

A MAIS RECENTE DRAMATURGIA PORTUGUESA: CONTEXTOS E REALIZAÇÕES¹

MARIA HELENA SERÔDIO

1 A cartografia dos limites

Se em muitos outros territórios da produção cultural a presença portuguesa tem podido ser lugar importante de interpeleção e legitimação artística da actualidade, a sua voz dramática não ganhou ainda o volume e a consistência necessárias que lhe garantam o protagonismo desejado na esfera criativa.

Razões múltiplas, de mais ou menos alongada radicação histórica, podem ajudar a explicar a sua menoridade no panorama cultural português. Assim foi o prolongado domínio da Inquisição em Portugal que remeteu para o *index* muitas obras dramáticas, e – num acto emblemático – executou publicamente em auto-da-fé o grande dramaturgo setecentista António José da Silva. Mas assim aconteceu também no nosso século, com a instituição da censura pelo Estado Novo em 1926 – abolida apenas na sequência da Revolução do 25 de Abril de 1974 – e que condicionou negativamente não só a actividade teatral, como também a própria escrita e publicação de textos dramáticos (Rebello, 1977).

Para além deste tipo de constrangimentos políticos e ideológicos, poderia ainda citar dificuldades económicas que vêm inibindo tanto a actividade editorial, como a produção teatral relativamente aos inéditos. Outras “desrazões” poderão também ser identificadas na existência de alguns preconceitos culturais sobre a prática teatral que

¹ Com algumas alterações de pormenor e várias actualizações, este artigo segue a apresentação feita para o Festival Intercity em Florença (Setembro-Outubro de 1995), o que em parte explica o seu carácter panorâmico e generalista.

não parece ainda galvanizar a *intelligentsia* portuguesa, o que se reflecte no quase silêncio que relativamente ao dramático se instala em duas das instâncias definidoras da canonização: os *media* e a Academia. Daí que raramente a polémica se instale a propósito da publicação de alguma peça que, no acervo modesto dos seis ou sete textos dramáticos publicados por ano, se arrisca a passar quase despercebida do público leitor. E daí também que durante muito tempo os programas escolares e universitários quase ignorassem a escrita dramática mais recente no programa de leituras a realizar no âmbito do trabalho lectivo.

Por outro lado, às dificuldades que os dramaturgos sentem em ver publicados os seus textos (por não ser rentável a sua edição, dizem as casas editoras) junta-se a reticência de muitas companhias de teatro que receiam o risco de produzirem um texto pouco conhecido, preferindo peças estrangeiras ou, quando se aventuram no campo da escrita nacional, seleccionando textos clássicos que possam garantir a quota "obrigatória" do público escolar. E se esta atitude pode compreender-se em companhias de alguma debilidade financeira ou que precisem de citar níveis de público para ver mantido o subsídio estatal, já mal se compreenderá num Teatro Nacional que, efectivamente, tem sido pouco eficiente no cumprimento do programa, para uma dramaturgia portuguesa, que Almeida Garrett definiu, quando propôs a sua criação.

Embora esta situação possa estar ligeiramente atenuada hoje em dia, a verdade é que muitos textos durante décadas foram escritos para o papel mais do que para o palco, o que não facilitou aos dramaturgos uma aprendizagem prática das condições e exigências da situação teatral. Fazem parte de um «teatro imaginário», como diz o Carlos Porto «constituído pelos escritos, diálogos e didascálias, produzidos pelos dramaturgos cujas obras não chegam a ser representadas» (Porto, 1989: 19).

Todavia, a exiguidade de oportunidades e o desconhecimento prático da instância cénica não impediram algumas incursões pela escrita dramática por parte de escritores de várias tendências e práticas de escrita. É assim que vemos muitos romancistas, poetas e ensaístas comporem textos dramáticos, embora na maior parte dos casos não tenham passado de «aventuras passageiras» (Rebello, 1984: 8) de valor relativamente menor, sobretudo se comparados com o que especificamente lhes conferiu notoriedade artística e intelectual.

