

«Memória com ideia de futuro»: O ano de 1997 na escrita para (e sobre) o teatro

Escreveu há tempos Jacques Lassalle (e não é a primeira vez que o cito) que «o teatro não tem outro futuro que não seja a nossa memória»⁽¹⁾, o que não significa naturalmente negar-lhe o carácter de processo vivo e em transformação, capaz de sobreviver às imputadas crises que recorrentemente o atingem.

Significa antes que o teatro (enquanto feito e visto) se integra na nossa experiência vivida enquanto fundamento estruturante da cultura e da identidade e que não pode, por isso, deixar de ser recordado. Ou como sinteticamente escreveu Georges Banu, parafraseando Próspero: «somos feitos da matéria dos espectáculos que vemos»⁽²⁾.

Isto será em parte a razão por que encenadores e actores têm vindo a escrever as suas memórias⁽³⁾ que são elemento indispensável para historiar o nosso teatro: não apenas enquanto evento cultural de que fazem parte, mas também como testemunho e memória de uma experiência pessoal, como foi recentemente o caso de Costa Ferreira⁽⁴⁾, Carmen Dolores⁽⁵⁾, ou Fernando Gusmão⁽⁶⁾, entre outros, no que em muito aju-

dam a fazer e a compreender a história do teatro em Portugal.

Em 1994, porém, com a publicação da *Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, O Bando iniciava entre nós, e de uma forma admirável, uma outra forma de reflexão e memória sobre o teatro em Portugal oferecendo um conjunto de estudos sobre a sua própria actividade, o que acabou por se tornar num desafio a outros praticantes da mesma arte que começam também a sentir a necessidade de preservar a sua memória e definir a identidade de uma opção e de um percurso.

A ideia de uma «memória com ideia de futuro» surge em 1997 num dos mais notáveis trabalhos de história do teatro em Portugal que ultimamente se publicaram entre nós. Refiro-me à monografia sobre o Teatro Experimental do Porto — *O TEP e o Teatro em Portugal: Histórias e Imagens* —, da autoria de Carlos Porto, e que constitui uma narrativa fascinante, tecida de múltiplos materiais, argumentos, informações, comentários e expressão de afectos. Com efeito, o autor reúne documentação abundante e fornece informação detalhada sobre a actividade do grupo, dá prova quer de uma investigação cuidada quer de uma avaliação equilibrada, co-

lige apontamentos dispersos (de outros) que são já reflexão sobre a história da companhia, mas não deixa de se comprometer — como espectador e crítico — no testemunho que publicamente apresenta.

Não é, então, por acaso, que a sua narrativa, obedecendo a um rigorosa planificação cronológica, não deixa de se expandir em derivas marginais (recuando ou avançando no tempo e divagando por outros lugares) para acompanhar trajectos individuais e colectivos: actividade de encenadores (sobretudo de António Pedro, o grande artífice da companhia nos seus primeiros anos), actores e outros colaboradores do TEP (antes, durante e depois da sua passagem pela companhia), mas também a história de grupos (universitários, por exemplo), ou mesmo companhias cuja nomeação ocorre em algum momento da sua narrativa principal. Se alguma desta informação pode parecer ligeiramente deslocada numa história do TEP (apesar de sempre ajudar a contextualização da narrativa principal e ser, de algum modo, justificada no próprio título), a verdade é que configura uma memória individual que não só dá vida e sentido às figuras nomeadas, mas também faz reviver momentos, experiências e atmosferas importantes de uma cidade como o

Porto, numa posição de compromisso intelectual, político e afectivo com o relato. Oferece, além disso, um manancial informativo que é demasiado precioso para a história do teatro em Portugal para poder ser ignorado.

Encomendado pela Direcção do TEP e financiado pela Fundação Engenheiro António de Almeida, este livro, apesar do compromisso vivencial que inegavelmente existe entre o seu autor e a companhia, dá, contudo, prova da sua isenção crítica e constitui, no trajecto de vida e escrita de Carlos Porto, um ponto alto de confluência entre a sua atenção empenhada relativamente ao teatro português, a sua actividade constante e exigente de crítico, e a sua capacidade de contar histórias dramatizando-as: como fez em *Fábrica Sensível* (em 1995) e este ano ainda na dramatização do romance de Skarmeta para a Companhia de Teatro de Almada, *O Carteiro de Neruda* (revista *Cadernos*, n.º 12, 1997).

