

CARTOGRAFIA IMPRECISA DO TEATRO EM PORTUGAL

Rui Pina Coelho
Escola Superior de Teatro e Cinema

Resumo

Texto dividido em duas partes, na primeira aborda-se a evolução do teatro em Portugal do pós segunda grande guerra à contemporaneidade, focando particularmente o experimentalismo do final dos anos quarenta, um período que se pode caracterizar por uma ânsia de renovação e modernização; a constituição de um teatro independente fortemente politizado nos anos setenta; e a pluralidade da cena contemporânea. Na segunda parte aborda-se a alegada incapacidade atávica dos escritores portugueses para a escrita dramática, mapeando os nomes mais significativos do pós-25 de Abril de 1974 até à contemporaneidade.

Abstract

The essay is divided in two parts. The first one deals with the development of Portuguese theatre from post second world war years to present days, focusing particularly on the experimental movement that took place in the forties, a period characterized an acute desire to renewal and modernization; on the constitution of a very politicized independent theatre during the sixties and seventies; and on the extremely plural contemporary Portuguese theatrical landscape. The second half of the essay questions the alleged intrinsic incapacity of Portuguese writers for dramatic literature, mapping out the most significant authors, from 1974 to present days.

1. Uma cartografia incompleta¹

O período que se segue à Segunda Guerra Mundial, em Portugal, apresenta-se como uma data bastante significativa no que ao teatro diz respeito. Sendo essencialmente uma data europeia – até porque Portugal não participou directamente na guerra – a derrota do eixo italo-germano vai forçar os ainda vigentes regimes fascistas europeus a uma maior abertura e a um abrandamento da censura.

Inicia-se assim, em Portugal, um período que se pode caracterizar por uma ânsia de renovação e actualização de acordo com as mais modernas correntes e propostas teatrais europeias, marcadas por um experimentalismo que, ainda que tímido, marca um novo capítulo para o teatro português. Podemos localizar, nos primeiros dez anos deste pós-guerra, em Portugal, a formação de vários grupos de teatro que integram de forma mais ou menos explícita, uma espécie de ‘movimento experimental’.

O experimentalismo do pós-guerra português consiste em intentos isolados, realizados sobretudo por amadores, que não ultrapassam o habitual reduto da classe intelectual lisboeta (paradoxalmente, talvez tenha sido essa mesma marginalidade que lhes deu a possibilidade de existir). O experimentalismo em Portugal vai reflectir-se mais numa atitude de divulgação de obras e autores, na valorização de uma ética em relação ao trabalho teatral, na rejeição dos interesses comerciais e das convenções da profissão, do que no arrojado de inovadoras propostas cénicas.

Contudo, talvez seja precipitado ou exagerado reconhecer em várias iniciativas não concertadas, o corpo de um ‘movimento’. São iniciativas efémeras, circunscritas espacial e temporalmente – por isso, cremos que será mais operativo falar de um ‘momento experimental’ do que propriamente de um ‘movimento’.

Este momento é vivido por uma elite intelectual que, animada por intuítos de elevação e dinamização cultural, encontra no teatro a sua forma electiva. Montam-se espectáculos, publicam-se obras de divulgação, escrevem-se peças, formam-se grupos, criticam-se representações, dão-se conferências e palestras – tudo, obviamente, dentro dos espartilhos que a vigilância da censura impunha. É este o enquadramento de colectivos como o Teatro Estúdio do Salitre, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Grupo Dramático Lisbonense, o Grupo de Teatro Experimental; o Teatro Experimental do Porto, o Teatro d’Arte de Lisboa ou a Casa da Comédia.

