

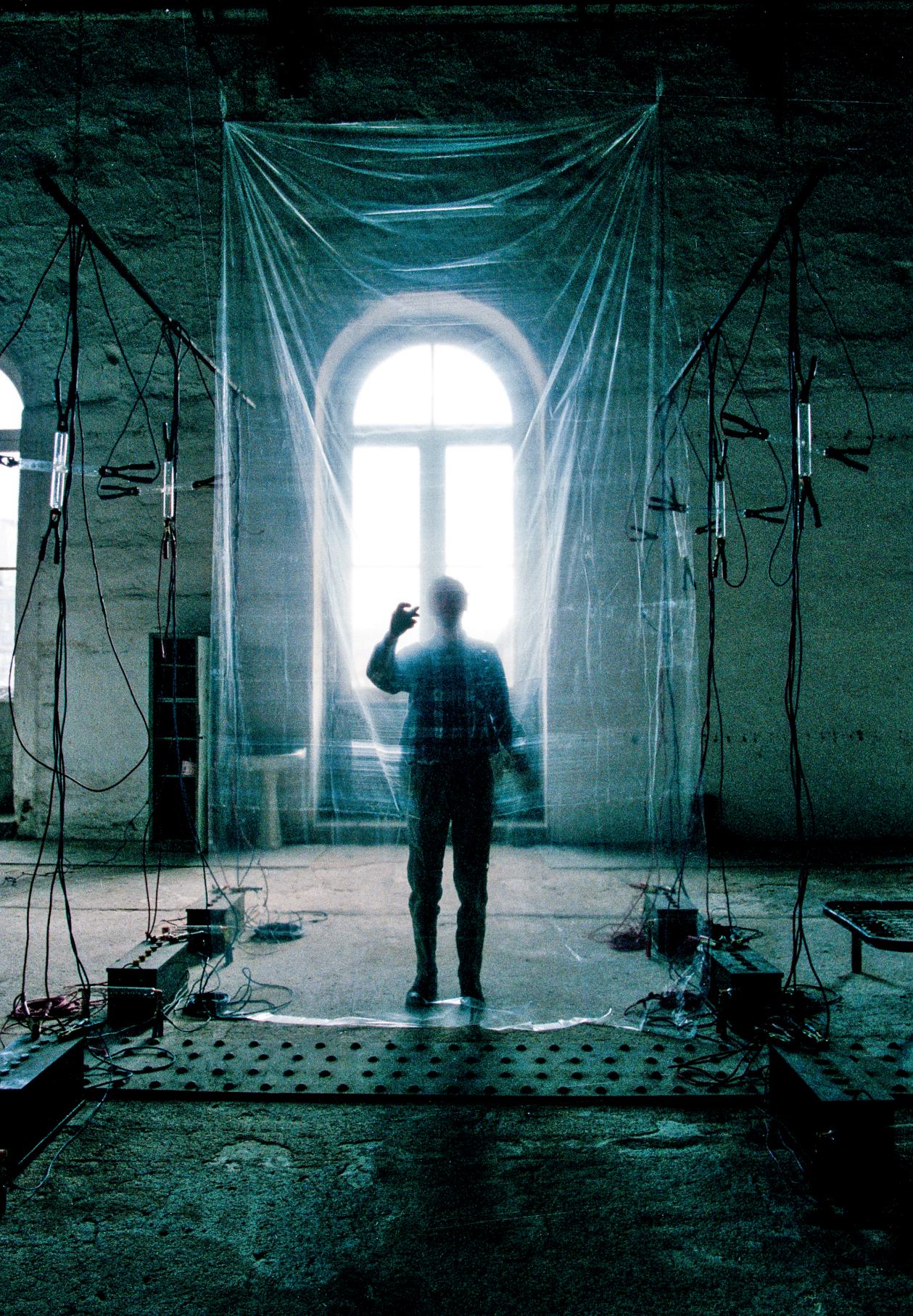


TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO

Conferência Internacional de Dramaturgia

International Dramaturgy Conference





TEATRO CARLOS ALBERTO
5–7 DEZ / DEC 2024

**CONFERÊNCIA INTERNACIONAL
DE DRAMATURGIA / INTERNATIONAL
DRAMATURGY CONFERENCE**

PROGRAMA / PROGRAMME

5 DEZ / DEC 19:00

**Sessão de abertura
Opening session**

oradores/speakers GÁBOR TOMPA, PEDRO SOBRADO

6 DEZ / DEC 10:00

**Dramaturgia: Práticas e Processos
Dramaturgy: Practices and Processes**

oradores/speakers KATALIN TRENCSÉNYI, MAAIKE BLEEKER, SYNNE K. BEHRNDT
moderador/host RUI PINA COELHO

6 DEZ / DEC 15:00

**Dramaturgia: Instituições
Dramaturgy: Institutional**

oradores/speakers CLAUDIO LONGHI, FERNANDO MATOS OLIVEIRA, LINE ROSVOLL, VINCENT ROMAIN
moderadora/host MÓNICA GUERREIRO

7 DEZ / DEC 10:00

**Dramaturgia: Criação
Dramaturgy: Creation**

oradores/speakers ANDRÁS DÖMÖTÖR, RICARDO PAIS, SARAH GROCHALA, SEDA ILTER
moderador/host NUNO M CARDOSO

7 DEZ / DEC 15:00

**Dramaturgia: Colaborações
Dramaturgy: Collaborative Procedures**

mesa-redonda/round-table CARME PORTACELI, GÁBOR TOMPA, IVAN DOBCHEV,
MARGARITA MLADENOVA, VESNA RADOVANOVIĆ
moderador/host FLORIAN HIRSCH

coordenação/coordination NUNO M CARDOSO

organização/coorganisation Teatro Nacional São João, União dos Teatros da Europa

TEATRO CARLOS ALBERTO
8 DEZ / DEC 2024
10:30–14:30

**ASSEMBLEIA GERAL DA UTE
UTE GENERAL ASSEMBLY**

A battlefield in a playroom

In 2017, when trying to de-dramatize the figure of the dramaturg – the role I had taken on at the time –, I stated in a note about our stage version of *Macbeth*: “Perhaps what we somewhat pretentiously call dramaturgy is a battlefield in a playroom.” I was alluding to a particular scene imagined by our stage director Nuno Carinhas, in which the young Macduff boy, posing as a loyal knight, brandished a make-believe sword, striking the air before feigning to fall on his own sword.

We can draw an analogy between the practice of dramaturgy and one of children’s most intense activities: playing. Children, like dramaturgs, create a world of their own, or rather, they select and organize things from the world according to a new order, embracing this *montage* with the utmost seriousness. Let us not underestimate the creative power of children nor the irreducible childlike element in theatre. Italian stage director Romeo Castellucci suggests that we should take on a child’s perspective whenever we want to understand how a *performance* works. His small working journals resemble children’s unruly notebooks, containing sundry drawings, words, numbers, collages, personal and impersonal confessions, shapes, textures or sound directions. A set of imaginary lines in search of concrete forms, a collision of ideas and materials to be tamed on the stage. In a word: dramaturgy.

We are hosting this International Dramaturgy Conference to interrogate an elusive and continuously expanding – or perhaps dissolving – concept, which today not only encompasses multiple methods and practices of constructing a theatre show, but also extends to other areas such as dance, performance art, video art, and the new media (*mediaturgy* is a neologism that is beginning to take root). We organized this meeting in close collaboration with the Union of the Theatres of Europe, a network we joined in 2003. Twenty-one years later, we continue to fulfil some of the goals that persuaded us to undertake this adventure: expanding the scope of our questions, multiplying the spectrum of possible futures, extending this privileged relationship with other European public theatres to our dreamed city of Theatre.

The program of this summit in Porto will conclude with the holding of a UTE General Assembly. As hosts, we nurture the hope that the occasion may produce a strategic reflection and lead to a pragmatic redefinition of this network’s ways of life.

A word of thanks is due to Gábor Tompa, president of the UTE, who is returning during these four days to a house that is also his. We are equally grateful to all the participants in the Conference and the General Assembly, full inhabitants of this plural and infinite nation we call the theatre. Finally, a gesture of gratitude to Nuno M Cardoso, who mobilized people, ideas and desires, that is, who devised the dramaturgy of this International Meeting.

PEDRO SOBRADO

President of the Board of Teatro Nacional São João

Um campo de batalha num quarto de brincar

Em 2017, procurando desdramatizar a figura do dramaturgo, pele que então vestia, escrevi numa nota sobre a versão cénica de *Macbeth*: “Talvez aquilo que, um pouco pretensiosamente, designamos por dramaturgia seja um campo de batalha num quarto de brincar.” Aludia a uma cena inventada pela encenação de Nuno Carinhas, em que o rapazinho dos Macduff, armado em leal cavaleiro, brandia uma espada faz-de-conta, ferindo o ar antes de simular cair sobre a própria espada.

Podemos aproximar a prática da dramaturgia daquela que é uma das actividades mais intensas das crianças: o jogo. As crianças, à semelhança dos dramaturgos, criam um mundo próprio, ou melhor, seleccionam e organizam coisas do mundo de acordo com uma nova ordem, assumindo essa *montagem* com total seriedade. Não subestimemos a potência criativa das crianças nem o irredutível elemento infantil do teatro. O encenador italiano Romeo Castellucci sugere que devemos recorrer ao olhar das crianças sempre que quisermos perceber como funciona um espectáculo. Os seus pequenos cadernos de encenação semelham indisciplinados cadernos infantis, para onde convergem desenhos, palavras, números, colagens, confissões pessoais e impessoais, formas, texturas ou indicações de sons. Um conjunto de linhas imaginárias à procura de formas concretas, uma colisão de ideias e de materiais que a cena tratará de disciplinar. Numa palavra: dramaturgia.

Organizamos esta Conferência Internacional de Dramaturgia para questionar um conceito esquivo e em permanente expansão – ou porventura dissolução –, que hoje não só abarca múltiplos modos e práticas de estruturação de um espectáculo como também se estende às áreas da dança, da *performance*, da videoarte e dos novos *media* (*mediaturgy* é um neologismo que começa a fazer o seu caminho). Organizamos este encontro em estreita colaboração com a União dos Teatros da Europa, rede a que aderimos em 2003. Vinte e um anos depois, continuamos a cumprir alguns dos objectivos que nos levaram a empreender esta aventura: expandir o território das nossas interrogações, multiplicar o espectro de futuros possíveis, alargar este privilégio de relação com outros teatros públicos europeus à nossa sonhada cidade do Teatro.

O programa desta cimeira do Porto completa-se com a realização da Assembleia General da UTE. Na qualidade de anfitriões, alimentamos o desejo de que nela se produza uma reflexão estratégica que confluía também numa redefinição pragmática dos modos de vida desta rede.

Uma palavra de agradecimento é devida a Gábor Tompa, presidente da UTE, que regressa durante estes quatro dias a uma casa que também reconhece como sua. Agradecemos também a todos os participantes da Conferência e da Assembleia, habitantes de pleno direito desta nação plural e infinita a que damos o nome de teatro. Por último, um aceno de gratidão a Nuno M Cardoso, que mobilizou pessoas, conceitos e vontades, ou seja, que assinou a dramaturgia deste Encontro Internacional.

PEDRO SOBRADO

Presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional São João

Theatre as Mirror and Prophecy

The world is, without question, a theatre. But what's exciting is when a "world" is established in the theatre as well. On the one hand, the theatricality of the world is interesting; on the other hand, it's interesting when the echoes of the world are found in the theatre. When the theatre does not just carry out an archaeological replay of some old texts, but, on the contrary, when the theatre is vitalised by the energies of today's world. When this confrontation – which seduces me – between the present and the past is established on the stage. The theatre reduced to the present is a theatre of the surface; theatre reduced only to the past is a theatre of archaeology. When the past and the present collide, then we are at their intersection and try to perceive the present in the light of the past and vice versa, to vitalise the past from the perspective of the present. This mutual hybridisation defines today's great performances.

Unfortunately, nowadays theatre does not prophesy the world, but copies it. In addition, speeches marked by the imperative of political correctness are becoming more and more frequent in the theatre as well, and are, to be honest, annoying. The theatre is interesting, and it was interesting when it discovers, before the world, certain ways of behaving, certain ways of thinking, but it is very deplorable when it resumes, in a demagogic way, slogans and clichés. Why is Ibsen's theatre or Chekhov's theatre so important? Because they sensed changes and not only that: they announced what was to come... Why was the official political theatre demagogic? Because such a theatre was only repeating words, slogans that were the emanation of its power and ideology. This is what happens even today, when the theatre, in order to give itself a good conscience, satisfies the expectations of an audience, let's say, distorted by external, politically correct discourse. "Who we are" is more interesting to explore than what we "must be". And that would be, I think, the task of the new dramaturgy as well.

GÁBOR TOMPA
President of the Union of the Theatres of Europe

Teatro como Espelho e Profecia

O mundo é, sem dúvida, um teatro. Mas o que se torna entusiasmante é quando um "mundo" se estabelece também no teatro. Por um lado, a teatralidade do mundo é interessante; por outro, é interessante quando os ecos do mundo ressoam no teatro. Quando o teatro não põe apenas em prática uma reposição arqueológica de alguns textos antigos, mas, pelo contrário, se deixa vitalizar pelas energias do mundo de hoje. Quando este confronto – que me seduz – entre o presente e o passado se instaura em palco. O teatro reduzido ao presente é um teatro da superfície; um teatro reduzido apenas ao passado é um teatro de arqueologia. Quando o passado e o presente colidem, ficamos na sua intersecção e tentamos percepcionar o presente à luz do passado e vice-versa, vitalizando o passado a partir da perspectiva do presente. Esta mútua hibridização define os grandes espetáculos de hoje.

Infelizmente, o teatro atual não profetiza o mundo, antes o copia. Para além disso, os discursos marcados pelo imperativo do politicamente correto estão a tornar-se cada vez mais frequentes também no teatro, e são, para dizer a verdade, incomodativos. O teatro foi e é interessante quando descobre, antes do mundo, certas formas de comportamento, determinadas maneiras de pensar, mas torna-se deplorável quando retoma, de modo demagógico, *slogans* e *clichés*. Porque são ainda o teatro de Ibsen ou o de Tchékhov tão importantes? Porque pressentiram mudanças e não só: anunciam o que viria depois... Por que razão permaneceu demagógico o teatro político oficial? Porque apenas repetia palavras, *slogans* que mais não eram do que a emanação do seu poder e ideologia. É isto que ainda se passa hoje, quando o teatro, para se dar a si mesmo uma boa consciência, satisfaz as expectativas do público, digamos que distorcidas por um discurso externo e politicamente correto. "Quem somos" é matéria de mais interessante exploração do que "quem devemos ser". E esta pode ser também, julgo eu, a tarefa da nova dramaturgia.

GÁBOR TOMPA
Presidente da União dos Teatros da Europa



Dramaturgia: aproximações

CONSTANÇA CARVALHO HOMEM*

É possível que este ensaio tenha começado a ser delineado em 2018, por ocasião da Escola de Verão do Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana, onde orientei o módulo de dramaturgia. Então como agora, os destinatários das minhas ponderações precisariam de uma definição; o que resulta da experiência de diversos trabalhos – até daqueles em que a dramaturgia foi (primeiro ou sobretudo) um modo de intervenção sobre material literário –, é a convicção de que falho este propósito por nunca me atter a um “quê”, e preferir tendencialmente responder por referência a um “onde”. Será também honesto dizer que não me filio numa modalidade de dramaturgia resultante de uma escolaridade estrita, ou de um trabalho contínuo com um mesmo núcleo de criação; formulo a hipótese de uma dramaturgia povoada por estremecimentos vários que me chegam da experiência de espectadora e criadora.

Para falar de dramaturgia, identifico a vontade de a discernir, de a localizar, aceitando que a sua ocultação é expectável. De todas as práticas convocadas à criação de um fenómeno performativo, a dramaturgia é porventura a mais imaterial e a que mais se esquia a explicitação. Em *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*, de 2004, Ana Pais não raras vezes enfatiza a invisibilidade como constitutiva da dramaturgia. Destacaria estas duas citações:

A dramaturgia é invisível porque é uma prática, isto é, uma *art de faire*, e esta afirmação não se pretende contraditória. Trata-se de um conjunto de procedimentos técnicos (variáveis de caso para caso) que, por natureza, se manifesta em acções levadas a cabo no interior do processo de criação diluindo-se na efemeridade do produto final.¹

Das margens do visível, das suas dobras implícitas, surgem relações de sentido que se desenrolam, indeléveis, no tempo do espectáculo. Por outras palavras, a dramaturgia transgride a ordem do visível porque o constitui e dá a ver através de uma rede invisível e periférica de relações de sentido, que existem e se movem no tempo do discurso, na duração do espectáculo.²

Tendo embora alguma resistência em associar a diluição do trabalho dramatúrgico à efemeridade do espectáculo, entendo que a leitura de Ana Pais é crucial para a fixação do problema que temos em mãos: reconhecer a autonomia (e autoria, quando atribuída) de um trabalho que exibe traços “típicos de periferias artísticas” e “típicos de áreas fronteiriças”. O trabalho do dramaturista parece, portanto, ser o de um tecer intersticial. Melhor intuído na medida da sua descrição e distribuição uniforme.