A Carlos Porto se deve ainda uma outra publicação em 1997 sobre teatro: *FITEI, Pátria do Teatro de Expressão Ibérica* (Porto, Fundação Eng. António de Almeida), que recorda, com um expressivo acervo documental, os vinte anos deste festival que foi entre nós pioneiro na apresentação do teatro que se faz nos países africanos de língua oficial portuguesa.

Outro estudo que procura reflectir sobre o trajecto de uma companhia é a *Memória dos Dezoito Anos*, pela Companhia Pé de Vento, que saiu no Porto também no ano passado. De arranjo gráfico muito atraente e recolhendo informações preciosas sobre este grupo portuense criado em 1978 a pensar num público infantil e juvenil, o livro celebra as memórias tecidas em torno das encenações de João Luiz, das dramaturgias de Maria João Reynaud e dos textos imaginativos de Manuel António Pina.

A vontade de preservar a memória, definir trajectos de vida ou caracterizar opções estéticas inspirou três outras publicações em 97 em torno de

importantes actores e encenadores: *Uma Homenagem a João Guedes* (Porto, Edições Afrontamento & Câmara de Matosinhos), *José Caldas: Vinte Anos de Teatro e Miscigenação* (Porto: Edições Afrontamento, com um excepcional cuidado gráfico e excelentes ilustrações) e, por último, da autoria de Lauro António, embora em jeito de entrevista longa, o livro *José Viana: 50 Anos de Carreira* (Oeiras, CML).

Outros volumes ainda se acrescentam a esta preocupação de registar a memória do teatro, desta vez incidindo sobre edifícios cuja reconstrução recente inspirou a vontade de avivar a lembrança da história: com data de 96, *Teatro Táborda* (Lisboa, CML, Direcção Municipal de Reabilitação Urbana), e já de 97, *Do Teatro Club ao Cine Teatro da Lousã* (de Dinis Manuel Alves, Lousã, Câmara Municipal de Lousã).

São todos estes livros fonte inestimável para uma história do teatro que queira reivindicar a solidez do múltiplo material que compõe a sua fisionomia artística e não se queira limitar à apreciação do texto dramático. Que é, como se sabe, elemento imprescindível na maior parte do teatro que entre nós se pratica, apesar do desafio que constituem algumas *performances* bem como espectáculos de dança que procuram teatralizar temáticas, comportamentos ou núcleos do imaginário contemporâneo prescindindo de um texto a dizer.

Mas falando do texto na sua relação com o palco, vale a pena chamar a atenção para o estudo que Fernando Matos Oliveira realizou sobre três peças modernistas do repertório português em *O Destino da Mimese e a Voz do Palco: o Teatro Português Moderno* (Coimbra, Angelus Novus). Baseado numa dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, o livro discute as específicas estratégias dramáticas e vocacionalidade cénica não mimética de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, *Deseja-se Mulher*, de Almada Negreiros

e *Gladiadores*, de Alfredo Correz, com base numa argumentação que trabalha conceitos literários e teatrais numa conjugação pertinente e cuidada.

2.

Em termos de publicação (e encenação) de peças originais, 1997 não foi ano mau — são quase trinta volumes —, se compararmos com o parco acervo que temos encontrado em anos anteriores.

Mas já que é a memória — do que em teatro foi escrito e feito — o *leitmotiv* deste pequeno inventário, começaria por destacar, a muito oportuna e mais que justificada publicação pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda do *Teatro Completo* de Jaime Salazar Sampaio, em dois volumes, com uma excelente introdução crítica da autoria de Sebastiana Fadda, uma investigadora italiana que vem estudando com grande empenho, capacidade analítica e sensibilidade crítica o teatro em Portugal (dela já saiu, de resto, neste ano que corre, um impressionante volume sobre *O Teatro do Absurdo em Portugal* com a chance-las das Edições Cosmos).