De uma maneira geral, será este ideário de exigência intelectual e de rigor artístico que motivará o chamado Teatro Independente que se constituirá em meados dos anos setenta – antes e depois do 25 de Abril de 1974 -, e já quando se entrevia uma mudança de regime político. Esta independência definia-se de dois modos diferentes: independência face à intromissão do Estado nas escolhas repertoriais; e independência face à bilheteira. Esta circunstância levará a uma estrita “dependência” de apoios estatais à criação, pois seria este o único modo de salvaguardar a liberdade artística dos criadores – situação que se mantém até hoje. Será deste movimento que sairão os colectivos que ainda hoje são centrais à vida

1. Este texto recupera argumentos já desenvolvidos anteriormente em Rui Pina Coelho, *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro*, Lisboa, Imprensa-Nacional/Casa da Moeda, 2009.

teatral portuguesa: Teatro Experimental de Cascais (dir. Carlos Avilez, 1966), companhia de reportório, à vez, interventivo ou de inspiração absurdista – fulgurante nos primeiros anos, mas que foi perdendo capacidade de renovação e pertinência; A Comuna – Teatro de Pesquisa (dir. João Mota, 1972), de inspiração brookiana, minimal, ritualista e centrada nos recursos expressivos do actor; Teatro da Cornucópia (dir. Luís Miguel Cintra, 1973), companhia de teatro de arte e de reportório, de exigência e excelência ímpares; Seiva Trupe (dir. Júlio Cardoso, 1973), criada com o intuito de estabelecer um contacto mais directo entre o palco e o público; Teatro O Bando (dir. João Brites, 1974), caracterizado por uma íntima relação com as artes plásticas, pelo uso de espaços não convencionais e pelo uso de – por vezes – monumentais máquinas cénicas; A Barraca (dir. Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, 1975), grupo cujo repertório inicial incidia maioritariamente sobre temas da história e da cultura portuguesas, sendo a música uma das componentes essenciais do seu trabalho; Novo Grupo – Teatro Aberto (dir. João Lourenço, 1982), com um repertório de forte filiação germânica e atento às escritas contemporâneas. Mas também outros que entretanto desapareceram, tais como o Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965), Teatro Estúdio de Lisboa (1963-1989), Grupo 4 (1966-1981), ou Grupo Teatro Hoje (1975-1993) – grupos que foram esticando os esforços de renovação teatral até aos limites possíveis.

Fora de Lisboa, e na maior parte herdeiras de um vibrante movimento de teatro de amadores que animou as décadas de cinquenta, sessenta e setenta, formaram-se várias companhias. O modelo da descentralização, de inspiração francófona, serviu para enquadrar o trabalho de colectivos como a Grupo de Campolide/Companhia de Teatro de Almada (1971/1983), o Centro Cultural de Évora/CENDREV (1975/1990), GICC/Teatro das Beiras (1976/1994), Cena/Companhia Teatral de Braga (1980/1988), Teatro da Rainha (1985), Teatro Regional da Serra de Montemuro (1990), Escola da Noite (Coimbra, 1992), a ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve (1995), entre muitos outros. Salvaguardando a especificidade natural do trabalho de cada grupo, o campo de acção destas companhias é o da divulgação do reportório clássico, nacional e universal, da promoção da cultura, da intervenção local e da criação de públicos.

Com o modelo da organização do meio teatral em companhias relativamente estabilizado e pouco permeável a outras formas de agrupamento, pelo final dos anos oitenta começa a tornar-se bastante difícil aos jovens actores – cada vez melhor preparados – encontrar saídas profissionais. Assim, surgirão vários projectos pontuais e de carácter *freelance*. Esta nova geração colaborará também com diversos grupos, procurando também outras formas de trabalho (cinema, televisão), aproximando-se sem complexos de circuitos mais comerciais. Tornar-se-ão rapidamente uma alavanca para a modernização da cena nacional, cada vez mais universalista e cosmopolita.