Escrevendo em 1969, Luciana Stegano Picchio identificava dois tipos de causas para a deficiência de um repertório português de teatro: uma de ordem temática (a obsessão pela nostalgia de um passado heróico) e outra que decorria da existência da censura e que ditava uma escrita elíptica feita de «subtilezas culturais» e «experimentalismos» mais ou menos ineficazes (Picchio, 1969: 335, 344).

Apesar do que escreveu Luciana S. Picchio, parece, todavia, que a tendência dominante tem sido mais a de uma conformidade ao esquema de composição tradicional. Mas é também verdade que alguma da escrita dramática que foi sendo produzida no pós-guerra esteve ligada ao experimentalismo, quer porque surgia no contexto de grupos que reivindicavam um labor experimental fora dos quadros institucionais do *establishment* (Estúdio do Salitre, Casa da Comédia, Companheiros do Pátio das Comédias, Teatro Experimental do Porto), quer porque procuravam por vezes modelos dramatúrgicos de outras tradições, como seria o modernismo de Pirandello, o realismo crítico de Arthur Miller, a poética trágica de Federico Garcia Lorca, o existencialismo de Sartre, ou o absurdo de Beckett e de Ionesco.

Na sombra, por razões censórias, esteve muitas vezes Brecht a partir de meados dos anos 60² influenciando, de forma mais ou menos elaborada, a escrita e a encenação de várias peças (nunca as suas, porque essas estavam proibidas), mas nem sempre o modelo foi bem compreendido ou trabalhado da forma mais produtiva. Todavia, uma das formulações deste tipo de escrita radicava na evocação de cenas da história portuguesa num sentido alusivo e metafórico relativamente ao presente, tendência que, de resto, identificamos logo no início da década em três peças que a censura fascista (mais tarde ou mais cedo) acabou por proibir: *O render dos heróis* (1960), do romancista José Cardoso Pires, *Felizmente há luar* (1961) de Luís Sttau Monteiro, e *O motim* (1963) de Miguel Franco.

As novas condições de liberdade, conquistadas em 1974, tornaram possível a encenação de muitas peças portuguesas e estrangeiras, até então interdidas pelo exame prévio, e criaram uma dinâmica teatral extraordinária nos anos que sucederam de imediato à Revolução dos Cravos. Mas não surgiu de forma milagrosa a torrente criativa que, sabemos, exige necessariamente múltiplos recursos, potencialidades e saberes, além de circunstâncias favoráveis de alguma estabilidade e duração.

Não podemos por isso falar ainda de uma sólida tradição repertorial portuguesa, mas podemos, apesar de tudo, reconhecer percursos interessantes de escrita, quase todos de feição muito individual e de incerta regularidade editorial ou cénica, que configuram uma «tradição hesitante e descontinua» (Rebello, 1984: 7).

² É em 1964 que surge a edição portuguesa, assinada por Fíama Hasse Pais Brandão, dos textos de Brecht: *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não aristotélica*, Lisboa, Portugalia Editora, 1964.

Todavia, é curioso verificar que muitas das companhias de teatro independente (que iniciaram a sua actuação no início dos anos 70 e são ainda hoje pólos importantes de criação teatral) fizeram a sua estreia ou marcaram esteticamente o seu programa com espectáculos sobre textos portugueses clássicos, da autoria sobretudo de António José da Silva e Gil Vicente. Assim foi com a Cornucópia (que derivou do Grupo de Teatro da Faculdade de Letras), o Grupo de Campolide (hoje Companhia de Teatro de Almada), a Comuna e (vindo de um tempo anterior) o Teatro Experimental de Cascais.

Por outro lado é ainda certo que alguns dos mais belos espectáculos do pós-25 de Abril sobre textos clássicos consistiram na recriação de peças portuguesas, como foi o caso de *A Castro*, de António Ferreira (encenado por João Mota para a Comuna em 1982), *É menino ou menina?*, sobre peças de Gil Vicente (encenado por Helder Costa para a Barraca em 1980), *Auto da Feira*, também de Gil Vicente (dirigido por Luís Miguel Cintra para a Cornucópia em 1988) e *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett (recriado pela Cornucópia em 1996, sob a direcção de Luís Miguel Cintra).