Com singelos mas expressivos desenhos do autor na capa, esta bela edição do teatro de Jaime Salazar Sampaio reúne quarenta peças (das quais só cerca de metade tinham sido publicadas) revelando a solidez de uma escrita muito própria que marca um território importante da dramaturgia portuguesa contemporânea. Revela a sua participação numa escrita do absurdo pela imprecisão das coordenadas de espaço e tempo, pelo estatismo das situações, pela ausência de psicologismo na construção das figuras ou de lógica no encadeamento da acção, bem como por uma atmosfera de quase desistência niilista. Há, todavia, de um modo geral na composição das suas peças, uma curiosa fusão de um sentido lúdico e de humor, com uma difusa sobreposição de real e fantasioso, o que torna esses universos mais desconcertan-

tes do que cruéis, mais enigmáticos do que temíveis. Por outro lado, um apurado sentido das potencialidades cénicas (de movimento, gestualidade e interacção de figuras e objectos) e uma inteligente e subtil auto-ironia abrem para uma perspectiva de jogo teatral (e metateatral) potenciado ainda mais pela recorrência ao motivo e temática da pessoa dividida da personalidade ou da pirandelliana indistinção entre o rosto e a máscara.

Inserindo nesta edição algumas apreciações de actores e encenadores das suas peças, bem como uma conversa com estudiosos e colaboradores («Fogo cruzado sobre este teatro», vol. II, pp. 549-557), o *Teatro Completo* de JSS merece bem uma leitura atenta.

3.

Num caminho que não é estranho à nossa literatura para teatro, a história voltou a ser matéria dramática em 1997, seguindo embora diferentes estratégias dramáticas e exercitando, por isso, diferentes entendimentos da história. É o caso de *Príncipe Bão*, de Fernando Augusto (Lisboa, SPA & D. Quixote), sobre a vida e morte de D. Sebastião, e o de *A Maçon*, de Lídia Jorge (Lisboa, SPA & Dom Quixote), sobre Adelaide Cabete que subiu ao palco do Teatro D. Maria II sob a direcção de Carlos Avilez.

A peça de Fernando Augusto mereceu em 1995 o Prémio Baltazar Dias, atribuído pela Câmara Municipal do Funchal, e apresenta uma curiosa e bem urdida dramaturgia repartida em dois actos e cada um em várias cenas (onze o primeiro, dez o segundo). Trata-se de uma dramatização que procura aliar por um lado, uma imagem de reconstituição histórica (sobre a influência da Igreja, as vicissitudes familiares ou os perigos políticos que impendiam sobre a coroa), e, pelo outro, uma visão fantástica e romantizada do protagonista: a sua fragilidade física e psicológica, a atracção homoe-

rótica por Luís da Silva, as profecias que parecem esconjurar a desgraça sobre a sua cabeça, e o seu regresso secreto a Portugal onde morrerá num convento em Sintra. Não faltam elementos claros da tradição romântica como a visita ominosa das Lavadeiras (que descobrem ter o menino seis dedos em cada pé), traços «satânicos» em algumas personagens (Bão e Luís da Silva, por exemplo), sonhos premonitórios (de D. Catarina), nem sequer uma louca que embala uma criança morta e prevê grandes infortúnios. A estes elementos especificamente literários acrescentam-se formas teatrais de segura eficácia cénica em termos da tradição, como ritos litúrgicos, música sacra, adereços cénicos de grande carga simbólica, iluminação expressiva e, enfim, tudo o que serve a tensão dramática e a focalização trágica em torno de um herói que sobre si próprio atrai a piedade mais do que a admiração ou o terror.

A peça de Lídia Jorge apresenta uma estratégia dramaturgicamente diferente, conformando-se aparentemente com o modelo neoclássico das «unidades» e representando a protagonista numa situação relativamente especial: o seu aniversário a bordo de um navio, quando estão prestes a passar o equador, em direcção a Angola no ano de 1929. A complexidade da leitura desta peça resulta em grande parte da preocupação em concentrar neste enquadramento relativamente restrito uma soma enorme de informações relativas quer à sociedade do seu tempo (no vivo contraste entre a miséria de largas faixas da população e a vida fútil de uma burguesia endinheirada), quer aos valores e ideais da Maçonaria (com referência aos desentendimentos e mesmo cisões que por essa altura se verificaram), quer às dificuldades de uma viagem por mar (as epidemias ou a influência perturbante do equador), quer ainda a traços da vida pessoal de uma mulher que, de facto, foi uma personalidade singular. Por outro lado, idêntico efeito paradoxal resulta de coabita-

rem nesta composição dramática o propósito de provar a exemplaridade da sua vida e a revelação em cena de uma figura problemática, desconcertante, sujeita a delírios e confusões, mas que pouca simpatia desperta entre as outras personagens ou no público leitor.