Os anos noventa darão continuidade a esta renovação. Contudo, sem espaços próprios para trabalhar, criadoras como Lúcia Sigalho (depois no colectivo Sensurround) e Mónica Calle (no colectivo Casa Conveniente), os ícones maiores do esforço de renovação deste período, procuraram espaço alternativos – o que também determinará o carácter provisório, intuitivo, visceral e autobiográfico dos seus primeiros trabalhos. Neste período, o trabalho de colectivos como O Olho (dir. João Garcia Miguel, 1993) ou o Útero (dir. Miguel Moreira, 1998) marcavam também o desejo de criar de formas alternativas e iam

começando a desenhar a criação teatral em Portugal como uma das mais originais a nível europeu. A sua impressionante marca na cena portuguesa revela-se em formas inovadoras na relação com o público, com o espaço ou com o texto, apresentando espectáculos invariavelmente arrojados e radicais.

Para toda esta renovação, os Encontros ACARTE (a partir de 1987), promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian terão um papel inestimável. Assim, apresentar-se-ão em Lisboa figuras de ponta da cena europeia e mundial, permitindo um cruzamento de artes e experiências inédito até à data. Estes Encontros – importantíssimos para a Nova Dança Portuguesa – motivarão o desenvolvimento de novas linguagens, de cruzamentos artísticos e de novas arquitecturas narrativas.

Mas, nos anos noventa, num momento em que o modelo da companhia deixara de ser o preferencial, também se formarão grupos que se confirmarão através de um trabalho regular e coerente. São os casos do Teatro da Garagem (1989), fundado em torno da dramaturgia elíptica, onírica e extraordinariamente imagética de Carlos J. Pessoa, que assina a maior parte dos textos e das encenações; do Teatro Meridional (dir. Miguel Seabra e Natália Luiza, 1992), que divide o seu trabalho entre espectáculos que se socorrem de textos não dramáticos; espectáculos onde a palavra não tem um papel central, essencialmente visuais; ou espectáculos que visitam textos do repertório universal ou da nova dramaturgia portuguesa; e da Escola de Mulheres (dir. Fernanda Lapa, 1995), que lida com um repertório que debate a feminilidade e o lugar da mulher no teatro e na sociedade. Mais tarde, em 1996, e dando continuidade a um trabalho desenvolvido no Teatro da Malaposta, formar-se-á o Teatro dos Aloés (dir. José Peixoto), baptizado sob a égide de Athol Fugard (*Uma lição dos aloés* foi o seu espectáculo inaugural) e que dá uma particular atenção a um repertório de linhagem brechtiana. Também no final da década e na sequência da montagem de um dos mais relevantes textos da recente dramaturgia portuguesa – *António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge Silva Melo – formaram-se os Artistas Unidos, agrupados em torno da figura tutelar de Jorge Silva Melo (também fundador da Cornucópia, em 1973), que, depois de um período (1995-2000) em que se montaram espectáculos com elencos numerosos, de dimensão coral, polifónicos, eléctricos e monumentais, passaram a preferir os textos da moderna dramaturgia europeia, num esforço titânico de apresentação, divulgação, tradução e encenação dos mais recentes dramaturgos, na maior parte das vezes inéditos em Portugal.

Esta listagem é, obviamente, incompleta – como todas as listagens. Mas podemos juntar-lhe ainda o trabalho de Ricardo Pais, de 1972 à direcção artística do Teatro Nacional S. João (TNSJ, Porto), aquele que o recentemente desaparecido teatrólogo Paulo Eduardo Carvalho designou como “um dos mais singulares e talentosos criadores teatrais portugueses das últimas décadas. A variedade das quase cinquenta criações cénicas assinadas pelo encenador (...) oferecem-se como uma permanente investigação das linguagens essenciais do acontecimento teatral e uma conseqüente reinvenção dos seus códigos respectivos, traduzindo um entendimento que ultrapassa a lógica meramente interpretativa do texto dramático” (Carvalho, 2006, p. 9). De resto, o trabalho de Ricardo Pais no TNSJ foi em grande medida responsável pela revitalização do tecido cultural da cidade do Porto, por meados da década de noventa, que se traduzirá no aparecimento de um conjunto de intérpretes notáveis e na criação de vários grupos que tornariam o Porto uma cidade teatralmente muito

estimulante. São casos da Assédio – Associação de Ideias Obscuras, As Boas Raparigas Vão para o Céu e as Más para Todo o Lado, Teatro Bruto, .Lilástico, entre muitos outros, nomeadamente o trabalho do actual director do TNSJ, Nuno Carinhas.

