



## **CAMINHOS DA ESCRITA DRAMÁTICA EM PORTUGAL NO FINAL DO SÉCULO XX**

Maria João Brilhante  
Lisboa, Maio de 2003  
Centro de Estudos de Teatro

Há um ano atrás, tive o prazer de falar para os estudantes da Universidade de Lublin da história das transformações sofridas pela actividade teatral após o 25 de Abril, procurando mostrar algumas razões empíricas para o modo como elas ocorreram na conjuntura social e política de então. Foi também meu propósito tornar claras certas características que, embora não tornem o teatro que se faz em Portugal significativamente original em relação ao teatro mundial, ajudam a compreender opções artísticas tomadas pelos criadores: se toda a criação artística dá conta do «estado das coisas» talvez só o cinema partilhe com o teatro esta ligação tão intrínseca com a sociedade, por serem ambas artes que implicam trabalho colectivo e uma interpelação do real que convoca e integra aspectos materiais desse real: um colectivo reunido para o efeito, um lugar onde se faz, um conjunto de exigências técnicas, meios financeiros variáveis e um público presente, entre outras condicionantes.

Desta vez, gostaria de propor o retrato da dramaturgia escrita em português que desde os anos 90 tem vindo a surgir e a lutar por um lugar nos palcos. Poderia partir da tão citada afirmação de Garrett, segundo a qual os portugueses não têm “tête dramatique” e tentar demonstrar que assim não é, mas que, de facto, ao contrário da poesia, cuja aceitação parece universalmente distinguir os portugueses, o texto dramático só existe e é reconhecível na sua singularidade quando representado, a menos que tenha sido escrito para ser lido no sofá como decidiram certos românticos franceses relativamente a alguns dos seus próprios textos.

Se o texto escrito para ser representado ficar circunscrito às páginas de um livro, ou à gaveta do escritor, então dificilmente podemos falar de uma dramaturgia, pois esses textos estão incompletos e não são mais do que exercícios que visam a aquisição de uma certa mestria ou que correspondem a programas de escrita, nos quais a configuração dramática é suscitada por uma visão do mundo como lugar de conflitos e/ou pela adopção de um modelo formal que pretende esconder a voz do autor por detrás da voz das personagens, mas não necessariamente pela prática cénica e pelo confronto com modelos estéticos teatrais.

Dois exemplos

Ilustrando o que acabo de dizer, refiro, de entre outros possíveis, dois autores que tiveram de esperar pelo fim do regime e da censura para se tornarem dramaturgos de facto, ainda que no caso do segundo a liberdade tivesse chegado tarde e só lhe permitisse a escrita de mais uma peça *Crónica Atribulada do Esperançoso Fagundes* (representada em 1981). São eles Jaime Salazar Sampaio e Luís de Sttau Monteiro.

Jaime Salazar Sampaio, nascido em Lisboa em 1925, iniciou a sua actividade de escritor pela poesia e pelo romance. As suas duas primeiras peças, *O pescador à linha* e *Os Visigodos* foram representadas no Teatro Nacional em 1961 e em 1969, e Salazar Sampaio pôde ver ainda, no ano seguinte,

*A batalha naval*

levada à cena do teatro da Casa da Comédia. Mas a travessia dos anos 70 será dura para este autor e para o novo teatro português, que desafiava a censura e sofria a total interdição: um jogo do gato e do rato que explica alguns traços da criação literária e das práticas artística em Portugal, refiro-me aos jogos de palavras com duplos sentidos, ao hermetismo, ao tom aforístico e à sátira. Prossegue a sua actividade de tradutor de teatro iniciada com textos de Pinter et Beckett (influências bem presentes no seu teatro) e só com a abolição da censura e a queda do regime em Abril de 74, os seus textos voltarão aos palcos. A partir de 76, textos escritos durante a década anterior e novos textos, por vezes encomendados por grupos de teatro, serão representados por todo o país.

Entre a vasta produção do dramaturgo, distingo: *Os Preços*, de 1976, *Conceição ou um crime perfeito*, de 1980, *O*

*Desconcerto*

, de 1982,

*Fernando (talvez) Pessoa*

, de 1982,

*O meu irmão Augusto*

, de 1989. Com uma actividade ininterrupta até ao ano em curso, Jaime Salazar Sampaio viu reunida em vários volumes pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda a sua obra, gesto que consagra a sua criação e o projecto consequente de escrita que a animou.

A dramaturgia de Salazar Sampaio constituiu, por conseguinte, um acto de resistência contra a censura, o que justifica em parte a ambiguidade e o hermetismo dos seus textos de antes da Revolução. Tendo adoptado o modelo do teatro do absurdo [1], Salazar Sampaio não fez parte do grupo de escritores seus contemporâneos que seguiram outro modelo, o do teatro épico de Brecht, mais doutrinário e de intervenção. Mas o seu projecto não era menos político ao denunciar o desconcerto dos valores humanos no seio de uma sociedade burguesa que pactuava com o fascismo, por temer a desordem e a diferença

A agilidade do diálogo, o humor e a hábil maquinaria dramática, afinada pelo assíduo diálogo que pode travar com os encenadores e os actores dos seus textos, não deixaram de constituir exemplo para alguns dos escritores que irei referir.

Quanto a Sttau Monteiro, inicia a sua actividade como romancista, mas é com *Felizmente à luar!*, drama que põe em cena o momento histórico da revolução liberal de 1817/1820 e a falhada sublevação do general Gomes Freire de Andrade, herói ausente da acção dramática, que se distinguirá como dramaturgo. A partir do sucesso desse texto publicado em 1961 (início da guerra colonial), imediatamente apreendido pela polícia política e só representado após o 25 de Abril de 1974 (em 1978), Sttau Monteiro prosseguirá no exílio (em Inglaterra) a sua actividade literária dividido entre a escrita de romances e novelas e peças de teatro que sabe não poderem ser representadas em Portugal, apesar de só em palcos portugueses fazerem sentido, pois todas falam da ausência de liberdade e visam interpelar a sociedade portuguesa oprimida das décadas de 60 e 70. São suas estas palavras: “ Porque eu creio que o teatro é uma relação social concreta, local, dada a uma comunidade X. Tudo o resto é um preciosismo, uma curiosidade. Eu escrevi para a-minha-terra-naquele-momento. Era-me totalmente indiferente que fosse representado em Andorra, em Paris ou em Oslo.”

[2]

Como afirmava o historiador do teatro português, Luís Francisco Rebello em carta dirigida ao Secretário de Estado da Informação, em 1973, “ ... a simples análise dos últimos cinco anos de actividade teatral mostra-nos que o número de peças originais representadas pela primeira vez

nesse período foi de *dez* em 1969 (das quais cinco haviam sido já publicadas há mais de cinco anos), *cinco* em 1970, *quatro* em 1971 (três das quais publicadas há mais de dez anos), *uma* em 1972, *nenhuma*

em 1973. A curva descendente que estes números descrevem não pode deixar de causar as maiores apreensões, sobretudo se os compararmos com a produção real dos autores nacionais, que, embora, afastados (involuntariamente) do palco, para ele continuam todavia a escrever.”

[3]

Restava, portanto, aos autores, continuar a escrever para serem lidos o que, para além de cavar ainda mais o fosso entre texto e cena, tornava a leitura um perverso substituto da relação “natural” entre texto/autor e público.