Ainda sobre acontecimentos da história de Portugal, refira-se a reedição da peça de Fernando Lusó Soares, *António Vieira* (Lisboa, Edições Cosmos) que surgiu a público pela primeira vez, numa edição do *Jornal do Fundão*, em 1973, e onde a figura seiscentista é apresentado como um herói «positivo» de um teatro épico à maneira de Brecht (como o definia o autor no prefácio à edição).

Sobre a realidade política mais recente, saliento a publicação da peça (a que aqui fiz referência no ano passado) *Salazar: Deus, Pátria, Maria, de Maria do Céu Ricardo* (Lisboa, Editorial Notícias) e um outro monólogo — *O Príncipe de Spandau* —, de autoria de Helder Costa (Lisboa, SPA & D. Quixote (?)). Se na primeira a história é vista curiosamente pelo prisma da governanta, através do que pensa e sente no decurso de um só dia (o seguinte às eleições de 58) num registo de *petite histoire*, a segunda é «uma ficção provocatória e absurda sobre a vida de Rudolph Hess na sua cela de Spandau desde o julgamento de Nuremberga até à sua morte/suicídio». A peça de Helder Costa, escrita em 1987, logo após a morte de Hess, e já levada à cena na Dinamarca e em Lisboa (aqui com uma interpretação de Mário Viegas) é um longo monólogo que representa a loucura de quem imagina que a sua prisão se transformara no quartel geral de Spandau e de onde ele, como representante de Hitler, dirige a política mundial. Permitindo um bom trabalho histriónico, a peça serve-se do pretexto da loucura para organizar um discurso delirante sobre o poder e a repressão, a superioridade ráfica ou a nova ordem mundial. Uma clara intenção política tem a sua tradução na leitura a que procede a perso-

nagem sobre a realidade actual no plano nacional e internacional, vendo-a como uma transfiguração diplomática ao estilo da pequena alteração para que tudo permaneça na mesma. Todavia, o radicalismo político de que dá prova o texto, bem como o tom sentencioso e de quase «loucura sábia» dos juízos que Rudolph Hess vai emitindo parecem encontrar uma certa justificação na situação criada dramaticamente e no desenho da personagem.

Uma outra figura da história inspirou mais uma peça a Helder Costa, mas aqui é a figura da artista que ocupa a centralidade da evocação. Trata-se de *Marilyn, Meu Amor*, uma publicação que marca o início auspicioso de uma nova colecção de teatro a que se lançam as Edições Colibri. A peça procura de algum modo «reabilitar» a figura de Marilyn recusando-lhe a fama de «frívola boneca loira», mas, ao fazê-lo, esquematiza um pouco as restantes personagens, enfraquecendo qualquer conflito possível. Não deixa de parecer um roteiro interessante em torno das canções de Bob Dylan e de Ernesto Cardenal sobre Marilyn, evocando fotografias, filmes e acontecimentos conhecidos da carreira da actriz, desdobrando a protagonista em três figurações (consoante a idade, mas coexistindo todo o tempo), e incluindo apontamentos satíricos (mas aparentemente verdadeiros) sobre a relação dominadora e exploradora mesmo de Lee e Paula Strasberg sobre ela.

Outro dramaturgo conhecido, Jaime Gralheiro, publicou em 97 um novo texto — *O Grande Circo Ibérico* — nas edições Dom Quixote & SPA.

4.

