensaios.” Estava tudo contra mim nos Primeiros Sintomas, tudo, e eu fui teimoso, fui teimoso. E viemos para aqui. Com algumas discussões, com algumas ruturas. A Paula Fernandes que é uma produtora incrível, que estava connosco, saiu nessa altura... [...] E viemos para aqui e começou a correr bem. Fantástico! O balanço é altamente positivo, ou</u></p>
--	---

C: Pessoas importantes no percurso de BB

F: Primeiros Sintomas

H: Dificuldades dos Primeiros Sintomas

Covid e um espaço para pagar.	<p>seja, nós conseguimos aguentar isto bem, <u>mas depois veio o Covid. Rita... eu comecei a ver a nossa vida a andar para trás. A Adriana é um mecenas autêntico, porque pronto, nós temos que pagar a renda, isto é um espaço que tem um consumo de luz, de água, de manutenção e de logística, é absolutamente tremendo. Mas a Adriana na altura do confinamento, ligou-me e disse “Não pagam as rendas durante o confinamento.” O que foi impressionante. Eu devo muito à Adriana, estamos aqui por causa dela. E este espaço, agora pós-confinamento, é que vamos começar finalmente a remodelá-lo melhor e por exemplo, o bar onde nós estamos agora vai ser todo remodelado, temos que limpar a teia, as casas de banho só uma é que está a funcionar... Agora é começar de novo o projeto que tínhamos para o CAL, que é para pô-lo incrível. [...] O CAL agora já está num território em Lisboa e temos muita afluência de público. Temos uma programação muito constante aqui, temos muitos ensaios, temos uma dinâmica incrível e agora é cuidar dessa dinâmica. [...]</u></p>
Remodelações pós confinamentos.	
Adaptação do público à nova localização.	<p>Rita: Vocês estavam no Cais do Sodré e depois vieram para aqui, como é que foi sentida essa mudança a nível de público?</p> <p>Bruno: Sim, sim, sim, sim e não. Sim, porque Lisboa é um fenómeno incrível que eu acho que nas outras cidades não existe. É um fenómeno incrível. Lisboa é o Chiado e o Cais do Sodré. [...] O Meridional sofreu com isso porque foi para o Poço do Bispo. Ei, para o Poço do Bispo? Parece que vais para Santarém ver teatro, não é? <u>E nós sofremos um bocadinho isso. Mas onde é que é? Santa Apolónia? Mas como é que se vai para lá? Apanhas o metro, isto é dez minutos, é rápido. Mas sobre isso juntou-se uma curiosidade, um novo espaço, porque apesar de haver pessoas da minha geração que sabiam que o CAL existia, mais ninguém sabia. Teve alguma imprensa, teve alguma imprensa e coincidiu com uma necessidade enorme de espaços de ensaios, ou seja, começámos a ter pedidos para ensaiar aqui brutais. Então como as pessoas ensaiam, depois trazem outras pessoas que falam com outras pessoas, uma bola de neve. Começámos a fazer programação. E pronto, a coisa resultou porque há muitos criativos que não têm espaço. Então, começou a surgir uma dinâmica de público grande, não é? E então, nesse aspeto tem corrido muito bem. A única coisa, é a logística do espaço, porque nós somos uma equipa de produção muito pequena. E agora vamos aumentá-la. Houve um apoio da Câmara que não celebrou por causa do covid, depois houve eleições. Que era precisamente para o espaço... [...]</u></p>
Imprensa.	
Espaços de ensaios.	
Apoio da Câmara que não celebrou.	
Vinte e dois anos	<p>Rita: Vamos agora olhar um bocadinho para trás e para o futuro. Como é que descreve o impacto do percurso dos Primeiros Sintomas no teatro em Lisboa e a nível nacional?</p> <p>Bruno: Isso eu não sei que impacto é que tem. Que impacto é que tem? Que impacto é que tem? A coisa mais objetiva que eu posso dizer... <u>Bom, temos vinte anos, temos uma história em que já estivemos, em prática, em todos os teatros municipais de Lisboa,</u></p>

E: Locais Importantes

F: Primeiros Sintomas

H: Dificuldades dos Primeiros Sintomas

<p>Linguagem dos Primeiros Sintomas.</p>	<p><u>portanto isto em Lisboa, não é? Já tivemos agora no CAL também. Há uma circulação de público que eu sei que é afeta aos Primeiros Sintomas e que depois vai variando, porque o Nacional tem público próprio. Há espetáculos que às vezes correm muito bem, ou seja, a receção é boa. E isso é muito satisfatório. Devolvem-nos muitas vezes uma ideia de linguagem na qual eu não penso tanto. Mas parece que está lá, ou seja, de pessoas que dizem “Isto é Primeiros Sintomas inequivocamente, eu consigo perceber que isto é Primeiros Sintomas”, apesar de ser um texto muito diferente do outro, mas há qualquer coisa que une. Portanto, isso é criação do público, não sei de onde é que isso vem, eu não penso no modelo, não é? Mas o que é facto é que há qualquer coisa que está. Que une, portanto, isso é um impacto também, acho eu. E depois há qualquer coisa que eu gosto muito e que temos conseguido manter até agora, que é a capacidade, de certa forma, existir e de variar entre teatros nacionais e ao mesmo tempo, espaços menos convencionais. Em que conseguimos em vinte anos, mesmo assim, ser uma espécie de companhia off, parece-me a mim, ou seja, um bocado marginal. Não sei explicar, como é que hei-de explicar. É um bocado... Apesar de termos apoio... Mas menos institucionalizada. Eu gosto disso porque me descansa mais, ao mesmo tempo. Vamos ver, agora já estou a entrar em campos um bocado políticos. Nós nunca fizemos concessões, portanto quando nos convidam ou quando dizem que gostam, há uma pureza e, portanto, não há nada a perder nesse sentido. Torna as coisas mais honestas, ou seja, eu não tenho amigos, nem tenho conhecidos em lugares de poder nenhum. Gosto muito do Tiago Rodrigues, mas eu não convivo com o Tiago Rodrigues, não é? Gosto muito do Mark Deputter, que já nos acolheu várias vezes e que é um parceiro em muitos espetáculos, mas eu só falei com ele profissionalmente. Nunca bebi um copo com o Mark Deputter. É muito razoável, ou seja, é muito de parte a parte, é ótimo. Isso deixa-me muito satisfeito, porque é como se os espetáculos valessem por si, se são bons, são bons, se são maus, são maus. [...]</u></p>
<p>Companhia off, marginal.</p>	<p><u>... E somos de Lisboa, isso também é uma coisa muito importante e também meio político, no sentido em que isso também dava uma palestra. Nós somos de Lisboa porque nascemos em Lisboa, porque começámos a trabalhar em Lisboa. E porque somos da cidade. Não me imagino a ir para fora, como foi O Bando por exemplo, foi para Palmela. Não, somos de Lisboa! E há qualquer coisa, mas isso depois dava outra conversa mais larga sobre a descentralização e essas coisas todas a que, que... Eu não me importo nada de circular, muito pelo contrário. Gosto imenso! É muito difícil circular, é muito difícil porque é uma coisa muito fechada. Aí é que realmente são mais ou menos os mesmos. [...]</u></p>
<p>tiago Rodrigues Mark Deputter</p>	<p><u>É muito difícil conseguir explorar uma boa circulação, que eu acho que é muito importante, mas não invalida teres uma... Para mim a grande descentralização é ter um grupo de teatro em Coimbra, um grupo de teatro em Braga, um grupo de teatro em Lagos. Um grupo de teatro é e não é Lisboa, andar a circular... Isso para mim não é descentralização, é outra coisa e somos um país tão pequenino... [...]</u></p>
<p>São de Lisboa.</p>	<p><u>Mas em termos largos num país pequenino,</u></p>
<p>A descentralização.</p>	<p><u>Mas em termos largos num país pequenino,</u></p>

A: Percurso Pessoal

C: Pessoas importantes no percurso de BB

E: Locais Importantes

<p>Impacto mínimo.</p> <p>Estratégias adotadas na pandemia.</p> <p><i>Hamlet</i> de William Shakespeare em contexto escolar. Ano letivo 2019/2020.</p> <p><i>Hansel e Gretel</i> de Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, com encenação de Bruno Bravo. <i>Cinderela</i> de Charles Perrault.</p> <p><i>Macbeth</i> de William Shakespeare, encenação de Bruno Bravo.</p> <p>Influência das aulas.</p>	<p>nós somos nitidamente de Lisboa. Mas o impacto é mínimo, ou seja, se nós desaparecêssemos, ninguém dava por nós, ou seja, não estamos a falar de uma coisa como foi em tempos a Cornucópia, por exemplo. Não estamos a falar de... Que miseravelmente desapareceu e que realmente é incrível como é que as pessoas não sabem, é passado. <u>O impacto é mínimo, mas é um mínimo muito agradável, um mínimo muito agradável. [...]</u> Isto é, também por épocas e por circunstâncias, e às vezes estamos mais falados. [...]</p> <p>Rita: Quais as soluções encontradas no auge da pandemia para continuar a desenvolver e apresentar o vosso trabalho? Alguma plataforma <i>online</i>? Como é que solucionaram?</p> <p>Bruno: Isso é uma excelente pergunta, porque... e tem a ver contigo e com a tua turma e com o <i>Hamlet</i>, porque era uma época toda nova para nós. Também foi toda nova para a escola, para o mundo, vivia-se com um grande medo, não se sabia se íamos todos morrer, que vírus é este, o que é isto, muita desinformação, como é que as coisas se fazem, muito pânico... Houve qualquer coisa muito distópica nisso. Muitas reuniões com a escola, com professores, uns defendem uma coisa diferente dos outros. Nós decidimos avançar com <i>Hamlet</i> como se fosse uma coisa, uma oportunidade para nos esquecermos da situação trágica que estávamos a viver, uma oportunidade de podermos criar qualquer coisa em <i>zoom</i>, e isso foi muito importante, porque eu percebi, apesar de ter sido um processo incrível, incrível, que o objeto final... Eu depois quando comecei a mexer no material, não fazia jus ao trabalho que tínhamos desenvolvido. E eu percebi que não voltava mais a um processo de <i>zoom</i>. <u>Depois nos Primeiros Sintomas, o que é que aconteceu? Como noutras companhias que parávamos, arrancávamos, parávamos, arrancávamos. E uma das soluções que existia era de filmar o espetáculo.</u> [...] O que é que eu pensei nessa altura? O que é que me passou pela cabeça? Foi uma altura de grande... <u>Eu tive a felicidade, eu e os que estão mais próximos, de não termos tido grandes dramas de saúde, não é? Portanto os dramas foram mais mentais e psicológicos e de estarmos em casa. Pensei três coisas. Uma eu não vou adiar coisas, portanto vou mandar tudo para fora e vamos começar a fazer a partir de agora. Fizemos o <i>Hansel e Gretel</i> que nasceu da pandemia.</u> [...] <u>Era para ser outra coisa. Era para ser a <i>Cinderela</i>. Eu não, não quero fazer isto. Porque não faz sentido estar a adiar, o tempo que estamos a viver é tão específico. E o <i>Escocês</i>, também veio da pandemia. O <i>Escocês</i>, o último espetáculo. E fizemos dois filmes, eu fiz um filme a partir das aulas que nós estivemos a dar.</u> Lá está a influência das aulas. E o <i>Hamlet</i>, eu acho que falámos sobre isto mesmo nas aulas, é a peça que me acompanha desde sempre, porque eu tenho uma coisa, eu esqueço-me. Por exemplo, imagina, estou a fazer Tchekhov e eu leio tudo e é uma coisa muito obsessiva, eu consigo falar de Tchekhov durante uma hora, duas horas. Larguei o <i>Tio Vânia</i> e é curioso que eu tive agora a dar Tchekhov nas aulas e tive que estar a reler.</p>
---	--