### O papel substituto da edição

Deste modo e paradoxalmente, ou talvez não, pois que um circuito (o da edição) procurava compensar o outro (o da representação teatral), esses textos tentavam existir na ausência dos palcos e dos corpos através das páginas dos livros e dos corpos dos seus leitores. Facilmente se compreende o carácter artificial (em muitos casos inexistente) da vertente teatral desses textos dramáticos, cuja aparência não desmerecia do modelo aristotélico dominante na cultura ocidental (diálogo, situações representadas em directo pelas personagens, delimitação espaço-temporal), mas que raras vezes sabiam inscrever no discurso um programa de acções ao vivo para corpos num espaço e num tempo. Daí, num teatro que se pretendia realista e interveniente, o desfasamento do discurso das personagens relativamente aos modos de dizer contemporâneos, a distância entre essas personagens e os seus modelos (mesmo quando convertidos em tipos por uma visão crítica, satírica), a forte presença de uma “voz” uniformizante e de pendor moralizante – a do autor, claro – as incongruências dramáticas, mesmo quando eram conhecidas as condições de realização cénica do texto, como no caso de *Sua Excelência* (1971) de Sttau Monteiro, pensado para o palco do Teatro Maria Matos, que recorre ao procedimento do teatro no teatro, criando, todavia um permanente equívoco no espectador devido às dificuldades cénicas que o autor não foi capaz de superar (o facto, por exemplo, de o protagonista ser desempenhado por um actor reconhecível desde o início pelo espectador)

[4]

A edição foi, pois, antes de 1974, um importantíssimo veículo de divulgação de uma escrita dramática que teimava em existir, bem como de alguma dramaturgia estrangeira de que se

ouvira falar e que interessava a um pequeno grupo de leitores, furando as malhas da censura para aceder esporadicamente aos palcos. O carácter nocivo desta produção em circuito fechado ainda hoje se faz sentir, apesar da liberdade de expressão, da promoção da escrita para teatro em “ateliers” e leituras encenadas (reflexo da apropriação de modelos de funcionamento estrangeiros), dos concursos e apoios do Ministério da Cultura à edição de peças. A escrita dramática em Portugal continua a sofrer de sub-desenvolvimento e de uma grande dificuldade em interpelar o real, em libertar-se dos velhos figurinos que a condenam a regressar eternamente à História, aos mitos. É verdade que a linguagem que hoje se ouve em cena é mais desenvolvida, que a ironia, o uso da metáfora ou da parábola, o hermetismo do discurso desapareceram enquanto procedimentos de simulação e de ocultação das posições ideológicas dos autores e que o tema da hipocrisia social vai deixando de ser dominante ou assume configurações (como veremos em Luísa Costa Gomes) menos moralizantes.

Todavia, se as décadas de 70 e 80 do século XX vieram libertar o teatro da ditadura do texto dramático canónico e, por influência da «performance» e de uma progressiva mestiçagem artística, tornaram a cena (e o encenador que a domina) lugar de onde emerge uma nova textualidade, a verdade é que mesmo a chamada dramaturgia pós-dramática precisa de ter em conta a dimensão teatral.

### Teatro e literatura dramática

Sabemos que literatura dramática não é teatro. No teatro, o texto passa pelo corpo – voz e movimento – do actor e às características (qualidades?) literárias que o constituem e que poderão fazê-lo ingressar no tesouro da literatura juntam-se factores passíveis de o transfigurar, decisões discursivas que as letras tentam contemplar: as sonoridades das palavras, o ritmo do diálogo, a «pontuação» do discurso para ser dito, os elementos prosódicos que distinguem as vozes, entre outros aspectos, eventualmente prefigurados no texto, mas que só a enunciação em cena, preparada pela leitura e respectivas escolhas do actor, poderá materializar. A recepção deste texto proferido em situação e que trocou o silêncio da leitura individual pela sonoridade e pela acção convoca mais sentidos.

No entanto, como afirma Stanley Wells, "But because the words of plays make some kind of sense even on the printed page, and because the language in which they are written is, unlike (for instance) musical notation, readily understandable, it is easy to assume that the reading of a play script is an adequate substitute for watching a performance. (...) But the script of a play rarely offers the reader much help to envisage the experience originally arrived at." [\[5\]](#)

De facto, a semiologia abriu a certa altura expectativas quanto à possibilidade de analisar práticas significantes como o teatro, “admitindo a premissa de que o texto dramático é efectivamente um sistema, embora imperfeito para a notação de uma prática” como afirmava Osório Mateus. [6] O programa passaria por tentar analisar a relação entre “duas camadas de texto”: réplicas e didascálias. Teria como objectivo chegar à definição da especificidade do texto dramático, através do seu carácter operável e do projecto de execução que encerra. No entanto, da dimensão textual à dimensão teatral vai o passo de um gigante e uma teoria do espectáculo encontra-se ainda em fase de construção.

No teatro em que existe texto, este precisa de vozes e de corpos que exploram diferentes modalizações do discurso, que lhe dão espessura. Para o espectador, os sentidos operam com/contra a “beleza” literária do discurso. Trata-se de descobrir o papel do som, da palavra na sua dimensão oralizada, enunciada, proferida: num caso de um teatro logocêntrico, de assistir ao romper do silêncio. Por seu turno, para o leitor, a situação do discurso e o projecto de enunciação oral existem nessa dimensão do texto a que Osório Mateus chamou “operadores de legibilidade” [7] e que, ao mesmo tempo que providenciam instrumentos de leitura de um texto que se sabe diferente, colocam em evidência ideias de teatro que, como devemos ter presente, têm sido diversas ao longo da história.

Wells exemplifica com o trabalho de edição de um manuscrito de teatro o funcionamento complexo das didascálias, uma das formas operativas da legibilidade, deixando entrever a existência de um trabalho específico de adequação à leitura que pode incidir sobre uma mesma matéria-prima, mas que pede diferente operacionalidade:

“If it had been printed, these instructions to its first performers would probably have been reproduced as they were written, with no intention of making the play more easily intelligible to those who simply read it.” [8]

Não restam dúvidas de que o texto foi deixando, ao longo do século XX, de ser entendido como o centro da criação teatral, embora algum pensamento prático já antes fosse disso revelador. A preponderância concedida à dimensão performativa do teatro resultou numa reapreciação dos próprios modelos textuais e no acentuar do seu carácter híbrido. Mas outra consequência teve, bem sintetizada por Erika Fischer-Lichte:

“No início dos anos 50, o artefacto era tido, na cultura ocidental, como factor constitutivo absoluto de qualquer arte. O teatro dramático procedia de um texto literário, a música

compunha ou interpretava partituras, a poesia criava textos e as belas-artes produziam obras. Vários processos hermenêuticos de interpretação procediam desses artefactos, e a eles regressavam de maneira a substanciar ou justificar opiniões diferentes, interpretações diferentes. O artefacto dominava de tal forma a visão, que o processo performativo da sua produção (escrever, compor, pintar, esculpir) ou da sua transformação numa *performance* (em teatro e em concerto), bem como a própria *performance* e a sua recepção, ficavam totalmente invisíveis.”

[\[9\]](#)

Vemos pois como processos artísticos e factos, objectos e eventos tendem a confundir-se para produzir uma ideia única, imutável e transcendente da arte. Para retirar esta da esfera da vida. É um facto que textos muito diversos, e frequentemente não literários, participam do teatro que hoje se faz e que a própria escrita para teatro começou a incorporar as experiências de criação a partir da materialidade cénica, procurando agora uma nova especificidade para o texto ou rejeitando liminarmente qualquer ligação intrínseca deste com o espectáculo. Contudo, a radical experiência de autonomização do texto e da encenação num mesmo espectáculo (realizada por Robert Wilson, por exemplo) foi porventura o passo mais ousado dado pela arte do teatro nas últimas duas décadas, revelando que é possível exhibir um texto literário na sua qualidade de material do teatro, sem o sujeitar ou lhe sujeitar qualquer outra linguagem envolvida no espectáculo.

Podemos, por conseguinte, afirmar que existem, a par de um persistente modo de conceber um teatro que privilegia o texto dito dramático, por vezes ainda próximo do cânone, modos diferentes de entender e praticar essa relação. O que nos obriga a aceitar a multiplicidade de direcções que se abrem hoje ao escritor de peças para serem representadas e a incosequência de uma escrita dramática que não tenha o palco e o espectador como principais destinatários. Isso justifica o emergir da figura do escritor residente (em Inglaterra e depois noutros países da Europa), bem como o desenvolvimento do gesto de uma companhia encomendar um texto a um escritor com o qual sente afinidades ideológicas e artísticas.

### Caminhos da dramaturgia portuguesa e sua relação com a cena

Feitas estas considerações acerca das difíceis relações entre a escrita teatral e a cena portuguesas até pelo menos à década de 80 do século passado e acerca da complexidade do fenómeno teatral nos nossos dias, creio que é tempo de falar do presente e de revelar alguns dos caminhos por onde vai seguindo a escrita e a representação em Portugal. Claro que seria

imprescindível estudar o papel que tiveram alguns textos e alguns autores estrangeiros descobertos após 1974, quer como modelos de escrita, quer pelas modificações que induziram na prática da encenação e a nível artístico em geral. Brecht foi finalmente encenado, autores importantes como Buchner, Gombrowicz, Genet, Joe Orton, Tennessee Williams, Peter Weiss, Garcia Lorca tiveram a sua estreia também, alargando indubitavelmente os horizontes de escrita de toda uma geração de escritores.

