

REFLEXÕES SOBRE ESCRITAS [DE TEATRO]

UM PROBLEMA SEM TERRITÓRIO

Eugénia Vasques ©

PALAVRAS-CHAVE

Escritas, teatro português, Gertrude Stein, Samuel Beckett, adaptação, narrativa, autoria feminina.

Como desviar... o curso histórico da escrita? Que fazer? Por onde começar?

Osório Mateus, *Escritas de Teatro*, p. 38

Foi no quadro das vanguardas que marcaram o início do século XX que assentou arraiais um novo programa de escrita caracterizada pela não-linearidade e não-representatividade, pela repetição e pela fragmentação.¹ Esta escrita estava intimamente ligada ao entendimento de texto e de texto teatral, conceitos que a Semiologia do Leste europeu, a partir dos anos 30 do século XX, ajudou a afirmar como realidades estruturais, ubíquas e sociais, com uma autonomia específica.

Processos e técnicas novos que marcam a profunda evolução da produção científica e da criação artística nas décadas seguintes, como a montagem (não linearidade), a repetição (reprodutibilidade), a imagem parada (suspensão do tempo), a separação entre o corpo e a voz ou a percepção de um contínuo presente da narrativa, como veículo de representação de uma sociedade progressivamente mais mecanizada, tecnológica (e alienada), chegam por fim à escrita teatral por influência dos novos discursos das várias artes (não só da literatura) como da escultura, da dança, da fotografia, do cinema, da rádio e da pintura e por importações metodológicas muito em voga sobretudo no decurso dos agónicos anos 70.²

A presente reflexão visa colocar lado a lado, sem preocupações de continuidade ou exaustividade, duas tentativas de se romper com os cânones da dramaturgia convencional e de construir vias que hão-de ter posteridade justamente na construção das escritas cénicas da contemporaneidade. Um desses caminhos de indagação é estrangeiro e funda-se em experimentações seminais levadas a cabo por estrangeirados de língua materna inglesa; outro, é português, não tem programa identitário e tem sede provisória na, marginalizada, escrita para teatro das mulheres no nosso país.

1ª parte: Quando a «Peça» se volve «Escrita»

1. Gertrude Stein: Escrever o Acontecimento³

Gertrude Stein (1874-1946), denominada «*Mother of Modernism*», desejava, como escritora experimental (com formação em Ciência), mais do que contar histórias, o que qualquer pessoa pode fazer e frequentemente faz, dizer o que era possível ser dito sem a preocupação de contar-narrar (o mundo). Prosseguindo um programa de experimentação dos limites de volver abstracta a narrativa cénica e os seus elementos constitutivos (tempo, espaço, acção, personagem), Stein escreve uma «peça» a que chamou, justamente, *What Happened. A Play* (1913), na qual visava recapturar a ambiência de um acontecimento em particular mas sem narrar os incidentes concretos por detrás dele.

É neste sentido que Gertrude Stein esboça o que pode ser considerado um grande e novo programa para o teatro de expressão modernista: a abstracção através de uma tentativa de escrever na peça —*the essence of what happened*⁴. No fundo, G S, nesta fase primeira da sua escrita teatral (até 1929), vai experimentar a criação de um equivalente, na escrita verbal, ao que se podia já realizar já em artes mecânicas como a fotografia ou o cinema, e tentar que a sua escrita «dramática» -- na verdade já não dramática mas teatral -- pudesse ser «montada» como um mero conjunto de imagens relacionadas entre si mas sem o suporte de um contexto lógico, logocentros, ou seja, sem aquilo a que se costuma chamar simplesmente —uma narrativa . Como fazia o cinema, em cujas salas, como afirmava ainda em 1934, dizia nunca ter entrado⁶!

Tendo visto, ou não, cinema fora das salas públicas, a verdade, porém, é que é neste período que G. S. experimentará escrever os guiões (*scripts*) intitulados *A Movie* (1920) e *Film. Deux Soeurs Qui Ne Sont Pas Soeurs* (1929) e, nos seus escritos ensaísticos e conferências, questionará, com alguma frequência, a possibilidade do cinema, então uma arte de reprodução mecânica, poder representar a realidade.