Presentemente, e devido às crescentes constricções orçamentais, estas são agora estruturas de saúde financeira muito precária e que vão sobrevivendo sem o fulgor do início da década. É também no Porto que João Paulo Seara Cardoso desenvolve o singular trabalho do Teatro de Marionetas do Porto, expoente maior de uma rica tradição de teatro de marionetas.

Mas falta, sobretudo, juntar a esta listagem sumária o trabalho dos mais jovens colectivos e criadores portugueses, que vão assumindo os mais relevantes palcos nacionais graças a um trabalho continuado de generalizada aceitação e qualidade. Estes novos criadores, que trabalham sobretudo em espaços não-convencionais ou espaços adaptados - vão encontrando na programação da Culturgest, do Centro Cultural de Belém, dos teatros Municipais S. Luiz e Maria Matos, no Festival Internacional de Almada e no Alkântara Festival, as plataformas que lhes vão permitindo uma actividade regular e visível, respondendo muitas vezes a desafios dos próprios programadores – que, fruto destas circunstâncias, têm vindo a ganhar cada vez maior relevância.

O que é igualmente determinante no trabalho desta nova geração de criadores é que, na maior parte dos casos, são também presença regular nos circuitos internacionais, beneficiando assim da experiência partilhada de um movimento transnacional e perfilhando códigos e linguagens cada vez em maior sintonia com as mais recentes artes performativas. Ainda que com graus de exposição, alcance artístico e impacto diferentes, grupos como Primeiros Sintomas, Cão Solteiro, Projecto Teatral, KARNART, Truta, Projecto Ruínas, Colectivo 84, Teatromosca, Teatro do Vestido, Comédias do Minho; encenadores como Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro) e Gonçalo Amorim (Teatro Experimental do Porto); ou criadores mais singulares como Miguel Loureiro, Rui Catalão, Pedro Gil ou Gonçalo Waddington; ou os mais internacionalizados Teatro Praga, Mala Voadora, Tiago Rodrigues (Mundo Perfeito) e Patrícia Portela (Prado) são jovens colectivos e criadores que vão aliando invenção e criatividade a uma investigação continuada sobre as especificidades da linguagem teatral, trabalhando amiúde nas fronteiras inter-artes, cruzando diferentes modelizações artísticas, navegando entre performance, teatro, narração, nova dança, vídeo ou instalação. Mas também o trabalho dos Circolando vem despertando interesse internacional, um grupo que trabalha com as linguagens do novo-circo para construir poderosos universos poéticos.

2. “Uma incapacidade atávica” para a literatura dramática?

Uma daquelas afirmações que já nos habituámos a ouvir (e a que já nem sequer ligamos) é a de que não há autores dramáticos em Portugal. Facto compensado no deve e haver das letras pela intensa dramaticidade dos autores líricos. Não obstante este lugar-comum, no *Século Ilustrado* de 5 de Janeiro de 1911, afirmava-se, peremptoriamente: “cada português

2. Este texto recupera argumentos já desenvolvidos anteriormente em Rui Pina Coelho, “Salvar o país. O reportório nacional do FATAL de 2006 a 2010”, *Revista FATAL*, n.13, 2010, pp.40-41.

entra na vida com duas coisas: um projecto de salvação nacional e uma peça de teatro” (Rebello, s/d, p. 7). Esta curiosa afirmação, que nos serve de mote, revela aquilo que pode ser descrito como uma bizarra relação do teatro português com a escrita teatral. Curioso será também reparar que, uns três anos antes da publicação desta afirmação, aparecia escrito, no mesmo periódico: “as aspirações do português, agora, são: a primeira livrar-se da vida militar; a segunda, fazer representar uma peça original” (Rebello, s/d: 29).