Mas a verdade é que também alguma da moderna dramaturgia portuguesa foi pretexto para criações memoráveis. Relembro *Fausto. Fragmento. Fernando*, sobre o texto de Fernando Pessoa, que Ricardo Pais encenou e António Lagarto cenografou de forma brilhante para o Teatro Nacional em 1989, ou *Noites de Anto*, de Mário Cláudio, que Filipe la Féria recriou em 1988 para a Casa da Comédia, ou ainda *Viagem*, de Helder Costa, e *A Pécora*, de Natália Correia, que João Mota encenou na Comuna, respectivamente em 1982 e 1989.

Outra tem sido a prática de um grupo de teatro como O Bando que tem privilegiado textos portugueses, é certo, embora pareça preferir a escrita narrativa e algumas formas da tradição popular. Ao grupo, sob a direcção de João Brites, se devem algumas das mais belas articulações teatrais da escrita portuguesa, como foi o caso de *Bichos* (1990) sobre contos de Miguel Torga, ou *Montedemo* (1987), sobre romance de Hélia Correia.

Não são, todavia, claros e certos os caminhos que podem conduzir à criação e consolidação de uma escrita para teatro em português. Algumas medidas legislativas têm sido ensaiadas (desde meados dos anos 80), privilegiando o apoio às companhias que incluam peças portuguesas no seu repertório, o que por vezes pode acarretar alguns resultados perversos, com recurso a soluções fáceis e pouco inovadoras. Outro tipo de incentivo é a "encomenda" ou favorecimento de espectáculos a propósito de efemérides e festividades, como já ocorreu a propósito de Almada Negreiros em 1993 (com consequências artísticas muito duvidosas, se exceptuarmos a criação de *Amanhã*, pelo Bando), e, mais recentemente, em torno da oratória barroca do Padre António Vieira (a que Luísa Costa Gomes deu forma dramática em 1994 com *Clamor*).

Apesar do flagrante incumprimento por parte do Teatro Nacional de produzir e fomentar a escrita dramática entre nós, algumas companhias têm devotado algum esforço e entusiasmo na dinamização de uma dramaturgia portuguesa, como é o caso da Companhia de Teatro de Almada (foi o Grupo de Campolide), que encenou peças de José Saramago, Romeu Correia, Fonseca Lobo, Prista Monteiro e Virgílio Martinho, bem como o Novo Grupo que tem dirigido convites a autores portugueses para escreverem peças novas, o que aconteceu com José Saramago, Fernando Dacosta e Mário de Carvalho, entre outros. Mais recentemente, são grupos da descentralização (em Portalegre e Viana do Castelo) que têm preferido produzir peças de autores portugueses, como Norberto Ávila, Jaime Salazar Sampaio, José Jorge Letria e António Torrado.

Mas, para além de uma mais sistemática atenção dos criadores teatrais ao protagonismo possível dos dramaturgos portugueses (com uma desejável ligação entre escrita e prática cénica), é necessário concitar uma maior disponibilidade de reflexão, discussão e escrita ensaística sobre peças portuguesas. Aí caberá promover a edição, o estudo e a crítica nos lugares regulamentares – editoras, revistas especializadas, jornais, Universidades – e organizar com maior assiduidade colóquios, mesas redondas, seminários de escrita teatral, etc.

Não poderemos, todavia, excluir das nossas preocupações a possibilidade, e a obrigatoriedade mesmo, de avaliar criticamente o que se escreve e encena, interrogando até que ponto os escritores de hoje dramatizam efectivamente temas e problemáticas com que se debate a nossa sociedade, e até que ponto os escritores têm sabido ser bons interlocutores das novas expressividades formais que a cena vem continuamente reformulando. Desejável é, portanto, que surjam novos textos e novas vozes a dramatizarem problemas da nossa contemporaneidade, mas que o façam numa interacção produtiva entre escrita dramática e cénica, ou seja, numa oficina do escritor inserido no trabalho de uma companhia. E que o diálogo crítico assuma o lugar interventor que também lhe compete.