É oportuno referir que a primeira experiência institucional de dramaturgia ocorre no século XVIII como parte de um esforço de fundação de um Teatro Nacional alemão, e produz uma publicação em fascículos conhecida como *Dramaturgia de Hamburgo*. É justamente na fronteira entre o Iluminismo e o Romantismo que ocorre esta breve experiência (1767-69), financiada por um consórcio de doze comerciantes da cidade. Sendo este o contexto, lê-se com naturalidade a observação de Manuela Nunes, tradutora e editora da selecção antológica publicada pela Gulbenkian:

Constituído em oposição à cultura aristocrática dominante, que punha entraves ao desenvolvimento de uma unidade nacional, não só linguística como cultural, caberia ao teatro criar um espaço público exemplar de propagação não só de uma estética, mas de um modelo de sociedade e de uma moral de cariz burguês.³

No cargo especificamente criado, e ocupado por Gotthold Ephraim Lessing, o dramaturista “deveria coordenar a escolha das peças, a prática das encenações, e as relações públicas”.⁴ No entanto, frisa Manuela Nunes que Lessing privilegiou aquilo a que hoje chamamos crítica de espectáculo, tendo descurado as restantes funções. Em nomenclatura actual, dirímos que Lessing não foi nem dramaturgo nem consultor literário em Hamburgo, foi antes um crítico apostado em discernir o que mais favoreceria o designio de unidade nacional:

As considerações de Lessing tiveram sempre por objecto a complexidade do fenómeno teatral, isto é, a relação entre o texto, a sua concretização cénica e o efeito exercido por estes dois elementos sobre o público. Para ele, a sua tarefa era não só crítica como também didáctica. Portanto, era essencial observar não só o efeito realmente exercido, mas também o efeito que se pretendia que o teatro exercesse sobre o espectador.⁵

Na sequência destas observações, julgo que seja útil citar o vigésimo nono fascículo para exemplificar o modo como Lessing, por momentos, se ocupou dos efeitos da comédia francesa seiscentista, conseguindo até sublinhar o potencial formativo e profiláctico do riso:

A comédia quer tornar-nos melhor pelo riso, não pela troça; não tanto melhorar os vícios dos quais ela nos faz rir e, ainda menos, única e exclusivamente aqueles em que encontramos estes vícios ridículos. A sua verdadeira utilidade geral consiste no riso em si; no exercício da nossa faculdade de reconhecer o ridículo. [...] Admitimos que *L'Avare* (*O Avarento*) de Molière nunca curou um avarento, *Le Joueur* (*O Jogador*) de Regnard um jogador; concedemos que o riso não pode melhorar estes tolos; tanto pior para eles, mas não para a comédia. A esta basta-lhe, já que não pode curar doenças desesperadas, robustecer a saúde dos saudáveis. Também para o generoso, o avarento é uma lição; também para quem não joga, o jogador é instrutivo; as tolices, de que não sofrem, têm-nas outros com quem são obrigados a viver; é proveitoso conhecer aqueles com quem podemos entrar em colisão; proveitoso acautelar-se contra todas as impressões do exemplo. A prevenção também é um remédio digno de apreço; e toda a moral não tem um efeito mais forte, mais eficiente do que o ridículo.⁶

Somos, em parte, herdeiros da experiência de Hamburgo, tendo embora separado âmbitos e funções. Nos países em que existe um sistema de criação performativa robusto, novíssimas dramaturgias puderam estabelecer-se através de instituições e companhias que, por um lado, estimularam a dramaturgia entendida como literatura dramática (o Royal Court Theatre, em Londres, é disso exemplo, através da

contratação de consultores literários e da estreia de sucessivas gerações de autores criados nas suas residências de escrita, que ampliaram o que era admissível enquanto texto para a cena sem rasurar por completo a *state of the nation play*)⁷ e, por outro, estimularam processos de criação em que a dramaturgia é marcadamente procedimental: para usar um exemplo recente, mencionarei o hipnótico *Kranetude – (Étude for a Crane) A Musical Composition for a Crane, 4 Drummers and 8 Bodies on Water*, de Florentina Holzinger, apresentado em Junho de 2023 no Leisure & Pleasure Festival, em Seebad. Naquilo que é uma experiência de perturbador encontro e nexo entre corpos, máquinas e arquitectura pública, a dramaturgia, que é indesmentível, está encriptada nos créditos abaixo apresentados no inglês original:⁸

*Choreography, concept, direction: Florentina Holzinger
Scenery, concept: Nikola Knežević*

Parece avisado preferir hoje a forma plural dramaturgias. Porque não é certo o que cada objecto possa solicitar dos seus construtores, nem é seguro traçar um perfil de dramaturgista. A relevância e adequação à criação em causa são movidas por critérios que largamente ultrapassam a preparação técnica e intelectual. Veja-se o que Maaike Bleeker, dramaturgista e professora de Estudos Teatrais na Universidade de Utrecht, considera dever ser o equipamento para uma prática dramatúrgica:

Conhecimento não no sentido de estar em posse de uma verdade oficial imposta aos processos criativos desde o exterior – algo a que o fazer da dramaturgia é por vezes associado, e que é sabido criar resistência à dramaturgia e aos dramaturgistas –, mas antes competência e conhecimento que sejam relevantes à emergência do que é imanente no espectáculo-em-devir e que apoiem a sua emergência. Este apoio pode ainda envolver intervenção, perturbação, discordância e questionamento. Além disso, a respons-(h)abilidade enquanto característica da prática da dramaturgia aponta para o cuidado (com aquilo que é criado e como, e com aquilo que é imanente a esse processo) e para a ética (adopção de uma abordagem ética para com o que está a ser criado e como, para com o que os espectáculos fazem, para com os envolvidos na criação, e para com o que está implicado nas modalidades do trabalho) como componentes da atitude e das capacidades que definem o fazer da dramaturgia.⁹ (tradução nossa)

Constatamos que a prática aqui descrita não pode ser nem pusilânime, nem blindada. A circulação pelo espaço intersticial do espectáculo em potência implica uma atenção a todo o redor. O trabalho do dramaturgista, que muitas vezes começa antes do das restantes áreas, pode e deve ser paciente, silencioso e dialogante quase na mesma medida, e, não menos importante, cioso de que a ficção temporária que intimamente moveu esse trabalho está prestes a ser actualizada por um conjunto de materiais e signos que não são jurisdição sua. A generosidade da dramaturgia prende-se, pois, com um juízo de realidade. Estamos no âmbito da psicologia, pelo que não deve surpreender o leitor que se aluda agora também a sensibilidade:

A sensibilidade dramatúrgica, como eu a entendo, é uma sensibilidade informada no que toca às escolhas que podem ser feitas e às decisões que podem ser tomadas nos processos criativos, e no que toca às implicações dessas escolhas e decisões. [...] A sensibilidade dramatúrgica manifesta-se na capacidade de entrar em relação, reflectir e responder a processos de escolha e tomada de decisão em criação. Esta capacidade envolve intuições, sentimentos, associações e emoções, tanto quanto é informada pela experiência, pelo conhecimento e pelo discernimento. [...] A sensibilidade dramatúrgica [...] não é exclusiva dos dramaturgistas. Também informa o modo como encenadores, coreógrafos, coreógrafos, desenhadores de luz e figurinistas, actores, bailarinos e outros envolvidos nos processos criativos podem (e frequentemente o fazem) dar forma à sua prática criativa.¹⁰ (tradução nossa)

Daqui decorre a noção também sublinhada por Bleeker de uma dramaturgia distribuída e que deve ser totalmente assumida. Pensemos, pois, que ao definir o que seja(m) dramaturgia(s) podemos paradoxalmente prescindir da figura do dramaturgista. Ou convocá-la somente na sua dimensão de pedagogia para recordar a todos os envolvidos que são, efectivamente, agentes na dramaturgia, que há consequência dramatúrgica no gesto, no objecto, na textura, num modo de incidência da luz, na duração de um separador musical; que há consequência na proporcionalidade e conjunção destes e de quaisquer elementos.

Contra todas as probabilidades, arrisco definir dramaturgia como uma interioridade de que ambiciona ser exterioridade, transitando do espaço intersticial para o espaço público. Creio que é esta ideia que o professor, crítico e dramaturgista eslovaco Milan Zvada interpela em “Dramaturgy as a way of looking into the spectator’s aesthetic experience”. Ao detalhar uma dramaturgia interactiva, Zvada identifica duas dimensões de actuação do dramaturgista: uma prende-se com o pensamento, dramaturgista enquanto filósofo; a outra prende-se com a recepção, cabendo ao dramaturgista o lugar de primeiro espectador. Vejamos:

A interactividade implicada no papel de dramaturgista enquanto filósofo diz respeito ao “pensamento em contexto”. Neste caso, o dramaturgista é um ideólogo que estabelece o perfil do teatro (a sua poética) em termos dos assuntos relevantes a um dado *habitat* social/cultural. Como um filósofo, que contempla perspectivas, reflecte e questiona a natureza e causa das coisas, o dramaturgista pondera possíveis variações em palco em termos dos seus efeitos (“estéticos”) e persegue os princípios subjacentes que mantêm todos os aspectos do espectáculo em concordância (ideia – som – imagem). É o constante questionamento do dramaturgista, e o tornar o óbvio problemático, que é a sua modalidade básica de trabalho. À medida que vê a semente desenvolver-se e facilita o ensaio, transforma-se no primeiro espectador. Não se substitui ao encenador, mas constitui a contraparte equivalente ao facto de que o encenador está imerso, por vezes até perdido, na sua visão. Desta forma, o dramaturgista também é um espectador ideal, que mantém a distância e não precisa de marcar presença

em todos os ensaios. Só é possível conservar uma atitude crítica com uma deliberação do processo de produção.¹¹ (tradução nossa)

Encontro aqui uma hipótese de trabalho fecunda e que ainda reverbera a experiência múltipla de que Lessing foi fundador. Ao mesmo tempo que me revejo nesta ideia de interactividade, e que julgo reconhecer-me, enquanto dramaturgista, no trânsito entre estas duas esferas, tenho resistência a perspectivar a dramaturgia no plano ideológico e duvido da possibilidade de uma impoluta manutenção da atitude crítica ao longo de sucessivas iterações. A passagem do conceito à polpa e de volta ao conceito deixa rasto. Flexibiliza, sensualiza talvez, uma prática que, de outra forma, pode cair numa obstinação calcinante. Zvada reconhece que “o que está constantemente em jogo no teatro é a ruptura e interdependência destes dois aspectos da experiência”, “pensar” e “sentir”, e que “o que é, em última análise, real para o espectador, é a qualidade sensual, experiencial do evento teatral em si”.¹¹ Gostaria então de concluir reiterando este aspecto: que por muito que uma dramaturgia se mova no plano sofisticado das tomadas de decisão e dos conceitos, ela dirige-se a um conjunto de sensibilidades que, porventura, a recebem melhor quanto menos fizer gala dessa sofisticação. Socorro-me das palavras do dramaturgo e encenador galego Afonso Becerra de Becerrea para sublinhar o que julgo não poder perder de vista quem escolhe e estuda o itinerário intersticial:

Educados na doxa do significado, das ideologias evidentes, dum modo tradicional maneira de *perceber*, ficamos castrados para desfrutar da heterodoxia do movimento, do corpo e os seus impulsos, da dança-teatro – porque todo o bom teatro é uma dança –, da pele. [...] Voltando para a poltrona do teatro, a experiência perceptiva, fundamentalmente audiovisual, embora também possa ser táctil [...] ou olfativa [...], age directamente segundo a articulação epidérmica, segundo a forma da acção visual e sonora, na sua conjugação dinâmica e rítmica: viva. Lá é que o facto artístico é gerado; numa articulação determinada da forma, numa conjugação morfossintáctica, numa dramaturgia (um trabalho com a acção, tal como a metalurgia é o trabalho com o metal, o facto de lhe dar forma).¹²

1 Ana Pais, *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*, Lisboa, Colibri, 2004, p. 22.

2 *Ibid.*, p. 85.

3 Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo* (trad. e ed. Manuela Nunes), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 5.

4 *Ibid.*, p. 9.

5 *Ibid.*, p. 12.

6 *Ibid.*, p. 61-2.

7 A obra de referência é *The Royal Court Theatre Inside Out*, publicado em 2008 pela Oberon Books, com edição de Ruth Little e Emily Laughlin.

8 Sinopse, ficha técnica e registo vídeo disponíveis em: <https://www.tanzforumberlin.de/en/production/kranetude/>

9 Maaike Bleeker, *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*, Spring Nature, Switzerland, 2023, p. 3.

10 *Ibid.*, p. 6-7.

11 Milan Zvada, “Dramaturgy as a way of looking into the spectator’s aesthetic experience”.

In *The Routledge Companion to Dramaturgy*, New York, Routledge, 2016, p. 206.

12 Afonso Becerra de Becerrea, *Confio-te o Meu Corpo: A Dramaturgia Pós-dramática*, Santiago de Compostela, AGAL, 2008, p. 40.

* Dramaturgista, tradutora, actriz, ensaísta e crítica teatral.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Dramaturgy: approximations

CONSTANÇA CARVALHO HOMEM*

I may have begun to draft this essay in 2018, during the Summer School at Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana, where I supervised the dramaturgy module. Then as now, the recipients of my ponderings would benefit from a definition, but what I retain from my various work experiences – even those in which dramaturgy was (firstly or mainly) a mode of intervention on literary material – is the conviction that I fall short of this purpose by never sticking to a “what”, as I tend to prefer a response with reference to a “where”. It would also be honest to say that I do not subscribe to a model of dramaturgy resulting from strict schooling, or from continuous work in the same creative setting; I formulate the hypothesis of a dramaturgy filled with various commotions that derive from my experience as a spectator and practitioner.

To speak of dramaturgy, I acknowledge the will to discern it, to locate it, accepting that its concealment is to be expected. Of all the practices involved in the creation of a performative phenomenon, dramaturgy is perhaps the most immaterial and the one that most evades to be made explicit. In her 2004 essay *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas [The Discourse of Complicity: Contemporary Dramaturgies]*, Ana Pais often emphasizes invisibility as a constitutive element of dramaturgy. I would highlight the following excerpts:

Dramaturgy is invisible because it is a practice, that is, an *art de faire*, and this statement is not intended to be contradictory. It is a set of technical procedures (variable from case to case) which, by nature, manifests itself in actions carried out within the creative process and merges into the ephemerality of the final product.¹

From the margins of the visible, from its implicit folds, relationships of meaning emerge, unfolding, indelibly, over the time of the performance. In other words, dramaturgy breaks the order of the visible because it constitutes and makes it visible through an invisible and peripheral network of meaning relationships, which exist and evolve in the time of discourse, in the duration of the performance.²

Although I feel somewhat reluctant to associate the dilution of dramaturgical work with the ephemeral nature of the performance, I believe that Ana Pais’ analysis is crucial for defining the challenge at hand: to recognize the autonomy (and the authorship, when attributed) of a work that displays traits “typical of artistic peripheries” and “typical of border zones”. Therefore, the work of the dramaturg seems to be that of an interstitial weaving. And the more discrete and evenly distributed, the better intuited.