Um corpo significativo de peças publicadas o ano passado representam diálogos com outros universos ficcionais. É o caso da revisitação a figuras da cultura clássica — como Anfitrião e Ulisses — por parte de Norberto Ávila, cujas peças *O Marido Ausente e Uma Nu-*

vem Sobre a Cama, tiveram já a sua estreia em palco respectivamente, em 1989 e 1991, em produções do Teatro de Portalegre. Dramaturgo com uma obra apreciável e conhecida aquém e além fronteiras, Norberto Ávila retoma nestas peças uma tendência muito sua para interpelar textos conhecidos do repertório mundial e refazê-los com algum engenho e graça. Revela uma extensa cultura, um domínio perfeito do diálogo, a capacidade de criar efeitos de alguma surpresa cénica, mas sobretudo, e este é a meu ver o traço distintivo dos seus universos dramáticos, uma certa candura e uma elegante ironia a que não falta um toque de cordial malandrice e a vontade de que tudo termine em bem como mandam as leis «sagradas» da comédia a que Ávila fielmente obedece.

Também Jorge Silva Melo buscou num outro herói mitológico, em Prometeu mais concretamente, uma referência central para um *work in progress* que nas edições & Etc. surge com o título *Prometeu: Rascunhos*. Reúne dois textos — *Prometeu: Rascunhos à Luz do Dia* e *A Libertação de Prometeu: Rascunhos* — que correspondem a dois momentos de escrita e produção cénica (em Almada, Julho de 1996, e no Teatro da Comuna em Lisboa, em Fevereiro de 1997), embora o espectáculo que subiu ao palco do Trindade em Maio de 1997 incluisse outros quadros que não surgem aqui publicados. Trata-se de uma profunda reflexão filosófica e política em torno da revolução e do comunismo, e apresenta-se em quadros mais ou menos autónomos sobre as figuras da lenda e da história que, de algum modo, repetiram o gesto prometeico. Misturando a realidade portuguesa mais recente com alguns dos nomes da história do comunismo internacional, trabalhando sobre o mito e a história, a *hybris* e a mágoa, a peça invoca figuras como Rosa Luxemburgo, Marx, Bákhrine, Lénine, Stáline, Otelô Saraiva de Carvalho, Prometeu, Hércules, Ió, etc. Mas na sua composição cabem ainda os testemunhos de anónimos,

camponeses e operários, lutadores antifascistas, um republicano baleado na Guerra Civil de Espanha, jovens de hoje menos comprometidos, numa polifónica reflexão sobre as possibilidades de propor e de fazer a revolução, onde avulta a defesa do anarquismo. Problematisando, forçando a discussão (até porque não faltam opiniões polémicas e críticas por vezes injustas), a peça cumpre o que deve ser, na óptica do autor, a vocação primeira do teatro: a de ser «o próprio corpo do pensamento, a vivência concreta da Cidadania».

Pelo seu lado, Yvette K. Centeno em *O Pecado Original: Materiais de Trabalho Sobre a Ordem e o Caos* (Lisboa: Escritor, 1996, embora de facto saído para os escaparates só em 1997) retoma parte do enquadramento dramaturgico do *Fausto* de Goethe para fazer um exercício teatral entre a crítica de costumes (o amor, o casamento, a maternidade, a televisão, o teatro) e a reflexão filosófica sobre o homem e a mulher, o bem e o mal. Não faltam neste universo a convocação de outros textos — da Bíblia, de Eurípedes, Blake, Fernando Pessoa e Shakespeare, entre outros —, a figura de um Anjo que partilha os traços de um vampiro, bem como um hermafrodita que personifica Maria Madalena. Sendo uma deambulação fascinante por alguns dos lugares culturais que falam da relação homem-mulher-Deus, a peça de Y.K. Centeno constitui um grande desafio teatral pelo seu carácter reflexivo e pela discursividade literária que investe nos diálogos.

De idêntico pendor filosofante é a peça de Vicente Sanches, *Aforismos da Casa do Ser* (Castelo Branco), no seu inconfundível estilo irónico, argumentativo, exercitando com brilho o paradoxo e discutindo a possibilidade da prova da existência (ou antes: essência) de Deus. Enquanto proposta teatral não deixa de ser um repeto curiosíssimo, como também o é a peça que escrevera e imprimira em 1989 e que surge agora nas edições Cotovia, *Grupo de Vanguarda*. Puro jogo de-

ceptivo para com o público, constantes afirmações exageradas de propósitos não cumpridos, são os elementos dominantes de um texto que parece implodir na sátira a um teatro de... vanguarda.