3 O exclusivo teatral

Homens e mulheres de teatro têm compreendido a importância de ligar a escrita dramática ao saber teatral, assegurando, por isso, uma participação não só na encenação, como também na composição de textos dramáticos: foi o caso, nos anos 50, de António Pedro (1909-1966), e foi ainda o de Costa Ferreira (1918-) e Luzia Maria Martins (1926-).

Na exclusiva prática da escrita dramática é, todavia, Bernardo Santareno (pseudónimo de António Martinho do Rosário, 1920-1980) o autor que de forma

mais profunda marcou o teatro português da segunda metade do século. Devedor de uma dramaturgia próxima da de Arthur Miller e Federico Garcia Lorca, Bernardo Santareno articula a voz trágica de forma veemente e sofrida, ao mesmo tempo que revela uma compaixão pelos excluídos, vítimas de arraigados preconceitos sociais e de fanatismos vários. Uma forte componente psicologista no desenho das personagens e a localização da acção em pequenas comunidades fechadas (rurais, piscatórias ou citadinas) são dois dos elementos usados no que parece ser a sua «procura sistemática de psicanalisar o *pathos* português» (Barata, 1990: 238). A sua produção dramática inicia-se com a publicação em 1957 de *A promessa*, *O bailarino* e *A excomungada*, e no seu itinerário artístico posterior contam-se peças como *O lugre* (1959), *O crime da aldeia velha* (1959), *António Marinheiro: O Édipo de Alfama* (1960) e *O pecado de João Agonia* (1961). A partir de meados da década, Bernardo Santareno alia à sua temática particular uma mais consciente atenção crítica ao social, num registo de alguma inspiração brechtiana, escrevendo em 1966 *O Judeu* (sobre a perseguição movida pela Inquisição a António José da Silva), *A traição do Padre Martinho* (1969), *Português, escritor, 45 anos de idade* (que subiu à cena em 1974, logo a seguir ao 25 de Abril), um conjunto de peças que reuniu em *Os Marginais e a Revolução* (1977) e *O Punho* (publicado postumamente em 1987).

Romeu Correia (1917-1996), unindo a preocupação do social (de inspiração neo-realista) a formas da tradição popular – teatro de fantoches e de feira, o circo e o melodrama populista –, possui uma extensa bibliografia que inclui *Casaco de fogo* (1953), *O vagabundo das mãos de ouro* (1957), *Tempos difíceis* (1982), *O andarilho das sete partidas* (1983), sobre Fernão Mendes Pinto e *A palmartória* (1996), entre outras peças.

Entre os escritores que de forma consistente têm vindo a construir a sua dramaturgia própria citaria ainda Prista Monteiro (1922-1994), repartido entre alguma influência absurdista e a análise de comportamentos sociais vistos ora com alguma compaixão e assombro (*O fio*, 1980, e *A vila*, 1985), ora com um rigor sardónico (*A caixa*, 1980); e Jaime Salazar Sampaio (1925-) atento aos jogos de cena, sublinhando por isso gestos, comportamentos e silêncios em minuciosas indicações cénicas. Iniciando-se numa escrita de tónica existencialista e absurdista, Jaime Salazar Sampaio mantém como centro da sua composição a figura individual, marcada pela solidão, desencanto e algum desespero (*Junto ao poço*, 1964, *Conceição ou o crime imperfeito*, 1979, *O desconcerto*, 1980), embora evolua também para registos críticos de alguma comicidade (*Os preços*, 1976) e para hábeis exercícios de uma curiosa indecisão de personalidades e situações, de modo a confundirem-se verdade e sonho, passado e presente, comédia e drama (*Adieu, Magdalena*, 1992).