A: Percurso Pessoal

D: Carreira ator/encenador/professor

E: Locais Importantes

H: Dificuldades Primeiros Sintomas

<p>Filme do <i>Hamlet</i>. Jorge Silva Melo José Pedro Serra</p> <p>Processo do filme.</p> <p>A necessidade de sair de casa e de fazer coisas.</p> <p>Filme das <i>Ligações Perigosas</i>.</p> <p>Pierre Choderlos de Laclos foi um general do exército francês que ficou famoso na literatura mundial pelo romance <i>As ligações perigosas</i>.</p> <p>Edição Traduções originais João Paulo Esteves da Silva Miguel Castro Caldas Textos originais</p> <p>Programas retroativos.</p>	<p>Não ficou, ali é tudo, mas depois larguei. O <i>Hamlet</i> não, o <i>Hamlet</i> é uma peça que ficou sempre e eu nunca a fiz, mas eu gosto tanto do <i>Hamlet</i>, que me ficou sempre. Aquelas aulas motivaram-me imenso para fazer qualquer coisa, então decidi fazer um filme aqui, com vinte e duas pessoas, imediatamente a seguir ao desconfinamento, imediatamente a seguir. <u>Com Jorge Silva Melo, com o José Pedro Serra, ou seja, juntei vários atores, encenadores, dramaturgos, tradutores, cenógrafos, programadores para falarem sobre o <i>Hamlet</i>. Foram sete dias de rodagem, portanto fizemos isso na pandemia, em que tínhamos quatro mesas, cada um sentava-se numa mesa. Tínhamos quatro câmaras, com o mesmo eixo. Na montagem... o filme deve sair este ano, estamos em processo de montagem, o que é muito moroso. [...] E é sobre o <i>Hamlet</i> e eu chamo-lhe <i>Hamlet</i> mesmo, é o <i>Hamlet</i>.</u> Isso que fizemos, foi uma maneira de fazer qualquer coisa dentro de um... <u>Toda a gente aceitou, porque havia uma coisa de sair de casa. Toda a gente aceitou.</u> E veio o Jorge e tudo, veio logo o Jorge. E foi muito giro, porque eu propus: “Vocês à mesa podem fazer o que quiserem... [...] <u>Essa liberdade, essa coisa, foi muito bonito. E fizemos um filme das <i>Ligações Perigosas</i> que íamos estreiar, mas depois houve um segundo confinamento e eu recusei-me a fazer uma versão online. Porquê? Por várias razões, uma porque não é a mesma coisa e também não queria estar a justificar o trabalho que estávamos a fazer, que foi enorme para as ligações, enorme. Estávamos há três meses a ensaiar. A partir do Laclos e do Heiner Muller, uma coisa difícilíssima a nível de texto e de repente acaba aqui, filmamos ou não.</u> Vamos fazer um filme, quero fazer um filme disto, portanto, em vez de irmos todos para casa, vamos estar a trabalhar, a fazer um filme para dar um sentido ao trabalho que estamos a fazer. Então concorremos ao Garantir Cultura e tivemos dez dias de rodagem em que a peça se transformou num filme, ou seja, estamos a trabalhar com a diretora de fotografia de cinema, com som, tivemos apoio da Plural para pôr coisas de iluminação, tivemos apoio de câmaras... Trabalhei também com uma editora de cinema. E fizemos o filme, que nesta altura está editado, agora tem que ir para correção de cor ... [...] <u>Não há teatro, então vamos fazer dois filmes e foi incrível! Foi maravilhoso!</u> Eu espero que estreiem este ano. Pelo menos o <i>Hamlet</i> que está a arrancar.</p> <p>Rita: Quais são as diferentes atividades que tiveram e que têm neste momento?</p> <p>Bruno: Neste momento temos criação, portanto, que é igual ao que tivemos antes. São esses três eixos criação, formação... Que a formação vai começar, a pandemia também comprometeu isso, vai recomeçar agora no próximo ano letivo digamos assim, está parado agora. Programação, portanto, acolhimentos. E o que nós... <u>Isto é, o que sempre foi e agora estamos a pensar em edição, porque nós temos muitas traduções originais. Por exemplo, João Paulo Esteves da Silva traduziu para nós cerca de seis, sete peças.</u> São traduções muito boas, porque ele é muito bom. Eu gosto imenso dele. <u>Temos traduções do Miguel Castro Caldas. Temos textos originais também.</u> Isso está tudo perdido nos computadores e nos... E</p>
---	---

D: Carreira ator/encenador/professo

F: Primeiros Sintomas

G: Equipa /pessoas importantes Primeiros Sintoma

H: Dificuldades dos Primeiros Sintomas

<p><i>Agamémnon</i>, primeira peça da Oresteia.</p>	<p>é precisamente o <i>Escocês</i> que vai lançar isso. Nós vamos fazer uma edição da peça toda, porque isto é uma adaptação. [...] Edições é um dos projetos também, fazermos edições próprias e programas. E vamos começar a fazer coisas um bocado idiotas, mas que eu gosto imenso, que é programas retroativos, ou seja, o programa deve estar quando vais ver os espetáculos, tens o programa de espetáculo. Vamos começar a fazer isso. Só que ainda não conseguimos apanhar o tempo, porque o programa do <i>Escocês</i> ficou pronto ontem. Dá imenso trabalho. Mas eu gostei tanto desta coisa que agora no <i>Agamémnon</i>, que é a primeira peça da Oresteia já vai ter programa na estreia. Mas eu vou começar a fazer programas para trás, um programa do <i>Pinóquio</i>. Depois pomos à venda. Vai ter materiais desde ensaios sobre o autor, desde o processo de ensaios da peça, do espetáculo e de fotografias. Vai ter esse material todo em programa. Agora edição, as edições... É aquilo que está... Coisas mortas também, estás a ver? [...]</p>
<p>Nídia Roque Bicho do Teatro</p>	<p>Rita: Vocês têm a escola de teatro e também tinham para crianças, certo? Era o Bicho do Teatro?</p>
<p>Pouco lucrativo uma vez que era a primeira turma e estavam instalados à pouco tempo no CAL. Tinham cinco alunos.</p>	<p>Bruno: Isso foi uma coisa que nós avançámos. A grande questão é que há uma vontade grande de fazer determinadas coisas fora do aspeto só criativo, mas dá muito trabalho e tens que ter logística. [...] A programação também, temos equipa suficiente para... <u>E eu lembrei-me de fazer com a Nídia porque ela dava aulas a crianças e foi um projeto que cozinhamos os dois, de fazer um curso para crianças.</u> Mas um curso para crianças que não fosse ATL, que fosse uma coisa pensada. Pensada no sentido de, por exemplo, como há miúdos que estão em música, miúdos que têm pintura, miúdos que estão no <i>ballet</i>, miúdos que estão em dança. Pronto, teatro. A ideia era experimentar a partir de uma determinada idade, salvo erro era dos sete aos dez ou aos onze, essa zona aí. Em que já sabem ler, já sabem... E começar a trabalhar textos com eles. Perceber o que é que será... O curso que nós damos para adultos não ter muitas diferenças do curso que damos para crianças, claro com materiais mais simples. E pronto, e conseguimos fazer um. Qual é que foi o problema? É que foi muito desgastante para a Nídia sobretudo porque tinha que vir todos os sábados dar aulas. O retorno financeiro não era muito compensador porque a turma que se formou foi mesmo no início do CAL e ainda ninguém sabia muito bem o que era isto. Tinham cinco alunos, estás a ver? Portanto, era pouquinho. E depois acabámos por pôr isso de lado, porque temos muita coisa para fazer. Mas é uma coisa que eu queria voltar a fazer. Quando isto estiver agora mais estruturado, porque é uma ideia que correu muito bem ao mesmo tempo. Correu de tal maneira bem que a Nídia dizia, que o próximo queria experimentar Beckett. Imagina! Experimentar Beckett com crianças? É não ter medo destas coisas, é não ter medo. Que engraçado, que giro. E isto ficou-me! Hábitos de leitura, ler, a dicção. O que é que estás a ler? A interpretação, jogos... [...] A questão é que eu não tenho jeito para isso. Eu estou mais ou menos à vontade a dar aulas na conservatória, a dar aulas... com crianças... Eu</p>
<p>Colocar os mais novos em contacto com os clássicos do teatro</p>	