It is worth noting that the first institutional experience of dramaturgy occurred in the 18th century, as part of an effort to establish a German National Theatre, and it produced a literary work in instalments known as the *Hamburg Dramaturgy*. It is precisely on the borderline between the Enlightenment and Romanticism that this brief experience took place (1767-69), funded by a consortium of twelve merchants from the city. Given such context, the observations of Manuela Nunes, translator and editor of the anthological selection published by the Gulbenkian Foundation, come across as quite natural:

Constituted in opposition to the dominant aristocratic culture, which posed hindrances to the development of a national unity, both linguistic and cultural, the theatre should be able to create an exemplary public space for the diffusion of not only an aesthetic, but also a model of society and a bourgeois morality.³

In the position purposely created and occupied by Gotthold Ephraim Lessing, the dramaturg “should oversee the choice of plays, the staging practices, and the public relations”.⁴ However, as Manuela Nunes underlines, Lessing favoured what we now know as theatre review, and neglected his other functions. In current terminology, we would say that Lessing was neither a dramaturg nor a literary adviser in Hamburg, but rather a critic set on defining what would best serve the purpose of national unity:

Lessing's considerations always had as their object the complexity of the theatrical phenomenon, that is to say, the relationship between the text, its staging and the effect exerted by these two elements on the public. For him, his task was not only critical but also didactical. Therefore, it was essential to observe not only the actual effect, but also the intended effect of the theatre on the spectator.⁵

In the wake of these comments, I believe it may be useful to quote the 29th instalment of the *Hamburg Dramaturgy* to show how Lessing briefly dealt with the effects of 17th century French comedy and even managed to highlight the educational and prophylactic potential of laughter:

Comedy seeks to improve us through laughter, not through derision; not so much to correct the faults at which it makes us laugh and, even less, solely and exclusively those in whom we detect such ridiculous faults. Its true universal usefulness lies in laughter itself; in the practice of our ability to recognize the ridiculous. [...] To be sure, Molière's *L'Avare* (*The Miser*) has never improved a miser; Regnard's *Le Joueur* (*The Gamester*) has never improved a gambler; we grant that laughter cannot improve these fools; too bad for them, but not for comedy. It is enough for comedy, since it cannot cure hopeless illnesses, to strengthen the health of the healthy. For the generous also, the miser is a lesson; and for those who do not gamble, the gamester is instructive; the foolishness they do not suffer from, blemishes others with whom they are forced to live; it is advantageous to know those with whom we may collide; it is advantageous to be advised against all traits of those examples. Prevention is a valuable medicine, too; and in our entire morality there is no medicine more potent, more effective, than the ridiculous.⁶

We are, in part, heirs to the Hamburg experience, although we have separated scopes and functions. In countries where there is a vigorous system of performative creation, new dramaturgies were able to establish themselves through institutions and companies that, on the one hand, encouraged dramaturgy understood as dramatic literature (the Royal Court Theatre, in London, is an example of this, through the

recruitment of literary advisers and the staging of successive generations of authors formed in its writing workshops, which broadened what was admissible as a theatrical text without doing away with the *state of the nation play* altogether)⁷ and, on the other, stimulated creation processes in which dramaturgy is markedly procedural: to cite a recent example, I will mention Florentina Holzinger's hypnotic *Kranetude* – (*Étude for a Crane*) *A Musical Composition for a Crane, 4 Drummers and 8 Bodies on Water*, performed in June 2023 at the Leisure & Pleasure Festival, in Seebad. In what is a disturbing experience of encounter and connection between bodies, machines and public architecture, the dramaturgy, which is undeniable, is encrypted in the original English credits shown below:⁸

*Choreography, concept, direction: Florentina Holzinger
Scenery, concept: Nikola Knežević*

Today it seems wise to favour the plural form: dramaturgies. Because it is not clear what each object may require of its makers, nor is it safe to outline the profile of a dramaturg. Relevance and suitability to the work in question are driven by criteria that largely surpass technical and intellectual preparation. Consider what Maaike Bleeker, a dramaturg and professor of Theatrical Studies at the University of Utrecht, points out as the tools for a dramaturgical practice:

Knowledge not as in holding some kind of authoritative truth enforced on creative processes from the outside – something that doing dramaturgy is sometimes associated with, and which is known to cause resistance to dramaturgy and dramaturgs – but rather expertise and knowledge that are relevant to the emergence of that which is immanent in the performance-in-becoming and that supports its emergence. Such supporting may also involve intervening, disturbing, disagreeing, and challenging. Furthermore, response-ability as characteristic of the practice of dramaturgy points to care (for what is created and how, and for what is immanent in this process) and to ethics (of taking an ethical approach toward what is being created and how, toward what performances do, toward those involved in the creation, and toward what is implied by modes of working) as being part of the attitude and capacities that define doing dramaturgy.⁹

We see that the practice described above can neither be timid nor armour-plated. Circulation through the interstitial space of the potential performance implies paying attention to the entire surroundings. The work of the dramaturg, which often begins before that of other areas, can and should be patient, silent and open to conversation in almost equal measure, and, not less importantly, aware that the provisional fiction that has intimately driven the work is about to be updated by a set of materials and signs that are not under his/her control. The generosity of dramaturgy is, thus, linked to a judgement of reality. We are in the sphere of psychology, therefore it shouldn't surprise the reader that sensibility is now also alluded to:

Dramaturgical sensibility, as I understand it, is an informed sensibility toward choices that can be made and decisions that can be taken in creative processes, and toward the implications of these choices and decisions. [...] Dramaturgical sensibility manifests itself in the capacity to engage with, reflect on, and respond to processes of making choices and taking decisions in creation. This capacity involves intuitions, feelings, associations, and emotions, as much as it is informed by experience, knowledge, and understanding. [...] Dramaturgical sensibility [...] is not exclusive to dramaturgs. It also informs how directors, choreographers, scenographers, costume and light designers, actors, dancers, and others involved in creative processes can (and often do) give shape to their creative practice.¹⁰

Hence the notion, also emphasized by Bleeker, of a distributed dramaturgy that must be fully embraced. Let us take note, then, that when defining what dramaturgy(ies) is (are), we could paradoxically do without the figure of the dramaturg. Or invoke it solely in its pedagogical dimension to remind everyone involved that they are, in fact, agents in dramaturgy, that there is dramaturgical consequence to gesture, object, and texture, to an angle of light, to the duration of a musical break; that the proportionality and conjunction of these and any other elements are indeed consequential.

Against all odds, I risk defining dramaturgy as an interiority that aspires to become exteriority, moving from the interstitial space to the public space. I believe this is the idea that Slovakian professor, critic and dramaturg Milan Zvada addresses in “Dramaturgy as a way of looking into the spectator’s aesthetic experience”. When detailing an interactive dramaturgy, Zvada identifies two dimensions in the work of the dramaturg: the first concerns thought, the dramaturg as philosopher; the second is related to reception, with the dramaturg taking the place of the first spectator. Let us quote him:

Interactivity implied in the role of dramaturg as philosopher concerns “thought in context”. Here, the dramaturg is an ideologist who creates the theatre’s profile (poetics) in terms of issues relevant to one’s social/cultural habitat. Just like a philosopher, who wonders at perspectives, reflects, and questions the nature and causes of things, the dramaturg contemplates possible variations on stage in terms of their effects (“aesthetical”) and follows the underlying principles that keep all aspects of the performance together (idea – sound – image). It is the dramaturg’s constant questioning, and making the obvious problematic, which is the basic mode of his/her work. As the dramaturg watches the growing seed and facilitates the rehearsal, he literally becomes the first spectator. S/he does not substitute for the director yet makes up impartial counterpart to the fact that the director is immersed, at times even lost, in his or her vision. In this way, the dramaturg is also an ideal spectator, who keeps a distance and does not need to be present at all rehearsals. A critical attitude can only be maintained by deliberate resignation from the production process.¹¹

Here I find a productive working hypothesis that still echoes the multiple experience of which Lessing was the founder. While I identify with this notion of interactivity, and I recognize myself, as a dramaturg, in the bridging of these two spheres, I am reluctant to conceive of dramaturgy on an ideological level, and I doubt the possibility of maintaining an immaculate critical stance throughout successive iterations. The passage from concept to substance and back to concept leaves a trail. It grants flexibility, and perhaps sensuality, to a practice which might otherwise fall into sterilising obstinacy. Zvada recognizes that “what is constantly at stake in theatre is the rupture and interdependence of these two aspects of one’s experience”, “thinking” and “feeling”, and that “what is ultimately real for the spectator is the sensuous, experiential quality of the theatrical event itself”.¹¹ I would then like to conclude with a reiteration of this aspect: regardless of how much a dramaturgy moves on the sophisticated plane of decision-making and concepts, it addresses a set of sensibilities that will probably receive it better the less it flaunts this sophistication. I resort to the words of Galician dramaturg and stage director Afonso Becerra de Becerrea to emphasize what I believe those who choose and study the interstitial path must never lose sight of:

Instructed in the doxa of meaning, of evident ideologies, of a traditional way of *perceiving*, we become impotent to enjoy the heterodoxy of movement, of the body and its impulses, of dance-theatre – because all good theatre is a dance –, of the skin. [...] Returning to the theatre seat, the perceptual experience, fundamentally audiovisual, although it can also be tactile [...] or olfactory [...], acts directly according to the epidermal articulation, according to the form of the visual action and the sonic action, in their dynamic and rhythmic alliance: alive. That is where the artistic fact is generated; in a certain articulation of form, in a morphosyntactic conjugation, in a dramaturgy (a work with action, just as metallurgy is the work with metal, the fact of giving it shape).¹²

1 Ana Pais, *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*, Lisbon, Colibri, 2004, p. 22.

2 *Ibid.*, p. 85.

3 Gotthold Ephraim Lessing, [Hamburg Dramaturgy] (translated and edited by Manuela Nunes), Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, 2005, p. 5.

4 *Ibid.*, p. 9.

5 *Ibid.*, p. 12.

6 *Ibid.*, p. 61-2.

7 The main reference work is *The Royal Court Theatre Inside Out*, published in 2008 by Oberon Books, edited by Ruth Little and Emily Laughlin.

8 Synopsis, technical information and video recording available at: <https://www.tanzforumberlin.de/en/production/kranetude/>

9 Maaike Bleeker, *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*, Spring Nature, Switzerland, 2023, p. 3.

10 *Ibid.*, p. 6-7.

11 Milan Zvada, “Dramaturgy as a way of looking into the spectator’s aesthetic experience”. In *The Routledge Companion to Dramaturgy*, New York, Routledge, 2016, p. 206.

12 Afonso Becerra de Becerrea, *Confio-te o Meu Corpo: A Dramaturgia Pós-dramática*, Santiago de Compostela, AGAL, 2008, p. 40.

* Dramaturg, translator, actress, essayist and theatre critic.



Dramaturgia: Práticas e Processos

Dramaturgy: Practices and Processes

oradores/speakers

KATALIN TRENCSÉNYI

*Uma experiência
na democracia*

*An experiment in
democracy*

MAAIKE BLEEKER

*Uma procura de combinações
provisórias ou possíveis:
a dramaturgia como
(des)fazer sentido*

*A quest for provisional
or possible arrangements:
dramaturgy as
(un)making sense*

SYNNE K. BEHRNDT

*A dramaturgia e as
mudanças nas condições
de colaboração e criação*

*Dramaturgy and the changing
conditions for collaboration
and creation*

moderador/host

RUI PINA COELHO

*It appeared... that dramaturgy involves
everything, is to be found in everything,
and is hard to pin down. [...] Yes, but...*

MARIANNE VAN KERKHOVEN,
“Introduction to ‘On Dramaturgy’”,
Theaterschrift (Brussels, Kaaitheteater),
n.º 5-6, 1994: 8.

Termo vago, elusivo e fúgido. Prática indeterminada, insubstancial e provisória. Tentar definir “dramaturgia” tem sido sempre tarefa ingrata e, de cada vez que se tenta concretizar essa tarefa numa formulação mais concisa, parece sempre ficar a faltar qualquer coisa. Sim, mas... Não obstante as muitas possibilidades de a entendermos, hoje, é certo que nas práticas teatrais contemporâneas dramaturgia evoluiu decididamente de um foco que privilegiava o texto para incorporar toda uma variedade de aspectos que se prendem com o fenômeno performativo, encontrados a montante e a jusante do momento da preparação de um espetáculo. Abandonou-se, de forma definitiva, o entendimento da disciplina em que o texto, dramático ou de outro tipo, se prefigurava como epicentro da prática teatral e em que os processos dramáticos seriam aqueles relacionados com intervenções sobre a matéria textual, tais como a leitura, a interpretação, a adaptação, a versão, a colagem ou a tradução. Hoje, o “dramaturgo” não é mais um simples conselheiro literário, um mero especialista num autor ou num *corpus* dramático, um comum facilitador entre os diferentes criativos, nem apenas um mediador entre os artistas e o público. O dramaturgo funciona hoje como um colaborador multifacetado, agindo sobre todos os (possíveis) elementos da cena, desde aqueles que têm alguma materialidade (tais como a paisagem sonora, o desenho do espaço ou da luz, a cenografia ou a vídeo arte), aos elementos mais aurais, emocionais ou sensitivos.

Esta zona de intervenção da “nova dramaturgia” aproxima-se da criação de uma ecologia criativa, onde todos os contributos fluem de forma dinâmica e horizontal, num ecossistema criativo em constante mudança e permeável a

todas as sensibilidades que o compõem. Assim, o trabalho do dramaturgo é de dimensão coletiva e colaborativa, fazendo da cumplicidade e do diálogo as suas ferramentas eletivas.

Esta mudança ontológica reflete a “viragem performativa” que teve lugar nas artes performativas nas décadas de 1980 e 1990, quando se passou a enfatizar o processo de criação ou a dimensão fenomenológica do acontecimento teatral mais do que a encenação de uma fábula, as prerrogativas miméticas ou o texto dramático. Em vez de se “operar” uma representação de uma intriga, as artes cénicas que resultaram desta viragem performativa passaram a encarar a *performance* como uma prática social e cultural, resultando numa “dramaturgia da vida” e colocando o corpo, a energia, a presença, a linguagem e a interação direta com o espectador em lugar privilegiado.

As práticas e processos dramatúrgicos nas artes performativas contemporâneas podem ser facilmente adjetivadas de lentas, porosas, abertas, expandidas, descentradas, relacionais, pós-representacionais, pós-miméticas, performativas ou pós-dramáticas, abrindo-se a práticas novas como a dramaturgia da dança, a dramaturgia do corpo ou a dramaturgia visual, entre uma (quase) infinidade de outras modelizações. O carácter prolixo e, frequentemente, interartístico e multimedial da criação cénica contemporânea favorece, claramente, este entendimento expandido de dramaturgia.

De um modo geral, as práticas e processos na nova dramaturgia tendem a ser versáteis e avessos a formatos pré-estabelecidos. Os dramaturgos, hoje, tendem a ser “arquitetos da experiência”, responsáveis por fazer a curadoria do modo como os criadores e os espectadores se encontram, num determinado espaço, a uma determinada hora. Sim, mas...

A vague, elusive and ambiguous term. An indetermined, insubstantial and provisional practice. Trying to define “dramaturgy” has always been a troublesome task and, every time one tries to accomplish it with a more concise formulation, something always seems to be missing. Yes, but... Despite the many possibil-

ities of understanding it today, the undeniable fact is that in contemporary theatrical practices dramaturgy has decidedly evolved from a focus favouring the text to incorporate a wide variety of aspects relating to the performative phenomenon, to be found both before and after the moment of preparation of a performance. We have definitely moved away from an understanding of the discipline in which the text, dramatic or otherwise, stood as the epicentre of theatrical practice and in which dramaturgical processes would be those related to interventions on the textual matter, such as reading, interpreting, adapting, making versions and collages or translating. Today, the “dramaturg” is no longer a simple literary adviser, a mere specialist in a particular author or dramatic corpus, a regular facilitator between the different creative participants, nor is he or she just a mediator between the artists and the public. The dramaturg functions today as a multi-faceted collaborator, acting on all (possible) elements of the scene, from those bearing some degree of materiality (such as the soundscape, the space or light design, the scenography or video art) to the more aural, emotional or sensitive elements.

The intervention scope of the “new dramaturgy” is akin to the creation of a creative ecology, where all contributions flow in a dynamic and horizontal way, within a creative ecosystem constantly changing and permeable to all the sensibilities it comprises. Thus, the dramaturg’s work has a collective and collaborative dimension, with complicity and dialogue as its chosen tools.

This ontological shift clearly reflects the “performative turn” that occurred in the performing arts during the 1980s and 1990s, when emphasis was placed on the creative process or the phenomenological dimension of the theatrical event, more than on the staging of a fable, the mimetic prerogatives or the dramatic text. Instead of “operating” a representation of a plot, the theatrical arts that ensued this performative turn began to regard performance as a social and cultural practice, resulting in a “dramaturgy of life” and placing the body, energy, presence, language and a direct interaction with the spectator in a privileged position.

Dramaturgical practices and processes in contemporary performing arts may easily be qualified as slow, porous, open, expanded, decentralized, relational, post-representational, post-mimetic, performative or post-dramatic, opening the way to new practices such as dance dramaturgy, body dramaturgy or visual dramaturgy, among an (almost) infinite number of other categories. The prolific and often inter-artistic and multimedial character of contemporary theatrical creation clearly favours this widened understanding of dramaturgy.

Generally speaking, practices and processes in new dramaturgy tend to be versatile and averse to preestablished formats. Dramaturgs today tend to be “architects of experience”, responsible for curating the way creators and spectators meet, in a given space, at a given time. Yes, but...

RUI PINA COELHO*

KATALIN TRENCSENYI

Dramaturgista, fazedora de teatro e investigadora, trabalha nos domínios do teatro contemporâneo, da dança e da *performance*. Enquanto dramaturgista residente em Londres, tem trabalhado com o National Theatre, o Royal Court Theatre, o Soho Theatre, a Corali Dance Company e o Deafinitely Theatre. Cofundadora da Dramaturgs' Network (d'n), do Reino Unido. Autora de *Dramaturgy in the Making – A User's Guide for Theatre Practitioners* (Bloomsbury, 2015), editora de *Bandoneon: Working with Pina Bausch* (Oberon Books, 2016) e coeditora de *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice* (Bloomsbury, 2014). Em 2023, as suas contribuições para esta área foram distinguidas com o Prémio Elliott Hayes de Excelência em Dramaturgia da Literary Managers and Dramaturgs of the Americas.

Dramaturg, theatre-maker and researcher, working in the fields of contemporary theatre, dance and performance. As a London-based dramaturg, has worked with the National Theatre, the Royal Court Theatre, Soho Theatre,

Corali Dance Company and Deafinitely Theatre. Co-founder of UK's Dramaturgs' Network (d'n). Author of *Dramaturgy in the Making – A User's Guide for Theatre Practitioners* (Bloomsbury, 2025), editor of *Bandoneon: Working with Pina Bausch* (Oberon Books, 2016) and co-editor of *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice* (Bloomsbury, 2014). In 2023, her contributions to the field were recognized with the Literary Managers and Dramaturgs of the Americas' Elliott Hayes Award for Outstanding Achievement in Dramaturgy.