1.1. O conceito de «paisagem»

A escrita para teatro de GS é fundada nos conceitos de «*landscape*» e de «*play*» defendidos igualmente em alguns escritos da autora, como é o caso de *Lectures in America* (1935)⁷ ou *How Writing is Written*⁸ (do mesmo ano). Esta escrita, modernista, que rompe, como compreendemos, com as fronteiras canónicas de género literário (lírico, narrativo, dramático) e com o «dramático», procura, desde o início, num diálogo entre artes (pintura, música, cinema, fotografia), no âmbito de uma inspiração oriunda dos experimentos de abstracção cubista, a ideia de «presente perpétuo» ou «contínuo», de acordo, igualmente, com uma técnica de escrita inspirada pelo conceito de «reminiscência», da autoria de Bergson — a «corrente de existência». Porém, aquilo que GS procura será, ainda assim, diferente da subjectividade da «corrente de consciência» exercitada por outros e outras modernistas, como Virgínia Woolf, por exemplo. O conceito de *play* é implicitamente definido por Stein na afirmação de que —*anything that was not a story could be a play and I even made plays in letters and advertisements*⁹.

Subsequentemente, aquilo que se designa por paisagem (*landscape*), que será referida por GS como —*such a natural arrangement for a battlefield or a play that one must write plays*¹⁰, diz respeito à realidade

circundante (a gestos, às relações entre pessoas, às nuances detectadas nessas relações, a notícias de coisas que ouvimos mas desconhecemos), o que tem consequências no entendimento da noção de tempo que se afasta, assim, das noções de tempo das dramaturgias convencionais nas quais o tempo construído raramente está em harmonia com o presente, sincopado, do espectador. Para GS, a emoção ocorreria, sempre, nesse tempo sincopado que ou está demasiado antes ou demasiado depois do tempo cronológico da peça.

Mas como pode uma peça de teatro ser uma «paisagem»? GS explica que se olharmos para uma paisagem, se pode abarcar, visualmente, o todo, de uma vez só, e, no entanto, sabemos que aquilo que podemos ver é, na realidade, somente uma pequena parte do que existe na paisagem. Qualquer que seja a ordem e a quantidade de coisas que compõem a paisagem, a verdade é que a paisagem enche o campo do nosso olhar que não vê tudo o que lá está. A mesma coisa se passaria, então, numa «peça de teatro» como as que GS escreve. Se a paisagem contém tudo o que contém e nós só vemos o que vemos, também na peça de teatro tudo e todos estão lá, podem estar lá, contidos no espaço e no tempo da peça. E durante esse tempo tudo pode acontecer.

Mais tarde, nos anos 30 e 40, GS ampliou substancialmente o seu foco dramático e a sua escrita para teatro torna-se mais «teatral» (mais dramática?) e menos devedora do «*experimentalismo*» técnico-formal. Começou então a atenuar a austeridade e aridez do seu espaço-tempo cubista e passou a introduzir nas suas *plays* ideias e acontecimentos retirados da História e da Mitologia clássicas mas também da História e da Mitologia contemporâneas. É o caso de *Doctor Faustus Lights the Lights*, texto cénico estreado pelo *Living Theatre* a 2 de Dezembro de 1951, representado por Bob Wilson em 1993 e pelo Wooster Group em 1998. Sendo uma peça muito relevante da história do teatro americano e considerada a peça mais importante da autora, *Doctor Faustus* é uma fantasia em que o público é obrigado, permanentemente, —a ver o que se passa na mente de Fausto. A peça tem evidentes ligações referenciais às obras de Marlowe e Goethe mas é elaborada, construída, com materiais retirados do próprio laboratório de escrita da prolixa autora (77 —peças de entre seis centenas de textos).

Outro exemplo desta mudança de foco (dramático), e uma das raras peças de contornos realistas desta escrita e que é uma das peças que mais cita acontecimentos históricos presentespassados, é *Yes Is For A Very Young Man* (1944-45). Peça construída a partir de tipos (e não de personagens) e com tempos sobrepostos, *Yes...* visa recriar o espírito, a atmosfera, da Guerra Civil Americana no espaço da França Ocupada pelos nazis na Segunda Guerra Mundial.

1.2. Sincronia ou «estar ali»

A concepção de arte defendida por Stein radica na capacidade ou na possibilidade de se poder exprimir, completamente, o presente, o presente completo. Por isso, nas suas «plays» e «operas» tentou, rejeitando as categorias aristotélicas do drama (tempo, espaço, personagem e acção), encontrar um equivalente verbal para esse processo de exprimir aquilo que se observa. O resultado é, assim, que, como os seus «santos» (*Four Saints in Three Acts: An Opera to be sung*) não fazem mais nada do que ser (santos), as suas coisas, as suas «ideias» de coisas (montanhas, vales, etc.) também se limitam a estar, a estar ali. GS

tenta, então, que as cenas, nas suas peças, se imponham pelo seu peso próprio e pela singularidade da sua existência.

Aos espectadores é, por seu turno, solicitado não tentar entrar no universo emocional que o seu teatro poderá gerar mas, muito simplesmente, observar o que se passa em cena como se estivessem diante de uma paisagem.