A: Percurso Pessoal

F: Primeiros Sintomas

G: Equipa /pessoas importantes Primeiros Sintoma

<p><i>O Cisne</i> de Anton Tchekhov</p> <p><i>O Pedido de Casamento</i> de Anton Tchekhov</p> <p>Sem apoio da DGARTES.</p> <p>Miguel Casto Caldas encenou.</p> <p>Ricardi Aibéo experimentou uma peça que estava a preparar.</p> <p>Descrição da organização das curtas.</p> <p>Impulsionaram outros festivais de curtas.</p> <p>Grand Guignol.</p> <p><i>O Corvo</i> de Edgar Allen Poe.</p>	<p>gosto imenso de crianças, mas a Nídia por exemplo, aquilo está-lhe no sangue, aquilo é ... estabelece uma relação. Eu disperso-me, eu tive uma vez uma única experiência a dar aulas a crianças do Montijo e aquilo era... eu disperso-me, não consigo fazer nada, mas gostava imenso de voltar a isto. [...]</p> <p>Rita: Depois queria também falar sobre o festival de curtas...</p> <p>Bruno: Também é uma coisa que eu quero recuperar. [...] Foi antes da Ribeira. Porque há uma dramaturgia curta, que nunca é feita cá. Tu tens peças curtas do Tchekhov, tens peças curtas de vários autores, não é? Eu lembro-me de Tchekhov que é assim mais imediato, aquele clássico. <i>O Cisne, O Pedido de Casamento</i>, pronto as peças curtas, não é? Eu pensei, realmente não há duração, um espetáculo tem que ter... E então pensei, vamos lançar uma coisa que pode ser engraçada, que é desafiar pessoas a fazerem peças curtas. Pronto, isto foi o motivo, mas alargou-se para outra coisa, porque depois começámos a pensar à medida que íamos maturando isto. Ok, fazemos um festival. Mas não temos dinheiro para fazer o festival, não temos apoio da DGArtes. Então o que é que nós fazemos? A primeira experiência foi no Ginjal, conseguimos um espaço, deram-nos o espaço, o material técnico e trataram da divulgação. Depois o retorno para o material técnico, para pagar o espaço e para pagar a divulgação e a bilheteira. E as pessoas vêm para aqui e vamos experimentar coisas e... rapidamente tivemos uma... Montes de gente a querer participar em várias lógicas, por exemplo, o Miguel Castro Caldas, que é dramaturgo, quis encenar, queria experimentar. O Ricardo Aibéo que estava a preparar uma peça grande, queria experimentá-la com público. Outro que escrevia, queria experimentar a peça escrita. E eu rapidamente percebi que só nas curtas é que eles podiam fazer isto. [...] . E correu muito bem, e correu muito... e fizemos na Ribeira também uma loucura total naquele spacinho em que havia uma no palco...depois havia uma peça no átrio, depois havia uma na <i>mezzanine</i>, depois havia uma na rua... E eu percebi que era uma experiência para o público incrível, porque o público ia ver seis espetáculos num só dia, todos diferentes uns dos outros. [...] Por questões de mudança para aqui e de produção e etc, pusemos isso em <i>standby</i>. Mas isso depois influenciou uma data de curtas que começaram a aparecer noutros sítios e noutras coisas. [...] Se calhar, pronto, já teve o seu tempo, depois há festivais por todo o lado, se calhar vamos parar isto, vamos parar isto e parámos. Mas eu gostava de fazer qualquer coisa assim do género. Outra coisa que me passou pela cabeça é espetáculos de terror. Porque há o Grand Guignol, não sei se já ouviste falar. Era um teatro em França no século XIX, em que faziam espetáculos de terror. [...] Há uma ideia muito romântica à volta daquilo, não havia cinema. E há literatura, por exemplo, o <i>Frankenstein</i> é uma peça, um livro absolutamente imenso, é muito mais do que terror no sentido... [...] agora estou a dar Mestrado no conservatório de encenação e tenho uma aluna a fazer <i>O Corvo</i> de Edgar Allan Poe. E eu disse, era tão giro, se calhar, fazer</p>
---	--

A: Percurso Pessoal

D: Carreira ator/encenador/professor

F: Primeiros Sintomas

G: Equipa /pessoas importantes Primeiros Sintoma

H: Dificuldades Primeiros Sintomas

Experiência irrepitível 2011	<p>uma coisa assim. [...]</p> <p>Rita: Também tiveram leituras não encenadas, ainda no Espaço da Ribeira.</p> <p>Bruno: Fizemos só uma vez. Isso foi uma experiência única e para ali irrepitível, porque eu acho que foi muito giro, mas não aguenta ser uma coisa. Havia as famosas leituras encenadas, não é? Que eu agora também acho muita piada a isso, mais do que as não encenadas. Foi uma época em que havia muitas leituras encenadas no Nacional, em vários sítios. Eu cheguei a dirigir uma no Nacional, entrei como ator também noutra. Foi mais ou menos nessa época em que havia muitas leituras encenadas. E o que é que era? Tinhas atores, tinhas ensaios com o texto, pronto, estavas ali a ensaiar, depois podias pôr assim uma coisa ou outra. Então o que eu pensei foi, vamos fazer leituras não encenadas. Que é assim, imagina há um grupo, não é? E há alguém que propõe esse texto. Ok, mas tu vais para casa, vais estudar o teu personagem, vais ler a tua personagem, o outro vai para casa ler... E só se encontram na leitura, portanto, só contracenam na altura. Isto teve um grande movimento, muita gente, o Miguel Loureiro, sei lá, montes de gente. Imensa gente. Imensa gente que encontrou ali um lugar de texto. Ah! Este texto é espetacular! Este texto é espetacular! Ah isso é muito giro! Pronto, o que é que aconteceu? Foi muito giro, mas claro que aquilo foi tudo encenado, não é? Portanto, ou seja, o Miguel Loureiro às escondidas.... Pronto, e foi muito giro, porque aconteceram coisas, ouviram-se textos que se calhar nunca seriam feitos. Ou porque não há dinheiro ou porque não há... E as pessoas ouviam textos muito antigos. <u>A Emília descobriu... que é uma dramaturga e é juíza também, descobriu um texto português lésbico, homossexual, do princípio do século, uma coisa que ninguém conhece aquilo, não sei como é que ela foi descobrir aquilo. [...]</u> <u>O Miguel foi escolher uma coisa do Tennessee Williams, muito pouco feita. O Miguel Castro Caldas escreveu uma peça original. [...]</u> <u>A Rita Blanco foi ver.</u> Ah! E depois a Ribeira estava... Quando chegámos à Ribeira não havia nada no Cais do Sodré. Passado dois anos, aquilo estava cheio de bares por todo o lado. Portanto, havia muito álcool nas leituras não encenadas, não é? As pessoas iam buscar uma cerveja ali, entravam e sei lá era assim uma coisa, assim muito marginal mesmo.</p> <p>Rita: Vocês agora também têm um <i>podcast</i>, no <i>Spotify</i>, <i>O estranho caso do Dr.Jekyll e Mr.Hyde</i>...</p> <p>Bruno: Sim, <i>O estranho caso do Dr.Jekyll e Mr.Hyde</i>, foi uma coisa que nasceu no Covid, também por aborrecimento. Tínhamos feito o <i>Hamlet</i>. Íamos começar as <i>Ligações</i>, foi tudo para casa outra vez. Segundo confinamento, já tínhamos os filmes feitos. [...]</p> <p>O segundo confinamento foi mais pesado para mim e foi mais pesado para os outros, também a nível psicológico, porque já estávamos mais descansados em relação ao vírus, mas parecia que nunca mais acabava. Eu tive telefonemas muito deprimentes. Acordei às dez e ainda faltam não sei quantas horas para me deitar, o que é que eu vou fazer? Parece que ninguém conseguia... E eu disse: “Então vamos fazer... A única coisa que nós podemos fazer é de</p>
Leituras encenadas do Teatro Nacional Dona Maria II.	
Miguel Loureiro Miguel Castro Caldas escreveu peça original. Rita Blanco	
Início da vida noturna no Cais dos Sodré.	

A: Percurso Pessoal

D: Carreira ator/encenador/professor

F: Primeiros Sintomas

G: Equipa /pessoas importantes Primeiros Sintoma

<p>Nasceu do covid. Segundo confinamento.</p> <p>Realizado com o intuito de manter um propósito.</p> <p><i>Oresteia</i> de Ésquilo Trilogia Sófocles Ésquilo Agamémnon</p> <p>Paredes de Coura- Junho 2023 Co-produção com as Comédias do Minho</p> <p>CAL- Julho 2023</p> <p><i>Coéforas</i> – 2024</p> <p><i>Oresteia</i> total- 2025</p> <p>Comunidade Coro</p> <p>Outras hipóteses: Algarve, Alentejo, Porto.</p> <p>José Pedro Serra, professor de estudos clássicos da Faculdade de Letras.</p> <p>Tragédia grega vs Tragédia grega hoje</p>	<p>voz. Para nos entretermos, vamos fazer uma coisa de voz. Eu gravo uma coisa, tu gravas outra coisa.” Pronto, e cheguei a <i>O estranho caso do Dr.Jekyll e Mr.Hyde</i>. Comecei a trabalhar na adaptação. E pus alguns atores. Depois, aquando da adaptação fizemos <i>zooms</i>, a ler ou discutir o que é que se podia fazer. Era o Sérgio de sonoplastia, ambientes... E depois desconfinou, pronto, desconfinou e nós bem, vamos para estúdio, começámos a gravar em estúdio e pusemos no <i>Spotify</i>, mas já fora do campo... já não havia confinamento. E então aquilo ficou um bocado perdido. Aquilo que nós vamos fazer é precisamente uma leitura encenada aqui no CAL, a partir do <i>Dr.Jekyll e Mr.Hyde</i> com os sons ao vivo. Não sei se reparaste, mas no <i>Spotify</i>, temos para aí vinte pessoas a ouvir aquilo ou nem isso, quinze. Não pegou. Rita, mas eu achei muito interessante este dispositivo. Estar ali a ouvir quatro episódios, seis, acho que são seis. [...]</p> <p>Rita: Poderia falar-me sobre o projeto que está a desenvolver atualmente?</p> <p>Bruno: É a <i>Oresteia</i> que é do Ésquilo e é a primeira trilogia que chegou inteira, mais ou menos inteira até nós porque os outros era tudo trilogias, não é? Só que só chegaram do Sófocles, do Ésquilo e de Eurípides peças soltas. E o projeto é este, é o eixo da nossa atividade, apesar de irmos fazer outros espetáculos. É o mais forte. Vamos fazer <i>Agamémnon</i>, isto em coprodução com as Comédias do Minho, vamos fazer o <i>Agamémnon</i> em Paredes de Coura em junho e vamos estar em dois ou três concelhos à volta de Paredes de Coura. Depois o <i>Agamémnon</i> volta para Lisboa e vamos fazer aqui em julho. Para o ano vamos fazer as <i>Coéforas</i> aqui. Depois, em 2025, vamos fazer a <i>Oresteia</i> total em Paredes de Coura e depois em princípio na Culturgest, portanto é um projeto de três a quatro anos. Vamos trabalhar com a comunidade, ou seja, vai ter vários coros. Vai ter um coro em Lisboa, vai ter um coro em Paredes de Coura, vai ter um coro nos outros concelhos todos, os coros vão variando. Aí é com a comunidade mesmo, o coro vai ter cerca de vinte elementos. É uma coprodução cuja logística vai ser muito desafiante porque vamos ter ensaios lá em cima, ensaios aqui. Estamos à procura de novos coprodutores também, hipóteses de ir ao Porto que gostava imenso, hipóteses de ir para o sul também, para o Algarve ou para o Alentejo. Não ser só no centro. <u>Vai ter tradução original do José Pedro Serra, que é um professor que é de estudos clássicos da Faculdade de Letras, é helenista e vai traduzir a peça...</u> Vamos afundar-nos no mundo da tragédia grega de Ésquilo. A pertinência que terá a tragédia hoje em dia. Trabalhar coisas que para nós são elementos de alguma estranheza. O que é que é um coro? Como é que estas palavras se dizem? Num texto que não é psicológico. Como é que se trabalha isto? E ao mesmo tempo, o que é que isto pode ser? O que é que isto pode ter de relevante objetivamente nos dias de hoje, ou seja, qual é o sentido que poderá fazer uma tragédia hoje. É uma coisa que está muito ligada, como tu sabes, à cidade, à <i>pólis</i>, a ideias de cidadania, a ideias de envolvimento e daí trabalharmos com a comunidade também. Paralelamente a isto, vai ser feito um documentário que vai percorrer três anos, portanto, deve estreiar quando eu tiver sessenta anos para aí, que</p>
--	---