MAAIKE BLEEKER

Professora de Performance, Ciência e Tecnologia e diretora do Centro de Investigação Cultural da Universidade de Utrecht (Países Baixos). Foi presidente da Performance Studies International (2011-16). No seu trabalho, debruça-se sobre o que acontece quando se cria e se assiste a espetáculos de diversos tipos, sobre a forma como os humanos interagem com outros humanos e com agentes não humanos, e sobre o que emerge dessas interações no teatro, na vida quotidiana e na investigação científica. É investigadora principal de *Acting Like a Robot: Theatre as Testbed for the Robot Revolution* (NWO Smart Culture CLSC.KC.205) e *Dramaturgy for Devices: Designing Sustainable Relations with Robots and Smart Objects* (NWA 1518.22.080). Autora de (entre outros) *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (2008) e *Doing Dramaturgy. Thinking Through Practice* (2023), publicados pela Palgrave.

Professor of Performance, Science and Technology and director of the Research Institute for Cultural Inquiry at Utrecht University (the Netherlands). Served as president of Performance Studies International (2011-16). In her work, looks at what happens in making and watching performances of various kinds, how humans interact with other humans as well as with non-human agents, and what comes about of such interactions in the theatre, daily life

and scientific research. She is PI of *Acting Like a Robot: Theatre as Testbed for the Robot Revolution* (NWO Smart Culture CLSC.KC.205) and *Dramaturgy for Devices: Designing Sustainable Relations with Robots and Smart Objects* (NWA 1518.22.080). Author of (among others) *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking* (2008) and *Doing Dramaturgy. Thinking Through Practice* (2023), both published by Palgrave.

SYNNE K. BEHRNDT

Professora, investigadora e dramaturgista. Coautora de *Dramaturgy and Performance* (Palgrave, 2008/2016), coeditora da edição especial de *New Dramaturgies* (Contemporary Theatre Review, 20:2) e da coleção *New Dramaturgies* (Palgrave). Tem trabalhado nos domínios do *devised theatre* e da dança, recentemente com a coreógrafa Milla Koistinen. Professora Auxiliar de Artes Cénicas na Universidade de Artes de Estocolmo.

Lecturer, researcher and dramaturg. Co-author of *Dramaturgy and Performance* (Palgrave, 2008/2016), co-editor of the special edition of *New Dramaturgies* (Contemporary Theatre Review, 20:2) and joint editor of the book series *New Dramaturgies* (Palgrave). Worked within devised theatre and dance, recently with choreographer Milla Koistinen. Assistant Professor in Performing Arts, at the Stockholm University of Arts.

RUI PINA COELHO

Professor Auxiliar na FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dirige o Centro de Estudos de Teatro dessa faculdade. Integra o Conselho Redatorial da *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, dirigindo-a entre 2015-22. Membro da Direção da EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance. Como autor e dramaturgista, colabora regularmente com o TEP – Teatro Experimental do Porto.

Investiga e escreve no campo dos Estudos de Teatro e Performance, em tópicos como: teatro português contemporâneo; dramaturgia(s); história(s) do teatro em Portugal; análise de espetáculos e crítica de teatro; representação da violência nas artes performativas; drama e teatro utópico; representações artísticas do fim do mundo.

Assistant Professor at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. Directs the Centre for Theatre Studies at that school. A member of the Editorial Board of *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, having directed it between 2015-22. Member of the Board of EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance. As an author and dramaturg, often works with TEP – Teatro Experimental do Porto. His research and writing focus on Theatre and Performance Studies, including topics such as: contemporary Portuguese theatre; dramaturgy(ies); the history(ies) of theatre in Portugal; performance analysis and theatre criticism; the representation of violence in the performing arts; utopian drama and theatre; and artistic representations of the end of the world.

Dramaturgia: Instituições

Dramaturgy: Institutional

oradores/speakers

CLAUDIO LONGHI

*A nova dramaturgia e as
instituições teatrais:
a situação italiana*

*New dramaturgy and
theatrical institutions:
the Italian situation*

FERNANDO MATOS
OLIVEIRA

*A beleza como desvio.
Que futuro para o teatro-arte?
Beauty as a deviation.
What future for theatre-art?*

LINE ROSVOLL

*À sombra e à luz de Henrik
Ibsen: o drama norueguês hoje
In the shadow and light of
Henrik Ibsen: Norwegian
drama now*

VINCENT ROMAIN

*Acompanhar a
escrita teatral
Supporting
theatrical writing*

moderadora/host

MÓNICA GUERREIRO

Rather than displaying finished artworks understood as entities, the exhibition space replaced (re-)presentation by experience [...].

NORA STERNFELD and LUISA ZIAJA,
“What Comes After the Show?
On Post-representational Curating”,
Curating, n.º 14, 2012: 22.

O conceito de “dramaturgia institucional” refere-se, sobretudo, à intervenção do dramaturgista além do trabalho criativo em sala de ensaio no âmbito da preparação de um espetáculo. A dramaturgia assim entendida é o resultado da intervenção do dramaturgista na estrutura institucional do teatro, nas suas políticas culturais e na relação com a esfera pública envolvente. Este entendimento coloca o dramaturgista como um “nómada” entre a criação artística e os discursos institucionais, contribuindo para a sua construção, legitimação e avaliação. O seu trabalho prende-se, portanto, com o desenvolvimento da identidade estética e política de uma instituição num complexo sistema de relações com a cidade, com o presente ou com a memória. O campo de ação da dramaturgia institucional é, portanto, muito lato – é o de uma “macrodramaturgia” – e diferirá de acordo com o perfil específico e missão de cada contexto institucional.

A preservação da memória e do arquivo, a relação com as comunidades circundantes, o envolvimento dos espectadores na vida de uma instituição, a formação de públicos, a prospecção de repertório, a criação de condições à emergência de novos criadores, o estabelecimento de protocolos de avaliação e crítica internas, a curadoria de espetáculos, a criação de políticas que promovam ou fortaleçam os valores de cada instituição... – enfim, são muitas e tão diversas as possibilidades de ação quanto as instituições que as preconizam. Uma ação que não é apenas artística, mas também política, cívica e ética. Assim, a dramaturgia institucional expande o papel do dramaturgista para uma função estratégica e política no contexto da instituição teatral.

Mas a noção de dramaturgia institucional ganha amplitude após a “viragem curatorial”, uma mudança conceptual e metodológica ocorrida a partir dos anos 90, na qual o papel do curador se expande, deixando de ser apenas um organizador de exposições para se tornar um mediador crítico e agente cultural profundamente envolvido na construção de significados e contextos sociais, para as obras e para o público. Esta viragem curatorial pressupõe, pois, a curadoria como uma prática simultaneamente artística e política, tornando o ato curatorial numa plataforma de debate, experimentação e questionamento. Assim, este curador assume um papel ativo na interpelação de discursos culturais e na crítica das instituições artísticas, questionando as dinâmicas de poder, as narrativas dominantes e os modos habituais de interação entre a arte e a sociedade.

Nesse sentido, a dramaturgia institucional é também uma prática que posiciona as instituições como agentes ativos na criação de significados e contextos culturais com o objetivo de intervir, refletir e dialogar sobre as dinâmicas sociais e políticas. Esta abordagem amplia a noção tradicional de dramaturgia ao incluir o papel das instituições na curadoria e mediação de experiências incluindo processos de análise crítica, fomento de diálogo e participação ativa, moldando, dessa forma, a maneira como o público interpreta e interage com a sua experiência artística.

Portanto, a dramaturgia institucional pode ser entendida, também, como uma prática na qual as instituições culturais – mais do que produtoras de objetos artísticos a serem consumidos no volátil “mercado da atenção” do mundo – desempenham um papel ativo na criação de contextos críticos, reivindicando a função social (da instituição) do teatro.

The concept of “institutional dramaturgy” mainly refers to the role of the dramaturg beyond the creative work carried out in the rehearsal room when preparing a performance. Understood in this way, dramaturgy is thus the outcome of the dramaturg’s intervention in the institutional structure of the theatre, in its cultural policies and its relationship with the surrounding public

sphere. This understanding sees the dramaturg as a “nomad” between artistic creation and institutional discourses, contributing to their construction, legitimization and evaluation. Hence, his or her work concerns the development of the aesthetic and political identity of an institution within a complex system of relationships with the city, with the present, or with memory. The field of action of institutional dramaturgy is, therefore, very broad – it is that of a “macrodramaturgy” – and it will vary according to the specific profile and mission of each institutional context.

The preservation of memory and archives, the relationship with the surrounding communities, the involvement of the public in the life of an institution, the formation of audiences, the prospection of repertoire, the creation of appropriate conditions for the emergence of new creators, the establishment of protocols for internal assessment and criticism, the curation of performances, the formulation of policies aiming to promote or strengthen the values of each institution... – in short, there are many possibilities for action and as diverse as the institutions that pursue them. An action that is not only artistic, but also political, civic and ethical. Thus, institutional dramaturgy expands the role of the dramaturg to include a strategical and political function in the context of the theatrical institution.

But the notion of institutional dramaturgy gained breadth after the “curatorial turn”, a conceptual and methodological shift that occurred from the 1990s onwards, in which the role of the curator expanded: no longer is he or she just an organizer of exhibitions, but rather a critical mediator and a cultural agent deeply involved in the construction of meanings and social contexts, for the works and for the public. This curatorial turn therefore presupposes curation as a practice both artistic and political, making the curatorial act a platform for debate, experimentation and questioning. Thus, the new curator takes on an active role in the probing of cultural discourses and the critical assessment of artistic institutions, questioning the power dynamics, the dominant narratives and the usual modes of interaction between art and society.

In this sense, institutional dramaturgy is also a practice that views institutions as active agents in the creation of meanings and cultural contexts

with the aim of intervening, reflecting and dialoguing on social and political dynamics. This approach broadens the traditional notion of dramaturgy by incorporating the role of institutions in the curation and mediation of experiences, including processes of critical analysis, promotion of dialogue and active participation, thus shaping the way in which the spectators interpret and interact with their artistic experience.

Therefore, institutional dramaturgy may also be understood as a practice in which cultural institutions – more than producers of artistic objects to be consumed in the world's volatile “attention market” – play an active role in creating critical contexts while claiming the social function of theatre (as an institution).

RUI PINA COELHO*

CLAUDIO LONGHI

Diretor do Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa. Entre 2017-20, assumiu o cargo de diretor artístico do Emilia Romagna Teatro Fondazione. É professor catedrático (em licença sabática) de História da Encenação e Teoria da Encenação no Departamento de Artes Visuais, Performativas e Mediáticas da Universidade de Bolonha. Publicou mais de uma centena de obras sobre a história da encenação e do ator, a evolução da dramaturgia contemporânea e o sistema teatral italiano. A par da carreira académica, tem desenvolvido ampla atividade no mundo do teatro, trabalhando inicialmente nos domínios da encenação e da educação de públicos, alargando depois o seu campo de ação às áreas organizacionais. Iniciando em 1999 o seu trabalho como encenador, dirigiu numerosos espetáculos nas principais instituições teatrais italianas: Emilia Romagna Teatro Fondazione, Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Roma, Teatro Stabile di Torino, Teatro de Gli Incamminati, Teatro Due di Parma e Istituto Nazionale del Dramma Antico. Criou e dirigiu diversos projetos teatrais interativos e de educação de públicos. O seu trabalho no domínio do teatro tem envolvido também a área da formação de atores.

Director of the Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa. From 2017 to 2020, he held the role of artistic director at the Emilia Romagna Teatro Fondazione. He is full Professor (on leave) of History of Direction and Theory of Direction at the Department of Visual, Performing and Media Arts of the University of Bologna. Has published more than one hundred works on the history of direction and of the actor, the evolution of contemporary dramaturgy and the Italian theatrical system. His academic career has run parallel with his activity in the world of theatre, working initially in the field of directing and audience education, to then widen his scope to organisational areas. Beginning in 1999, he directed many productions for leading Italian theatrical institutions (Emilia Romagna Teatro Fondazione, Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Roma, Teatro Stabile di Torino, Teatro de Gli Incamminati, Teatro Due di Parma, Istituto Nazionale del Dramma Antico). Has created and curated audience education and collaborative theatrical projects. His work in the field of theatre has also extended to actor training.

FERNANDO MATOS OLIVEIRA

Professor associado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena o Programa de Doutoramento em Estudos Artísticos. Tem publicado ensaios sobre teatro, *performance* e literatura em várias revistas nacionais e internacionais. Dirige a coleção Dramaturgia na Imprensa da Universidade de Coimbra e é membro do Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS20), onde integra linhas de investigação nas áreas do teatro, da *performance* e da produção teatral. Como diretor do Teatro Académico de Gil Vicente (2011-23) e membro do LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas, tem vindo a promover a aproximação entre a pesquisa e a criação artística, acolhendo projetos que colocam em contacto artistas, alunos e artistas-investigadores.

Associate Professor at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Coimbra, where he heads the PhD Programme in Art Studies. Has published essays on theatre, performance and literature in a number of national and international journals. Directs the Drama collection at the University of Coimbra Press, and is a member of the Centre for Interdisciplinary Studies (CEIS20), where he conducts research in the areas of theatre, performance and theatre production. As director of Teatro Académico de Gil Vicente (2011-23) and a member of LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas, has promoted a dialogue between research and artistic creation by hosting projects that connect artists, students, and artist-researchers.

LINE ROSVOLL

Encenadora e dramaturgista. Foi diretora artística do Dramatikkens hus/The Norwegian Centre for New Playwriting durante uma década, até junho de 2024. Dirigi inúmeras produções, essencialmente peças novas e teatro radiofónico. Diretora artística do Norwegian Contemporary Playwright Festival/ Norsk Dramatikk Festival durante sete anos. Estudou encenação na Academia Nacional de Artes de Oslo. Diretora artística do Teatro Ibsen, situado na cidade natal do dramaturgo, Skien.

Director and dramaturg. Was artistic director at Dramatikkens hus/The Norwegian Centre for New Playwriting for a decade, until June 2024. Has directed numerous productions, primarily new plays and radio dramas. Artistic director of The Norwegian Contemporary Playwright Festival/Norsk Dramatikk Festival for seven years. Trained as a theatre director at Oslo National Academy of the Arts. Artistic Director at Theatre Ibsen, situated in Ibsen’s birthplace, Skien.

VINCENT ROMAIN

Depois de uma licenciatura em Línguas e Literaturas Românicas, graduou-se no Centre d’Études Théâtrales de Louvain-la-Neuve. Desde 1999, é coordenador do Centre des Écritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles, que tem por missão apoiar os autores de teatro no processo de escrita e valorizar as suas obras nos mundos do teatro e da literatura, tanto na Bélgica como no estrangeiro. Leiona História da Escrita Dramática no Arts² – Conservatório de Mons.

After a degree in Romanic Languages and Literatures, he graduated at the Centre d’Études Théâtrales in Louvain-la-Neuve. Since 1999, is the coordinator of the Centre des Écritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles, whose mission is to support theatre authors during the writing process and to showcase their works in the theatrical and literary worlds, not only in Belgium but also abroad. He lectures History of Dramatic Writing at Arts² – Mons Conservatory.

MÓNICA GUERREIRO

Formada em Ciências da Comunicação, com especialização em Artes e pós-graduação em Culturas e Discursos Emergentes (FCSH-UNL). Os seus interesses de investigação incluem: a dança contemporânea portuguesa, sua história e práticas; a crítica e apreciação de espetáculos; e a teoria *queer*. Jornalista e crítica, publicou na imprensa especializada entre 1996 e 2010. Autora da biografia *Olga Roriz* (Assírio & Alvim, 2007), da monografia *O Essencial sobre a Companhia Nacional de Bailado* (IN-CM, 2017) e do *Manual para um Recrutamento Inclusivo* (Performart, 2023). Desempenhou funções públicas na Direção-Geral das Artes (2004-15), na Direção de Cultura do Município do Porto (2016-19) e na Direção do Coliseu do Porto (2020-23). É atualmente diretora artística do Ponto C – Cultura e Criatividade, em Penafiel.

Holds a degree in Communication Sciences, a specialisation in Arts and a postgraduate degree in Emerging Cultures and Discourses (FCSH-UNL). Her research interests include: Portuguese contemporary dance, its history and practices; criticism and appreciation of performances; and queer theory. A journalist and a critic, her work was published in the specialised press between 1996 and 2010. Author of the biography *Olga Roriz* (Assírio & Alvim, 2007), the monograph *O Essencial sobre a Companhia Nacional de Bailado* (IN-CM, 2017), and *Manual para um Recrutamento Inclusivo* (Performart, 2023). Has held public positions in the Directorate-General for the Arts (2004-15), in the Culture Department of the Municipality of Porto (2016-19), and in the Board of Coliseu do Porto (2020-23). Is currently the artistic director of Ponto C - Cultura e Criatividade, in Penafiel.