1.3. "The Mother of Them All"¹¹

Este teatro, esta (contestada) escrita para teatro, que tem a representação cénica no horizonte, visa ser esboço, forma, tempo e textura de uma —coisa . E, sendo —forma aberta , des-substancia a Personagem abrindo o campo à Fábula e, do mesmo passo, dando grande espaço de intervenção aos encenadores.

É por este motivo que a influência de GS no teatro contemporâneo (pós-modernista/pósestruturalista) está, como tem sido amplamente afirmado, longe de ter terminado: ela poderá ter influenciado a escrita dramática de Ionesco, de Harold Pinter, de Heiner Müller — a quem terá inspirado, através, justamente, do conceito de «paisagem», a criação de metáforas que têm a imagem e o corpo como suportes de leitura do mundo (metáforas do corpo brutalizado e desmembrado, por exemplo).

Mas a sua escrita foi realmente seminal na linguagem cénica de Bob Wilson, um «teatro de visões» que retira a linguagem do seu contexto temporal e discursivo, sublinhando o estatuto fenomenológico de uma linguagem na qual a palavra é um objecto, o presente é contínuo e a «dicção» se coloca acima da sintaxe.

Para o encenador Richard Foreman, um dos gurus americanos do teatro performativo , é declarada a influência de GS no seu entendimento do conceito de «alienação» e, mais ainda, em conceitos, de origem fenomenológica, que utiliza, como «linguagem» e «percepção» que estão aliás na base do seu particular entendimento de teatro. O criador do *Ontological-Hysterical Theater* (1968), que, recentemente, se deslocou a Portugal para trabalhar com actores portugueses no *Bridge Project*, a convite de Miguel Abreu e Ana Tamen (Centro Internacional de Teatro), confirmou que, em parte importante do seu trajecto experimental, Gertrude Stein e Ludwig Wittgenstein foram determinantes para impor a experiência teatral como acto fenomenológico, um acto caracterizado por um momento—amomento da existência e pela *presence itself* que sublinham um processo permanente de construçãoreconstrução do «eu» ontológico no quadro da própria cena teatral.

Segundo Elinor Fuchs, Gertrude Stein e o seu ambíguo conceito de «paisagem» — que esta teorizadora prefere denominar «pastoral» — são ou foram muito relevantes para experimentalistas contemporâneos como os pioneiros Living Theater, o Wooster Group, Reza Abdoh, Meredith Monk, entre uma plêiade de outros artistas que marcaram ou marcam ainda o território da *live art* americana.¹²

É, evidentemente, inquestionável afirmar que Gertrude Stein está na base da escrita europeia do igualmente (ainda) modernista Samuel Beckett, o autor mais carismático da segunda metade do século XX sem que tenha sido, todavia, determinante como «modelo» para as posteriores dramaturgias, mesmo aquelas que proliferaram, a tempo ou a destempo, sob a amplíssima categoria de «absurdo».

2. Beckett: do «Texto» à «Vírgula Dramática»¹³

Beckett (1906-1989) foi considerado pelos brechtianos ortodoxos como *persona non grata* e foi votado ao ostracismo ideológico por ser acusado de «autor pessimista» e de «individualista metafísico», o que explica, em parte, o seu aparecimento tardio na maior parte dos palcos da Europa (de Oeste, como em Portugal, e sobretudo de Leste)¹⁴. O experimentalismo da sua escrita, na senda do vanguardismo modernista, constitui, logo a seguir ao experimentalismo de Gertrude Stein, a expressão mais extremada da pesquisa sobre os limites do desmembramento da materialidade física do «teatro dramático».

As suas personagens afásicas, amputadas ou decrépitas, a redução drástica do texto falado a favor da onomatopeia, do sopro ou do silêncio, o privilegiar de uma cena teatral esvaziada de objectos, a desarticulação entre o gesto e a palavra e entre o corpo e a voz – frequentemente desnaturalizada pela via tecnológica —, a representação da Humanidade como um feixe de pobres dejectos destituídos e sós, são alguns dos aspectos deste teatro dito «do absurdo». Foi com base nos pressupostos acima enumerados que Beckett levou às últimas consequências dramáticas o «assassinato da língua» e o desmembramento de uma forma de representação teatral em que todos os elementos da convenção estabelecida são separados com a minúcia de um escalpelizador.

O século XX deve, pois, à escrita experimental de Beckett a promoção de uma nova representação dos destituídos e a criação de novos géneros dramáticos tão esvaziados de palavras que o autor lhes chamou —sopros , —dramáticos (ex: *Come and Go*, 1966) ou «vírgulas dramáticas» que, em geral, se vertem em textos designados também por «micropeças». Isto não só porque o autor foi, até à morte, fiel à experimentação mais radical – discípulo que é, directo, de Gertrude Stein mas também de Joyce —, o que o levou, algumas vezes, a ser o encenador ou realizador das suas obras, mas porque, acima de tudo, se manteve um céptico que não sabia resistir à *blague* e à ironia de irlandês desenraizado.