Escolhi sete autores que gostaria de vos apresentar por procurarem a seu modo criar uma linguagem singular. Não irei dedicar a cada um deles o mesmo grau de atenção e não irei, porque seria inviável no espaço limitado deste texto, proceder a uma análise completa das suas obras. Referirei os textos que melhor conheço e que me parecem representativos de tendências da dramaturgia portuguesa por razões de ordem temática, textual, dramatúrgica, teatral ou ideológica. É evidente que só me foi possível seleccionar estes textos porque existem publicados. Convém, todavia, notar que um número muito razoável de textos resultantes da montagem ou da reescrita de outros, assim como adaptações de obras literárias consagradas (romances, mas também poesia) integraram espectáculos e não foram publicados. Esta prática, a par da produção textual a partir da improvisação colectiva, foi muito frequente durante a década de 80 e constitui ainda hoje um procedimento privilegiado junto de muito jovens grupos de teatro.

### **1991, *Nunca nada de ninguém*, Luísa Costa Gomes**

Quando, em 1991, este texto de Luísa Costa Gomes estreou na sala do Centro de Arte Moderna, a autora, conhecida desde a década anterior pelos seus romances, revelou uma escrita singular que mostrava algum desprendimento em relação às categorias tradicionais do género dramático e uma capacidade de criar situações e personagens com uma forte ligação ao imaginário colectivo português.

Começo por citar um fragmento inicial desse texto:

*“( (...) O primeiro interlúdio é constituído pelos discursos destas cinco mulheres, discursos curtos, entrecortados de pausas, interrompidos por outros, retomados, abandonados; o que será necessário manter é o fluir das palavras e das histórias. Não há diálogo: as mulheres expõem os seus casos, estão perante o médico, ou amigos, ou autoridades, a quem se confessam e explicam. )*



PRIMEIRA MULHER Nem sei o que vim cá fazer. Não consigo dormir, vou quase a adormecer e lembro-me e acordo. Lembro-me de tudo, fora o que invento e tudo junto é de mais. Tranquei-me no quarto, não me serviu de nada, ele meteu o pé à porta, foi porrada de meia-noite, fartei-me de gritar que não tinha culpa, que não tinha culpa, mas ele é polícia, para ele toda a gente tem culpa. Deu-me aqui na cabeça, ia-me matando. Tinha eu o quê? Cinco anos, para aí uns cinco anos. (*Pausa*) A minha mãe diz que tenho tendência, que é azar, são coisas que me acontecem, parece que eu as chamo.

(...)

SEGUNDA MULHER Como as coisas são. Começam por ser pequeninas, depois crescem, estragam-se...O que me aconteceu não é incrível, é completamnete normal, passa-se com toda a gente. Mas é o facto de serem as coisas pequeninas, e a bola de neve, e...Eu...comigo é a mania que ele tem de limpar os pés no tapete quando entra em casa...não é nada de especial...é uma coisa que a mãe lhe ensinou quando era pequeno, sei lá, ficou-lhe aquela de limpar os pés no capacho antes de entrar em casa.

(...)

TERCEIRA MULHER Eu gostava que me ajudassem. Não sei a quem me hei-de dirigir. É que é o meu marido.” [\[10\]](#)

O texto é composto por três interlúdios e três actos, em alternância, que não seguem a estruturação interna canónica do texto dramático clássico. Trata-se de seis unidades independentes, pelo menos até certo ponto, visto que, de facto, elas são ligadas por um elemento comum: mulheres e homens em situações de troca verbal constituem a base dramática do texto. O tradicional conflito desapareceu aqui para surgir em seu lugar uma forma banalizada de diálogo, metonímia ou forma mínima da universal relação interhumana.

O primeiro Interlúdio parece constituído por cinco monólogos que vão alternando entre si, mas verificamos que se trata, na realidade, de diálogos, pois a força ilocutória de cada uma das falas está dirigida para o espectador, em primeiro lugar, mas também, na ficção, para um lugar

vazio, um interlocutor implícito que o espectador/leitor pode concretizar imaginariamente através da sua experiência de ser social: o confessor, o psiquiatra (faz-se referência a um senhor doutor), uma amiga. São falas que nos incomodam, porque parecem interpelar-nos, pedidos de ajuda (“eu gostava que me ajudassem”) aos quais a convenção teatral não espera que respondamos.

Dramaturgicamente, a alternância manifestada na estrutura maior tem correspondência numa outra que ocorre no interior de cada uma das partes (actos ou interlúdios), sendo muito produtiva a exploração dos gestos de passagem ou trânsito das personagens e dos seus discursos.

“ HOMEM B Fala mais baixo e não faças cenas. Tem calma. Para já, ontem não fui de barco porque trouxe o carro. Depois, só saí às sete e meia, porque tive imenso que fazer, apareceu-me o sacana do Veiga com um molho de coisas para resolver, sabes como é que é...*(a Mulher B vai assentindo, ainda boquiaberta)* e além do mais não levei o meu casaco castanho.

MULHER B *(desesperada)* Mas quem é que disse que ias de casaco castanho?

HOMEM B Tu! Não te lembras? Quando eu te perguntei como é que ia vestido. Não te lembras? Estás a ver?

MULHER B *(gritando)* Não disse nada!

HOMEM B Acalma-te, não faças cenas. Disseste sim senhor, mas se não te lembras, não tem importância.

*(A Mulher B cala-se, deixa cair os braços, na postura do mais profundo desencorajamento. Entra na cama e fica como se estivesse de barriga para baixo, com os braços abertos em cruz.)*

MULHER D (*levantando-se*) « Como poderá o homem algum dia ter razão contra Deus? Quem ousasse discutir com ele não conseguiria responder-lhe nem uma vez em mil! O Seu coração é tão sábio, o Seu poder é tão imenso, quem poderia alguma vez resistir-Lhe e ficar sem castigo?  
(...)»“ [11]

Este fragmento põe em evidência um procedimento recorrente que consiste em contrastar dois tipos de discurso – diálogo e monólogo – duas situações de enunciação diferenciadas – a cena do quotidiano “realista” e a citação de um passo da Bíblia, provocando estranheza e irrealidade.

É a própria autora quem numa didascália antecedendo o 2º acto afirma o seguinte:

*“Para o segundo acto são precisos quatro homens e cinco mulheres, que não têm nomes particulares, a não ser em algumas situações ( de facto, alguns autonomizam-se e prendem o espectador ao seu caso). Estas pessoas serão designadas por Homens A, B, C, D e Mulheres A, B, C, D e E. Talvez assim se contribua para evitar a tipificação e a psicologização das personagens. Elas são aquilo que dizem em determinado momento, ou pouco mais do que isso  
.”*

[12]

Apesar de esboçar um programa e uma poética, Luísa Costa Gomes não está obviamente a ter em conta o corpo do actor, o seu poder de jogar com as expectativas de personalização que o espectador transporta consigo. Aliás, no 3º acto, uma das personagens mostra curiosas afinidades com o “acting” estilizado da actriz que desempenhou o papel (Rita Blanco).

Todavia, não podemos, de facto, falar de personagens construídas a partir de uma tipologia ou de traços psicológicos, como foi regra a partir do século XIX, levando, aliás, à conversão desses traços em “ papéis” ou “emplois” como são designados em francês: a ingénua, o galã, o vilão, a característica, o centro etc.

Mas existe muita atenção ao pormenor, como vimos logo no 1º interlúdio, a categoria personagem não é anulada, só que não se segue o modelo de uma Hedda Gabler ou de uma Menina Júlia: transmite-se em cada voz de mulher o discurso do feminino anónimo, embora situável histórica e sociologicamente. Cada uma constitui um discurso articulado à volta de

determinados temas, motivos e tópicos. Mesmo no 3º acto, em que as personagens mais se aproximam de “pessoas” com nomes e “psicologia”, o que as caracteriza é um discurso estereotipado, feito de lugares comuns politicamente correctos e representativos de uma pequena burguesia jovem, que se crê bem pensante.

“BOLINHA O que eu adorava era *ir para a Alemanha viver uns meses...eles estão a passar um momento ...incrível...*

FELÍCIA □ *Detesto os Alemães! Adoro os Ingleses!*

BOLINHA □ *Os Alemães são muito eficientes. Tudo o que fazem, fazem bem feito.*

FELÍCIA □ *São umas bestas! E são perigosos!*

(...)