A confirmar-se esta indomável índole dramática dos cidadãos nacionais, onde estão pois esses portugueses que almejavam fazer representar uma peça original mais que quase tudo na vida? E, subitamente, vem-nos de novo à memória o recorrente argumento de que não há autores dramáticos em Portugal. A explicação para este “estranho fenómeno”, num país com uma forte ligação às Letras, tem sido feita sob dois grandes pontos de vista: um que radica esta questão em aspectos de natureza intrínseca ao ser português; uma outra que identifica razões de natureza estética para o que se considera uma opção. Eduardo Lourenço, que no *Labirinto da Saudade* persegue o que apelida de “Destino Português”, afirma que em Portugal “tudo se passa como se não tivéssemos interlocutor. (E esta famosa ‘forma mentis’ reflecte-se na nossa criação literária, toda encharcada de monólogos, o que explica, ao mesmo tempo, a nossa antiga carência de fundo em matéria teatral e romanesca)” (Lourenço, 2000, p. 24). Almeida Garrett clamava: “imenso é o número de poesias, de que abundam todas as literaturas das nações modernas. A nenhuma delas deve a Portuguesa nada deste género. No épico, no lírico, no bucólico ninguém nos excede e poucos nos emparelharão; e se nos outros não somos tão fartos, a diversas e particulares circunstâncias políticas devemos tal escassez ou, porventura miséria. De prova, e exemplo sirva a pobreza do nosso teatro” (Coelho 1973, p. 11). Seguindo o trabalho de Eugénia Vasques, *Jorge de Sena: Uma ideia de Teatro* (Vasques, 1998), encontramos uma série de considerações sobre a dramaturgia portuguesa que nos dão uma ideia mais precisa do que aqui perseguimos. Assim, vemos como Teófilo Braga identifica causas muito concretas para a falência da dramaturgia nacional. De cariz civilizacional e cultural todas elas, seguindo a argumentação de Teófilo Braga, vemos como o português perdeu a alegria e ficou um povo soturno. Também Eça de Queiroz foi sensível a esta questão, alegando que “a primeira [razão para o fim do teatro em Portugal] é a própria literatura dramática. Os escritores retraíram-se inteiramente do teatro. [...] A principal razão está no feitio da nossa inteligência. O português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas. A nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luiz de Souza*” (Vasques, 1998). Nestas afirmações podemos ver como as reflexões sobre a dramaturgia nacional se debruçam sobre o valor monumental dos textos, sob critérios de qualidade ou variedade de reportórios. Ignoram, em última análise, o valor documental de um texto ou o texto teatral como hipótese de espectáculo.

Fialho de Almeida numa entrevista publicada em 1906, defendia que “os novelistas e dramaturgos portugueses, fora da concepção lírica, da tirada oratória e da devaneação sentimental, poucas ou nenhuma qualidades têm de entrecadores de peças e romances”. Encontrava as suas justificações no facto do teatro requerer “uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico que quase por completo faltam entre os predicados literários do Português” (Rebello, 2000). Cunha Leão, perseguindo a mesma

questão, afirmava que o português carece de propensão dramática, ao contrário do castelhano dado que para este povo “o dramatismo impregna tudo, literatura, arte, religião, coreografia. Extravasa do teatro para o mais. Aninha-se no cerne da alma espanhola a vis dramática. O idioma castelhano soa garboso, estalam as vogais abertas, nítido, propício à pergunta e à resposta cortantes” (Vasques, 1998, p. 219). Gino Saviotti, questionando o carácter intrínseco do ser português para a produção de textos dramáticos que as posições acima citadas dão conta, invoca aspectos de natureza estético-filosóficos, mais do que especificamente culturais. Assim, afirma: “eu por mim estou convencido [...] que se há um motivo, uma causa daquela falta de teatro [...] essa causa consiste avultadamente na confusão teórica, na fraqueza do pensamento filosófico e, por conseguinte, das teorias sobre a arte em geral e o teatro em particular, com que os críticos portugueses do século passado [século XIX] julgaram os produtos cénicos, a encenação e o desempenho deles” (*ibidem*). Seguindo a mesma dúvida Luiz Francisco Rebello afirma não estar convencido da “incapacidade atávica do português para o teatro” reconhecendo porém que “a poesia dramática não é o modo natural de o génio português se exprimir artisticamente” (*ibidem*). Rebello coloca também em foco a ausência de hábitos de público. Assim, “[...] o teatro [...] não pode conceber-se sem o público ao qual se destina a obra que para ele um poeta imaginou, actores interpretaram e um encenador animou sobre as tábuas de um palco. E a presença actual, viva e actuante desse público [...] pressupõe toda uma série de nexos económico-sociais que não podem ser ignorados ou postos de parte se quisermos apreender o problema na sua essência mais profunda. É através dessa presença, e em função dela, que a obra do teatro abandona o estádio de projecto e passa a ter existência própria. Ora é precisamente a compreensão disto que falta entre nós” (*ibidem*).