D: Carreira ator/encenador/professor

F: Primeiros Sintomas

G: Equipa /pessoas importantes Primeiros Sintoma

<p>Documentário Três anos Do início ao fim do processo da <i>Oresteia</i>.</p> <p>Ensaios em fevereiro de 2023</p> <p>A atividade artística é precária.</p> <p>A arte é vital!</p>	<p>é espetacular, que é um documentário que começa desde o início até à Culturgest, até ser <i>Oresteia</i> toda, portanto, vamos ver quatro anos da nossa vida filmados e vão haver palestras que vão seguir todo este processo, organizadas pelo Professor José Pedro Serra, sobre tragédia em particular e sobre o mundo em geral, sempre dentro de uma lógica da cidade, da política, no sentido da <i>pólis</i> e da cidadania. [...] Para mim, o que me fascina e que sempre me fascinou é o texto, este texto do Ésquilo é uma coisa absolutamente inacreditável de beleza. Começa logo como traduzi-lo, como ouvir isto em português. Vamos arrancar, já arrancámos, já está a ser traduzido, já temos tido reuniões. Os ensaios vão começar em fevereiro, vamos começar a ensaiar em fevereiro para estrear em junho. Pode ser o fim como pode ser o começo de qualquer coisa, o que é que será?</p> <p>Rita: Na sua opinião, quais é que continuam a ser os principais desafios que se colocam ao exercício da sua profissão, em Portugal, nos dias de hoje?</p> <p>Bruno: São muitos. Isso também dava uma palestra, mas vou tentar sintetizar. Vou tentar organizar o pensamento para sintetizar isso. Eu acho que há vários fatores que tornam a atividade artística muito desafiante e com muitos desafios. Porquê? [...] Porque a atividade artística é por natureza precária. A atividade artística por natureza... Como é que eu hei-de dizer? É precária. Falta um bocado o adjetivo, mas é ... Não dá estabilidade do ponto de vista de eu ter a certeza absoluta de que hei-de pintar bem até ao fim ou de ter a certeza absoluta que hei-de escrever um livro, que hei-de escrever sempre. O Bergman dizia que o maior perigo dele era olhar para a folha branca e não conseguir preenchê-la, ou seja, acabou. Portanto é instável, de natureza instável, é precária. Se nós pensarmos do ponto de vista artístico no sentido de existir uma espécie de devir ou existir mesmo uma vontade, de uma inquietação, uma coisa que esteja relacionada com a arte é absolutamente vital, está na génese do ser humano, está na génese, é genético. É uma coisa animal do ser humano, distinta de todos os outros animais. Mas ao mesmo tempo é inútil e no sentido positivo da palavra. Às vezes é difícil. É um raciocínio que às vezes não é assim, muito claro, porque não tem uma concretização imediata. Não é do género de uma dor de garganta, vou ao médico. Não tem assim uma espécie de relação imediata muito objetiva, ao mesmo tempo é vital, o ser humano sem arte não vive, não vive, não sobrevive. Agora os desafios de ser artista em Portugal ou de trabalharem em teatro em Portugal, repara, quando digo artista é completamente desprovido do sentido romântico do termo ou no sentido do artista... Não é isso, não é isso. É precisamente ligado a qualquer coisa que pode estar à margem e que às vezes tem a ver com coisas que eu não cresci ou não me adapto. Não se pode pensar assim, não é? Eu não estou a glorificar nada a ideia do trabalho artístico. O que eu estou a dizer é, o trabalho objetivamente de alguém que quer ser ator, quer ser encenador. Agora centrando na atividade coletiva, quer ser bailarino, quer ser músico [...] Qual é a grande dificuldade aqui, as dificuldades que se tem? Desde logo é a compreensão que um país pode ter ou não, se deve investir nas artes ou</p>
--	--

A: Percurso Pessoal

C: Pessoas importantes no percurso de BB

F: Primeiros Sintomas

K: Dificuldades da profissão

Investimento do Estado nas artes.	não, ou na cultura, que às vezes também se misturam as duas coisas. Porque a cultura é onde está a arte, como é óbvio, mas eu entendo a cultura como uma coisa mais estanque, portanto, ou seja, qualquer coisa que tem a ver e que tem que ser muito preservado, que tem a ver com tradição, que tem a ver com os museus ou que tem a ver com hábitos culturais... A arte é sempre rutura, portanto é sempre... É o que faz avançar e que estabiliza a cultura. Deve um país investir na arte ou não? [...] A grande dificuldade é que não é muito claro. E vai variando, o que é o investimento que o Estado faz relativamente à arte. Porquê? Porque os concursos públicos que existem têm muitas deficiências, não consegues um concurso público que seja perfeito, não há. [...]
Inexistência de política cultural.	E que vão variando, não te dão grande sustentabilidade, porque... Eu ganhei este ano, não sei se ganho para o ano. Isto do ponto de vista da estrutura. Do ponto de vista do ator, a grande dificuldade está também numa coisa um pouco mais larga, mas que também tem a ver com o Estado e tem a ver com... É porque não existe nenhuma política cultural, não existe. [...] Porque é que já não há crítica de teatro, por exemplo. Parece que se vai... [...]
Novela como uma das fontes de rendimento.	Isto depois tem coisas muito concretas no trabalho que tu exerces, não é? <u>Eu digo-te assim, os Primeiros Sintomas eu não sei se estão aqui daqui a quatro anos. E isso é uma dificuldade muito grande, porque psicologicamente tem que se ter uma espécie de capacidade de perceber e de ser-se inteligente em relação a isso.</u> De como é que eu desenvolvo aquilo que gosto de desenvolver sem me perder completamente, mas ao mesmo tempo conseguir pagar a renda, conseguir ter uma vida condigna. Isto é mais para os atores eu acho, por isso é que a mim me repugna muito quando se diz, estás a fazer novela? Repugna-me isso porque eu estou a fazer novela como ator e como atriz ou como quer que seja porque eu tenho de sobreviver, não é? E faço-a com dignidade. Estudo o texto, faço o melhor. [...]
Perigos inerentes à profissão.	Olha, eu sou só ator de teatro. A não ser que seja rico. [...] O desafio é esse, é a pessoa não se perder. E pronto, ter a consciência de que se escolheu fazer isto, porque há uma razão qualquer forte, ter a consciência que é mutável. Que pode ter trabalho aqui, pois ali não tem. Ter consciência de que é difícil. Ter consciência de que é injusto, injusto no sentido em que há muitos atores incríveis que não têm trabalho e que desistiram e que... por circunstâncias que os ultrapassaram, nada a ver com o talento deles. Nada, zero. Ter a consciência de que pode haver uma altura em que já não há volta para trás, sou só ator até aos quarenta anos e depois deixo de ter trabalho. É um perigo porque eu já não sei fazer mais nada, sei fazer, mas ... Portanto, é arriscado e perigoso. E pronto, isso são as grandes dificuldades, eu acho. É ter consciência que é mais precário que o precário. O Leonard Bernstein, respondeu... O maestro e compositor, respondeu à pergunta que tu me fizeste, exatamente a mesma pergunta que tu me fizeste. E ele diz uma coisa que é muito bonita, também pode ser um bocadinho romantizada... Perguntaram-lhe,
Leonard Bernstein.	