FELÍCIA □ *Os Franceses são horrorosos. Olha que estive em Paris umas férias e detestei aquilo. São todos narizes-no-ar, muito snobes, muito racistas. Vi gente a cair na rua de fome e velhos bêbedos a terem ataques e a ficarem roxos e ninguém sequer parava para olhar. Tinha que vir uma carrinha da Polícia...*

MARGARIDA □ *São os clochards, isso faz parte de Paris, é mesmo assim. Também vi imensos a dormir no *métro*, é como se fosse a casa deles. É melhor do que cá, que os miseráveis têm que dormir na rua e onde calha.”*

[\[13\]](#)

O espectador/leitor assume a posição de destinatário, *voyeur* (particularmente no 2º acto), mas não fica implicado. Sem recorrer a efeitos do teatro épico, Luísa Costa Gomes cria, através da linguagem verbal e de situações do quotidiano mais banal, um distanciamento que põe em

evidência a mecânica social assente na ausência de pensamento crítico pela submersão na ideologia dominante, no poderio da vertente material da existência humana, no carácter fortuito das relações interhumanas.

A linguagem, por seu turno, é surpreendentemente viva e enérgica, isto é, deixa de ser, como em muito teatro anterior, exclusivamente suporte de máximas e aforismos, veículo de ideologemas, a que as vozes dos actores dariam expressão, para se autonomizar numa pluralidade de registos, onde é sobretudo dominante o trabalho de montagem e reescrita satírica de frases feitas, lugares comuns, slogans, citações de textos de jornais e sobretudo de revistas femininas, fragmentos de discurso tornados insignificantes pela banalização do seu uso quotidiano e de que a autora insiste em exhibir a vacuidade. O registo coloquial do diálogo é obtido através da fragmentação e da elipse, o que tem consequências dramáticas: a incompletude da informação obriga o espectador/leitor a preencher aporias, a reconstruir uma totalidade e a tomar consciência do senso comum que domina o mundo em que vivemos.

“ OITAVA MULHER Há o problema da Amazónia, o problema do lixo tóxico, o problema da energia nuclear. Para prevenir a catástrofe: fazer muito exercício físico, evitar o colesterol. Beber leite magro. Sobretudo não pensar nas florestas como um todo, mas em *uma árvore de cada vez*

Morre esta, morre aquela. Morre aquele peixe, morre aquela gaivota. Uma gaivota não faz a Primavera

.(...)”

[\[14\]](#)

O título da peça aponta para uma reiterada negatividade que atinge o tempo, o espaço e a dimensão humana. Aparentemente enigmático, ele ganha sentido à medida que vemos desfiarem-se sonhos, desejos não realizados, frustrações, desencontros, desentendimentos, numa terra de ninguém, num pequeno mundo onde as personagens são marionetas que dão voz a discursos estereotipados (a astrologia, a condição feminina, as seitas, a ecologia) e impessoais. Como se se fizesse o retrato de um grupo social, a pequena burguesia, cheia de aspirações não concretizadas, mergulhada na sua visão mesquinha da realidade.

“MULHER B (*escandalizada*) A amizade, o amor, Deus, são coisas que não te interessam?

(Nessa altura o Homem D começa a movimentar-se com dificuldade para junto da Mulher A, que continua de pé junto à cama)

HOMEM B Mas tu sabes quem é aquela gente? São agentes da CIA! (Pausa. Com ênfase)  
Agentes da CIA! Usam a capa de seita religiosa e recrutam palermas nos países para onde vão  
e esses palermas pregam essas merdas do amor universal e da fraternidade a outros cretinos  
que reúnem ainda mais idiotas para os ouvirem ler a Bíblia.

(...)

(Enquanto a Mulher B sai da cama pela esquerda, o Homem B veste o casaco do pijama e  
dirige-se para a cama onde estão a Mulher C, o Homem C e o Homem A.)

(O Homem D posta-se diante da Mulher A, *numa imitação da Anunciação feita a Maria e a  
mulher ajoelha e inclina-se para a frente. Põe um braço à frente dos olhos, como se a luz a  
cegasse*

.)“

[\[15\]](#)

A imaginação cénica que sustenta o discurso e as acções assenta na transfiguração do  
espaço como revelam as didascálias, mas também na possibilidade de, por exemplo no 2º  
acto, as conversas entre as personagens decorrerem noutros lugares (sala, emprego,  
restaurante) que não as camas verticais imaginadas pela autora para serem o espaço das  
trocas (verbais) entre personagens . Alguns adereços e acções bastam para criar outro lugar,  
com a ambiguidade que daí pode decorrer (trocas entre parceiros, homossexualidade etc.).

“(Entretanto o Homem A passa por trás da cama onde estão a Mulher C e o Homem B e entra  
apressadamente na cama do Homem C, que já acordou e está a olhar para a janela. O Homem  
A traz uma garrafa e dois copos. Põe a garrafa na mesinha de cabeceira, acende a luz e enche  
um copo para o Homem C e um copo para ele. Quando o Homem A lho estende, o Homem C  
olha finalmente para ele.) [\[16\]](#)

Num mesmo fragmento, o espectador é levado pela citação bíblica para um espaço e um  
tempo míticos que são subitamente postos a conviver com a actualidade representada (como  
no exemplo atrás citado), com a situação surreal das conversas havidas em camas na vertical

e com a deslocação física, ininterrupta das personagens de cama em cama.

Por vezes só a imaginação cénica do leitor permite entender a situação e o discurso: por exemplo, quando no 2º interlúdio o espaço cénico é invadido por um baloiço, um cavalinho de madeira, um escorrega e as mulheres falam enquanto brincam como se estivessem no recreio (escorregam, baloiçam) evoluindo a cena até um desfecho digno de um espectáculo musical. Ou ainda quando só no final da conversa no 3º interlúdio percebemos que a cena representa o quarto de uma maternidade, ainda quer por pouco tempo, pois nas falas finais o absurdo invade a cena com a entrada de três homens que se preparam para fazer um discurso político que será interrompido pelo cair do pano. Este resvalar do real mais concreto para o irreal ou surreal constitui uma das singularidades da escrita para teatro desta autora.

Por isso, quer os efeitos de luz propostos, quer o movimento estilizado previsto para as figuras em cena servem de contraponto à banalidade dos discursos e das situações representadas, o que se torna mais evidente quando são rebaixadas parodicamente imagens e figuras transcendentais ou da cultura religiosa como os anjos ou os padres, não para fazer a crítica das ideias ou das instituições, mas para construir um universo ficcional onde o lugar relativo destas é redimensionado através do poder transfigurador da ficção. [17]

Luísa Costa Gomes parece ter prosseguido este caminho na sua posterior criação dramática, escolhendo o género da comédia e um registo absurdo e surreal, experimentando também a escrita de textos ou libretos para óperas ou espectáculos com música (como *O corvo* com música de Philip Glass) e ocupando um dos lugares mais interessantes da dramaturgia portuguesa contemporânea. Dela se espera a manifestação de um olhar irónico sobre o real traduzido por uma estética surreal.

### **1992, *Antes que a noite venha*, Eduarda Dionísio**

Muito diferente é a ideia de teatro e do gesto de escrever para teatro que defende Eduarda Dionísio. Ela própria na introdução à edição de *Antes que a noite venha* a apresenta:

“Sempre acreditei que se pode fazer teatro com qualquer tipo de texto, mas acredito cada vez menos que alguém possa «escrever teatro» (se é que o teatro se «escreve»...) sem conhecer o «peso dos projectores», como me parece que Camus disse um dia.” [18]

A edição encerra quatro Falas, nome que a autora dá aos monólogos de quatro figuras míticas e com passado na História do Teatro – Julieta, Antígona, Castro e Medeia – porque esse é o nome em português para as palavras que o actor diz em cena. Desde logo se percebe que a escrita trabalhou com a realidade da representação teatral, a qual por seu turno nasceu de uma ideia de espectáculo proposta à escritora por um actor/encenador, “uma ideia que nunca me teria passado a mim pela cabeça.”(p. 9) Esta circunstancialidade que está tantas vezes associada à criação artística e que a História das artes apaga cuidadosamente por temer macular os objectos artísticos, (“o produto com duração à frente daquilo que desaparece enquanto se faz; o trabalho individual à frente do trabalho colectivo”, p. 14) retirando-os, insisto, da esfera da vida, não esgota a singularidade deste texto ou destes textos se os considerarmos autónomos, ainda que entre eles existam óbvios nexos: vozes femininas, mulheres corajosas, que acabaram mal, vencidas por uma ou outra forma de poder. Mas o olhar sobre a página e a leitura em voz alta apagam a memória do teatro que marcou a génese do texto: é à família da poesia que parece pertencer, mesmo se a disposição em verso contém uma estratégia de elocução.