Dramaturgia: Criação

Dramaturgy: Creation

oradores/speakers

ANDRÁS DÖMÖTÖR

Dramaturgia pessoal e mítica

*Personal and mythical
dramaturgy*

RICARDO PAIS

*Nomenclatura
da dramaturgia*

*Nomenclature
of dramaturgy*

SARAH GROCHALA

Políticas da forma dramática

Politics of dramatic form

SEDA ILTER

*Criação de trabalho para
um público mediatizado:
dramaturgia da ausência
tecnológica*

*Creating work for a
mediatized audience:
dramaturgy of technological
absence*

moderador/host

NUNO M CARDOSO

Dramaturgy, as cultural assemblage, works equally with settings, people, bodies, things, texts, histories, voices, architectures.

MIKE PEARSON & MICHAEL SHANKS,
Theatre/Archaeology.
London: Routledge, 2002: 89.

Em algumas das práticas dramatúrgicas contemporâneas, o foco do labor criativo deslocou-se do trabalho em torno de um texto, ou de um projeto de encenação, para uma abordagem mais processual e colaborativa. De maneiras muito diversas, e de acordo com a dinâmica relacional de cada estrutura de produção, o papel do dramaturgista tende a diluir-se no trabalho coletivo e a dramaturgia tende a ser entendida como um processo na edificação da arquitetura global do espetáculo.

Desta forma, entendendo dramaturgia como a criação da “arquitetura do processo”, os instrumentos mobilizados na criação de um espetáculo são de tipologia praticamente infinita, postos ao serviço da construção de uma obra singular, única, de forma orgânica e flexível. Improvisações, experimentações, estruturas abertas, e um caleidoscópio incomensurável de outros processos de composição, abrem espaço a que as ideias se contaminem e transformem ao longo do processo. Estas abordagens são particularmente visíveis em contextos de teatro pós-dramático, pós-representacional ou performativo, onde se privilegiam emoções e afetos e, em geral, se coloca em foco a dimensão perceptual da experiência performativa.

Este entendimento está na base de processos de composição teatral, muito populares nos anos 90 e no início do novo milénio (tal como o *devised theatre*), formas de criação teatral em que o texto e a estrutura do próprio espetáculo são desenvolvidos coletivamente pelos membros da equipa criativa ao longo dos ensaios. Esse processo valoriza, inevitavelmente, a dimensão colaborativa e coletiva da criação teatral. Estas técnicas de composição – descentradas, horizontais e colaborativas – são herdeiras dos muitos processos de criação coletiva populares nos anos 60 e 70, já então

manifestações políticas de uma atitude que visava um ataque direto a todas as ideias de autoridade (do texto, do autor, do encenador, do edifício teatral, da crítica...).

Os aspectos sensoriais, afetivos e fenomenológicos da dramaturgia contemporânea têm vindo a assumir-se como centrais, reforçando a importância dos elementos visuais, aurais, espaciais e relacionais. Aqui, a dramaturgia trabalha para criar um contexto fenomenológico para a emergência do espetáculo (e de tudo o que esta mobiliza, estética, ética e politicamente). Compreende-se, portanto, o espetáculo como algo que está muito para além da mera apresentação ao público de um trabalho preparado por artistas. Compreende-se o espetáculo como um evento produtor de cultura, de inscrição plena na esfera pública e que depende da participação ativa e criativa do espectador. A criação desse contexto e a proteção do seu sentido é uma tarefa dramatúrgica.

Em suma, os processos de dramaturgia atuais destacam o dramaturgo como um agente cocriador, que contribui para a criação de uma experiência teatral subjetiva e multifacetada. A nova dramaturgia é uma prática fluida, que valoriza a exploração de diferentes linguagens e dimensões percutuais. Com isso, o dramaturgo ajuda a criar contextos performativos que podem ultrapassar os limites convencionais do teatro, convidando o público a participar ativamente numa experiência estética e emocional, complexa e profundamente sincronizada com o tempo presente.

In some contemporary dramaturgical practices, the focus of the creative effort has moved from working on a text or a theatrical project to a more processual and collaborative approach. In very diverse ways, and according to the relational dynamics of each production structure, the role of the dramaturg tends to meld into collective work and dramaturgy tends to be understood as a process in the construction of the global architecture of the performance.

In this conception of dramaturgy as the creation of the “architecture of the process”, the tools mobilized for the creation of a performance are

virtually infinite in terms of their typology, employed as they are in the construction of singular, unique works, in an organic and flexible way. Improvisations, experimentations, open structures, and an immeasurable kaleidoscope of compositional processes, open the way for ideas to contaminate each other and to transform throughout the process. These approaches are particularly noticeable in contexts of post-dramatic, post-representational or performative theatre, where emotions and affects are favoured and, generally, the perceptual dimension of the performative experience is brought into focus.

This understanding is at the basis of theatrical composition processes that were extremely popular in the 1990s and at the beginning of the new millennium (such as *devised theatre*), forms of theatrical creation in which the text and structure of the performance itself were developed collectively by the members of the creative team during the rehearsals. Such process inevitably values the collective and collaborative dimension of theatrical creation. These composition techniques – decentralized, horizontal and collaborative – are heirs to the many processes of collective creation that were popular during the 1960s and 1970s – then, political manifestations of an attitude that vehemently rejected all ideas of authority (of the text, the author, the stage director, the theatre venue, the critics...).

The sensorial, affective and phenomenological aspects of contemporary dramaturgy have become central, reinforcing the importance of the visual, aural, spatial and relational elements. Here, dramaturgy works to create a phenomenological context for the emergence of the performance (and of everything it mobilizes, aesthetically, ethically and politically). Therefore, the performance is understood as something that goes far beyond the mere presentation to the public of a work prepared by artists. It is understood as an event that produces culture, fully inscribed in the public sphere, and relying on the spectator's active and creative participation. The creation of this context and the advocacy of its meaning is a dramaturgical task.

In short, current dramaturgical processes highlight the role of the dramaturg as a co-creative agent who contributes to the creation of a subjective and multifaceted theatre experi-

ence. The new dramaturgy is a fluid practice that values the exploration of different languages and perceptual dimensions. In this way, the dramaturg helps to create performative contexts that can go beyond the theatre's conventional limits, inviting the audience to actively participate in an aesthetic and emotional experience, complex and deeply in synchrony with the present time.

RUI PINA COELHO*

ANDRÁS DÖMÖTÖR

Encenador freelance em Budapeste e Berlim. As questões sociais e políticas são o foco dos seus interesses artísticos. Concluiu o curso de interpretação na SZFE (Universidade de Artes Teatrais e Cinematográficas de Budapeste) em 2003, e o de encenação em 2007. De 2003 a 2010, foi membro da companhia do Teatro Örkény, em Budapeste. A partir de 2010, trabalha exclusivamente como encenador e, desde 2014, sobretudo em países de língua alemã, em estreita colaboração com autores contemporâneos como Sasha Marianna Salzmann, Sivan Ben Yishai, Thomas Perle, Ferdinand Schmalz e Lukas Bärfuss. Escreveu e encenou algumas das suas obras, como *Mephistoland*, e as dramatizações dos romances *Solaris* e *A Peste*. Em 2021, dirigiu a sua primeira ópera, *Figaro*³. Por *Káli holtak*, recebeu os prémios de Melhor Encenador, Melhor Espetáculo e Melhor Novo Texto para Palco. Galardoado com o Prémio Hevesi Sándor e com o Prémio de Teatro Húngaro Contemporâneo.

A freelance theatre director in Budapest and Berlin. Social and political issues are at the centre of his artistic interests. Obtained his acting diploma from the SZFE (University of Theatre and Film Arts in Budapest) in 2003 and his directing diploma in 2007. From 2003-10, was an ensemble member at the Örkény Theatre, Budapest. Since 2010, has worked exclusively as a director, and since 2014 mainly in German-speaking countries, in close collaboration with contemporary authors such as Sasha Marianna

Salzmann, Sivan Ben Yishai, Thomas Perle, Ferdinand Schmalz and Lukas Bärfuss. Has written and directed his own works, such as *Mephistoland*, and the dramatizations of the novels *Solaris* and *The Plague*. In 2021, directed his first opera, *Figaro*³. For *Káli holtak*, he received the awards for Best Director of the Season, Best Performance and Best New Stage Text. Winner of the Hevesi Sándor Prize and the Contemporary Hungarian Drama Prize.

RICARDO PAIS

Diplomado em Encenação pelo Drama Centre London. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordenador do projeto Área Urbana – Núcleo de Ação Cultural de Viseu (a partir de 1985); diretor do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); e comissário-geral para Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). A sua mais relevante experiência institucional ocorreu no Teatro Nacional São João, que dirigiu entre 1996 e 2009, com um interregno de dois anos. Nessa condição, dirigiu o festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. nas edições de 1997, 1999 e 2004, tendo esta última acolhido o XIII Festival da União dos Teatros da Europa. Do seu percurso de encenador fazem parte mais de cinquenta espetáculos teatrais e criações cénicas, nos quais cruzou a literatura, o canto, a eletrónica, a dança, o teatro radiofónico, o vídeo, a magia, o *b-boying* e a *performance art*. Ocupou-se da mais alta literatura em língua portuguesa, trabalhando autores como Gil Vicente, António Ferreira, Padre António Vieira, Almeida Garrett, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Refira-se o quintessencial *Turismo Infinito* (2007), a partir da obra de Pessoa, reposto em 2020, no dia em que se assinalou o Centenário do Teatro São João. Encenou também autores nucleares da dramaturgia universal, de Maquiavel a Thomas Bernhard, de Shakespeare a Alfred Jarry, de Molière a Ionesco. Prefere, contudo, definir-se como “encenador de música”: citem-se *Raízes Rurais. Paixões Urbanas*, um retrato melódico de Portugal encomendado pela Cité de la Musique (1998); a ópera *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten (2001); *Cabelo Branco* é

Saudade (2005), uma das suas várias incursões no Fado; e *talvez... Monsanto* (2020).

Graduated in Directing from the Drama Centre London. He was a teacher at the Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); coordinator of the project Área Urbana – Núcleo de Ação Cultural de Viseu (since 1985); director of the Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); and general commissioner for Coimbra – Capital do Teatro (1992-93). His most relevant institutional experience took place at the Teatro Nacional São João, which he directed from 1996 to 2009, except for a two-year interval. In that capacity, he directed the international PoNTI festival in its 1997, 1999 and 2004 editions, the latter of which also hosted the 13th Festival of the Union of the Theatres of Europe. His career as a director includes more than fifty theatre shows and stage creations, in which he combined literature, singing, electronica, dance, radio drama, video, magic, b-boying and performance art. He brought to the stage the greatest authors in the Portuguese language, such as Gil Vicente, António Ferreira, Padre António Vieira, Almeida Garrett, Fernando Pessoa and Almada Negreiros. A special mention is due to *Turismo Infinito* (2007), based on the writings of Fernando Pessoa, which was rerun in March 2020 to mark the TNSJ's Centenary. He also staged several fundamental authors of world literature, from Machiavelli to Thomas Bernhard, from Shakespeare to Alfred Jarry, from Molière to Ionesco. However, he would rather describe himself as a "music stage director". The following works are noteworthy: *Raízes Rurais. Paixões Urbanas*, a melodic portrait of Portugal commissioned by Cité de la Musique (1998); Benjamin Britten's opera *The Turn of the Screw* (2001); *Cabelo Branco é Saudade* (2005), one of his several incursions into Fado music; and *talvez... Monsanto* (2020).

SARAH GROCHALA

Multipremiada dramaturga e académica. A sua monografia, *The Contemporary Political Play* (Bloomsbury, 2017), foi nomeada para o prémio TaPRA Early Career Research Prize de 2018. As suas peças incluem *S-27* (Finborough Theatre, Londres, 2009), que ganhou o concurso de Dramaturgia da Amnistia Internacional/iceandfire Protect the Human Playwriting Competition, em 2007, e *Waiting for Romeo* (Hill Street Theatre, Edimburgo, 2006). *Intelligence* ganhou o Women's Prize for Playwriting de 2023 e foi uma das peças selecionadas na EURODRAM de 2024. Escreve peças radiofónicas, enquadradas nos mundos de *Dr. Who* e *The Avengers*. Os seus argumentos de cinema têm sido elogiados no Austin Film Festival, no US Writers Lab, e no C21 Drama Series Writing Competition. Trabalhou como artista associada na companhia de teatro Headlong, onde foi responsável pela criação de experiências teatrais digitais.

Multi-award-winning playwright and academic. Her monograph, *The Contemporary Political Play* (Bloomsbury 2017), was shortlisted for the 2018 TaPRA Early Career Research Prize. Her plays include *S-27* (Finborough Theatre, London, 2009), which won the 2007 Amnesty International/iceandfire Protect the Human Playwriting Competition, and *Waiting for Romeo* (Hill Street Theatre, Edinburgh, 2006). *Intelligence* won the 2023 Women's Prize for Playwriting and was a 2024 EURODRAM selection. Regularly writes audio dramas, set in the worlds of *Dr. Who* and *The Avengers*. Her screenplays have won accolades at Austin Film Festival, the US Writers Lab, and the C21 Drama Series Writing Competition. Worked as an associate artist with the theatre company Headlong, leading the creation of digital theatrical experiences.

SEDA ILTER

Professora de Teatro e Performance no Birkbeck College, na Universidade de Londres. As suas

áreas de investigação incluem as implicações teóricas e estéticas das novas tecnologias multimédia e da cultura no teatro; teoria e prática do teatro contemporâneo e dramaturgia; nova escrita e adaptação. Escreveu sobre estes temas, bem como sobre a interação entre a *performance art*, a resistência política e os meios de comunicação social; teatro pós-dramático; conversas interculturais entre o teatro britânico e o teatro turco. Tradutora *freelance* (de peças britânicas para turco) e encenadora. Dirigiu a sua tradução de *The Author*, de Tim Crouch, em Istambul (Talimhane Theatre, 2015-16).

Senior lecturer in Theatre and Performance at Birkbeck College, University of London. Her research interests include theoretical and aesthetic implications of new media technologies and culture in theatre; theory and practice of contemporary theatre and dramaturgy; new writing and adaptation. Has written about these subjects as well as about the interaction of performance art, political resistance and social media; post-dramatic theatre; intercultural conversations between British and Turkish theatre. A freelance translator (of British plays into Turkish) and director. Directed her translation of Tim Crouch's *The Author*, in Istanbul (Talimhane Theatre, 2015-16).

NUNO M CARDOSO

Encenador, ator, diretor artístico e professor. Encenou mais de uma centena de obras de autores como Shakespeare, Goethe, G.E. Lessing, Georg Büchner, Frank Wedekind, Alfred Jarry, Karl Kraus, Apollinaire, Samuel Beckett, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Heiner Müller, Wole Soyinka, Caryl Churchill, Alain Ayckbourn, Peter Handke, Lars Norén, Dimítris Dimitriádis, R.W. Fassbinder, Bernard-Marie Koltès, Martin Crimp, Enda Walsh, Falk Richter, Sarah Kane, Simon Stephens, Sheila Callaghan. Como ator, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Jean-Louis Martinelli, Cláudio Lucchesi, Rogério de Carvalho,

Manuel Sardinha, António Durães, entre outros, e com os realizadores Manoel de Oliveira e Saguenail. É membro do EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance, da IFTR – International Federation for Theatre Research, do NIEP – Núcleo de Investigação em Estudos Performativos e do comité português da EURODRAM – Rede Europeia de Tradução Teatral. Diretor do projeto Cassandra para a RTP. Assessor da Direção Artística do Teatro Nacional São João. Foi consultor de programação das Artes Performativas na Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura e membro fundador e da direção da AMANDA, dedicada à nova dramaturgia contemporânea, do Teatro Só, Cão Danado e Ao Cabo Teatro. Doutorando em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Tem o mestrado de Teatro – Ramo Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema, o Curso Internacional Itinerante de Aperfeiçoamento Teatral da École des Maîtres e frequência da licenciatura em Matemática e Ciências da Computação da Universidade do Minho. É professor convidado na licenciatura em Teatro da Universidade do Minho, tendo também lecionado na licenciatura em Artes Dramáticas da ULP e na pós-graduação em Dramaturgia e Argumento na ESMAE, no Balleteatro, EPAOE Chapitô e ACE Escola de Artes.

Director, actor, artistic director and teacher. Has directed over a hundred plays by authors such as Shakespeare, Goethe, G.E. Lessing, Georg Büchner, Frank Wedekind, Alfred Jarry, Karl Kraus, Apollinaire, Samuel Beckett, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Heiner Müller, Wole Soyinka, Caryl Churchill, Alain Ayckbourn, Peter Handke, Lars Norén, Dimítris Dimitriádis, R.W. Fassbinder, Bernard-Marie Koltès, Martin Crimp, Enda Walsh, Falk Richter, Sarah Kane, Simon Stephens, Sheila Callaghan. As an actor, has worked with directors Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Jean-Louis Martinelli, Cláudio Lucchesi, Rogério de Carvalho, Manuel Sardinha, António Durães, among others, and with film directors Manoel de Oliveira and

Saguenail. He is a member of EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance, of IFTR – International Federation for Theatre Research, of NIEP – Núcleo de Investigação em Estudos Performativos and of the Portuguese committee of EURODRAM – European Network of Theatre Translation. Director of the Cassandra project for the Portuguese broadcaster RTP. Adviser to the Artistic Director of Teatro Nacional São João. Was a consultant for the Performing Arts programme at Guimarães 2012 European Capital of Culture, and a founding member and director of AMANDA, dedicated to new contemporary dramaturgy, of Teatro Só, Cão Danado and Ao Cabo Teatro. Currently working on his PhD in Contemporary Art at the University of Coimbra's College of Arts. Holds a master's degree in Theatre – Staging from the Escola Superior de Teatro e Cinema, an Itinerant International Course in Theatre Improvement from the École des Maîtres and attended the degree course in Mathematics and Computer Science at the University of Minho. He is a guest lecturer at the University of Minho's degree course in Theatre and has also taught at ULP's degree course in Dramatic Arts as well as the postgraduate programme in Dramaturgy and Screenwriting at ESMAE, Balleteatro, EPAOE Chapitô, and ACE Escola de Artes.