Norberto Ávila (1936-) é talvez o autor mais traduzido e encenado, com uma vasta dramaturgia que, de um modo geral, interpela a tradição teatral (do teatro vicentino à *commedia dell'arte* e a Molière) e confabula histórias fantasiosas. São assim *As histórias de Hakim* (1968) na tradição do contador de histórias, mas percebemos em grande parte das suas peças uma igual tendência para refazer (com algum engenho e saber) enredos e personagens de outros universos dramáticos e culturais, desprendidos, porém, de qualquer vínculo à realidade do presente, como será o caso de *D. João no Jardim das Delícias* (1985) ou de *O marido ausente* (1988).

Com publicação menos regular, mas não menos firme e pessoal, estão os dramaturgos Augusto Sobral (1933-) - a quem devemos *O borrão* (1962), *Memórias de uma mulher fatal* (1982) e uma interessantíssima recriação do episódio bíblico de Abel e Caim em *Abel Abel* (1992) -, Jaime Gralheiro (1930-) - que escreveu, entre outras, as peças *Arraia miúda* (1977) e *Onde Vás, Luís* (1981) -, Carlos Coutinho, António Júlio Vilarinho, Carlos Correia, Fonseca Lobo, Miguel Barbosa, Pedro Barbosa e António Torrado.

Casos singulares são o de Vicente Sanches, pela persistência e personalidade da sua escrita, e Miguel Rovisco (1959-1987), um jovem que, na curta vida que a si próprio impôs (suicida-se aos 27 anos de idade), retoma a tradição da grande peça histórica de cariz romântico, escrevendo uma *Trilogia Portuguesa* que inclui *O Bicho*, *A infância de Leonor de Távora*, *O tempo feminino* (1987).

Na extensa bibliografia de Vicente Sanches cabem as peças: *Uma impossível inocência ou a possível loucura* (1958); *O passado e o presente* (1961); *Um filho* (1965); *Um homem de sorte* (1966); *A situação definitiva* (1967); *A casa assombrada* (1970, rev. 1994); *Cegos e escravos* (1972); *A birra do morto* (1973); *O mágico* (1974); *Hitler, Lenine, Estaline, etc.* (1977); *Última vontade* (1981); *Grupo de vanguarda* (1989); *Van Gogh* (1990); *Sete aforismos* (1990); *Liturgia polémica* (1992); *Gilberto e Mónica* (1993); *Promissão do Quinto Império* (1994); *Metáfora* (1994); *A casa do ser* (1995).

Compondo comédias e farsas de tom desconcertante e por vezes absurdo, a sua escrita opera geralmente sobre o modelo da comédia de costumes, reelaborando sem cessar as aventuras e desventuras de casais, não faltando nelas pormenores de algum realismo sórdido do viver quotidiano. As suas personagens, desligadas de contextos sociais precisos, deambulam por casas onde não faltam criados solícitos, e vivem situações de conflito em que amores, infidelidades e ódios (que decorrem de uma visão algo misógina) se desencadeiam com grande ligeireza, num contexto de repetidos casamentos, divórcios e tentativas de suicídios ou assassinios.

É assim, de facto, que se cruzam no seu universo, em registos muito variados, amor e morte, quer desenvolvendo a temática da morte por amor (*Gilberto e Mónica*), quer cultivando formas de humor negro em que doenças incuráveis, caixões, enterros e cemitérios são motivos de exasperação grotesca (sendo aqui *A birra do morto* a sua mais notável composição). Não faltam, na sua galeria de casos estranhos, loucura, neuroses e superstições populares, que, em muitos acontecimentos bizarros e atitudes de arrogante ateísmo, vêem a mão interventora do diabo, o que, de resto, parece decorrer de uma obsessiva religiosidade, embora esta possa aparecer de forma paródica.

A sua dramaturgia ensaiou também a sátira política (*O mágico, Fábula das fábulas*, etc.), num recorte de extravagância absurdista, e inclui ainda formas de envolvimento do público, quer programando a intervenção de actores situados entre os espectadores, quer através do que veio a propor como “teatro de aforismos” que, prescindindo da acção, é feito de curtos diálogos aforísticos, trocadilhos e jogos de palavras, apelando a possíveis reacções da plateia.