Se é aparente e paradoxalmente ténue a teatralidade manifestada enquanto projecção de encenação (no desenho de espaço e de acções para os corpos que irão encarnar as figuras, dada a inexistência de didascálias), nota-se, todavia que existe uma teatralidade implícita na enunciação, no modo como se projecta o acto de proferir as Falas. Antes de mais porque, apesar de fisicamente ausentes, os seus interlocutores estão presentes no discurso e é na vectorização do dizer que está colocada a energia a canalizar cenicamente para esse lugar vazio (o amante de Antígona, por exemplo) ou para um espelho, como no espectáculo de 1992 realmente aconteceu, em frente do qual todas as noites a actriz se prepara antes de entrar em cena.

“Eu o enterrei e neste enterrar te perco.  
Trago nas mãos o cheiro ao morto mais amado,  
Regado agora de água fresca e sagrada e do choro proibido,  
E é a minha vida toda que deponho nas escadas de pedra  
Do palácio de teu pai.  
Eu o encontrei  
Na noite por acabar ainda,  
Furado pelos bicos das aves de rapina,  
No apodrecer que é a alegria do tirano que te fez nascer.  
(...)  
Ouves o que te conto,  
Amante perdido nas correntes do pai que tens?” [\[19\]](#)



Cada Fala é, no seu apuro rítmico e prosódico, uma generosa oferta à cena e ao actor. Não se faz nenhuma concessão à coloquialidade, aos discursos do quotidiano, se bem que as palavras sejam as do nosso tempo, as mesmas que atravessam as nossas bocas, como estas de Julieta regressada do encontro com Romeu.

“Ama,  
não te posso explicar,  
por mais que queira e te queira muito, ama.  
A beleza que tenho é tão nova.  
Nunca foi vista por homem nem por mulher.  
Se não por ele  
Há meia hora.  
Gosto de mim. Gosto que ele goste. É de mim que ele gosta, ama.  
Antes mesmo de alguma vez me ver ou me saber, disse-me ele,  
E eu digo-te a ti.” [\[20\]](#)

O espectador, arrastado para o tempo do mito, não perdia, no espectáculo, o sentimento de actualidade, pois à ficção se sobrepunha o momento da realização teatral do discurso. A leitura, *a posteriori*, ganha a espessura que a memória do espectáculo lhe confere, mas o texto não se limita a ser um guião em busca de voz e corpo, o ponto de partida para muitos e diversos espectáculos, embora a escritora nos diga o contrário.

Em algumas destas Falas a teatralidade está também na narração de acções e é nessa medida que poderíamos aproximar este texto de uma dramaturgia pós-dramática, que, após Brecht e com Heiner Muller, procurou encontrar na «epicização» uma alternativa ao teatro burguês da mimése e da ilusão.

O que distingue *Antes que a noite venha* de outros textos que passaram por ou visaram os palcos portugueses é o facto de ser diferente de uma partitura cénica, de não exhibir uma incompletude. Talvez contra a vontade da escritora e apesar de não apagar as contingências da cena e da sua efemeridade (todas as possibilidades cénicas existem em aberto), as “letras pintadas” podem ser lidas à margem do teatro. “*Antes que a noite venha* não é uma peça de teatro.”, sem dúvida: é um texto *para* teatro, que um dia certas actrizes disseram (e outras poderão vir a dizer), mas é mais do que um “objecto de truques”, ou se quisermos, o seu truque consiste em ser literatura ao vivo.

### **1997, *Escrita da água (no rasto de Medeia)*, Carlos J. Pessoa**

Constituindo a quarta parte de um conjunto de cinco, todas representadas, em 97, pelo grupo de teatro A Garagem que o autor dirige e reunidas num livro intitulado *Pentateuco Manual de Sobrevivência para o ano 2000*

#### *Escrita da água*

é um bom exemplo da relação desde cedo estabelecida entre Carlos Pessoa, o teatro e a escrita e também de um dos singulares caminhos que têm vindo a ser traçados na dramaturgia portuguesa recente. Convém, antes de mais, referir que até 1998, data da publicação deste *Pentateuco*

, os textos escritos por Carlos Pessoa tinham exclusivamente como destino a representação e como destinatários os actores que os iam actualizar em cena. A escrita foi, por conseguinte, desde sempre um acto simultâneo à criação do espectáculo e, na verdade, apenas mais um dos seus materiais. O seu carácter inacabado, fragmentado e indissociável da realização cénica ainda transparece na montagem que se propõe à leitura: uma sucessão de quadros (estações, cenas são algumas das designações...) sem aparentes ligações entre si, se exceptuarmos a presença de personagens mais ou menos tipificadas e de um pré-texto que é necessário conhecer previamente para que a cumplicidade tenha lugar (a Bíblia no caso de *O Homem que ressuscitou*

, as grandes figuras da cultura ocidental no texto

#### *Desertos*

, o mito de Medeia cruzado com a morte amplamente divulgada pela imprensa portuguesa de uma mãe e dos filhos em circunstâncias trágicas, ou Teseu e o Labirinto no caso de *Peregrinação*

). Aliás, em

#### *Desertos*

, e referindo-se o texto às próprias personagens, a figura do Senhor K, isto é, Kafka, diz o seguinte: “Meus caros amigos, a nossa génese é totalmente absurda e descontextualizada, estamos num deserto, repito, num deserto de referências, onde qualquer traço que se apresente, indiciador de um vínculo, de uma ligação, enfim de uma paternidade...esbarra com a nossa ignorância, com esta horrorosa orfandade...”

[\[21\]](#)

Todos estes aspectos dessacralizam a escrita, dão-na como mais um gesto no conjunto de acções que visam a criação teatral. A construção de figuras é determinada não por uma fábula de que elas seriam os actantes, mas pela espessura de referências que proporcionam ao espectáculo, pelo seu vínculo à História ou pelos papéis sociais que desempenham: o Viajante, o Transeunte, o Polícia, o Vagabundo, a Mãe, a Amiga, o Realizador de Cinema...

A verdade é que Carlos Pessoa e o seu grupo, ao invés de companhias geracionalmente próximas, possui um programa e uma ideia de teatro que confere ao texto uma importância fulcral, mas não enquanto guião ou partitura prévia. Ele fixa o que resta do espectáculo e funciona, ao mesmo tempo, como roteiro para viajar na memória desse mesmo espectáculo. Daí a auto ironia com que Carlos Pessoa se refere à sua própria escrita quando, através da personagem Detractora escreve: “O autor é de uma prolixidade irritante, falta-lhe economia dramática, o rapazote quer falar de tudo! Como se atreve a escrever, acto sagrado, destinado a alguns, não a todos; quem é que ele se julga para nos torturar com a sua lavra tosca e incompreensível?” [\[22\]](#)

São, por estas razões, textos de difícil leitura, desnorteantes, a escaparem ao esforço de seguir neles uma única direcção, um sentido prioritário; textos a que parece faltar informação e não são as didascálias ou outros “operadores de legibilidade” que ajudam o leitor, antes a memória dos espectáculos que o grupo tem produzido desde o início dos anos 90. É preferível ser ou ter sido espectador para se ser leitor destes textos ou roteiros de espectáculos, como me parece mais justo defini-los.

Apesar de Carlos Pessoa ter vindo a destacar-se, nos últimos anos, pela singularidade da sua escrita e dos textos que produz para o seu grupo de actores, poucas obras se apresentam tão intrinsecamente presas ou ligadas a um imaginário que não é apenas o do seu autor, mas também o do colectivo com o qual trabalha e que alimenta a sua escrita, através de elementos estéticos que vai buscar a outras artes. Alguns exemplos retirados de *Escrita da Água*:

“AMIGA *Escrita da Água*, no rasto de Medeia, esta peça relata circunstâncias decisivas na história de todos nós. (claquette) Tal como os Átridas na Antiga Grécia, eles tiveram um destino atroz...

HOMEM DO CINEMA Terrível, horroroso, o pior que possam imaginar!

AMIGA Ainda não me apresentei. Sou uma amiga que testemunhou alguns momentos decisivos desta história; fui uma espécie de confidente activa, embora não tenha conseguido evitar a precipitação dos acontecimentos...

(...)