Os autores dramáticos do pós 25 de Abril de 1974 encarregaram-se de desmentir esta alegada incapacidade para a literatura dramática, criando obras pertinentes e interventivas, e trabalhando cada vez com maior proximidade das estruturas de produção. Do período que antecede a Revolução dos Cravos, transita ainda a obra de autores como Natália Correia, Luís de Sttau Monteiro, José Cardoso Pires, Bernardo Santareno ou Carlos Coutinho – autores muitas vezes censurados e constantemente vigiados pelo carácter político e/ou provocatório das suas peças. Mas transita também alguma dramaturgia de cariz absurdista ou surrealizante, caracterizada da seguinte maneira pela persistente estudiosa do teatro em Portugal, Sebastiana Fadda: “Romeu Correia, que investe nas farsas e comédias populares; Fiama Hasse Pais Brandão, que abandona o anti-teatro para se dedicar a um metateatro erudito; Teresa Rita Lopes, que concilia absurdismo, denúncia e poesia; e Norberto Ávila, eclético revisitor de mitos clássicos e literários” (Fadda, 2009: 149).

A dramaturgia portuguesa do período que se segue ao 25 de Abril e até aos nossos dias só difícil e lacunarmente pode ser sumariada. Sebastiana Fadda arrisca afirmar que “revela-se a coexistência e a persistência de absurdismo e empenhamento político na geração mais madura, e uma propensão para a investigação de intimismo e do fragmento nos dramaturgos mais novos” (*ibidem*: 149). Mas, a mesma investigadora não hesita em reconhecer que esta dramaturgia se traduz num teatro “bem diversificado (...) estética e tematicamente (...) sujeito aos humores de políticas culturais discutíveis, de orçamentos insuficientes e mercados financeiros instáveis”. (*ibidem*, p. 149). Assim, a diversidade, a pluralidade

e a inventividade da dramaturgia portuguesa pode ser atestada pela obra de dramaturgos-encenadores-criadores como Luís Assis, Hélder Costa, Luzia Maria Martins, Isabel Medina, Jorge Silva Melo, José Peixoto, Carlos J. Pessoa ou Lúcia Sigalho; dramaturgos-escritores como Mário Cláudio, José Saramago, Mário de Carvalho, Agustina Bessa Luís, Luísa Costa Gomes, Hélia Correia, Jorge Guimarães, João Osório de Castro, António Torrado, Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Fernando Dacosta, Jaime Rocha, José Luís Peixoto, Gonçalo M. Tavares ou Valter Hugo Mãe. Mas também, e entre muitos outros, de Jaime Gralheiro, Miguel Rovisco, Pedro Bandeira Freire, Fernando Augusto, Eduarda Dionísio, Abel Neves, João Santos Lopes, Jacinto Lucas Pires, José Maria Vieira Mendes, Luís Mestre, Ana Leitão, Rui Tavares, Pedro Eiras, Miguel Castro Caldas, Tiago Rodrigues, Patrícia Portela, Armando Nascimento Rosa, Jorge Louraço Figueira, Mickael de Oliveira, Jorge Humberto Pereira, Joaquim Paulo Nogueira, Rodrigo Francisco, Paulo Castro, A. DaSilva. O, A. Branco, Ana Mendes, Filomena Oliveira, Miguel Real, etc., etc., etc...

