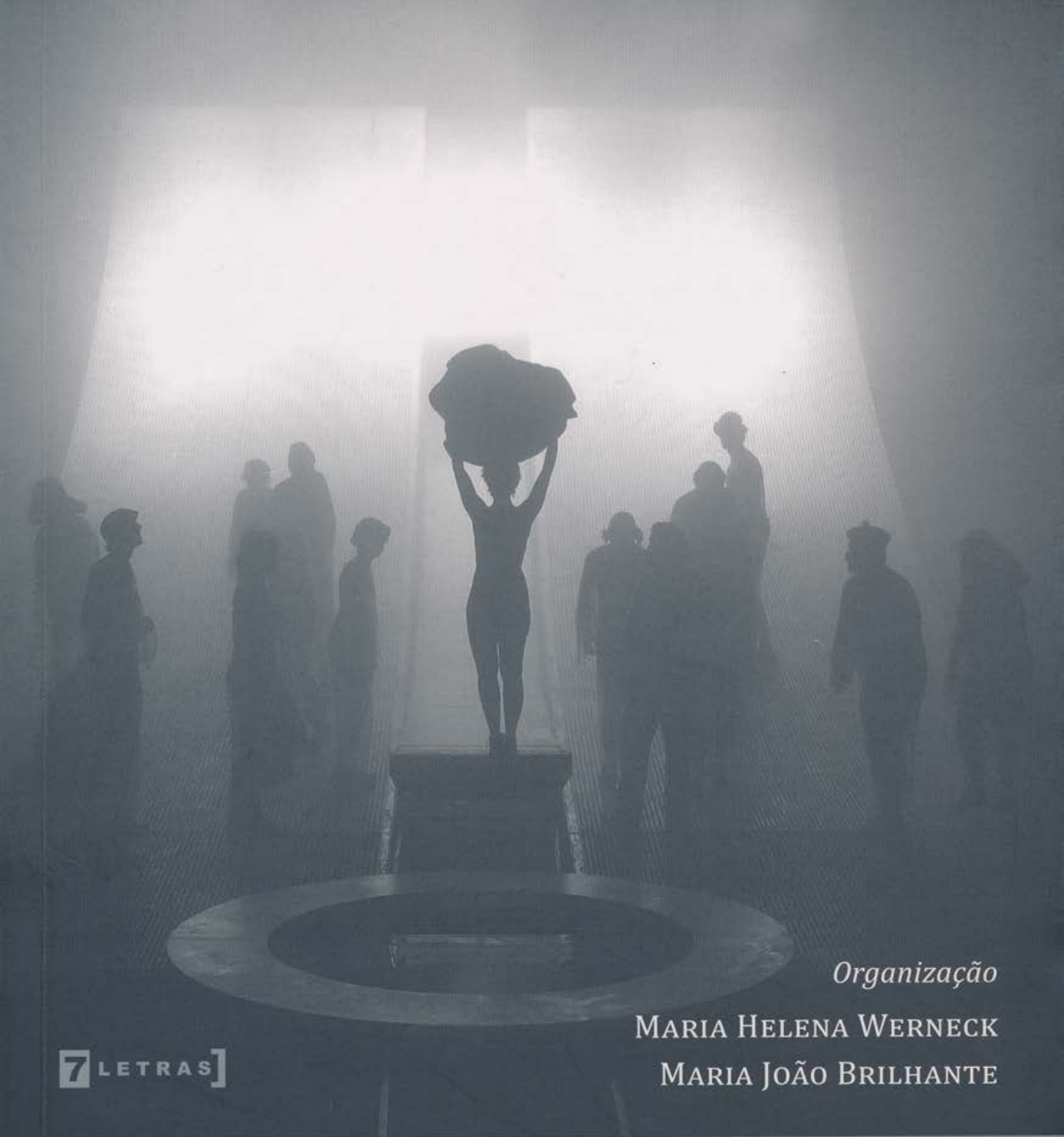




7 LETRAS]

Organização

MARIA HELENA WERNECK

MARIA JOÃO BRILHANTE

Texto e imagem: estudos de teatro

Ana Maria de Bulhões-Carvalho

Angela Materno

Filomena Chiaradia

João Brites

José Da Costa

Luiz Fernando Ramos

Silvia Fernandes

Maria Helena Serôdio

Maria Helena Werneck

Maria João Brilhante

Maria Virgílio Cambraia Lopes

Marta Metzler

Rui Pina Coelho

Sebastiana Fadda



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

Dramaturgia portuguesa atual: uma firme vontade de existir

Sebastiana Fadda

Universos artísticos e conceituais metamórficos, ou a passagem da história do teatro às artes performativas

As categorias do saber não são fixas nem imutáveis. Facilmente Monsieur de la Palice concordaria com esta afirmação. A razão pela qual é aqui convocada tem a ver com a constatação óbvia, hoje em dia, que aquela que durante séculos foi considerada a História do Teatro se limitava ao recenseamento de autores e textos considerados canônicos e dignos de serem recordados pela posteridade.