AMIGA (o Pai, a Mãe e as duas crianças, hieráticos e ausentes) Ei-los, ei-los na cena ganhando nova vida, como os Átridas, um exemplo para a cidade!...O Pai – fica paizinho – é o único sobrevivente, e guarda a memória da tragédia sob a forma de uma fantasia.

HOMEM DO CINEMA O Pai veste-se de noiva. É evidente que não muda de vestido há muito tempo, que o vestido é ainda mais antigo, que o ramo de flores que segura na mão direita está seco; que coelho que tenta alimentar, é um coelho de brincar e não o poeta Garcia Lorca como ele julga...

(...)

HOMEM DO CINEMA Grande plano da Amiga, como se auto-intitulou; escarnece do pobre homem...porquê? Reparem, plano de pormenor, que é provável que guarde um rancor inusitado (pede-lhe que mostre rancor) pelo facto de o seu amor não ter sido correspondido pelo pobre homem. (...)

PAI Tenho sede, dêem-me água: ÁGUA!

HOMEM DO CINEMA O cenário é esta piscina. Hoje ainda não tinha reparado no cenário, venho aqui todos os dias, e todos os dias é como se fosse a primeira vez que reparo que o cenário é esta piscina; hoje está diferente, está mais suja...Idiota! Não te serve de nada gritar, paizinho, já ouvimos!" [\[23\]](#)

O que o leitor vai encontrando são "takes", como se diz em linguagem cinematográfica (*claque* *te* *h-back*, *fals*

surgem também), fragmentos de um filme em rodagem e a sua preparação caótica, mas não como fingimento ou ilusão de um filme dentro do espectáculo. O que acontece neste texto é a contaminação do teatro pela lógica ficcional do cinema. Impossível não pensar em

8 ½

de Fellini.

O realizador, presente apenas em *Voz-Off*, é comparado ao *deus ex-machina* da tragédia (“O Realizador diz, o exibicionista diz, ouçamo-lo, palerma...”) e dele emana um discurso normativo, mas inconsequente do ponto de vista da acção.

[\[24\]](#)

É também à estética cinematográfica e particularmente ao melodrama que se vai buscar o desfecho – a fuga de automóvel e o acidente mortal do Homem do Cinema - no entanto, *et po ur cause*, apenas narrada pela própria personagem, tal como eram apenas narradas as cenas violentas da tragédia antiga.

Concluindo: Uma história que é, por conseguinte, contada por fragmentos, um espaço simbólico que tem como ponto de partida factos do real (a piscina onde as crianças morrem ou o líquido amniótico para onde simbolicamente regressam no rasto da mãe Medeia) e que se concretiza realmente, através de um espelho de água, no palco, um tempo que é o tempo do sonho, onde as coisas mais díspares co-habitam, e o do cinema que condensa, como no sonho, o passado, o presente e o futuro, eis as traves mestras deste texto e da escrita dramática de Carlos Pessoa e do seu Teatro da Garagem: símbolo, sonho, surrealidade.

Essa escrita tem vindo a caminhar para uma progressiva abstracção. Fantasia e absurdo estavam presentes nos primeiros textos, serviam para cortar o registo sério, o discurso “filosófico”, com os quais o teatro português contemporâneo se dá muito mal. Também aqui (como em Luísa Costa Gomes) encontramos muito humor, mas não sátira: este teatro leva a sério o seu papel de comentar o mundo em que vivemos. O seu maior problema reside em responder à pergunta: como representar o imaginário, como criar a fantasia sem excluir o mundo?

**1998, *Os Excedentes*, A. Dasilva O.**

Apesar de ser um texto marginal, quer dentro do campo teatral (foi representado por um grupo quase desconhecido), quer da edição literária (pequeníssima e marginal editora), apesar de o

seu autor não ser reconhecido (ainda) como dramaturgo e de ser delicada a abordagem de um texto de uma grande crueza, julgo importante dar conta de um exemplo de um exercício de escrita teatral que encontra paralelo noutras dramaturgias europeias (a alemã e a dos países do Norte da Europa), mas que é inédita em Portugal.

À violência do discurso, posta em evidência no uso de palavrões, na sintaxe estropiada, na adopção da linguagem codificada dos delinquentes ou de uma população que vive nas margens da sociedade, liga-se, com uma notável eficácia, mesmo que provoque desagrado ou justamente porque ser chocante, a violência física gratuita, a agressão dos fracos pelos fortes, a traição, o desprezo total pela integridade do ser humano. Trata-se de expressar o descontentamento e a degradação que podem atingir grupos marginais e/ou marginalizados de uma sociedade competitiva e deshumanizada como começa a ser a sociedade portuguesa. Assim, *Os Excedentes*, são a representação de uma visão do mundo partilhada por um público jovem que nela reconhece um modo de estar na vida e que reivindica um teatro cru. O que surpreende, todavia, é o carácter tradicional desta proposta, tanto no que diz respeito à matriz textual como à ideia de teatro, ambas assentes na mimese aristotélica e na produção de efeito de real. Constituída por uma sucessão de sete quadros, a acção passa-se num único lugar “um local periférico, degradado, com duas cadeiras de esplanada e três caixotes de lixo.” onde se pode ler Deus/Sexo, Pátria/Droga e Autoridade/Rock&Roll, diz a didascália que abre o texto. Fica desde logo anunciada a dupla polaridade sobre a qual se constrói a estrutura ideológica e inconsciente do texto (Pavis, 2002). De um lado, a tríade que constituiu o pilar da sociedade portuguesa do antigo regime (antes de 1974) – Deus, Pátria e Autoridade – do outro, a tríade que emergiu da libertação de costumes pós- movimento hippie – Sexo, drogas e *rock n’roll*

As personagens têm nomes com alguma ressonância simbólica – eles, Zarcão, Sombra e Roxo, elas, Sépia e Escarlata – nomes que destoam da linguagem e das situações demasiado realistas que as caracterizam. Num único aspecto o texto se afasta do modelo dramático aristotélico: ao eliminar quase completamente a intriga, ao reduzir o conflito (de valores, de poderes) à mera expressão do confronto físico. O espectador suspeita por momentos de um crime cometido pelo grupo: Sombra tem uma bala numa perna, as raparigas vêm trazer notícias do exterior e insinua que estão a ser procurados, existe um clima de desconfiança e traição e o final parece sair de um filme negro americano. Mas nada disto toma o primeiro plano ou constitui o tema da peça, funcionando, sobretudo, como um ténue fio ou, melhor dizendo, como um motivo que reaparece mas não organiza verdadeiramente a acção.

“Escarlata (beija Sombra)

Quando houver novidades a malta vem cá, percebes?

Sombra (preocupado)

Isto não está bem. O Roxo tem razão.

Escarlate

Sabes melhor que nós que ele não tem razão. Pelo contrário. Se descobrem que o gajo anda por aí, é que pode estragar tudo. Ele que não se arme em esperto (para Sédia) deixa lá o gajo e vamos antes que nos venham cá buscar.

Sombra (convencido)

Se ao menos esta gaja (para a perna)

Escarlate (teanta consolá-lo fazendo-lhe carícias)

Agora que o mal está feito não há volta a dar-lhe. Aguentem mais uns tempos até esta confusão desaparecer e...Vamos senão estamos fritas. (saem a correr)" [\[25\]](#)

(...)

“Zarcão (na boca de cena berra intensamente e esfaqueia sacos de plasma que tem agarrados à cintura)

Estou farto desta merda. Estou farto de ser carne para canhão, para o inconsciente colectivo!!! Quero ser real! Real, foda-se!!! Custa assim tanto?!!!

Roxo (entra com Sombra agarrado a si)

Eu não disse que o gajo se passou.

(Zarcão tenta afastar-se quando os vê. Sombra senta-se ajudado por Roxo e este para Zarcão)

Eih! Eih! Anda cá! (Zarcão aproxima-se cauteloso) Anda cá, porra! Anda cá, não tenhas problemas (insiste e arranca-lhe os headphones) Que merda estás a ouvir?

(Zarcão não o deixa ouvir. Tira-lhe os headphones. Roxo agarra-o)

Sombra

Deixa o gajo em paz!