Mário Cláudio, pelo seu lado, construiu a sua peça *Henriqueta Emilia da Conceição* (SPA & D. Quixote) num diálogo que pode ser irónico com a tradição do melodrama. Situando a acção nos anos 70 do século passado, o autor introduz-nos na atmosfera de uma paixão tétrica entre a bela cortesã Henriqueta e a jovem prostituta Teresa. O que de excesso e macabro se revela na intriga desenvolve-se, todavia, a um ritmo muito rápido, sem busca de verosimilhança ou aprofundamento psicológico, e é aí justamente que reside a hipótese de distanciamento e irónica comiseração para que apela esta invulgar interpelação do melodramático, que o TEP levou à cena no ano passado.

5.

Se estas formas de escrita (com excepção do *Prometeu*, *Rascunhos*, de Jorge Silva Melo), surgem como assumidamente individuais, sublinhe-se a publicação em 97 de vários textos que resultaram de seminários de escrita como foi o caso de *O Fim, ou Tende Misericórdia de Nós*, de Jorge Silva Melo (Lisboa, Cotovia), de que, de resto, já falei no balanço do ano passado, uma vez que tive em conta a sua apresentação pública no espectáculo dos Artistas Unidos. Retenho, porém, para a sua caracterização, o sentido do trágico que se instala na evocação dos jovens, das suas debilidades, da sua dependência da droga, e ainda os aspectos que aproximam esta peça do universo dramático do *Woyzeck* de Büchner. É a meu ver um dos grandes textos dramáticos que ultimamente se escreveram entre nós.

Um outro projecto de seminário de escrita foi realizado em 1995 pela companhia Efémere de Aveiro sob a orientação de Daniel Simon subordi-

nado ao tema «Fronteiras», e representa um esforço muito importante e com excelentes resultados por parte de uma jovem companhia da descentralização. Daí resultaram vários volumes publicados pelas Edições Efémere em 1997: o do orientador, em forma de premissas de trabalho (*Fronteiras, Atelier Escrita*), e as peças *A Nau Carineta e O Médico e o Monstro*, de José de Azevedo, *Algumas Pistas Sobre o Mar Salgado ou Talvez Nem Isso*, de Mário da Costa, *Uma Arca do Vento*, de José Geraldes, *Guia das Estradas*, de Luís Mourão, e *O Naufrágio do Galeão*, de Joaquim Paulo Nogueira.

Embora obedecendo a diferentes formas de tratamento literário, todas estas peças centram o seu universo dramático no mar e praticam um certo exercício de sobreposição de planos e discursos, o que concilia realismo e fantasia, memória do passado e aproximação ao presente. São quase todas experiências muito interessantes que revelam não só o gosto de trabalhar as palavras (num sentido mesmo poético), mas também uma atenção particular aos jogos teatrais da surpresa, do insólito, ou do «faz de conta».

Idêntico interesse pelo mar, no sentido de recordar aspectos do imaginário de galeões e sonhos de aventuras é a peça *Os Piratas*, de Manuel António Pina, editado em parceria pelas Edições Afrontamento e a companhia Pé de Vento e que mereceu já uma encenação por este grupo portuense.

De resto, venho chamando a atenção para o facto de que cada vez são mais as companhias de teatro que entendem que parte do seu esforço na divulgação de textos e espectáculos deverá passar pela edição quer das traduções que usam, quer dos originais que encenam.

É o caso do Teatro Nacional S. João, que continua a partilhar com as Edições Cotovia a publicação das peças que leva à cena (como foi com *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway (trad. António Feijó), *Os Gigantes da Montanha*, de Pirandello (trad. Rita Martinho), ou o do Teatro Nacio-

nal D. Maria II que publicou *Sweeney Todd: o Terrível Barbeiro de Fleet Street*, de Stephen Sondheim (trad. de Vera Sam Payo de Lemos, João Lourenço e José Fanha), a Companhia de Teatro de Braga que editou o *Tartufo* de Molière (trad. De Regina Guimarães), ou ainda o Centro Cultural de Belém que no programa do espectáculo publicou a peça *Hotel Orpheu*, de Gabriel Gbadamosi (trad. Miguel Wiborg e Miguel Hurst). Mas também peças originais portuguesas mereceram idêntica atenção, como foi o caso de *Cenas de Uma Tarde de Verão*, de Jorge Guimarães (pelo Teatro Nacional D. Maria II), o novo original de Mário de Carvalho *Haja Harmonia*, editado pelo Teatro da Malaposta, e a peça *Boleto*, de José Carretas e Manuel Cintra, que se estreara no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém..