Dramaturgia: Colaborações

Dramaturgy: Collaborative Procedures

mesa-redonda/round table

CARME PORTACELI
GÁBOR TOMPA
IVAN DOBCHEV
MARGARITA MLADENOVA
VESNA RADOVANOVIC

moderador/host

FLORIAN HIRSCH

There are no productions without dramaturgy – yet there may well be productions without a dramaturg.

KATALIN TRENCSENYI,
*Dramaturgy in the Making.
A User's Guide for Theatre Practitioners.*
London and New York:
Bloomsbury, 2015: xxi.

Os processos de composição dramatúrgica nas práticas cénicas contemporâneas tendem a privilegiar a fluidez, a flexibilidade e a interdisciplinaridade, elementos cruciais na criação colaborativa. Nesse contexto, o dramaturgista, quando há alguém com essa responsabilidade específica, é uma presença ativa que dialoga criticamente com o processo e que se adapta ao fluxo contínuo do procedimento criativo. Mas, em rigor, e neste caso, a dramaturgia tende a diluir-se num trabalho coletivo, sem responsabilidades específicas individuais atribuídas. Esta abordagem permite que o espetáculo se desenvolva como uma obra mutável e em permanente construção, onde o sentido final resulta de múltiplas perspetivas e subjetividades. Uma obra indomada à mercé da intervenção (por vezes, da reconfiguração) do espectador.

Os processos colaborativos entendidos numa forma alargada, ou seja, contemplando a participação (ativa e crítica) do espectador valorizam, em potência, a performatividade dos corpos reunidos em assembleia, considerando que o simples ato de um conjunto de pessoas se reunir e existir coletivamente no espaço público, de forma síncrona, intensa e complexa, é, em si, uma forma de produção de discurso e de intervenção política. Um discurso que pode interferir no real e que se arrisca a redefinir a própria esfera política. Uma das possíveis consequências de se entender o processo colaborativo desta maneira é, pois, a ampliação do conceito de ação política e da sua relação com a criação artística.

A adoção de procedimentos colaborativos – onde as tradicionais hierarquias das instituições de criação teatral são questionadas – pode denunciar, também, um posicionamento político

sobre as condições laborais e éticas em que os trabalhadores de artes performativas exercem a sua profissão. A busca de contextos de responsabilidade horizontal e de potência democrática pode, pois, denunciar a procura de relações alicerçadas no desejo de assembleia, no espírito fraterno e na escuta ativa, prefigurando-se a sala de ensaios e o trabalho de criação artística como modelos utópicos para a invenção de novas formas de imaginação social.

Uma das primeiras baixas dos procedimentos colaborativos é a noção de autoria. Não exactamente o conceito de autor, mas a noção de autoria. Recusando-se a autoridade da palavra escrita ou a centralidade do olhar do encenador nos processos colaborativos, a responsabilidade autoral tende a ser distribuída por todos os criativos, refletindo esta abordagem uma atitude exploratória (nas formas) e aberta (nos conteúdos). Esta abertura indica o entendimento da ideia de dramaturgia como uma rede complexa de relações interdependentes entre os diversos elementos da produção teatral, privilegiando um entendimento holístico do fenómeno performativo, onde todos os seus componentes (intérpretes, espaço, luz, som, texto, objetos e até o público) interagem e se influenciam mutuamente.

Dramaturgical composition processes in contemporary theatrical practices tend to favour fluidity, flexibility and interdisciplinarity, crucial elements in collaborative creation. In this context, the dramaturg – when there is someone with this specific task – is an active presence that critically dialogues with the process and adapts to the continuous flow of the creative procedures. But, strictly speaking, dramaturgy, in this case, tends to meld into a collective effort, with no assignment of specific individual responsibilities. This approach allows the performance to develop as a changeable work in permanent construction, in which the final meaning is the outcome of multiple perspectives and subjectivities. An untamed work that depends on the spectator's intervention (and, sometimes, reconfiguration).

Collaborative processes understood in a broad sense – that is, encompassing the (active

and critical) participation of the spectator – potentially value the performativity of the bodies gathered in an assembly, considering that the simple act of a group of people coming together and existing collectively in a public space, in a synchronous, intense and complex way, is in itself a form of discourse and political intervention. A discourse that can interfere with reality and potentially redefine the political sphere itself. One of the possible consequences of understanding the collaborative process in this way is, thus, the broadening of the concept of political action and of its relationship with artistic creation.

The adoption of collaborative procedures – in which the traditional hierarchies of theatrical creation institutions are challenged – may also reflect a political stance on the working and ethical conditions under which performing arts workers exercise their profession. The search for contexts of horizontal responsibility and democratic effectiveness may, therefore, reflect the pursuit of relationships based on a desire of assembly, on a spirit of fraternity and active listening, with the rehearsal room and the endeavour of artistic creation functioning as utopic models for the invention of new forms of social imagination.

One of the first casualties of collaborative procedures is the notion of authorship. Not exactly the concept of author, but that of authorship. Rejecting the authority of the written word, or the centrality of the stage director's gaze, in collaborative processes authorial responsibility tends to be shared among all the creative team members, an approach that reflects an exploratory (in terms of form) and open (in terms of content) attitude. This openness signals an understanding of dramaturgy as a complex network of interdependent relationships between the various elements involved in a theatrical production, favouring a holistic conception of the performative phenomenon, where all its components (performers, space, light, sound, text, objects, and even the audience) interact and influence each other.

RUI PINA COELHO*

CARME PORTACELI

Diretora artística do Teatre Nacional de Catalunya, em Barcelona, nomeada para o período 2021-27. Diretora artística da FEI – Factoria Escénica Internacional entre 2005-16, vice-presidente da Academia das Artes Cénicas de Espanha desde 2014. Diretora artística do Teatro Español de Madrid entre 2016-19. Formada em História da Arte, foi professora de Encenação e de Interpretação no Institut del Teatre de Barcelona entre 2001-16. Entre 1981-85, foi assistente de encenação em várias produções do Teatre Lliure. Como encenadora, dirigiu mais de 70 espetáculos, levando à cena obras de Pinter, Koltès, Lorca, Thomas Bernhard, Ibsen, Shakespeare, Lope de Vega, Botho Strauss, entre outros, tendo coassinado a adaptação e encenado *La Madre de Frankenstein*, de Almudena Grandes, *La Casa de los Espíritus*, de Isabel Allende, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *Frankenstein*, de Mary Shelley, e dirigido *Bovary*, de Flaubert, e *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Entre os espetáculos premiados, citem-se os seguintes: *Només Són Dones*, de Carmen Domingo (Prémio Max para Melhor Espetáculo e Melhor Encenação 2017), *Què va passar amb Nora quan va deixar el seu home*, de Elfriede Jelinek (Prémio da Crítica 2009 para Melhor Espetáculo), e *Cara de Foc*, de Marius von Mayenburg (Prémio Butaca 2002 para Melhor Encenação).

Artistic director of the Teatre Nacional de Catalunya, in Barcelona, appointed for the period 2021-27. Artistic director of the FEI – Factoria Escénica Internacional, from 2005 to 2016, and vice-president of the AAEE – Spanish Academy of Dramatic Arts since 2014. Artistic director of the Teatro Español de Madrid between 2016 and 2019. Graduating in Art History, she taught stage directing and acting at the Institut del Teatre de Barcelona from 2001 to 2016. Between 1981-85, she was an assistant director in several productions of the Teatre Lliure. She stage directed more than seventy plays, by authors such as Pinter, Koltès,

Lorca, Thomas Bernhard, Ibsen, Shakespeare, Lope de Vega, Botho Strauss, among others, and co-adapted and directed *La Madre de Frankenstein*, de Almudena Grandes, *La Casa de los Espíritus*, de Isabel Allende, Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and Mary Shelley's *Frankenstein*, and directed Flaubert's *Bovary* and Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. Among her prize-winning shows, the following deserve special mention: *Només Són Dones* by Carmen Domingo (2017 Max Award for Best Play and Best Direction), *Què va passar amb Nora quan va deixar el seu home* by Elfriede Jelinek (2009 Critics Award for Best Play), and *Cara de Foc* by Marius von Mayenburg (2002 Butaca Award for Best Direction).

GÁBOR TOMPA

Encenador, cineasta, poeta, ensaísta e professor romeno-húngaro. Formado na Academia I.L. Caragiale de Arte e Cinema, em Bucareste, encena desde 1981 no Teatro Húngaro de Cluj, na Roménia, tendo assumido em 1987 a sua direção artística e em 1990 também a sua administração. É fundador e diretor artístico do Festival Internacional de Teatro Interferences, organizado bianualmente pelo teatro que dirige, e presidente da União dos Teatros da Europa desde 2018. Encenou mais de cem peças e produziu outras tantas, em vários países europeus, nos Estados Unidos da América, no Canadá e na Coreia do Sul, e em várias línguas. Sempre privilegiou o diálogo com obras maiores de grandes autores, destacando-se desde logo Beckett, mas também Shakespeare, Molière, Büchner, Ionesco, Beckett, Tchekhov, Bulgakov, Caragiale e Mrožek. Encenou várias óperas, a última das quais *La Clemenza di Tito*, de Mozart. Além de duas curtas-metragens, realizou uma longa, *Kínai Védelem* (título internacional: *Chinese Defense*, 1999), galardoada com o prémio de Melhor Primeira Obra no Festival Internacional de Cinema de Salerno. Multipremiado pelo seu trabalho em teatro, tem obra publicada no domínio do ensaio e da poesia.

Romanian-Hungarian theatre director, film-maker, poet, essayist, and teacher. He graduated from the I.L. Caragiale Academy of Art and Cinema in Bucharest, and since 1981 has been working with the Hungarian Theatre of Cluj, in Romania, taking on its artistic direction in 1987 and its general management from 1990 on. He is the founder and artistic director of the Interferences International Theatre Festival, held biannually by the theatre he directs, and the president of the Union of the Theatres of Europe since 2018. He stage-directed more than one hundred plays and produced many others in several European countries, as well as in the United States, Canada, and South Korea, working in several languages. He has always fostered the dialogue with important works by the greatest dramatists, notably Beckett, but also Ionesco, Shakespeare, Molière, Büchner, Chekhov, Bulgakov, Caragiale, and Mrožek. He stage-directed several operas, most recently Mozart's *La Clemenza di Tito*. Apart from two short films, he directed a full-length film, *Kínai Védelem* (international title: *Chinese Defense*, 1999), which garnered the Best First Feature Award at the Salerno International Film Festival. Besides his highly acclaimed career in the theatre, he has also published several books of poetry and two volumes of essays.

MARGARITA MLADENOVA

Fundadora (com Ivan Dobchev), diretora-geral e encenadora do Theatre Laboratory Sfumato, desde 1989. Professora na Academia Nacional de Artes do Teatro e do Cinema, em Sófia. Responsável por mais de 150 espetáculos em diferentes teatros, assim como em televisão e ópera, a partir de textos clássicos búlgaros, russos e da Europa Ocidental, e de dramaturgos búlgaros contemporâneos. Os seus espetáculos fazem parte dos projetos Sfumato, com o objetivo de abordar a poética de um texto ou de um autor através de diferentes apresentações. Os seus espetáculos receberam vários prémios internacionais, nomeadamente: para *The Black Fleece*: Melhor Espetáculo e Prémio do PÚblico – MESS-Sarajevo; Melhor Espetáculo, Melhor Dramaturgia, Melhor Música e Prémio do PÚblico – Small Theatre Forms Festival, Croácia; para *O Sonho de Gogol*: Melhor Espetáculo – Small Theatre Forms Festival, Croácia.

42

blico – Small Theatre Forms Festival, Croácia; para *A Dança da Morte*: Melhor Interpretação Principal, Melhor Interpretação Secundária, Melhor Música – Small Theatre Forms Festival, Croácia; para *O Sonho de Gogol*: Melhor Espetáculo – Small Theatre Forms Festival, Croácia.

Stage director. Founder (with Ivan Dobchev), managing director and stage director of Theatre Laboratory Sfumato, since 1989. Professor at the National Academy of Theatre and Film Arts, Sofia. Responsible for more than 150 performances for different drama theatres, "Ivan Vazov" National Theatre, Sliven Drama Theatre, Satire Theatre, Varna Drama Theatre, TV and opera, based on texts of Bulgarian, Russian and West European classics and Bulgarian contemporary playwrights. Her performances are part of Sfumato Programs, which aim to approach the poetics of a text or of an author through several performances. Her works have received several international awards, namely for *The Black Fleece*, Best Show and the Audience Award – MESS-Sarajevo; Best Show, Best Dramaturgy, Best Music and the Audience Silver Award – Small Theatre Forms Festival, Croatia; for *The Dance of Death*: Best Actor in main role, Best Actor in secondary role, Best Music – Small Theatre Forms Festival, Croatia; for *The Dream of Gogol*: Best Show – Small Theatre Forms Festival, Croatia.

IVAN DOBCHEV

42

Fundador – com Margarita Mladenova –, diretor artístico e encenador do Theatre Laboratory Sfumato, desde 1989. Autor de mais de 150 criações para teatro, televisão e ópera, baseadas em textos clássicos búlgaros, russos e da Europa Ocidental, assim como de dramaturgos búlgaros contemporâneos, como os espetáculos no Teatro Nacional Ivan Vazov, a partir de Yordan Radichkov, Büchner, Beckett, Müller, Konstantin Iliev ou Milen Ruskov. Os seus espetáculos mereceram distinções internacionais, nomeadamente *Apocrypha* (Melhor Espetáculo

de Rádio – Croácia e Berlim, Alemanha), *The Black Fleece* (Melhor Espetáculo e Prémio do PÚblico – MESS-Sarajevo; Melhor Espetáculo, Melhor Dramaturgia, Melhor Música e Prémio do PÚblico – Small Theatre Forms Festival, Croácia), *Nirvana* (Melhor Espetáculo – International Festival Actor of Europe, Macedónia) e *O Sonho de Gogol* (Melhor Espetáculo – Small Theatre Forms Festival, Croácia).

Founder – with Margarita Mladenova –, artistic director and stage director of Theatre Laboratory Sfumato, since 1989. Author of more than 150 creations for different drama theatres, TV and opera, based on texts of Bulgarian, Russian and West European classics and Bulgarian contemporary playwrights, as the shows at Ivan Vazov National Theatre, after Yordan Radichkov, Büchner, Beckett, Müller, Konstantin Iliev or Milen Ruskov. His performances have received international awards, namely *Apocrypha* (Best Radio Show – Croatia and Berlin, Germany), *The Black Fleece* (Best Show and Audience Award – MESS-Sarajevo; Best Show, Best Dramaturgy, Best Music and Audience Award – Small Theatre Forms Festival, Croatia), *Nirvana* (Best Show – International Festival Actor of Europe, Macedonia) and *The Dream of Gogol* (Best Show – Small Theatre Forms Festival, Croatia).

VESNA RADOVANOVIC

Licenciada pelas Faculdades de Filologia e de Artes Dramáticas. Colabora com inúmeras instituições culturais e produções artísticas independentes na qualidade de dramaturgista, argumentista, tradutora e intérprete. É a dramaturgista-residente do Yugoslav Drama Theatre desde 2022.

Graduated from the Faculties of Philology and Drama Arts. Has been cooperating with numerous cultural institutions and independent art productions in the capacity of a dramaturg,

screenwriter, translator and interpreter. She has been an in-house dramaturg with Yugoslav Drama Theatre since 2022.

FLORIAN HIRSCH

Dramaturgista, autor e tradutor. Mestre em Literatura Alemã e Estudos Americanos pelas Humboldt-Universität e Freie Universität de Berlim. Depois de várias produções independentes e da posição de assistente no Teatro Maxim Gorki, na mesma cidade, foi nomeado dramaturgista residente no Burgtheater, em Viena. Aí permaneceu, entre 2009 e 2019, tendo trabalhado também nos importantes festivais de teatro Salzburger Festspiele e Ruhrfestspiele Recklinghausen, com nomes como Jan Lauwers & Needcompany, Pedro Martins Beja, Rafael Sanchez, Jette Steckel, David Bösch, Anna Bergmann, Frank Hoffmann, Antú Romero Nunes, Tina Lanik, Christina Tscharayiski, Stefan Bachmann, Michael Laub, Christian Stückl, Georg Schmiedleitner, Franz-Xaver Mayr, Martin Laberenz, Gábor Tompa, Kathrin Herm e Sara Abbasi. As suas adaptações e traduções de obras de Shakespeare, Thomas Mann, Sófocles, Ernest Hemingway, Isabel Allende, Albert Camus, Friedrich Schiller, entre outras, foram encenadas em vários teatros internacionais. Desde 2019, é dramaturgista do Théâtre National du Luxembourg e, desde 2020, Secretário da Direção da União dos Teatros da Europa. Ensina dramaturgia na Universidade do Luxemburgo.