Roxo (dá uma joelhada entre as pernas de Zarcão e pontapeia-o até este ficar imobilizado no chão)  
desaparece! Estou cheio...(tenta ouvir os headphones) Isto não é música! Foda-se, o gajo passou-se completamente!! (larga os headphones e pega na ponta-e-mola)

Sombra

O que é que estás a fazer? Enlouqueceste?!" [\[26\]](#)

Podemos concluir que mesmo a reescrita do modelo dramático tradicional acaba, na mais jovem escrita teatral, por ser contaminada pela hibridez que caracteriza a cultura ocidental dita pós-moderna. Daí encontrarmos ao lado de uma referência às *Fleurs du Mal* de Baudelaire ou ao *Édipo*, um esboço de poema, a citação de notícias dos jornais, o significativo título de um filme com James Dean, *Rebel without a cause*, o discurso da vulgarização científica mais na moda (as bactérias antiexplosivas) ou a vulgata filosófica do momento com, por exemplo, a referência ao fim da história. A informação volátil, de ouvir dizer, banalizada, parodia e destrona o conhecimento e a cultura das elites; o real desaparece sob o império da citação e do simulacro.

“Roxo (gargalha)

És muito esperto (coloca o pé sobre o pescoço de Sombra) grande cobra!...julgas-me parvo...(gargalhada) sempre tiveste medo que parte dos teus órgãos fossem para alimento vivencial de políticos e outros pulhas da ordem, mas se fossem para artistas...(gargalhada)...mas são os pulhas da ordem que nos cercam...(é disparado um tiro.Roxo sem largar o sorriso recebe-o entre os olhos e cai mortalmente, largando a navalha que Sombra agarra)

Sombra (gesticula)

Okay o gajo está arrumado (ouve-se outro tiro que atinge na mão onde tem a navalha. Surpreso tenta com uma máscara de medo procurar explicação. Com a mão esquerda agarra a navalha e rola ao ouvir outro tiro e protege-se com o cadáver de Roxo, mas larga-o e arrasta-se até à boca de cena e senta-se na ponta do palco) Por favor aqui (*aponta para a*



*testa, grande pausa*

) estou a perceber (

*esfaqueia-se no estômago*

) Ai, ai! “Ai, ai! Ai! Ai!, infeliz de mim, desgraçado! Para onde hei-de ir? Para onde, arrebatada, voa a minha voz? Ó destino, onde me precipitaste?”

[27]

### **1999, *Além As Estrelas São A Nossa Casa*, Abel Neves**

De todos os autores que até agora referi, aquele que mais próximo se encontra de uma estética pós-moderna é Abel Neves. Ex-actor do Teatro da Comuna, foi também para essa companhia que iniciou o seu trabalho de dramaturgista e produziu os primeiros exercícios de escrita através de adaptações de textos. Com *Touro*, escrito e representado em 1987 inicia uma actividade regular de escrita para teatro (outras peças são

*Gringo*

,  
*Inter-rail*

).

Abel Neves desenvolve em *Além As Estrelas São A Nossa Casa* uma técnica de escrita baseada no fragmento e no minimalismo. Daí podermos falar de estética pós-moderna. Se percorrermos os títulos dos pequenos textos que compõem o livro, notamos a semelhança que apresentam com títulos de pinturas: Interior com livros, Cabeleira de Berenice, O princípio do clarão ou nada dura sempre, Leitora de versos etc.

É o próprio autor que apresenta a obra como obra aberta, isto é, como sendo um conjunto de textos que aleatoriamente será material de múltiplos espectáculos.

“Além As Estrelas São A Nossa Casa é um conjunto de trinta pequenos textos escritos para o teatro. Acredito que sete ou oito deles, agrupados em ramalhete, sejam suficientes para criar um espectáculo, o que, deixados outros de parte, sugere a possibilidade de conceber vários espectáculos diferentes sob o mesmo título.” [28]

Em lugar de oferecer uma peça de teatro, com um número fixo de personagens, uma intriga organizada sequencial e logicamente, acções construindo a fábula, um tema universal, espaço e tempo verosímeis, Abel Neves propõe uma proliferação de situações e figuras apenas esboçadas, referências espacio-temporais mínimas que circunscrevem o palco e o presente da acção teatral à maneira de Beckett ou de Nathalie Sarraute.

Por exemplo:

“ Um homem está sentado a uma mesa. Uma mulher, grávida, observa para lá de uma suposta janela. Um telescópio está colocado a um canto. Há uma pequena jarra com flores sobre a mesa. Ouvem-se, distantes, sons de comunicação entre astronautas e o centro de controle terrestre.”

[\[29\]](#)

Esta didascália é das mais detalhadas, outras há em que surge ainda mais geral e concisa a representação do espaço. Mas o que se torna evidente para o leitor, é a total submissão das categorias tradicionais de espaço e tempo à lógica teatral. O que aqui se descreve não é (apenas) uma parcela do mundo, é um espaço cénico e um tempo presente suspenso, isto é, o palco habitado já pelos actores, marionetas que ainda não entraram em acção.

“*Ouve-se o toque de uma campainha. Uma mulher espera junto a uma cadeira. Um homem vem ao seu encontro.*”

HOMEM Bom dia, em que posso ser-lhe útil? Breve silêncio, a mulher olha-o fixamente Às suas ordens, faça o favor...Breve silêncio Esteja à sua vontade...Deseja o catálogo da loja? Não quer sentar-se? Breve silêncio, a mulher senta-se Muito bem, vou buscar-lhe o catálogo...Deseja conhecer o espólio mais antigo?...Este século?...Tem preferência por alguma época? (...) Disponha, estou à sua disposição. O homem coloca-se atrás da mulher, silêncio, a mulher vai fixando alguns pontos em seu redor e unca dá atenção ao catálogo

MULHER Eu ia a subir para o miradouro de Santa Luzia...Silêncio

HOMEM Sim?...

(...)

MULHER Eu é o hábito dos miradouros e este de Santa Luzia sempre me atraiui, é muito, muito bonito. Breve silêncio Tenho passado muitas vezes aí no passeio, olho a montra da sua loja e continuo para cima, outras vezes, claro, quando venho para baixo, e sento-me um pedaço ali na Sé Catedral...e, lá está, refresca tudo o que há dentro de nós e que nós não sabemos exactamente o que seja. Sorriem Nunca tinha visto essa placa aí na porta.

HOMEM Como?

MULHER A placa que está na porta.

HOMEM Ah, sim, a placa.

MULHER Toque a campainha por favor...Ring the bell please...Silêncio

(...)

MULHER Poderia comentar de mil maneiras, meu caro senhor mas não vou fazê-lo, deixe-me apenas dizer-lhe que o acho muito atraente. Silêncio Não acredito que o ring the bell seja uma frase inocente.

HOMEM Essa agora!

MULHER É verdade.

HOMEM Como assim?

MULHER Não lhe ocorreu inocentemente, tenho a certeza. No fundo intui que uma mulher como eu havia de aparecer-lhe na loja disponível para falar consigo sobre a atracção que exerceu sobre ela. Aliás, a frase nem é sua, é um dito comum, é uma frase do mundo.

(...)

HOMEM Mas a senhora entrou aqui livremente.

MULHER Graças a Deus, mas embora delicada a frase é imperativa. Uma pessoa vai na rua e ring the bell please. Não me vai levar a mal mas gostava de fazer amor consigo.” [\[30\]](#)

Abel Neves propõe ao espectador/leitor uma série de amostras de uma totalidade perdida ou da impossibilidade de representar uma totalidade que tornasse única a experiência humana. A dinâmica de cada uma dessas amostras assenta em três momentos: primeiro a criação e gestão de uma expectativa, depois o aguçar da curiosidade deixando adivinhar as implicações da situação e por fim a revelação surpreendente daquilo que estava implícito na situação criada. O texto constrói-se à volta de um motivo mínimo: a festa de aniversário de um amigo, o momento de separação de um casal, a filmagem de um anúncio publicitário, a contratação dos serviços de uma prostituta, uma frase escrita à porta de um Antiquário. Esta economia de meios está patente também na linguagem despojada sem efeitos de retórica ou outros, no diálogo seco, rápido, ritmado inspirado pelo teatro americano e anglo-saxónico dos pós guerra (Pinter e Bond).

As personagens que vemos em acção são figuras comuns, como as personagens de Luísa Costa Gomes, sem “ethos”, eles e elas saídos da rua para desaparecerem no final de cada quadro ou reaparecerem no seguinte, em nova situação. Produzindo uma escrita de uma extrema concentração, Abel Neves parece nesta obra ter encontrado a fórmula de um teatro do quotidiano: a didascália inicial desenha o espaço visual e dá a situação embrionária, o diálogo

constrói a acção, e o som, a luz, a interrupção da acção ou a saída das personagens marcam o fechamento de uma situação esgotada. Desenvolveu a arte de construir uma cena exemplar, tão próxima de um género bem apreciado pelos portugueses - anedota - que não tem nada para trás e da qual não sobra nada.