6.

Em linhas gerais, regista-se, pois, relativamente ao ano de 97 uma atenção particular à preservação da memória: a história das companhias, dos teatros, dos artistas, mas também a publicação dos textos encenados, traduzidos, ou trabalhados em seminários de escrita no seio de companhias várias.

Encontramos um certo labor diversificado, pelo que, pela letra impressa e pelo palco, passaram textos de autores consagrados (Jaime Salazar Sampaio, Vicente Sanches, Norberto Ávila, Jaime Gralheiro), bem como de gente que tem conciliado a escrita com o trabalho teatral junto de companhias profissionais, como Helder Costa e Abel Neves. Deste saiu um volume que reúne quatro peças que o autor considera constituírem um «ciclo simbólico para o teatro»: *Atlântico*, seguido de *Finisterae* e de *Arbor Mater* (Lisboa, Cotovia). Nessa articulação produtiva do saber literário e teatral destacaria ainda, pelo seu grande valor criativo, as obras de Jorge Silva Melo, esperando que o autor retome o seu programa de escrita para teatro

(temporariamente interrompida pela visita aos autores mais canónicos, como Shakespeare e Brecht).

Refiro, por último, três jovens autores que se aventuraram pela escrita dramática com textos que realizam derivas pelo sonho, pelo desejo e pelo absurdo: *Universos e Frigoríficos*, de Jacinto Lucas Pires (Lisboa: Cotovia), um texto que se reparte entre a visão satírica do quotidiano familiar e a hipótese de um encontro romântico num jardim; *O Anónimo Coroado*, de Carlos Freire (Porto, Edições Mortas), uma fantasia homoe-rótica com traços fortes de ex-

plicação freudiana, e *Contos do Ócio*, de Mário Botequilha, um divertido roteiro de cenas de cómico absurdo que foi distinguido (e publicado) pelo Clube Português de Artes e Ideias e nesse contexto encenado numa das salas da Comuna.

O que, em resumo, vale a pena registar é a verificação de que é fundamentalmente a prática do teatro que tem estimulado não só a criação (e mesmo publicação) de novos textos, mas também a investigação e reflexão escrita sobre o seu próprio trabalho artístico, e que tem igualmente favorecido uma cada vez maior exi-

gência em termos da tradução literária e do trabalho dramático.

Estas são as formas da memória que relativamente a 97 aqui deixo registadas. ▼

Notas:

(¹) In Georges Banu (org.), *Alternatives Théâtrales*, 37: *Théâtre testamentaire. Oeuvre ultime*. Odéon/Théâtres del'Europe, Maio de 1991, p. 3.

(²) *Ibid.*, p. 90.

(³) Sobre a ocorrência diminuta de literatura memorialística entre nós ver Luiz Francisco Rebello, «Um país, uma geração, um homem...» in Costa Ferreira, *Casa Com Janelas para Den-*

tro: Memórias. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda & SPA, 1985, pp. 7-11.

(⁴) Costa Ferreira, *Casa com Janelas para Dentro: Memórias*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda & SPA, 1985.

(⁵) Carmen Dolores, *Retrato Inacabado*. Lisboa: O Jornal, 1984.

(⁶) Fernando Gusmão, *A Fala da Memória*. Lisboa: Escritor, 1993.

(⁷) O livro inclui duas outras peças de estilo e funcionalidade diferentes: *Mi Rival* e *Parabéns a Você*. A primeira é uma peça de «costumes» que representa uma interessante incursão pelo mundo da prostituição feminina e masculina (por onde se move um polícia), a segunda um curioso estudo de comportamentos sobre as relações familiares em tempo de paz e de guerra.