Claro que as coisas não estão em termos assim tão rígidos, mesmo que a evolução tenha sido lenta: já na Renascença as festas de corte tinham uma componente espectacular de grandiosidade, mas foi especialmente a partir do século XVIII, com a consagração dos edifícios de teatro com palco à italiana, que o aparato cênico passou a gozar de tal apreço junto do público, que foi necessário desenvolver a invenção de maquinarias cênicas cada vez mais sofisticadas e aptas a introduzissem no palco a ilusão da realidade. E no século XIX, com a consolidação do poder burguês que valorizava a iniciativa e o êxito pessoal, as salas de espectáculos tornaram-se, como nunca antes, um dos lugares sociais por excelência onde olhar e ser visto era fundamental, privilegiando-se em palco a vertente interpretativa, com o reforço do prestígio dos atores vedetas. Mas as inquietações que se respiram nos textos de Ibsen, Strindberg e Tchekhov encontram a devida ressonância e / ou correspondência na obra de outros criadores finiseculares, pioneiros de teorias teatrais inovadoras que se irão implementar ou irão incentivar a investigação de novos rumos no século XX, com a complexificação do entendimento da cena e da inter-relação com os elementos que a constituem. Pela proeminência adquirida pela figura do encenador e por uma visão mais abrangente do fenómeno teatral, a História do Teatro tradicional já não responde com eficácia à sistematização da informação ligada a instâncias criadoras em profunda transformação, pe-

lo que encontra uma reformulação mais adequada na designação História do Espetáculo, que integra a componente performativa, logo, a coexistência do texto dramático com o texto dramatúrgico ou cênico.

Na verdade, na designação mais recente de Artes Performativas, moldada na expressão inglesa *performance*, que se refere especificamente à realização concreta do ato teatral, ocorreu uma ampliação semântica, pois nela convergem as mais variadas formas de expressão das artes do palco, incluindo as chamadas Artes Transdisciplinares, que reivindicam para si o direito de abolir as fronteiras entre as várias Artes do Espetáculo, sem desdenhar uma eventual irrupção das Artes Plásticas e das novas tecnologias. Estes cruzamentos foram sendo o ponto de chegada do trajeto percorrido por criadores ao longo do século XX, desde as experimentações vanguardistas, passando pelas provocações dadaístas e surrealistas, pelo teatro do absurdo e pelo *happening*, pelo teatro antropológico e do corpo, até às inclusões de audiovisuais e da dança, do teatro pós-moderno com a sua predileção pelo fragmento, aos excessos da *body art* e da *performance*, ou a modalidade que conjuga agora várias práticas, podendo servir-se de lugares não convencionais ou de espectadores involuntários numa visão encenada do cotidiano, fundamentada em intenções estéticas e artísticas. O carácter inovador de algumas destas propostas é por vezes, porém, muito mais relativo do que certa crítica tem a condescendência de lhe atribuir, pois não é raro presenciarmos representações que nos sabem a “já visto”, filiáveis em certas correntes do teatro de vanguarda ou de protesto, mas esvaziadas dos conteúdos políticos, e portanto humanistas, que marcaram a sua gênese. É urgente, por isso, recuperarmos uma memória histórica que nos proporcione uma leitura sólida e fundamentada do presente, não esquecendo, por exemplo, os tempos e os contextos em que surgiram propostas dramatúrgicas com sentidos e valências poderosos e simbólicos, como *Une voix sans personne* (1960), de Jean Tardieu, ou *Breath* (1969), de Samuel Beckett.

Devido a toda uma série de conjunturas históricas e políticas que influenciaram inevitável e inexoravelmente o estado da cultura e das artes em Portugal, a realidade portuguesa tem vivido por muito tempo à sombra, e na esteira, do que se fazia no resto da Europa – uma Europa que aliás se reduzia quase exclusivamente à Espanha, Itália e França e que nessas nações tinha os seus pontos de referência –, pelo que a modernidade tem demorado a chegar e, ao chegar, mostrava o seu atraso a nível internacional e a sua inadequação para um eventual diálogo com interlocutores *inter pares*.