A: Percurso Pessoal

C: Pessoas importantes no percurso de BB

D: Carreira ator/encenador/professor

F: Primeiros Sintomas

H: Dificuldades Primeiros Sintomas

K: Dificuldades da profissão

<p>Capacidade para lidar com os contextos sociais</p>	<p>o que é que ele... É parecido com a tua pergunta. O que é que ele sugeria, o que é que ele aconselhava a alguém que queria ser músico. Se alguém lhe perguntasse: “Olha, achas que eu deva ser músico ou não?” O que é que... dizia que não. Porque ele colocou a questão. Se ele tem dúvida, não... [...] eu acho que ele está a dizer, tem que se ter uma confiança e tem que se ter uma pré-disposição para lidar com a abstração, para lidar com contextos sociais em que ninguém percebe o que é que tu estás a fazer, não é? Do género: “Ah, fazes teatro... ai, que giro”. Lidar com, como é que eu vou pagar a renda ao fim do mês. [...] E pronto, e depois cada um para o seu caminho moral, o seu caminho, estás a ver? Mas eu diria que o maior desafio, o maior desafio, é sobreviver com dignidade enquanto cidadão com aquilo que se faz. Isso é o maior desafio, é ter a capacidade para isso, não é? [...] E o Covid foi muito giro nesse aspeto, agora visto à distância, porque toda a gente parou e pensou, eu pus em causa cento e cinquenta coisas da minha vida no Covid, porque... tive um mês em que estava em casa, bom... Começava a pensar, o que é isto? O que é que eu fiz? O que é que faz sentido fazer? Cheguei aqui, tenho cinquenta anos. Nossa Senhora, é isto? Portanto, o grande perigo ao mesmo tempo é... Olha, como aconteceu ao Luís Miguel Cintra [...] é tu teres a felicidade imensa de conseguir trabalhar mal ou bem até aos quarenta ou cinquenta anos e de um dia para o outro, tudo desaparecer, não é? Há esse perigo ou um dia acordo... Ou um ator um dia acorda, ou um pintor um dia acorda e já não consegue mais. Que era o pânico do Bergman. [...] A Cornucópia acabou assim, não há dinheiro, não há dinheiro, não há, não há. Não há dinheiro, queres fazer? Não há dinheiro. Não sei quantos anos a trabalhar... Para o pessoal mais novo, é ter consciência... E não desistir. Ao fim ao cabo acho que se começa a pensar quando se chega a uma determinada idade, é maravilhoso também, que é nós pensamos sempre tudo tarde, é espetacular. Eu digo ao meu filho coisas que não me passava pela cabeça ouvir quando era... É sempre tarde! A coisa nunca está junta, não é? Se eu tivesse feito... É sempre tarde, não é? Viver é o mais importante de tudo. E eu acho que não se deve mitificar a arte nesse sentido e isto é muito importante, e é uma coisa que não se percebe mais novo, se calhar. Porque eu também não percebia isto quando era mais novo. Mas é muito importante não frustrar, não é? Relativizar as coisas é muito importante. Não fiquei, não fiquei. Fiquei, ótimo! Olha, mas a seguir não ficas. Desmistificar a coisa, não é? Relativizar. Isto do ponto de vista artístico de “eu sou uma...”, “eu não sou bom...” não, não, calma, calma, calma, calma, calma. A vida tem coisas absolutamente impressionantes, calma, calma, calma. É preciso algum rigor e algum discernimento por causa das coisas objetivas, não passar fome, ir ao médico e conseguir pagar a renda... As vidas de toda a gente no fundo, não é? Não tem esta segurança, não é do género: “Tenho um contrato até...” Não tenho, pronto.</p>
---	---

A: Percurso Pessoal

C: Pessoas importantes no percurso de BB

<p>Câmara Municipal de Lisboa</p> <p>Catarina Vaz Pinto</p> <p>Junta de Freguesia da Graça</p> <p>Autorização para colocar os cartazes à porta.</p>	<p>Rita: Sente que os Primeiros Sintomas dinamizam esta zona de Lisboa em específico? É essa a vossa intenção? Dinamizar, envolver...</p> <p>Bruno: Eu gosto muito quando as... <u>Às vezes é muito difícil, mesmo em coisas aparentemente lógicas. Temos a Junta de São Vicente que reunimos com eles duas vezes. A Câmara de Lisboa, vieram cá quatro vezes. Precisamente para pensar numa ideia de dinamização de apoio à divulgação, de apoio, seja ao que for. Um novo espaço, isto com a Câmara. Não se conseguiu nada. Tudo incrível... [...]</u> <u>É mesmo isto que estamos à procura aqui na escola. Assinámos um contrato, um contrato não, uma nota de intenções com a Câmara, mas depois das eleições, não deu. A Junta veio cá duas vezes. [...]</u> <u>Dois vezes, depois veio uma segunda vez para pedirmos autorização... Tivemos de pedir autorização para pôr ali na fachada os... deram autorização! Está autorizado.</u> [...] Portanto, fizemos nós próprios porque só esta rua enche uma pequena temporada, não é? [...]</p> <p>Bruno: [...] Mas pusemos envelopes nas caixas de correio. A sinergia que acontece aqui nesta zona específica, é natural. E é isso que, ou seja, nós fizemos esse pequeno trabalho no início que não deu em nada. E o que está a acontecer é que eu não sei se há muita gente daqui que vem aqui.</p> <p>Rita: Pois, era essa a minha pergunta seguinte. Se tem conhecimento que os moradores aqui à volta...</p>
<p>Hábitos culturais</p> <p>Tati – café</p> <p>Diversas tentativas de entreatajuda entre os dois espaços.</p> <p>Novo bar-Homies's</p>	<p>Bruno: Não, não. Mas há qualquer coisa, isto é muito engraçado, porque há qualquer coisa de... Bem, tem a ver com hábitos culturais ou que tem a ver com... <u>Não é por falta de divulgação, as pessoas sabem, estão aqui, sabem que está... Já tivemos aqui dois ou três vizinhos que se interessaram, mas há qualquer coisa. É difícil estabelecer acordos ou cumplicidades mesmo até fora das Instituições. Por exemplo, nós tínhamos o Tati, que era um bar que agora está noutra sítio, ao lado da Ribeira, e no Tati trabalharam três atrizes que estavam nos Primeiros Sintomas.</u> [...] <u>E eu tentei com o dono do Tati estabelecer... “Olha, temos o teatro aqui, era muita giro se, imagina, um bilhete e uma cerveja, estás a ver? Trazes um bilhete... Uma cerveja grátis aqui!” Ah interessante, interessante, sim, temos que pensar, temos que pensar nisso... Ou nós pomos uma coisa ali, um placard a dizer: “Vá ao Tati!” Sei lá, estamos a publicitar.</u> [...] <u>Nada se concretizou</u> e agora temos um barzinho que abriu ali e muita gente pergunta no final dos espetáculos onde é que se pode ir...</p> <p>Rita: Aqui em baixo, não é?</p> <p>Bruno: Aqui em baixo. E eles também sabem, eu já os convidei para virem ver os espetáculos e também sabem. [...] Isso para mim é cultura num certo sentido, é um vizinho que comunica com outro, que comunica com o outro. Entreatajuda-se ou curiosidade. [...] Tenho ali um teatro, mas não vou. Então tu tens um teatro... Mas eu não costumo ir ao</p>

F: Primeiros Sintomas

H: Dificuldades Primeiros Sintomas

<p>Emília José Serra Veloso</p> <p>Mais ou menos trinta pessoas que acompanham sempre os Primeiros Sintomas.</p> <p>Alunos</p>	<p>teatro. Aquilo também é novo, não sei o que é aquilo... [...]</p> <p>Rita: Como é que descreve os públicos dos Primeiros Sintomas ao longo dos anos?</p> <p>Bruno: Olha, há uns que se tornaram amigos de recorrência, não é? [...] <u>Uns que eu conhecia o nome e tudo, a Emília, o professor José Pedro Serra, o Veloso, e de repente eles são públicos dos Primeiros Sintomas. Pronto, e multiplicas essas seis ou sete pessoas por vinte, para aí. Eu tenho a sensação que há pelo menos trinta pessoas que acompanham sempre, um bocadinho mais talvez, pronto. Depois tens os que se juntam e as novas gerações, não é?</u> E então o público que nós temos é, imagina, <u>eu sei que temos quarenta pessoas que são sempre as mesmas, que nos acompanham há uma data de anos.</u> Mas depois tudo o resto é umas que repetem, <u>outras começaram a seguir há três anos, outras que vêm pela primeira vez, outras que...</u> [...] ou curiosos que estão a ensaiar ali e perguntam o que estamos a fazer aqui. <u>Alunos também. Também há fenómeno dos alunos que ouvem e vêm ver. Pronto, depois isto varia com, por exemplo, em Paredes de Coura vamos ter público que nunca viu nada dos Primeiros Sintomas. [...]</u> <u>Por exemplo, o Escocês. Muita gente de vinte e tal anos, de trinta anos, de vinte e tal, por aí, muita gente. Depois tens uns que são da minha idade, portanto meia-idade. Que são aqueles que acompanham. Depois tens assim, outros um bocadinho mais velhos, mas a maioria parece-me a mim, ainda são relativamente novos, não é? [...]</u></p> <p>Rita: Muito obrigada por toda a atenção.</p>
--	---

J: Públicos dos Primeiros Sintomas

Anexo B**Quadro 3: Espetáculos realizados pelo teatro Primeiros Sintomas. Levantamento realizado pela autora com as informações disponíveis no site da companhia.****Espectáculos dos Primeiros Sintomas**

Nº	Data	Local	Apresentação	Obra	Texto	Dramaturgia	Tradução	Música/ Sonoplastia	Cenografia	Figurinos	Luzes	Produção	Encenação	Interpretes
1	2001	Funchal, Madeira	Teatro Experimental do Funchal, Teatro Municipal Baltazar Dias, Chapitô e Teatro A Barraca	As Rosas Suicidam-se	Ramon Gómez de la Serna		Jorge Silva Melo	Álbum Falt Mountain de Golfrapp (excerto de música)					Bruno Bravo	Bruno Bravo e Élvio Camacho
2	25 de julho de 2002	Lisboa	Casa cheia	O Vidro	Francisco Luis Parreira e Bruno Bravo			Stéphane Alberto	Stéphane Alberto e Vladimiro Guerreiro			Alejandra Alem	Bruno Barvo	Ana Moreira, Peter Michael, Raquel Dias, Romeu Costa e Susana Branco
3	1 de março de 2002	Lisboa	Black-Box do CCB	Transfer	Carla Bolito com a colaboração de José Alves			Artur Cyanetto	Paula Hespanha	Raela Mapril	Pedro Camacho	Alejandra Alem	Carla Bolito	Francisco Nascimento e Nuno Melo
4	20 de novembro de 2002	Lisboa	Abril em Maio	Frankenstein	Mary Shelley	Bruno Bravo Cristiana Alberto	Cristina Alberto	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto		Bruno Bravo e Stéphane Alberto	Alejandra Alem	Bruno Bravo	Ana Brandão, Ana Moreira, Francisco Campos, Gonçalo Amorim, Gonçalo Waddington, Michael e Raquel Dias
5	2003	Lisboa	Abril em Maio	A Montanha Também Quem	Miguel Castro Caldas				Stéphane Alberto			Primeiros Sintomas	Bruno Bravo	Alexandra Reis, Bruno bravo, Carla Chambel, Catarina Mascarenhas, Gonçalo Amorim, Marta Fernandes,