Dramaturg, author, and translator. Finished a Master in German literature and American Studies at Humboldt Universität and Freie Universität Berlin. After various independent productions in Berlin and assisting at Maxim Gorki Theater, was appointed dramaturg at Burgtheater Vienna, Austria. He stayed there from 2009 to 2019, and worked at the Salzburger Festspiele and Ruhrfestspiele Recklinghausen, among others, with Jan Lauwers & Needcompany, Pedro Martins Beja, Rafael Sanchez, Jette Steckel, David Bösch, Anna Bergmann,

43

Frank Hoffmann, Antú Romero Nunes,
Tina Lanik, Christina Tscharyiski, Stefan
Bachmann, Michael Laub, Christian Stückl,
Georg Schmiedleitner, Franz-Xaver Mayr,
Martin Laberenz, Gábor Tompa, Kathrin Herm
and Sara Abbasi. His adaptations and transla-
tions of works by Shakespeare, Thomas Mann,
Sophocles, Ernest Hemingway, Isabel Allende,
Albert Camus, Friedrich Schiller, among oth-
ers, have been staged at several international
theatres. Since 2019, he is Head Dramaturg
at the Théâtre National du Luxembourg and,
since 2020, Secretary of the Board of Directors
of the UTE – Union of the Theatres of Europe.
Teaches dramaturgy at the University of
Luxembourg.

* RUI PINA COELHO:
BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- ANSEN, Pil & CALLISON, Darcey (2015). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Hampshire: Palgrave.
- BUTLER, Judith (2018). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard: Harvard University Press.
- CVEJIĆ, Bojana (2010). “The Ignorant Dramaturg”, <http://www.sarma.be/docs/2864>.
- DANAN, Joseph (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Arles: Actes Sud-Papiers, 2010.
- DORT, Bernard (1986). “L'état d'esprit dramaturgique.” *Théâtre/Public*. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, n.º 67, p. 8-11, jan-fev.
- ECKERSALL, Peter (2006). “Towards an Expanded Dramaturgical Practice: A Report on The Dramaturgy and Cultural Intervention Project”, *Theatre Research International*, 31.3, p. 283-97.
- KERKHOVEN, Marianne van (1994). “Introduction to ‘On Dramaturgy’”, *Theaterschrift* (Brussels, Kaaitheteater), n.º 5-6, p. 8-34.
- LUCKHURST, Mary (2006). *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MALZACHER, Florian (2023). *The Art of Assembly. Political Theatre Today*. Berlin: Alexander Verlag.
- PAIS, Ana (2004). *O Discurso da Cumplicidade*. Lisboa: Colibri.
- PEARSON, Mike & SHANKS, Michael (2002). *Theatre/Archaeology*. London: Routledge.
- PROEHL, Geoffrey S. (2008). *Toward a Dramaturgical Sensibility*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- ROMANSKA, Madga (org.) (2014). *The Routledge Companion to Dramaturgy*. New York: Routledge.
- STERNFELD, Nora & ZIAJA, Luisa (2012), “What Comes After the Show? On Post-representational Curating”, *Curating*, n.º 14, p. 21-4.
- TRENCSÉNYI, Katalin & COCHRANE, Bernadette (2014). *New Dramaturgy*. London: Bloomsbury.
- TRENCSÉNYI, Katalin (2015). *Dramaturgy in the Making: A User's Guide for Theatre Practitioners*. London and New York: Bloomsbury.
- TURNER, Cathy & BEHRNDT, Synne (2008). *Dramaturgy and Performance*. Hounds Mills, Hampshire: Palgrave Macmillan.



MOSTEIRO DE
SÃO BENTO DA VITÓRIA
7 DEZ / DEC 19:00

Leituras encenadas Dramatised readings

Writing on New Realities

Projeto de colaboração internacional entre A Turma (Porto) e a GalataPerform (Istambul), desenvolvido ao longo de dois anos através de laboratórios de criação e residências artísticas nos dois países. O projeto desafiou os dramaturgos António Parra e Tiago Correia (A Turma), e Ferdi Çetin e Yeşim Özsoy (GalataPerform) a escreverem uma peça a partir da premissa “novas realidades que vivemos hoje”, e da procura de um teatro que vá além do conceito de fronteira.

A dramaturgical project of international collaboration between A Turma (Porto) and GalataPerform (Istanbul), developed over two years through creative laboratories and artistic residencies in both countries. The project challenged playwrights António Parra and Tiago Correia (A Turma), and Ferdi Çetin and Yeşim Özsoy (GalataPerform) to write a play based on the premise of the “new realities we live in today”, and the search for a theatre that goes beyond the concept of borders.

Delirium Aksak

Aksak Delirium

texto original/by

YEŞİM ÖZSOY

encenação/directed by

TIAGO CORREIA

Através da lente fraturada do delírio, e inspirada na curta-metragem *The Raft*, de Bill Viola, a peça explora a forma como as crises pessoais e sociais esbatem as fronteiras da verdade e da memória, distorcendo a nossa percepção do mundo. Enraizada na pulsação imprevisível do ritmo *aksak*, a narrativa flui através de realidades mutáveis, fundindo o absurdo e o humor com a gravidade da tragédia humana.

Through the fractured lens of delirium, and inspired by Bill Viola's short *The Raft*, the play explores how personal and societal crises blur the boundaries of truth and memory, distorting our perception of the world. Rooted in the unpredictable pulse of the *aksak* rhythm, the narrative flows through shifting realities, merging absurdity and dark humor with the gravity of human tragedy.

Adormeci em frente à televisão a pensar na origem da propriedade privada, acordei com a voz do meu pai

While pondering on the origins of private property in front of the TV, I fell asleep and woke to my father's voice

texto original/by

FERDİ ÇETİN

encenação/directed by

ANTÓNIO AFONSO PARRA

Da intimidade de um estúdio no bairro de Nişantaşı ao litoral misterioso de um país sem nome, a peça capta a tensão entre a conexão e o isolamento num mundo moldado por convulsões políticas e sociais. Pelo olhar das suas personagens, aborda-se o delicado equilíbrio entre forças pessoais e sociais.

The narrative spans from the confines of a Nişantaşı studio to the mysterious coastlines of an unnamed country, capturing the tension between connection and isolation in a world shaped by political and social upheaval. Through the eyes of its characters, the play delves into a delicate balance between personal and societal forces.

tradução/
translated by
Bengi de Sá Matos Paixão

interpretação/cast
Afonso Santos
Bárbara Pais
Diana Sá
Francisca Sobrinho
João Melo
José Carretas

apoio à criação/
creation support
Sara Miro

desenho de luz/
lighting design
Luís Silva

desenho de som/
sound design
Vítor Hugo Barros

direção de produção/
production director
Inês Arinto

produção executiva/
executive production
Sílvia Duarte

comunicação/
communication
Ana Rita Rodrigues

design de comunicação/
communication design
Francisco Ribeiro

produção/produced by
A Turma

parceria/partnership
GalataPerform
Teatro Nacional São João

apoio/support
Instituto Camões (Turquia)
IO Festival Internacional de Teatro (Istambul)
Quinta dos Montearinhos

duração total/total duration
2:30 com intervalo/
with intermission

YEŞIM ÖZSOY

Escritora, realizadora e performer turca. Fundadora e diretora artística da GalataPerform, companhia centrada em novos textos, novas tecnologias e interdisciplinaridade. Das suas peças, destaca *Limping Tales from Istanbul* (prémio Melhor Dramaturgo do Ano nos Prémios de Teatro Afife, 2006), *Istanbul Testimonials*, apresentada como leitura encenada no Teatr.doc, em Moscovo, e *House of Hundred*, escrita com Ferdi Çetin, selecionada pelo *The Guardian* como uma das peças imperdíveis do Edinburgh Festival Fringe 2019.

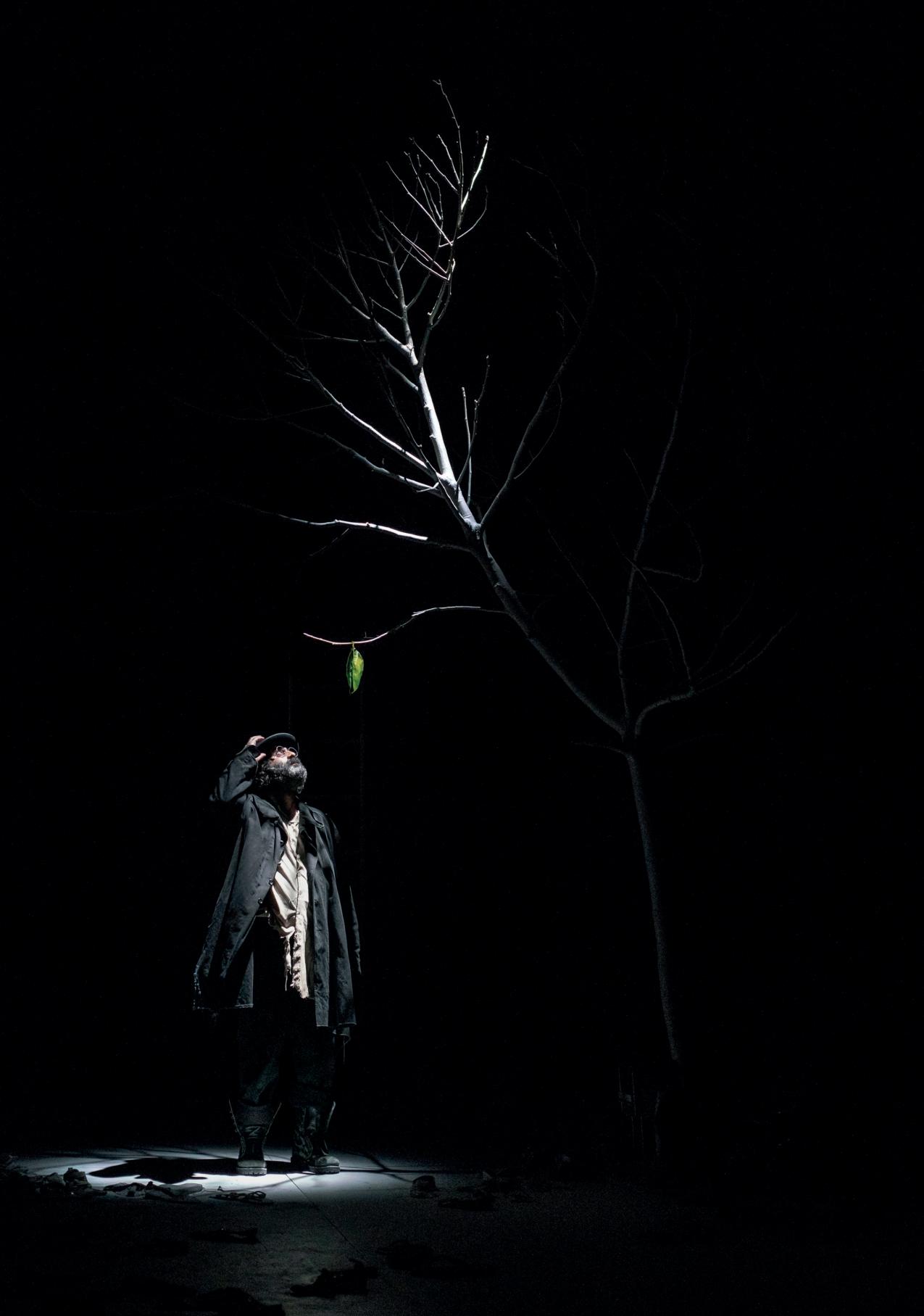
Turkish writer, director and performer. Founder and artistic director of GalataPerform, a company focused on new texts, new technologies and interdisciplinarity. Her plays include *Limping Tales from Istanbul* (Best Playwright of the Year at the Afife Theater Awards, 2006), *Istanbul Testimonials*, presented as a staged reading at Teatr.doc, in Moscow, and *House of Hundred*, written with Ferdi Çetin, selected by *The Guardian* as one of the must-see plays of the Edinburgh Festival Fringe 2019.

FERDİ ÇETİN

Escritor e dramaturgo turco, cujo trabalho se estende ao teatro e à literatura. De 2009 a 2023, trabalhou como dramaturgo na GalataPerform, liderando o New Text Project, onde colaborou com dramaturgos emergentes. Em 2012, co-fundou o *ensemble* artístico ba-, produzindo textos que fazem a ponte entre a *performance* e a narrativa. Obras como *Letters for a Tractor* (2016) e *Deserted Shores//Negative Photographs* (2021) refletem a sua abordagem inovadora.

Turkish writer and dramaturg, whose work spans theatre and literature. From 2009 to 2023, he worked as a dramaturg at GalataPerform, leading the New Text Project, where he collaborated with emerging playwrights. In 2012, he co-founded ba- interdisciplinary art ensemble, producing texts that bridge performance and narrative. Works such as *Letters for a Tractor* (2016) and *Deserted Shores//Negative Photographs* (2021) reflect his innovative approach.





.....

TEATRO CARLOS ALBERTO
8 DEZ / DEC 10:30-14:30

Assembleia Geral da UTE

UTE General Assembly

Duas vezes por ano, a pulsação do teatro bate particularmente forte numa selecionada cidade europeia. Duas vezes por ano, pessoas com as mais diversas formações, biografias e visões artísticas viajam de todos os cantos do continente – na grande maioria, diretores artísticos, reputados encenadores, acompanhados pelos elementos dos conselhos de administração ou outros representantes da instituição em que trabalham, assim como membros individuais.

Duas vezes por ano, estas pessoas encontram-se para falar sobre teatro em conjunto. Sobre o seu trabalho, sobre tópicos social e culturalmente relevantes nos seus países e não só. Lançam projetos comuns de larga escala, como foi o caso de *Finisterra*, apadrinhado pelo Teatro Nacional São João, em 2023.

Duas vezes por ano, estas pessoas assistem juntas a espetáculos selecionados e partilham as suas impressões. Duas vezes por ano, os membros da UTE – União dos Teatros da Europa encontram-se numa Assembleia Geral.

Esta Assembleia, que se realiza sempre num teatro membro diferente, é num certo sentido a missa cantada da União e da democracia praticada no interior desta rede. Há discussão, argumentação e votação (sobre orçamentos ou decisões artísticas). As candidaturas de potenciais membros são avaliadas e admitidas – ou não. A cada dois anos, um novo Presidente e um novo Conselho de Administração têm de ser eleitos, como acontecerá este ano no Porto.

Apesar de todo o trabalho e intercâmbio desenvolvidos entre as assembleias, nenhum telefonema, nenhum email, nenhuma reunião Zoom pode substituir os encontros e as trocas realizados durante e em torno da Assembleia Geral.

Duas vezes por ano.

Twice a year, the pulse of the theatre beats particularly high in one selected European city. Twice a year, people with the most diverse backgrounds, biographies and artistic visions travel from all corners of the continent – mostly artistic directors, who are often renowned stage directors themselves, accompanied by board members or other representatives of the theatre management as well as individual members.

Twice a year, these people meet to talk about theatre together. About their work, about socially and culturally relevant topics in their respective home countries and beyond. They create large-scale communal UTE projects, such as *Finisterra*, hosted by TNSJ in 2023.

Twice a year, they attend selected theatre performances together and share their impressions afterwards. Twice a year, the members of the UTE – Union of the Theatres of Europe meet for their General Assembly.

This General Assembly, which always takes place in a different member theatre, is to a certain extent the high mass of the Union and the democracy practiced within this network. There are discussions, arguments and votes (on budget issues as well as on artistic decisions). Potential new members that applied are being evaluated and admitted – or not. Every two years, a new President and a new Board of Directors have to be elected, as will be the case this year in Porto.

In spite of all the UTE work and exchange done in between, no phone call, no e-mail, no Zoom meeting can replace the personal encounters and exchanges that take place during and around the General Assembly.

Twice a year.

FLORIAN HIRSCH

Secretário da Direção da União dos Teatros da Europa
Secretary of the Union of the Theatres of Europe
Board of Directors



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

UM TEATRO DA CIDADE, DO PAÍS, DA EUROPA

O Teatro Nacional São João é o resultado da iniciativa da **cidade do Porto**. Tanto o Real Teatro de São João, destruído por um incêndio em 1908, como o segundo, inaugurado a 7 de março de 1920 (hoje, Monumento Nacional), foram erguidos por vontade das elites, associações e população do Porto. Todos os dias este sentido de pertença é renovado, tanto pela forma como o público adere aos nossos espetáculos quanto pela relação afetiva que os portuenses estabelecem com o seu património.