Tentando destrinçar e dar um pouco de legibilidade a esta lista de nomes (incompleta, claro), talvez seja mais útil fazer a apresentação da dramaturgia portuguesa elencando alguns vectores temáticos, recorrentemente trabalhados ou visitados pelos dramaturgos lusos. Assim, há na dramaturgia nacional uma extensa linhagem de revisitação dos mitos – clássicos e literários – brilhantemente atestada pela trilogia de Hélia Correia, *Perdição* (1988), *Rancor* (2000) e *Desmesura* (2006) e que convoca as figuras mitológicas de Antígona, Helena e Medeia, respectivamente, sob o signo da tragédia, da feminilidade e da poesia. Mas também a disfórica dramaturgia de Armando Nascimento Rosa, autor com um forte pendor filosófico e paródico, que, em obras como *Um Édipo* (2003) ou *Antígona Gelada* (2008), entre outras, atravessa os mitos com fulgor fársico questionando a identidade dos géneros – sexuais e textuais. Mas também a singela obra de Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha* (1992), constituída por quatro monólogos (para Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia), levantados como se de longos poemas se tratassem e discutindo o lugar da mulher no mundo.

Como dramaturgias que são exemplo de um interesse por matérias históricas, são paradigmas o texto *A noite* (1979), de José Saramago – numa das suas raras incursões dramáticas -, peça que trata da noite de 24 para 25 de Abril de 1974, tal como seria vista da redacção de um jornal, fazendo desse local a metáfora suficiente para todas as correlações de forças do Portugal de então; mas sobretudo, o magistral *António, um rapaz de Lisboa*, de Jorge Silva Melo (1995), texto que com fôlego arrítmico pincelava o Portugal do final dos anos noventa - e das vidas dos jovens que o habitavam – vidas precárias, utópicas e corajosas, mas também desencantadas, cínicas e solitárias.

O universo do pós-dramático, ou aquele do drama contemporâneo que reinventa as tradicionais categorias dramáticas, tal como Jean-Pierre Sarrazac o apresenta – ou seja, aquele que se ergue pelo princípio da rapsodização e que se deixa definir pela “recusa do “belo animal” aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópico dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cómico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante” (Sarrazac 2002, p. 230), é também o lugar de grande parte da mais recente dramaturgia portuguesa. Textos

que colocam a noção de personagem em perigo, tais como *Repartição* (2008), de Miguel Castro Caldas; textos que se erguem por uma sinuosa via poética, tal como o *Recitativo dos livros do deserto*, de Pedro Eiras (2004); textos que assentam na descontinuidade narrativa e no fragmento dramático, tal como o estupendo *Além as estrelas são a nossa casa*, do experiente dramaturgo Abel Neves (1999), um hábil carpinteiro de diálogos e de situações teatrais e que neste texto, por detrás de narrações mais ou menos líricas, de monólogos introspectivos, de pequenas situações dialogadas, de exaustivas didascálias (e até mesmo de uma “Muito curta metragem com regador”), esconde um sinuoso denominador comum: a subliminar revelação de experiências traumáticas; ou toda a obra do intérprete-autor Tiago Rodrigues, que animado por uma forte pulsão auto-reflexiva, de inspiração borgesiana ou austeriana, vai compondo breves textos que formam um mosaico maior da uma obra que convoca as ruas da cidade e as páginas dos livros; ou a obra – única – de Patrícia Portela, artista frequentemente associada a trabalhos multimédia mas que também na escrita dramática revela invenção extraordinária, casos de *Escudos Humanos* (escrita para o projecto Panos – Palcos Novos, Palavras novas, promovido pela Culturgest, em 2008), ou de *Para cima e não para norte* (2008), inspirada no romance de 1884, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, de Edwin Abbott Abbott.