O processo de democratização, implementado na segunda metade do século XX, tem vindo a esbater essas distâncias, pelo que, apesar de a realidade portuguesa atual se mostrar extremamente pulverizada, nela conseguem coexistir as mais variadas tendências, tendo havido um desenvolvimento teórico nas práticas cênicas, a nível de fundamentação e reflexão, bem como uma rápida adequação às novas instâncias criadoras, devidamente contextualizadas e integradas numa prática hermenêutica exigente. A título exemplificativo, lembro que houve muito recentemente propostas arrojadas, como foi o caso de *Estufa* (2005), projeto do grupo lisboeta Projeto Teatral, que fez uma instalação, tal como o título anunciava, numa estufa, recriando um espaço pseudorural num edifício urbano com pátio, em que os espectadores iam acompanhando regularmente, em 4 sessões com cadência periódica, as fases preparatórias, o crescimento dos produtos hortícolas e o desmantelamento da estrutura. Pensado por atores, neste projeto os agentes da representação talvez fossem os insólitos adereços, num cenário mais ou menos familiar, ou se quisermos na deliberada encenação de espaços e objetos de que o ator se autoexilou, para transmitir conteúdos mais ou menos consistentes. Ou então, neste espectáculo *sui generis*, apenas o espetador acabava por ser também ator, *malgré soi* e mais ou menos manifestamente manipulado, a fim de se tornar cúmplice participativo dos criadores, mas para fins mais ou menos credíveis ou justificáveis. Todavia, se este tipo de proposta é aceitável no domínio das artes plásticas, mais especificamente na vertente da instalação, pois o visitante é solicitado a ter reações perante objetos expostos sendo levado a vivenciar e refletir sobre experiências un usuais, no âmbito do teatro desafiam os princípios fundadores que constituem a sua essência: uma participação especial e transitória em que várias pessoas constroem juntas um espaço comunicativo e referencial altamente significativo sobre matérias estéticas, artísticas, humanas, sociais ou políticas, que a ambos dizem respeito. E um dos maiores limites que me parecem diminuir a força e o sentido de certo tipo de *performance* ou de algum teatro pós-moderno é uma autorreferencialidade em que o espectador, enquanto interlocutor e destinatário do ato teatral, fica altamente penalizado, quando não totalmente excluído das preocupações dos criadores, vindo a falhar uma das razões que deveriam estimular ou motivar o ato teatral: uma comunicação dialogante entre seres e universos diferenciados, possivelmente visando a uma ampliação dos horizontes preexistentes de ambos. Contudo, no Portugal de hoje, há também exemplos produtivos de realidades cênicas dotadas de características origi-

nais, como por exemplo as *perfinst* – acróstico criado pela fusão dos termos *performance* e *instalação* –, criadas pelo encenador Luís Castro, em colaboração com o artista plástico Vel Z, que se definem por uma concepção de espetáculo feito de contaminações artísticas, com resultados muito heterogêneos e por vezes até discutíveis ou menos conseguidos, mas que investe, nos seus propósitos intervencionistas, a dimensão cívica da preservação dos direitos humanos fundamentais, bem como a defesa do desenvolvimento sustentado do ecossistema.

Estas considerações tencionam aludir ao fato de a contemporaneidade fazer já parte integrante do amplo leque de entendimentos e objetos artísticos produzidos nas artes cênicas portuguesa. Essa pluralidade é sintoma duma saudável aplicação dos direitos dos artistas e dos cidadãos de poderem criar e escolher aquelas práticas que mais se aproximam dos seus interesses e sensibilidades. Claro que a sua existência é controversa e luta contra as pressões fundadas por atitudes ideológicas ou valores mercantilistas que promovem os produtos descartáveis e de validade a curtíssimo prazo, bem como a cultura do efêmero e da diversão que anestesia as consciências. Mas o poder das artes reside também na sua capacidade de subverter a ordem estabelecida ou dominante, e muito do teatro que se faz em Portugal defende posturas não só estéticas, mas também éticas absolutamente louváveis e que merecem o maior respeito. Penso no trabalho de grupos tão diversos como, entre muitos outros que valeria a pena mencionar, o Teatro da Cornucópia, que faz um teatro erudito e tem um repertório duma coerência irrepreensível; o Teatro Meridional, que aposta no trabalho do ator e fá-lo com uma inteligência, sensibilidade poética e atenção à realidade dum rigor exemplar; os Artistas Unidos, que estão especialmente vocacionados para a divulgação de novas dramaturgias, também periféricas e internacionais, trazendo para o palco o desassossego que aflige ou interpela as novas gerações; o Bando, que soube atravessar as várias décadas da sua existência com uma invulgar capacidade de reinvenção e uma versatilidade capaz de dar espaço a criações coletivas em que o texto, o corpo, o aspecto plástico, as geometrias espaciais e as músicas conseguem surpreender pela sua imaginação inesperada; a Comuna, que soube integrar a estética do palco vazio defendida por Peter Brook, bem como a sacralidade ritualizada do espaço e do trabalho cênico, aplicando-as tanto a criações coletivas como a outras baseadas em textos de autores nacionais e internacionais; o teatro de Ricardo Pais, que, auxiliado por equipas altamente especializadas a nível de concepção da arquitetura cênica, ele-