Tornou-se do **país** em 1992, ano em que o edifício foi adquirido pelo Estado português, conhecendo um profundo processo de reabilitação. O Ministério da Cultura criou aqui o primeiro Teatro Nacional da era democrática do país, peça essencial de uma política de descentralização cultural na região do Norte. Rapidamente se afirmou como um projeto artístico vibrante e uma estrutura de produção teatral de excelência, conjugando a divulgação dos grandes repertórios dramáticos, nacional e universal, e a atualidade das linguagens de cena.

O TNSJ é hoje também um **teatro da Europa**. A par de uma relação forte com a realidade nacional – outros teatros públicos, companhias independentes, artistas, escolas e universidades –, o São João criou uma relação de parceria curiosa e exigente com o universo do teatro europeu, pertencendo à União dos Teatros da Europa, a histórica rede de Teatros de Arte fundada por Giorgio Strehler.

Integrando ainda o Teatro Carlos Alberto e o Mosteiro de São Bento da Vitória, o TNSJ é sobretudo um **palco**, isto é, uma casa de criação teatral, mas o raio da sua ação é amplo, envolvendo projetos dirigidos ao público escolar, um programa editorial de reconhecido mérito, um relevante serviço documental no âmbito das artes performativas e um investimento especial na acessibilidade aos nossos espetáculos. Cumprido o primeiro centenário, o TNSJ é hoje um **teatro de elite para todos**.

UM TEATRO, TRÊS CASAS

A atividade do TNSJ desdobra-se hoje em vários edifícios, implantados em pontos emblemáticos da cidade do Porto. Com tipologias diversas, estes espaços concorrem para uma caracterização plural deste Teatro Nacional, servindo propósitos distintos mas complementares.

Projetado por Marques da Silva e inspirado na arquitetura francesa da passagem do século, o centenário **São João** é uma peça notável do património arquitetónico-teatral português. De gosto neoclássico, resulta de técnicas construtivas modernas, com a utilização de betão e cimento na ossatura fundamental e nos revestimentos e ornatos. Adquirido pelo Estado no início da década de 1990, foi restaurado e remodelado. É hoje o espaço privilegiado das produções próprias do TNSJ e de espetáculos teatrais que pedem uma carreira mais longa.

Inaugurado em 1897, o **Teatro Carlos Alberto** evoca o rei da Sardenha que se exilou no Porto, instalando-se num palacete em cujo jardim este teatro foi edificado. Espaço com uma forte presença na memória coletiva da cidade, o designado Auditório Nacional Carlos Alberto foi inteiramente renovado no início do século XXI, com um projeto de Nuno Lacerda Lopes, passando para a esfera do TNSJ. Para além de ser hoje a residência do Centro Educativo, o TeCA é um ponto de circulação fundamental para a criação teatral contemporânea, nacional e internacional.

Edificado nos séculos XVII e XVIII, o **Mosteiro de São Bento da Vitória** é o maior edifício religioso da cidade do Porto. Parte expressiva deste Monumento Nacional – nomeadamente o magnífico Claustro Nobre – encontra-se atribuída ao TNSJ, que aí abriu ao público o seu Centro de Documentação e instalou uma exposição permanente de cenografias e figurinos. Mais do que uma sala de espetáculos, o TNSJ tem no Mosteiro um importante espaço de experimentação e ensaio, promovendo ainda visitas guiadas que integram a Igreja de São Bento da Vitória, espaço de grande riqueza arquitetónica e ornamental.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

A THEATRE OF PORTO, OF PORTUGAL, OF EUROPE

Teatro Nacional São João is the product of the initiative of the **city of Porto**. Both the original Real Teatro de São João, destroyed by fire in 1908, and its reincarnation, which opened on 7 March 1920 (and is today a National Monument), were built by the elites, associations and general population of Porto. That feeling of belonging is renewed daily, both through the public's adhesion to our shows and through the love the people of Porto feel for their built heritage.

It became of **Portugal** in 1992, the year in which the building was purchased by the Portuguese State and underwent in-depth renovation works. The Ministry of Culture made it the first National Theatre of democratic Portugal, an essential part of a policy of cultural decentralisation in the country's North. The TNSJ quickly became a vibrant artistic project and a reputed stage production structure, combining the divulgence of the most important Portuguese and international dramatic works with the latest developments in stage art.

Presently, the TNSJ is also a **theatre of Europe**. Besides a strong relationship with many Portuguese entities – other public theatres, independent companies, artists, schools and universities –, it is now engaged in an inquisitive and demanding relationship with the universe of European theatre, as a member of the Union of the Theatres of Europe, the historic Art Theatre network founded by Giorgio Strehler.

The TNSJ, which also includes Teatro Carlos Alberto and the São Bento da Vitória Monastery, is first and foremost a *stage*, in other words, a house for theatrical creation, but the scope of its action is broad, comprising projects aimed at school-age publics, a publishing program of recognised merit, a relevant documentary source in the performing arts field and a special investment in providing easy accessibility to all our patrons. Its first century accomplished, the TNSJ is today an **elite theatre for all**.

ONE THEATRE, THREE HOUSES

Currently, the activities of the TNSJ take place in several buildings, on emblematic areas of Porto. Quite different from one another, these spaces contribute towards the plural quality of this National Theatre, fulfilling distinct but complementary purposes.

Designed by Marques da Silva, who drew inspiration from French architecture of the late 1800s and early 1900s, the centenary **São João** is a remarkable piece of Portuguese theatrical-architectural heritage. This Neoclassical building was made with modern construction techniques, employing concrete and cement mortars to create its basic structure as well as its exterior finishes and decorations. Purchased by the Portuguese State in the early 1990, it was then restored and refurbished. Today, it hosts the TNSJ productions, as well as shows from other major theatres.

Inaugurated in 1897, **Teatro Carlos Alberto** was named after the exiled Sardinian king who had come to live in a mansion in Porto, in whose garden the theatre was built. A space with a strong presence in the city's collective memory, TeCA (which was known for a while as Auditório Nacional Carlos Alberto) was, in the early 2000s, the subject of a full renovation, in accordance with a project by Nuno Lacerda Lopes, and placed under the management of the TNSJ. Besides hosting our Educational Centre, TeCA is also a privileged platform for several Portuguese and foreign stage productions.

Built during the 17th and 18th centuries, the **São Bento da Vitória Monastery** is the largest religious edifice in Porto. An important part of this National Monument – namely its magnificent Main Cloister – is managed by the TNSJ, whose Documentation Centre is now placed in it, as well as a permanent exhibition of stage designs and costumes. More than a performance hall, the Monastery offers the TNSJ a major space for experimentation and rehearsal, as well as providing guided tours to the São Bento da Vitória Church, a building of great architectural and ornamental beauty.

SOBRE A UNIÃO DOS TEATROS DA EUROPA

Considerada uma das mais influentes associações teatrais europeias, a União dos Teatros da Europa está também profundamente enraizada na história do teatro europeu. Nasceu há mais de trinta anos, quando três teatros de Itália, França e Espanha decidiram fundar uma aliança internacional a que chamaram Théâtres de l'Europe/Teatri d'Europa. Um crescente número de teatros manifestou interesse em aderir ao projeto e, em 1990, o ministro da Cultura francês, Jack Lang, e o diretor do Piccolo Teatro di Milano, Giorgio Strehler, fundaram sobre esta base a União dos Teatros da Europa. Inicialmente centrada num programa de festivais regulares com vista a unir Leste e Oeste, a União tornar-se-ia uma aliança de teatros europeus com objetivos artísticos e políticos, utilizando as plataformas artísticas existentes para intensificar intercâmbios profissionais e promover uma cultura europeia aberta.

Hoje, a União dos Teatros da Europa está representada em 15 países e conta com 24 membros, entre os quais 10 importantes teatros de influência nacional e internacional, de toda a Europa e não só – aos teatros do Porto (Teatro Nacional São João), Salónica (National Theatre of Northern Greece), Cluj (Hungarian Theatre of Cluj), Belgrado (Yugoslav Drama Theatre), Luxemburgo (Théâtre National du Luxembourg), Cracóvia (Helena Modrzejewska National Stary Theatre), Sófia (Theatre Laboratory Sfumato), Milão (Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa), Praga (Prague City Theatres) e Roma (Teatro di Roma – Teatro Nazionale) juntam-se membros independentes e associados de França, Hungria, Polónia e Geórgia. O seu objetivo comum é desenvolver colaborações de nível internacional e fortalecer o papel e o valor dos teatros públicos da Europa. Em conjunto, representam uma área que cobre todo o continente europeu e transcende até as suas fronteiras, já que a União conta também com membros de Israel, da Palestina e com parceiros artísticos de diversos países árabes.

Com mais de 10 000 espetáculos e 3 milhões de espectadores por ano, os membros da UTE propõem uma ampla variedade de eventos, incluindo produções e estreias mundiais de novas peças; projetos em torno de questões políticas da atualidade; cooperações entre diversos festivais internacionais; conferências sobre tópicos políticos e artísticos de relevo; mesas-redondas com artistas, gestores e políticos que visam atrair e envolver um público mais alargado; projetos com novos artistas e públicos jovens; seminários; publicações literárias e académicas; e encontros de especialistas com vista ao desenvolvimento de novas estratégias de trabalho.

Eleita Embaixadora Cultural pela Comissão Europeia em 2012 para dirigir um projeto em torno de diferentes formas de terrorismo, que contou com a participação de teatros de Israel, Noruega, Alemanha, França e Sérvia, e considerada uma das mais importantes redes teatrais apoiadas pela Comissão Europeia enquanto promotora do projeto Conflict Zones | Zones de Conflit, a UTE visa atuar não apenas no domínio artístico, como também nas esferas política e social. As suas atividades organizam-se em três grandes eixos: o desenvolvimento de colaborações internacionais e transnacionais; a preservação e transmissão do legado cultural europeu, com destaque para a sua apropriação por parte dos artistas mais jovens; e o questionamento, desenvolvimento e renovação desse legado através de projetos artísticos inovadores e iniciativas de cariz político, no intuito de fomentar a reflexão crítica sobre a sociedade dos nossos dias.

ABOUT THE UNION OF THE THEATRES OF EUROPE

Regarded as one of the most influential theatre associations in Europe, the Union of the Theatres of Europe is also deeply rooted in the history of European theatre. Its origin goes back more than thirty years, when three theatres in Italy, France and Spain decided to form an international alliance called Théâtres de l'Europe/Teatri d'Europa. More and more theatres became interested in this exchange, and in 1990 the French Minister of Culture, Jack Lang, and the director of the Piccolo Teatro di Milano, Giorgio Strehler, founded the Union of the Theatres of Europe on this basis. Initially focused on a programme of regular festivals aiming to unite East and West, the Union has developed into an alliance of European theatres combining artistic and political goals, and using existing artistic platforms in order to strengthen professional exchange and to promote an open Europe of culture.

Today, the Union of the Theatres of Europe is represented in 15 countries and unites 24 members, amongst which 10 major theatres with national and international influence from all over Europe and beyond – besides the theatres from Porto (Teatro Nacional São João), Thessaloniki (National Theatre of Northern Greece), Cluj (Hungarian Theatre of Cluj), Belgrade (Yugoslav Drama Theatre), Luxembourg (Théâtre National du Luxembourg), Krakow (Helena Modrzejewska National Stary Theatre), Sofia (Theatre Laboratory Sfumato), Milan (Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa), Prague (Prague City Theatres) and Rome (Teatro di Roma – Teatro Nazionale), the Union has also been joined by independent and associated members from France, Hungary, Poland and Georgia. Their common goal is to collaborate on an international level and strengthen the role and value of European public theatres. Together they represent an area that increasingly encompasses the entire European continent and even transcends it with members in Israel, Palestine and partner-artists in various Arab countries.

With more than 10,000 performances and 3 million spectators a year, UTE member theatres offer a wide range of events, including productions and world premieres of new drama; projects on current political issues; cooperation between various international festivals; conferences on important political and artistic topics; roundtables with artists, managers and politicians intended to attract and include a broader audience; projects with young artists and young audiences; masterclasses; literary and academic publications; and think tanks for the development of new working strategies.

Elected Cultural Ambassador by the European Commission in 2012, head of a project on different forms of terrorism, including Israeli, Norwegian, German, French and Serbian theatres, and regarded as one of the most significant theatre networks to be supported by the European Commission as the promoter of the project Conflict Zones | Zones de Conflit, the UTE sees its mission in an artistic, political and societal sphere. Its activities go along three major axes: the development of international and transnational collaborations; the maintenance and transmission of Europe's cultural heritage, focusing on its appropriation by young artists; and the questioning, development and renewal of this heritage through ground-breaking artistic projects, but also political projects, all of which offer a critical reflection on today's society.

coordenação/coordination

Nuno M Cardoso

produção e assessoria
de coordenação/
production and
coordination consultancy
Eunice Basto (TNSJ)
Daniela Joita (UTE)

consultor/adviser
Florian Hirsch

Teatro São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt
T +351 22 340 19 00

edição/publishing
Teatro Nacional São João

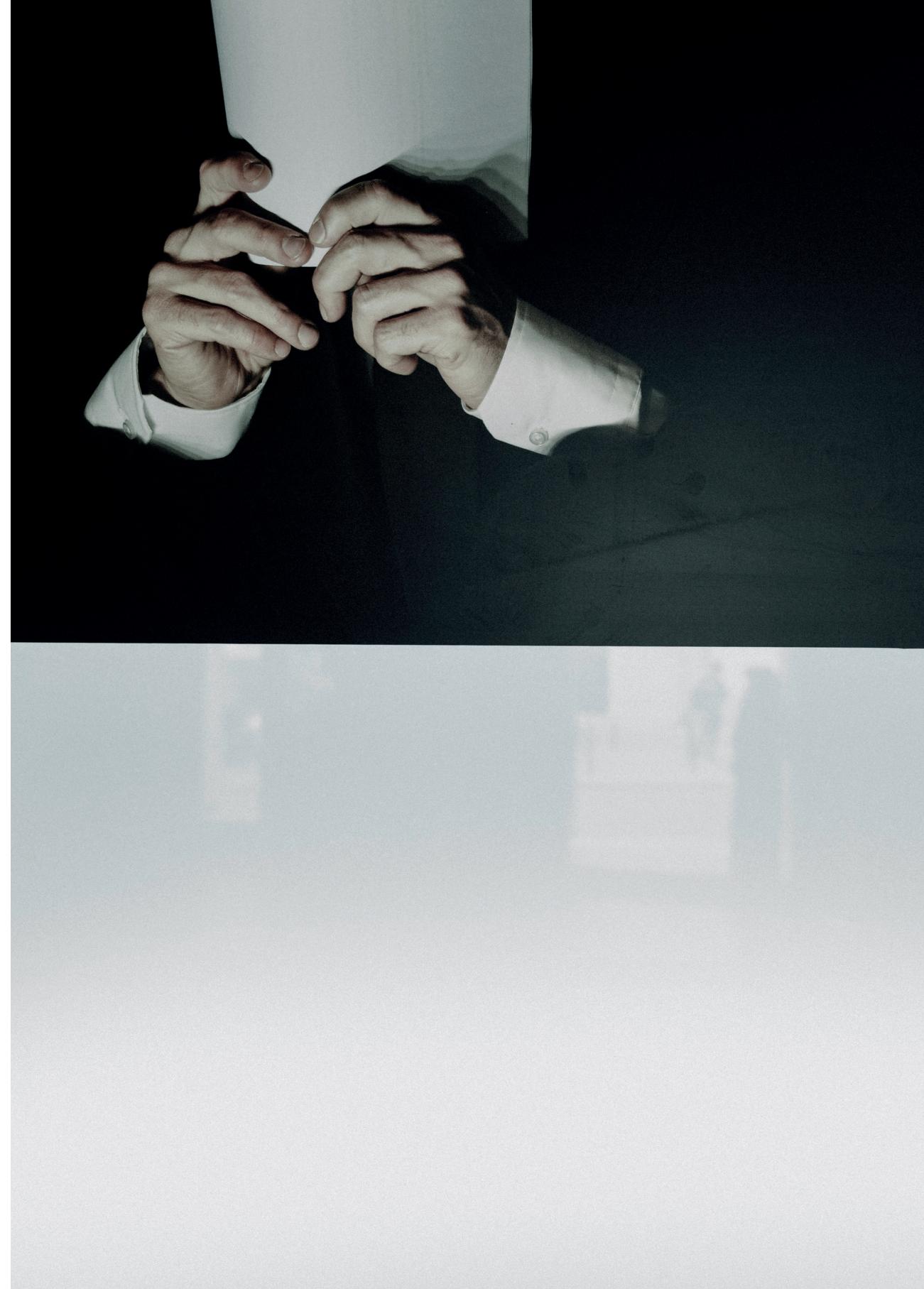
coordenação/coordination
Fátima Castro Silva

fotografia/photography
João Tuna

traduções/translations
Rui Pires Cabral
Sara Veiga

design gráfico/graphic design
Pedro Nora

impressão/printing
Penográfica -
Artes Gráficas, Lda.





Three silhouetted figures stand on a platform next to a large, dark, curved structure, possibly a train or ship. The figures are positioned along the curve, with one in the foreground pushing a small cart.