Mas é também o caso da “dissolvência pós-moderna [d]o teatro de Jacinto Lucas Pires” (Fadda, 2009, p. 164), que, no entender de Sebastiana Fadda “assume toda a sua actividade artística como o exercício das interrogação permanente sobre os sentidos da vida e da realidade”. Assim, conciliando literatura com banalidade, rumor com acção, familiar com poético, onírico com quotidiano, texto com teatro, Lucas Pires tem vindo a constituir uma das mais singulares obras dramáticas portuguesas.

Um dos vectores temáticos mais expressivos da dramaturgia portuguesa será o da discussão e problematização da identidade nacional. Este é um dos temas mais sublinhados na obra de Carlos J. Pessoa, que analisa com humor e derrisão os costumes da vida urbana nacional (por exemplo, nos recentes *António e Maria ou Bela e o Menino Jesus*, 2008), com eles levantando um extenso comentário à vida social portuguesa. A esta atenção à evolução de Portugal, junta-se um modo de escrita derivativa, criando universos lunares e tremendamente imagéticos, que fazem de Pessoa um dos mais distintos dramaturgos nacionais. Luísa Costa Gomes partilha com Carlos J. Pessoa o interesse pela urbanidade, atestado particularmente na obra *Nunca nada de ninguém* (1991), onde se cartografam os modos de viver de uma Lisboa crescentemente urbana e cosmopolita, e, por isso, mais solitária e impessoal. Também Jaime Rocha, em *Morcegos*, sinaliza as rupturas que o Portugal urbano e cidadão foi fazendo com a sua identidade rural. José Maria Vieira Mendes, sendo um dos mais jovens dramaturgos, apresenta já uma obra de significativa expressividade. Sendo também tradutor de Brecht, Beckett, Schnitzler, Pinter, Müller, Duncan McLean, Fassbinder, Kafka ou Jon Fosse, os seus primeiros textos partiam de adaptações ou inspirações de outros materiais (Kafka, Dostoiévski, Schnitzler, Damon Runyon ou Pinter). Com T1 (2003) inicia uma trajectória original de questionamento sobre a especificidade da linguagem dramática, interrogando criativamente as habituais categorias dramáticas para compor obras rarefeitas e que parecem ruminar as vivências e leituras da contemporaneidade (tal como em *Ana*, 2009). *O avarento ou A última festa*, 2007, para além da inaugurar uma trilogia sobre pais

e filhos (continuada com *A minha mulher*, 2007 e *Onde vamos morar*, 2008, narrada com sóbria desconfiança para com os rumos que a modernidade vem traçando para Portugal), inicia também a colaboração de JMVM com o Teatro Praga, aproximando a sua escrita da vertigem cénica que caracteriza este grupo.

Esta é uma cartografia forçosamente incompleta, lacunar e parcelar, como qualquer mapa que tente tracejar os contornos de uma realidade tão rica e complexa como a da dramaturgia portuguesa contemporânea. Não obstante as suas óbvias deficiências, espero que este mapa possa promover a curiosidade e a discussão sobre o teatro em Portugal, campo fértil de criatividade, invenção e utopia.

Referências Bibliográficas

Carvalho, Paulo Eduardo, Ricardo Pais: *Actos e Variedades*. Porto: Campo das Letras, 2006.

Fadda, Sebastiana, "Dramaturgia Portuguesa Actual: Uma firme vontade de existir" in *Texto e Imagem: Estudos de Teatro*, Org. Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, pp.142-171.

Lourenço, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.

Rebello, Luiz Francisco, *100 Anos de Teatro Português(1880-1990)*. Porto: Brasília Editora, s/d.

--- *Breve História do Teatro Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 2000.

Sarrazac, Jean Pierre (2002), *O futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras (1981).

Serôdio, Maria Helena, "Dramaturgia" in *Literatura portuguesa do século XX*, Coord. de Fernando J. B. Martinho. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

Vasques, Eugénia, *Jorge de Sena. Uma Ideia de Teatro (1838/71)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.