														Peter Michel, Raquel Dias, Ricardo Neves- Neves e Susana Vasconcelos
6	1 de outubro de 2023	Lisboa	Abril em Maio	O Homem do Pé Direito	Miguel Castro Caldas			Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Chissangue Afonso		Alejandra Alem	Bruno Bravo	Gonçalo Amorim, Gonçalo waddington, Peter michael e Raquel Dias
7	27 de novembro de 2003	Lisboa	Casa d'Os Dias da Água	Nevoeiro	José Luís Peixoto			Sérgio Delgado	Eric Gerdau	Carlota Lagido	Carlos Gonçalves	Alejandra Alem	Sandra Faleiro e Paula Castro	Francisco Campos, Paula Castro e Sandra Faleiro
8	28 de abril de 2004/ janeiro de 2005	Lisboa	Espaço Karnart,,Sala estúdio do Teatro Trindade	Endgame	Samuel Beckett		Francisco Luís Parreira		Stéphane Alberto	Chissangue Afonso	Miguel Seabra,Bruno Bravo	Alejandra Alem Co-produção: Teatro Meridional	Bruno Bravo	João Lagarto,Diogo Infante, Miguel Seabra, Gonçalo Waddington, Gonçalo Amorim,Raquel Dias
9	1 de setembro de 2004	Lisboa	Espaço Karnart	O Homem da Picareta	Miguel Castro Caldas			Edgar Feldman			Catarina Mascarenhas	Mafalda Gouveia	Bruno Bravo	Ana Brandão,Bruno Bravo, Peter Michael,Raquel Dias
10	10 de dezembro de 2004	Lisboa	Abril em Maio	Conto de Natal	Miguel Castro Caldas			Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Chissangue Afonso		Mafalda Gouveia	Bruno Bravo	Ana Brandão,Catarina Mascarenha, Gonçalo Amorim,Gonçalo

														Waddington, Peter Michael, Raquel Dias, Sandra Faleiro
11	15 de outubro de 2005	Lisboa	Chapitô	É Bom Boiar na Banheira	Miguel Castro Caldas			Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Chissangue Afonso	Jochen Pasternacki	Paula Nora	Bruno Bravo	Gina Tocchetto, Nádia Santos, Tiago Viegas
12	15 de setembro de 2005 / 7 de julho de 2006	Lisboa	Pequeno Auditório da Culturgest; Teatro da Comuna- Sala Novas Tendências	Nunca-Terra	Miguel Castro Caldas			Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Chissangue Afonso	José Manuel Rodrigues	Mafalda Gouveia	Bruno Bravo	André Levy, Bruno Simões, Élvio Camacho, Peter Michael, Rafaela Santos, Raquel Dias e Sandra Faleiro
13	16 de setembro de 2006	Lisboa	Teatro da Trindade- Sala Estúdio	O Morto e a Máquina (Trilogia do cão)	Fernando Villas-Boas			Sérgio Delgado			José Manuel Rodrigues	Mafalda Gouveia	Bruno Bravo	Anabela Brigida, Ana Brandão, Bruno Simões, Gonçalo Amorim e Peter Michael, Rafaela Santos, Ricardo Neves- Neves e Sergio Praia
14	13 de outubro de 2006	Lisboa	Teatro da Trindade- Sala Estúdio	Erva Vermelha (Trilogia do cão)	Boris Vian		José Carlos Rodrigues					Mafalda Gouveia	Cristina Carvalho.	Ana lúcia Palminha, António Jorge Gonçalves, Flávia Gusmão, Pedro Carmo, Pedro Lacerda, Sara Cipriano e Tiago Mateus

15	11 de outubro de 2006	Lisboa	Teatro da Trindade- Sala Estúdio	Timbuktu(Trilogia do cão)	Paul Auster	Emília Costa						Mafalda Gouveia	Sandra Faleiro	André Levy, Cristina Carvalhal, Rogério e Vieira
16	15 de novembro de 2007	Lisboa	Teatro Maria Matos	E Agora Baixou o Sol	Miguel Castro Caldas			Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Ana Teresa Castelo	José Manuel Rodrigues	Mafalda Gouveia	Bruno Bravo	Anabela Brigida, Bruno Simões, Bruno Bravo, Raquel Dias, Ricardo Neves-Neves e Tiago Viegas
17	15 de novembro de 2007; 7 de dezembro de 2007; 7 de Junho de 2008; 28 de Fevereiro de 2009; 29 de Abril a 15 de Maio de 2010	Lisboa, Guimarães e Faro.	CCB- Black Box, Teatro da Politécnica, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Municipal das Figuras, Teatro São Luís	Shopping and Fucking- Foder e ir às Compras	Mark Ravenhill			Sérgio Milhano	Rita Abreu	Ana Limpinho e Maria João Castelo	José Manuel Rodrigues	Paula Fernandes	Gonçalo Amorim	Carla Maciel, Carloto Cotta, Pedro Carmo, Pedro Gil e Romeu Costa
18	10 de fevereiro de 2008	Lisboa	Teatro A Barraca	Pedro e o Lobo	Prokofied			Sérgio Delgado	Ana Teresa Castelo		Paulo Oliveira	Mafalda Gouveia	Sandra Faleiro	Catarina Mascarenhas, César Ribeiro e Ricardo Neves-Neves

19	1 e 2 de fevereiro de 2008	Viseu	Teatro Viriato	Mexe-te	Fernanda Giestas					Rafaela Mapril	Cristóvão Cunha	Lia Fabiola	Rafaela Santos (co-produção Teatro Viriato)	Daniel Pinto, Francisco Campos, Leonor Keil, Mayla Dimas
20	4 a 8 de março de 2008	Lisboa	Culturgest	Repartição	Miguel Castro Caldas			Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Ana Teresa Castelo	José Manuel Rodrigues	Andreia Carneiro	Bruno Bravo	Ana Brandão, Anabela Brígida, Bruno Simões, Gonçalo Amorim, Peter Michael, Raquel Dias, Ricardo Neves-Neves e Tiago Viegas
21	4 a 21 de fevereiro de 2009; 17 de Outubro a 1 de Novembro de 2009	Lisboa	ZDB, Teatro da Trindade- Sala Estúdio, Loulé, FESTLIP (Brasil), AJAGATO-Vila Nova de Santo André	Lindos Dias	Samuel Beckett	Miguel Castro Caldas	João Paulo Esteves da Silva		Stéphane Alberto	Ana Teresa Castelo		Paula Fernandes	Bruno Bravo	Raquel Dias e Gonçalo Amorim
22	27 de maio a 6 de junho; 12 de junho 2009	Lisboa Guimarães	ZDB, Centro Cultural de Vila Flor	Hedda Gabler	Henrik Ibsen	Miguel Castro Caldas	João Paulo Esteves da Silva		Stéphane Alberto	Ana Teresa Castelo	José Manuel Rodrigues	Paula Fernandes	Bruno Bravo	Anabela Brígida, Bruno Simões, David Almeida, Gonçalo Amorim, Inês Pereira, Sandra Faleiro, Raquel Dias e Bernardete Andrade

23	7 a 12 de setembro de 2009	Lisboa	ZDB	Menina Júlia	August Stringberg	Miguel Castro Caldas	João Paulo Esteves da Silva		Stéphane Alberto	Ana Teresa Castelo	José Manuel Rodrigues	Paula Fernandes	Bruno Bravo	Ana Brandão, Inês Pereira, Pedro Giestes, Alda Gomes, Afonso Araújo, Bruno Simões, Clara Agapito, Cláudia Sales, Élvio Camacho, Emanuel Santos, Eva Barros, Gabriela Fonseca, Hélder Agapito, Joana de Verona, João Lobo, João Paulo Esteves da Silva, João Pedreiro, Mário Rodrigues, Matilde Alçada, Nazaré da Silva, Patrícia Pinheiro, Raquel Castro, Ruth Teixeira, Susana Vargas.
24	12 a 20 de janeiro de 2010	Lisboa	Teatro Maria Matos	Maria Matos	Miguel Castro Caldas			Tiago Romão	Stéphane Alberto	Ana Teresa Castelo	José Manuel Rodrigues	Paula Fernandes	Bruno Bravo e Gonçalo Amorim	Anabela Brígida, Bruno Bravo, Bruno Simões, Catarina Mascarenhas, David Almeida, Élvio Camacho, Gonçalo Amorim, Inês

														Pereira, Mónica Garnel, Ricardo Neves-Neves, Rita Aveiro, Sandra Faleiro e Sérgio Delgado
25	30 de setembro a 3 de outubro de 2010; 20 a 30 de Janeiro de 2011	Lisboa;Porto	Teatro Nacional Dona Maria II- Sala Estúdio Amélia Rey Colaço/ Robles Monteiro; Teatro Carlos Alberto	O Homem Elefante	Bernard Pormerance	Miguel Castro Caldas	Miguel Castro Caldas	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Paulo Mosqueteiro	José Manuel Rodrigues	Paula Fernandes	Sandra Faleiro	António Fonseca, António Mortágua, Carina Reis, Manuel Coelho, Renato Borges, Bruno Bravo (TNDMII 2010), Cláudio da Silva (TeCA 2011), Ricardo Neves-Neves e Rita Lello
26	5 a 29 de maio de 2011	Porto	Auditório Municipal de Gaia	Os Assassinos	Miguel Castro Caldas				Stéphane Alberto	Susana Sá	André Calado	Paula Fernandes/ Cículo de Cultura Teatral/TEP	Bruno Bravo	Dinis Gomes, Miguel Loureiro, Paulo Pinto, Ricardo Neves-Neves, Susana Sá; Com participação especial de António Mortágua.
27	16 a 27 de novembro de 2011; 26 e 27 de outubro de 2012	Lisboa; Viseu	ZDB; Teatro Viriato	A Boda	Bertolt Brecht	Miguel Castro Caldas	Miguel Castro Caldas	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	José Manuel Rodrigues	Paula Fernandes	Bruno Bravo	Ana Brandão, António Mortágua, Bruno Simões (2011)/ Élvio Camacho (2012), David Almeida, Inês