Mas na estreita ligação da escrita à prática cénica de uma companhia podemos ainda assinalar Virgílio Marinho (1929-1995, ligado à Companhia de Teatro de Almada), Helder Costa (autor e encenador da Barraca), Abel Neves (dramaturgista e autor que esteve ligado à Comuna) e, mais recentemente, Carlos J. Pessoa que cria os seus textos numa relação íntima e criativa com o seu Teatro da Garagem (*Café Magnético*, 1993, *A nossa aldeia*, 1995).

4 A travessia de outras escritas

Na visitação que alguns poetas e romancistas fizeram à escrita dramática, muitas vezes de forma passageira, merecem lugar de destaque, pela consistência dramatúrgica e específica criação de um universo próprio, José Régio (1901-1969), poeta da Presença, com peças que reflectem sobre o conflito entre o eu e o mundo, o bem e o mal, o corpo e o espírito, como *Jacob e o Anjo* (1937) *O meu caso* (1957) e *Benilde ou a Virgem Mãe* (1947), e Jorge de Sena (1919-1978), com a tragédia em verso de temática histórica e política *O indesejado* (1951) e a farsa cruel e surrealizante *Amparo de mãe* (1951) entre vários outros textos.

Do lado do romance é justo salientar Raul Brandão (1897-1930) e o neo-realista Alves Redol (1911-1969) que escreveu, entre outras, a tragédia *A forja* (1948) (só autorizada a representar-se depois da morte do autor) e o “divertimento popular” *O destino morreu de repente* (1967). Sobre Raul Brandão, que compôs para o teatro *O Gebo e a Sombra* (1923), *O doído e a morte* (1923) e *O Avejão* (1929), entre outras peças, escreveu Luiz Francisco Rebello: “ao mesmo tempo que se afastava da linha naturalista dominante, propunha uma então insólita pro-

blemática existencial, ao transcrever, com exasperado dramatismo, o conflito que opõe a existência, com todas as abjeções e renúncias a que obriga os homens, e a vida "essa coisa prodigiosa, feita para a desgraça, para a dor, para o sonho - e que dura um minuto, um só minuto" (Rebello, 1988: 126).

Mais recentemente podemos destacar Agustina Bessa Luís (com uma presença menos significativa no teatro, de quem apenas distinguiria *A bela portuguesa*, 1986) e José Saramago (1922-), com uma produção mais consistente: *A noite* (1979); *Que farei com este livro?* (1980); *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987); *In Nomine Dei* (1993).

Conhecido sobretudo como romancista, José Saramago exercita nos seus dramas (escritos, regra geral, por encomenda) uma composição de cunho realista na caracterização de acções e personagens, bem como no desenvolvimento de diálogos, implicando uma avaliação crítica de procedimentos humanos, sobretudo do ponto de vista social e político.

Evoca tempos precisos da história (a noite de 24 para 25 de Abril de 1974, o século XVI aquando da escrita d'*Os Lusíadas*, ou a cidade de Münster entre 1532 e 1535) ficcionalizando-os, todavia, a ponto de nas personagens, acções e diálogos desvendar não só traços de uma realidade vivida (para celebrar ou para lamentar os tempos), mas também virtualidades simbólicas. É assim que nos seus textos se cruzam fiéis evocações de ambientes históricos e sociais com discussões sobre assuntos e temáticas candentes, como a relação entre os intelectuais e o poder, a fé e o fanatismo na justificação de actos políticos, a degradação de valores no mundo hoje, ou a necessidade de rever alguns dos ideais que, em vez de libertarem o individuo, o limitam ou subjugam (como é o ideal da pobreza ou do sacrifício, por exemplo).

Outros romancistas a escreverem para o teatro são Mário Cláudio (a quem devemos uma bela evocação do poeta António Nobre na peça *Noites de Anto*, 1988), Mário de Carvalho (com três peças muito interessantes, de recorte realista, reunidas no livro *Água em pena de pato*, 1992) e Fernando Dacosta, que em 1979 escreveu um dos poucos textos dramáticos sobre a guerra colonial: *Um jeep em segunda mão*³.