São, todavia, anedotas especiais: cruzam estéticas, géneros, tipos de discurso, revelam um grande fascínio pela micro-análise dos jogos interhumanos (como no exemplo citado) e, mais importante do que tudo isto, exploram e alimentam-se da própria dimensão teatral.

Podemos dizer que a singularidade da escrita dramática de Abel Neves reside no facto de justapor o verosímil e o banal ao estranho, ao fantástico e ao inesperado, talvez por acreditar que algo de surpreendente espreita sob a situação mais comum e que cabe ao teatro alargar os limites dos mundos possíveis, sem nunca sair do quotidiano.

**1995, *António, um rapaz de Lisboa*, Jorge Silva Melo**

**1999, *Se perguntarem por mim, não estou*, Mário de Carvalho**

Os dois últimos autores que gostaria ainda de destacar são: Mário de Carvalho e Jorge Silva Melo. Apesar de se situarem profissionalmente em campos diferentes (um escritor, o outro, actor, encenador, realizador de filmes, director de uma companhia e também escritor) e de por isso mesmo serem muito distintas as suas obras, aproxima-os uma mesma ideia de teatro como instância de intervenção política na sociedade contemporânea. Para um e outro, um texto de teatro é um documento actual que emergindo da realidade, a ela regressa como factor ou instrumento de transformação dessa realidade. No caso de Mário de Carvalho, a escrita assume-se como transformação artística dos dados do real. Seguindo o modelo canónico do texto dramático, o autor constrói uma acção realista, verosímil que suscita o imediato reconhecimento do espectador/leitor, mas que servirá de suporte a uma metáfora. Em *Se perguntarem por mim, não estou*

, representado no Teatro da Malaposta, entre os habitantes de um prédio de habitação surge a suspeita de que um tigre anda à solta dentro do edifício. A confrontação dos seus habitantes com a situação, o pavor que provoca a presença nunca materializada desse estranho herói e a revelação dos traços psicológicos de cada personagem provocada pelo terror servirão de base à construção de um paralelismo entre a ridícula e particular experiência do grupo e a terrível e histórica experiência do nazismo. O teatro será assim uma forma (parábola?) de dimensão humana para falar de valores, ideias que transcendem o comezinho evoluir dessa mesma

humanidade.

Para Silva Melo, o texto é um instrumento político, algo que desde a sua fabricação até à sua realização cénica deve inscrever a actualidade da *polis*. Foi esta posição que esteve na origem da criação de *António, um rapaz de Lisboa*, espectáculo emblemático, fundador de uma prática teatral original e que marcou uma geração de jovens artistas e espectadores. Emergindo inicialmente de um atelier de escrita colectiva, depressa a necessidade de concretizar as palavras no palco, de encontrar soluções teatrais para certas ideias ou sugestões textuais conduziu à produção de um espectáculo e mais tarde à realização de um filme. Á semelhança do que acontece com os textos de Carlos Pessoa, a edição do texto em livro está de longe de registar a modernidade da prática, a sua dimensão política (quer no acto de revolver o real durante a escrita, quer no acto de envolver o espectador mantendo-o numa certa inquietação) ou, sequer, a eficácia do modelo numa revolução da escrita dramática. Mais uma vez encontramos cenas breves, que não têm princípio nem fim (lembrando a técnica do “fendu enchaîné” no cinema) e que vão desenhando uma espiral; reconhecemos ainda a repetição de situações ocorridas em tempos diferentes, personagens que dizem em discurso indirecto umas às outras o que o espectador precisa de saber em cada momento (como se de intertítulos de filme mudo se tratasse), E o aspecto, porventura, mais interessante reside no trânsito permanente de personagens representando um coro moderno, aquele coro que constitui a multidão com que nos cruzamos na cidade diariamente. As deslocações no espaço cénico fazem apelo à iluminação para caracterizar ficcionalmente os diferentes lugares da acção. Todavia, no meio dessa vertigem que é a vida de António em Lisboa, surgem também algumas cenas lentas, demoradas onde uma personagem (quase sempre a mãe) se expande, expõe o sonho da sua vida, o seu medo de viver, a recordação da felicidade passada. Escrita estranha, nela de novo se manifesta o hibridismo formal e estético da nossa era global e multicultural, a assimilação de heranças várias (a tragédia, o teatro épico brechtiano, o teatro pós-dramático, o melodrama, a *soap opera*), aqui postas ao serviço de uma posição cívica e ideológica e de um olhar constante sobre o real que leva Jorge Silva Melo a afirmar:

“Não pode já haver um teatro dos dias de hoje? Não digo para hoje, insisto que seja de hoje, e desta rua. Goldoni pôs em cena terrinas e chávenas de café, rapé, sombrinhas e cheques. E os gestos com que vivemos nós as nossas vidas não terão o direito de entrar no teatro (...)?” [\[31\]](#)

Creio ser este olhar o real de hoje, em conclusão, o traço mais marcante de uma dramaturgia que, saída de uma violenta opressão, de uma absoluta necessidade de usar toda a espécie de disfarces (formais e temáticos) para sobreviver, ousa agora configurá-lo em discursos e acções

para serem realizados em cena. Estas diversas orientações ou caminhos da escrita de teatro que procurei aqui evidenciar possuem, talvez, um denominador comum: abdicaram de “ensinar” ao espectador o sentido do real, (em tempos como os nossos não são credíveis verdades universais) e insistem em convidá-lo a perceber, com persistente estranheza, a banalidade, os estereótipos, a violência, o sofrimento, a ausência de sentido presentes nos fragmentos/estilhaços do mundo representado.

---

[1] Para mais informação sobre a presença do chamado teatro do absurdo em Portugal, consultar Sebastiana Fadda, 1998, *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisboa: Edições Cosmos.

[2] Luís de Sttau Monteiro, 1988, “A Minha Vida de Teatro”, *Le théâtre sous la Contrainte. Actes du Colloque International réalisé à Aix-en Provence*, Aix-en Provence: Université de Provence, p.162

[3] Luiz Francisco Rebello, 1977, *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova (p. 165-168) citado em José Oliveira Barata, 2000, *Para Compreender Felizmente há Luar!*, Porto: Areal Editores.

[4] Leia-se a recensão a este texto incluída em Osório Mateus, 2002, de *teatro e outros escritos*, Lisboa: Quimera Editores.

[5] Stanley Wells, 1970, *Literature and drama with special reference to Shakespeare and his contemporaries*, Routledge, pp. 27-28

[6] Osório Mateus, “Especificidade do texto dramático” (1977), de *teatro e outros escritos*, Lisboa: Quimera, p.114

[7] Osório Mateus, op. cit. pp. 105-115

[8] Stanley Wells, op.cit, p. 32

[9] Erika Fischer-Lichte, 1997, "Performance e cultura performativa. O teatro como modelo cultural", *Revista de Comunicação e linguagens* nº 24, pp. 149-150

[10] Luísa Costa Gomes, 1991, *Nunca nada de ninguém*, Lisboa: Cotovia, pp.. 13-15

[11] idem, pp.102-103

[12] idem, p. 73

[13] idem, pp.138-139

[14] idem, p. 66

[15] idem, pp.93-94

[16] idem, p.82

[17] Cf. Nas páginas 94 a 99 a constante alternância entre registos e o efeito de contaminação assim produzido.



[18] Eduarda Dionísio, 1992, “Flagrante delito”, *Antes que a noite venha*, Lisboa: Cotovia, p.12.

[19] idem, p.39

[20] idem, p.22

[21] Carlos J. Pessoa, 1998, *Pentateuco. Manual de Sobrevivência para o ano 2000*, Lisboa: Cotovia, p. 99

[22] idem, p. 98

[23] idem, p. 235

[24] cf. Pp. 256-257

[25] A. DaSilva O. , 2000, *Os Excedentes* in *O último desejo de um Serial Killer*, Porto: Edições Mortas, p. 21

[26] idem, p.28

[27] idem, pp. 47-48

[28] Abel Neves, 1999, *Além As Estrelas São A Nossa Casa*, Lisboa: Cotovia, p.9

[29] idem, p.11

[30] idem, pp. 69-75

[31] Jorge Silva Melo, 1995, “Prefácio de quem vai à guerra”, *António, um rapaz de Lisboa*, Lisboa: Cotovia, p.9