														Pereira, Luz da Camara, Miguel Loureiro (2011)/ Sandra Faleiro (2012), Ricardo Neves-Neves e Sofia Vitória
28	17 de maio a 2 de junho de 2012	Lisboa	Espaço Ribeira	Salomé	Oscar Wilde		Aníbal Fernandes	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	João Paiva	Paula Fernandes	Bruno Bravo	Carolina Salles, Ricardo Neves-Neves, António Mortágua, Sandra Faleiro, André Cortina, Eduardo Breda, Jan Gomes, Jorge Vara, Bruno Simões, Dinis Gomes, Sofia Vitória, Miguel Castro Caldas, Bruno Bravo, João Paiva, Peter Michael, Sérgio Delgado, António Braga e Vítor Oliveira
29	6 a 18 de outubro de 2012	Lisboa	Teatro Maria Matos	As Bodas de Figaro uma Tradução	Miguel Castro Caldas				Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Manuel Santos	Paula Fernandes	Bruno Bravo	Ana Brandão, António Mortágua, David Almeida, Dinis Gomes, Inês Galvão, Inês Pereira, Jan

														Gomes, Ricardo Neves-Neves, Sandra Faleiro e Sofia Vitória
30	3 de abril de 2013; 8 e 9 de fevereiro de 2014	Lisboa	Espaço Ribeira; Centro Cultural Malaposta (Sala Café- Teatro)	Arrepios	Edgar Allen Poe e Oscar Wilde	Inês Pereira, sofia Vitória e Sandra Faleiro		Joana Campelo (música); António Mortágua (sonoplastia)	Sandra Faleiro	Sandra Faleiro	João Paiva	Paula Fernandes	Sandra Faleiro	Inês Pereira, Ivone Fernandes, Joana Campelo e Sofia Vitória
31	18 de setembro a 12 de outubro de 2013	Lisboa	Espaço Ribeira	O Retrato de Dorian Gray (primeira parte)	Oscar Wilde		Margarida Vale do Gato	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	João Paiva	Paula Fernandes	Bruno Bravo	António Mortágua, Carolina Salles, Paulo Pinto, Ricardo Neves- Neves e Sandra Faleiro; Participação especial: Ivone Fernandes, Mário Mendes, Miguel Valle Grilo
32	23 de abril a 10 de maio de 2014; 17 e 18 de Maio de 2014	Lisboa; Almada	ZDB; Teatro municipal Joaquim Benite	O Retrato de Dorian Gray	Oscar Wilde; Bruno Bravo (adaptação)		Margarida Vale do Gato	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Roger Madureira	Paula Fernandes	Bruno Bravo	António Mortágua, Carolina Salles, Paulo Pinto, Ricardo Neves- Neves e Sandra Faleiro; Participação especial: Eduardo Molina, Francisco sousa, Ivone Fernandes, Joana

														Campelo, lia Carvalho, Madalena Flores, Mário Mendes, Sandra Pereira, Thomas Mendonça e Victor M Gonçalves,
33	4 a 12 de outubro de 2014; 24 de outubro de 2014; 8 de Novembro de 2014; 12 e 13 de Dezembro de 2014; 10 de janeiro de 2015	Lisboa; Guimarães; Torres Novas; Ovar; Viseu; Açores	Teatro Maria Matos; Centro Cultural Vila Flor; Teatro Virgínia; Centro de Arte de Ovar; Teatro Viriato; Teatro Micaelense	Cyrano de Bergerac	Edmond Rostand		João Paulo Esteves da Silva	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	André Calado	Paula Fernandes	Bruno Bravo	António Mortágua, Carolina Salles, Eduardo Breda, José Leite, Miguel Sopas, Paulo Pinto, Ricardo Neves-Neves e Sofia Vitória; Elenco adicional: Ana Vilela da Costa, Diogo Garcia, Joana Campelo, João de Brito, João Pedro Dantas, José Mata, Lia Carvalho, Mauro Hermínio, Ricardo Foz, Sandra Pereira e Vítor M. Gonçalves
34	22 de outubro a 8 de	Lisboa	Teatro Nacional Dona Maria II-Sala Estúdio Amélia Rey	Entraria Nesta Sala	Ricardo Neves-Neves			Sérgio Delgado	Maria João Castelo	Maria João Castelo	Alexandre Costa	Paula Fernandes	Sandra Faleiro	Cristina Carvalho, Joana Campelo, Ricardo Neves-Neves e Rui Melo

	novembro de 2015		Colaço /Robles Monteiro											
35	27 de fevereiro a 25 de março de 2016	Lisboa	Teatro Maria Matos	Pinocchio	Carlo Collodi		Bruno Bravo	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Alexandre Costa	Paula Fernandes	Bruno Bravo	Carolina Salles, António Mortágua, Ivo Marçal
36	23 de maio a 17 de Junho de 2017	Lisboa	CAL- Centro de Artes de Lisboa	A História Assombrosa de como o Capitão Michael Alban Perdeu o seu Braço	Gaston Leroux		Aníbal Fernandes	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Alexandre Costa	Paula Fernandes	Bruno Bravo	António Mortágua, Carolina Salles, Joana Campos, Miguel Sopas
37	16 de setembro a 15 de outubro de 2017	Lisboa	Teatro Nacional Dona Maria II- Sala Garret	Lear	William Shakespeare		João Paulo Esteves da Silva	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Alexandre Costa	Paula Fernandes	Bruno Bravo	Ana Brandão, António Mortágua, Carla Galvão, Joana Campos, João PedroDantas, José Redondo Miguel Sopas e Paula Só
38	13 de fevereiro a 16 de março de 2018	Lisboa	CAL- Centro de Artes de Lisboa	Tio Vânia	Anton Tchekhov		Miguel Castro Caldas	Sérgio Delgado			Alexandre Costa	Paula Fernandes	Bruno Bravo	António Mortágua, Carolina Salles, Ivo Alexandre, Joana Campos, Luís Miguel Cintra, Nadezhda Bocharova, Nídia Roque, Paulo Pinto

39	6 a 23 de fevereiro de 2020	Lisboa	Teatro Dona Maria II- Sala estúdio	Subitamente no Verão Passado	Tennessee Williams		Miguel Castro Caldas	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Alexandre Costa	Leonardo Garibaldi	Bruno Bravo; Co-produção TDMII	Alice Medeiros, Carolina Salles, Joana Campos, João Pedro Dantas, José Leite, Maria Albuquerque e Mónica Garnel
40	7 e 21 de maio de 2022	Lisboa	CAL- Centro de Artes de Lisboa	História de Babar, O Pequeno Elefante	Jean Brunhoff		Bruno Bravo	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Alexandre Costa	Leonardo Garibaldi	Bruno Bravo	António Mortágua, Nídia Roque, Sérgio Delgado (músico)
41	18 a 30 de outubro de 2022	Lisboa	CAL- Centro de Artes de Lisboa	Hansel & Gretel	Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Ray Bradbury, Agota Kristof e Adelheid Wette			Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Alexandre Costa	Leonardo Garibaldi	Bruno Bravo	António Mortágua, Joana Campos, João Pedro Dantas, Mafalda Jarra, Rita Correia, Rita Silvestre e Sofia Marques
42	18 a 28 de janeiro de 2023	Lisboa	CAL- Centro de Artes de Lisboa	A Tragédia de Macbeth	William Shakespeare		João Paulo Esteves da Silva	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Alexandre Costa	Leonardo Garibaldi	Bruno Bravo (encenação e adaptação)	António Mortágua, Diogo Mazur, Mafalda Jara, Mónica Garnel e Natacha Esteves
43	18 de julho; 16 de julho;	Monção Valença Paredes de Coura Lisboa	Cineteatro João Verde; Largo do Governo Militar (Fortaleza de Valença); Centro Cultural de	Agamémnon	Ésquilo		José Pedro Serra	Sérgio Delgado	Stéphane Alberto	Stéphane Alberto	Alexandre Costa	Telma Grova (Ptimeiros Sintomas); Pedro Machado	Bruno Bravo	António Mortágua, Diogo Mazur, Joana Campos, Luís Filipe Silva, Mafalda Jara, Sara Costa

30 de junho e 1 de julho; 18 a 23 de julho	Paredes de Coura; CAL-Centro de Artes de Lisboa																(Comédias do Minho)	<p>Coro (MINHO): Afonso Reis, Anjos Palhares, Carlos Ruiivo, Celine Gonçalves, Conceição Esteves, Diana Exposto, Eduarda Oliveira, Emilio Iglesias, Inácia Bartolomeu, Isabel Cunha, Ivone Ricardo, Joana Esteves, José Luís Dias, Júlia Ponte, Julieta Borges, Júlio Montenegro, Lola Sousa, M^a de Lurdes Gonçalves, Maria João Domingues, M^a José Esteves, Manuel Esteves, Manuela Cunha, Mariana Carapinha, Paulo Campos, Paulo Castro, Pedro Menezes, Piedade Coelho, Ramona Iglesias, Raquel</p>
---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---------------------	--

Anexo C

Fotografia 1: Consentimento Informado

CONSENTIMENTO INFORMADO

A presente declaração surge no âmbito da investigação científica levada a cabo pela discente Ana Rita Mata de Barros (rita_mata@iscte-iul.pt), para a dissertação de Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura, que decorre no ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa, sob a orientação de Vera Borges (vera.borges@iscte-iul.pt).

A investigação tem como objetivo descrever a trajetória individual de carreira do profissional das artes Bruno Bravo, o seu trabalho no teatro e nos Primeiros Sintomas, tendo como pano de fundo a organização do “mundo do teatro”, em Lisboa e no contexto nacional.

Para a recolha de dados será realizada uma entrevista aprofundada. A realização da entrevista é voluntária e pode o entrevistado, a qualquer momento, desistir de a conceder, assim como alterar, eliminar os dados partilhados e ainda rever as suas declarações.

- a) Compreendo a natureza e os objetivos da tese de mestrado expressos neste Consentimento Informado e comunicados pelos responsáveis científicos e/ou pelo autor da tese. Sim Não
- b) Sei como posso obter mais informação sobre a tese e foi-me dada a oportunidade para esclarecer dúvidas. Sim Não
- c) Sei que a minha participação implica ser entrevistado e que será feito o registo áudio da entrevista. Sim Não
- d) Compreendo que os dados que fornecer serão usados unicamente para fins de estudo científico (tese de mestrado). Sim Não
- e) Aceito que excertos da minha entrevista sejam citados na tese de mestrado. Sim Não

Assinatura do Entrevistado:

Bruno Henrique

Data:

Assinatura do Estudante, autor da tese de Mestrado:

Ana Rita Mata de Barros

Data: 28/01/2023

Anexo D

Fotografia 2: Espetáculo *As Rosas Suicidam-se* (2001).



Fonte: Bruno Bravo: *Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai*, de Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas (2012).