5 Vozes do feminino

Essas vozes do feminino que aqui assinalo vieram geralmente de outras práticas literárias, mas foram construindo uma presença muito significativa na

³ Na antologia de Mário de Carvalho, o primeiro texto, *O sentido da epopeia*, fala também da guerra colonial e mereceu uma esplêndida encenação de João Brites para O Bando no espectáculo *Estilhaços* (1989). O texto de Dacosta foi também já levado à cena pelo grupo Maizum, numa encenação de Adolfo Gutkin em 1987.

escrita para o teatro. Refiro-me, por exemplo, a Yvette K. Centeno e à poetisa Natália Correia (1923-1993) que escreveu, entre outras peças, *A Pécora* (1966), proibida pela censura por satirizar – de forma apaixonada e vibrante – o fanatismo religioso (editada e encenada só nos anos 80), *O Encoberto* (1966), sobre o mito sebástico, e *Erros meus, má fortuna, ardente amor*, sobre Luís de Camões.

Têm também escrito para teatro as poetisas Fiamma Hasse Pais Brandão (*Auto da família*, 1965, *Poe ou o Corvo*, 1978) e Teresa Rita Lopes (*Sopinhas de mel*, 1982, e, mais recentemente, um texto – *Rimance da mal-maridada* – que serviu de base à criação do Bando, *Se mentes – Photocena*, 1994), mantendo ambas nas suas peças uma indecisa relação entre o olhar crítico e o afeiçoar de mundos imaginativos.

Do romance vieram ultimamente três autoras que exercitam uma escrita individual no diálogo quer com a tradição dramática, quer com uma avaliação da presença do feminino num mundo que lhe é geralmente hostil: é o caso de Luísa Costa Gomes, Hélia Correia e Eduarda Dionísio.

Nascida em 1954, Luísa Costa Gomes escreveu *Nunca nada de ninguém* (1991); *Ubaro* (1993); *A minha Austrália* (1993); *Clamor* (1994), além do *libretto* que Philip Glass musicou e Robert Wilson encenará (*The White Raven*). Autora de vários textos ficcionais, a sua entrada na escrita dramática convenceu de imediato pela sua capacidade de captar, com fina observação, cenas do quotidiano e construir, com grande fluência e humor subtil, fragmentos de conversas que nos reenviam para temáticas contemporâneas (um exame quase exaustivo das obsessões de hoje). É sobretudo a mulher – os seus problemas, relações, medos, frustrações e desejos – que povoam este universo, oscilando o diálogo entre a confissão ou desabafo monologado e os acertos e desacertos das relações cruzadas que vive em casa e na sociedade. Com a excepção de *Clamor* (que recompõe dramaturgicamente os escritos de Padre António Vieira), as suas peças procuram aliar uma naturalidade de situações, atitudes e diálogos com um certo “desassossego” que advém da introdução de outros discursos (o bíblico, por exemplo) ou outras formas de ficcionalização, numa hábil intercepção de registos.

Hélia Correia, que viu o seu romance *Montedemo* recriado em teatro de forma inesquecível pelo Bando (1987), escreveu uma peça sobre a poetisa portuguesa Florbela Espanca (*Florbela*) e uma outra sobre Antígona (*Perdição: exercício sobre Antígona*), ambas de 1991. Sobre a relação entre as protagonistas lê-se na contra-capa do volume “Que haverá de comum entre Florbela e Antígona? Talvez o serem casos em que o aborrecimento inspirou a grandeza. Suponhamos que Antígona não foi uma heroína, mas uma rapariga que tivera experiências violentas da vida e se viciou no gosto da pura insensatez. Florbela

durou mais e escreveu versos. Mas parece ter achado na morte o momento acabado da iluminação».

De Eduarda Dionísio (1946-), publicou a Cotovia, em 1992, *Antes que a noite venha* (1992). A autora, tendo-se iniciado no teatro como actriz num grupo universitário, assinou posteriormente algumas adaptações dramáticas, tendo escrito este conjunto de monólogos para um espectáculo que, em princípio, pareceria desconstruir a expressa interpelação das quatro canónicas tragédias. Com efeito, partindo, embora, das figuras de Julieta, Antígona, [Inês de] Castro e Medeia, seria num contexto contemporâneo e envolvendo "prostitutas" que o espectáculo presentificaria o lamento destas mulheres, desenhando, nas diferentes idades e distintas expiações por amor, a dor de viver e morrer mulher num mundo em que o poder se define pelo masculino.

6 Um olhar sobre Lisboa

Na nossa mais recente criação teatral cruzaram-se duas experiências algo singulares e entre si contrastivas. Refiro-me a *Fábrica sensível*, de Carlos Porto, e a *António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge Silva Melo.

Ambos os textos surgiram de outros lugares da prática do teatro: do campo da crítica, de um lado, do modo de ver e agir de um encenador e actor, de outro. Ambos passaram por exercícios outros: a configuração de um romance feito de uma sequência de críticas (imaginadas), num caso, a experiência de um seminário de escrita teatral, no outro. Ambos experimentam ainda formas de identificação; só que, enquanto em Carlos Porto a força motivadora que nos constrói é a memória (do que vimos, lemos e sonhamos), em Jorge Silva Melo é a solicitação imediatista, mas profundamente limitadora e disfórica, do quotidiano urbano que condiciona e prescreve a vida.

António, um rapaz de Lisboa é ainda um importante e curioso texto/manifesto que inaugura uma consciência do teatro «político» e compõe selectivamente (sem citar nenhum referente português) a sua própria tradição: Aristóteles, Goldoni, Stendhal, Tchekov, Jourdhueil e Heiner Müller.

Joga com o que seria a consequência da reivindicação de um «teatro de hoje». Mas, muita da tópica naturalista que utiliza acaba por se inscrever numa poética teatral que em grande parte a subverte, através de estratégias variadas que ritualizam esse universo.

O protagonista, que se procura assumir como símbolo de uma geração que parece ter desistido do sonho e do desejo, cumpre uma quotidiana rotina sem qualidades, uma deambulação pelas ruas e pelos afectos, e uma contradição exasperada entre sobreviver e dever ser.

António, um rapaz de Lisboa serve-se da deriva e da fragmentação para nos facultar estilhaços do real. Mas essa partitura dramática só aparentemente é «ao deus dará»: a lógica caleidoscópica de que é feita designa uma minuciosa construção dramatúrgica, e o universo que compõe traz consigo claramente a marca da tragédia. Porque na interpelação do real que esta peça pratica não se aceita a transformabilidade desse real.

Mas neste retrato disfórico de uma juventude cidadina está seguramente implícita uma vontade de dizer a nossa contemporaneidade e de criar um projecto teatral que, mais do que o grande espectáculo tecnológico, procura a palavra – vivida, reflexiva e poética – como seu principal suporte de relação, movimento e compromisso. E essas são marcas indelmentíveis da grande literatura dramática.

Maria Helena Seródio é Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde assegura a docência de disciplinas de Literatura Inglesa no âmbito do Departamento de Estudos Anglisticos e as disciplinas de Documentação e Análise de Espectáculos no curso de especialização em Estudos de Teatro. Tem publicado artigos sobre a literatura dramática inglesa e é autora de dois livros: *Leituras do texto dramático: exercícios sobre autores ingleses e norte-americanos* (1989) e *William Shakespeare: a sedução dos sentidos* (1996).

Referências
bibliográficas

BARATA, José de Oliveira (1990) - «A presença do trágico em Bernardo Santareno», *Miscelânea em honra do Doutor Amorim Girão. Biblos*, Coimbra, LXVI.

PICCHIO, Luciana Steggano (1969) - *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora.

PORTO, Carlos (1989) - «O teatro: balanço de 1988», *Vértice*, II série, n.º 15, Junho.

REBELLO, Luiz Francisco (1977) - *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova.

REBELLO, Luiz Francisco (1984) - *Cem anos de teatro português, 1880-1980*, Lisboa, Brasília Editora.

REBELLO, Luiz Francisco (1988) - *História do teatro português*, 4.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América.