Anexo E

Fotografia 3: Espetáculo *Frankenstein* (2002)



Fonte: Bruno Bravo: *Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai*, de Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas (2012).

Anexo F

Figura 1: Planta do CAL



Anexo G

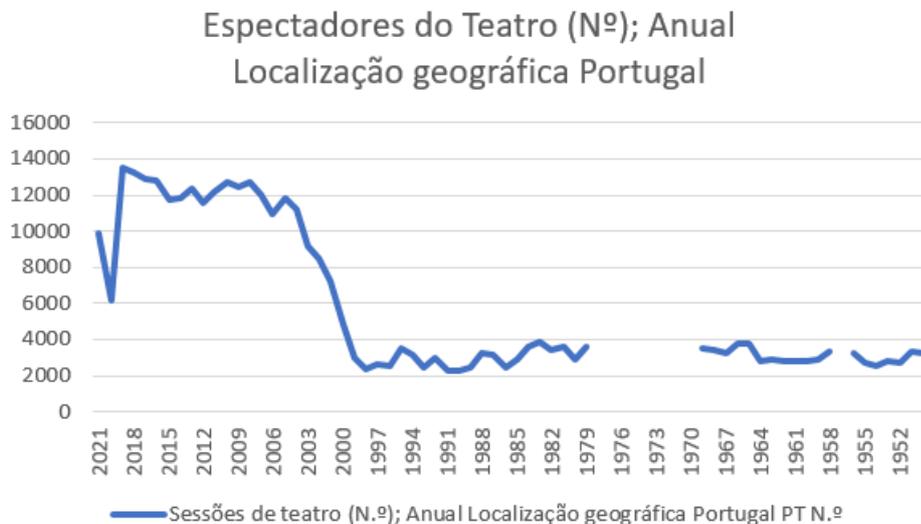
Fotografia 4: Espetáculo Agamémnon (2023)



Fonte: Site Primeiros Sintomas | <https://zillis.webnode.page/>

Anexo H

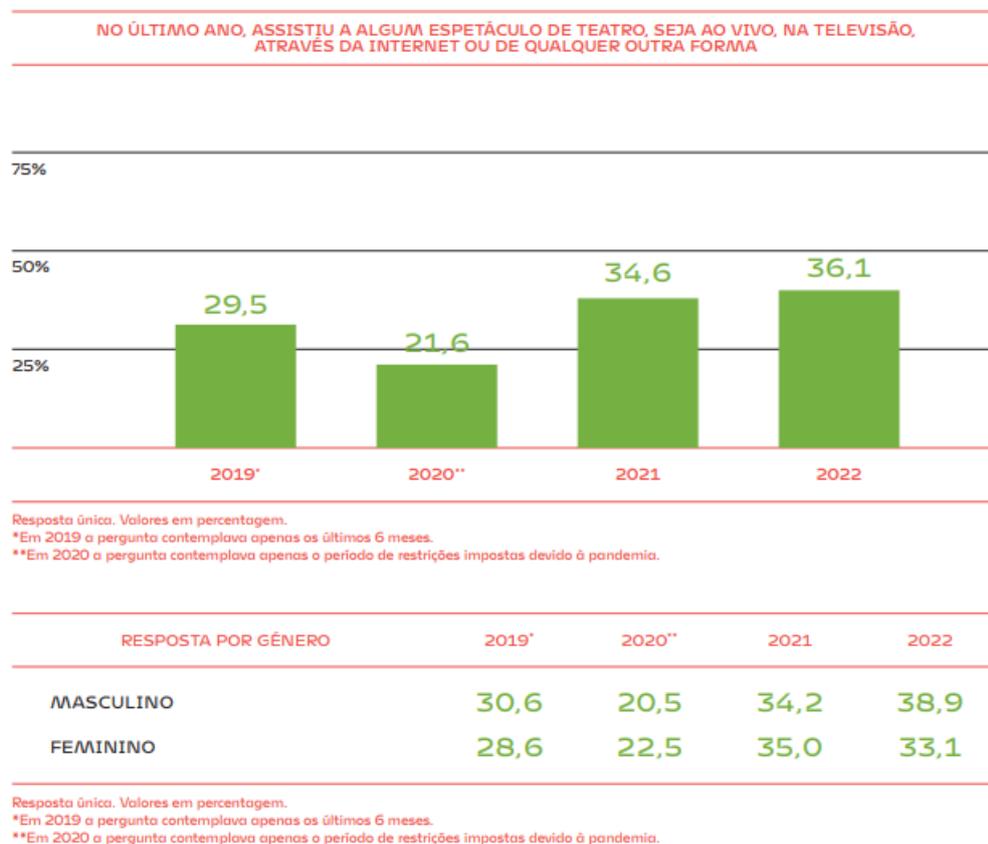
Figura 2: Espetadores do teatro em Portugal



Fonte: OPAC

Anexo I

Figura 3: Barómetro da Cultura; Sexo



Fonte: Relatório Barómetro Gerador Qmetrics (2022)

Anexo J

Figura 4: Barómetro da Cultura; idade

RESPOSTA POR FAIXA ETÁRIA	2019*	2020**	2021	2022
15 A 24 ANOS	29,9	10,4	34,3	34,3
25 A 34 ANOS	28,3	23,0	38,1	40,6
35 A 44 ANOS	37,7	17,2	29,1	36,9
45 A 54 ANOS	31,0	20,8	34,3	39,1
55 ANOS OU MAIS	25,4	27,5	36,0	32,6

Resposta única. Valores em percentagem. *Em 2019 a pergunta contemplava apenas os últimos 6 meses.
**Em 2020 a pergunta contemplava apenas o período de restrições impostas devido à pandemia.

RESPOSTA POR NÍVEL DE ESCOLARIDADE		RESPOSTA POR NÍVEL DE ESCOLARIDADE	
ATÉ 9 ANOS	24,8	ATÉ 750 EUR	34,9
10 A 12 ANOS	36,7	DE 751 EUR A 1500 EUR	38,8
13 E MAIS ANOS	46,4	ACIMA DE 1500 EUR	35,9

Resposta única. Valores em percentagem.

Fonte: Relatório Barómetro Gerador Qmetrics 2022

Anexo L

Fotografia 5: Espetáculo Hedda Gabler



Fonte: Bruno Bravo: Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai de Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas (2012).

Anexo M

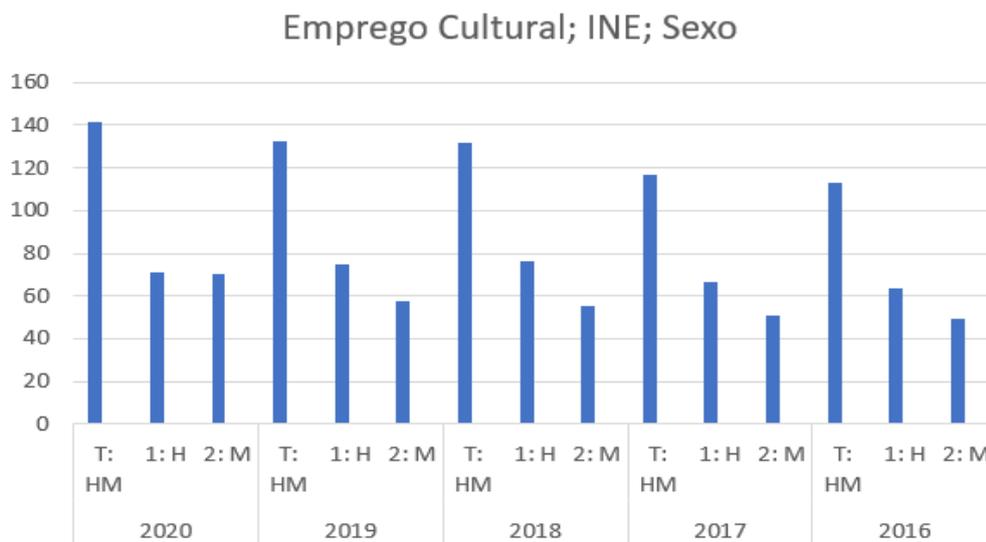
Fotografia 6: Espetáculo *Menina Júlia*



Fonte: Bruno Bravo: Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai de Ana Bigotte Vieira, Emília Costa e Miguel Castro Caldas (2012).

Anexo N

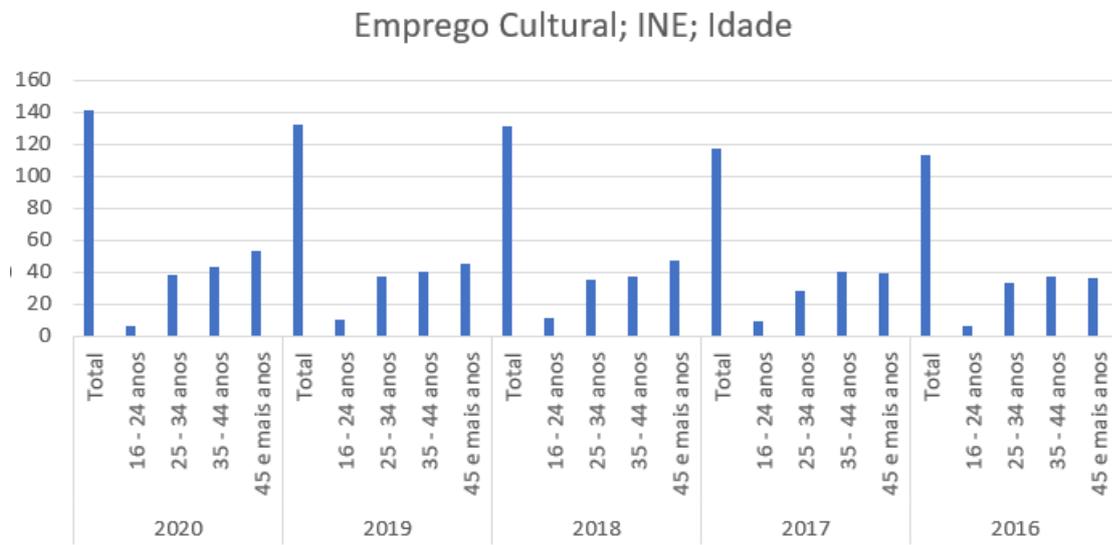
Figura 5: Emprego na Cultura; Sexo



Fonte: INE

Anexo O

Figura 6: Emprego na Cultura; Idade



Fonte: INE