2.1. Paisagem Sonora e Tecnologia

O autor irlandês, depois de estilizar as convenções dramáticas nos seus textos para teatro da primeira fase de afirmação¹⁵ (1953-1969), esvaziando, a seu modo, os conceitos de personagem, lugar e tempo, experimentou, igualmente, a permeabilidade das fronteiras entre o teatro e outros meios e entre as linguagens do movimento e do estatismo, do som e do silêncio, dos figurinos e da cenografia, do gesto e, acima de tudo, da iluminação¹⁶. Experimentou meios como a rádio – para a qual inventou paisagens sonoras ou personagens mudas (cf. *Rough for Radio II*) — e o cinema e mesmo no palco procurou integrar expressões diversificadas como a pantomima.

All That Fall, a *play for radio* foi a primeira experiência de escrita dramática para rádio (BBC, 1957), seguindo-se-lhe *Embers*, a *piece for radio* (BBC, 1959), *Rough for Radio I* (1961; pub. 1973), *Words and Music*, a *piece for radio* (BBC, 1962), *Cascando*, a *piece for music and voice* (ORTF, 1963) e *Rough for Radio II* (BBC, 1976). Nestas —peças (*plays* e *pieces*), Beckett, entre outras coisas, como afirma Enoch Brater (1987), —experimenta o potencial dramático da voz gravada, meio no qual o som gerado electronicamente afasta a barreira intelectual da palavra (p. 166, tradução minha).

Eh Joe (1965) foi —a primeira experiência [de escrita] televisiva de Beckett e, simultaneamente, o primeiro de uma série de filmes com que o autor irlandês prosseguirá a sua pesquisa sobre as relações entre a imagem e a voz, como *Ghost Trio* (1975), *But the Clouds* (1976), *Nacht und Traume* (1982), *Quad* (1982) e *What Where/O Quê Onde* (1985)], *Footfalls/Passadas* (1975) e *Rockaby/Embalada/Balanceada* (1981). Alguns destes trabalhos permitem-lhe testar a —televisão como veículo de poesia visual, como veículo de tensão entre narração e imagem; e a câmara, muitas vezes fixa, como lente de aumento de uma arte de actor minimalista. ¹⁷

Também neste território, foi Samuel Beckett um lídimo sucessor de Gertrude Stein, a autora que, como alguns dadaístas e surrealistas (Ferdinand Léger, Man Ray, Luís Buñuel, Cocteau e outros), ousou experimentar a escrita para cinema que compreendeu ser subsidiária de técnicas muito diferentes das do teatro, ainda que o seu centro, a palavra, como a Semiologia afirmou desde os seus inícios saussurianos, seja imagem e som (*Se e So*) e, como tal, possa e deva ser trabalhada

2ª Parte: O difícil caminho da «escrita» de teatro em Portugal: adaptação, narrativa, autoria feminina

3. Ainda a adaptação (literária)

Em Portugal, um país rural e atrasado, confinado, ainda por cima, pelo Estado Novo, às suas fronteiras e mitologia histórica, aquilo que noutros países, como a França, a Inglaterra, a Rússia, a Alemanha, era considerado, já em pleno século XX, em termos de experimentação artística, «marginal» ou «à côté», nunca teve entre nós direito de cidade.

Enquanto a autora americana Gertrude Stein criava, em Paris no início do século, hipóstases de escrita a par dos pintores cubistas, ainda nós debatíamos, sisudamente, se uma peça era um —original ou uma —adaptação . Autores ou autoras como Alice Pestana-Caiel (1900) ou Luthegarda de Caires (1914) e, mais tardiamente, autoras dos anos 40 como Maria Teresa, Maria Celeste Andrade e Alice Ogando escreveram e adaptaram para teatro, um modelo de escrita considerado —menor entre os menores.

Para além de algumas, tímidas, temáticas mais ousadas (religião, sexualidade, direitos femininos), enroupadas no *chador* da metáfora, da alegoria ou do género infantilizado, pouco ou nada, porém, nas experiências destas e de outras autoras -- todas elas, aliás, consideradas pouco representativas como autores --, reflecte as rupturas introduzidas pelos vanguardistas ou pelo experimentalismo mais radical que emergia, na Europa, à margem do status quo e cujos ecos em Portugal se apercebem, vagamente, em projectos de 1915 que a revista *Orpheu* idealizou poder apresentar em —Conferências e num —Festival de Teatro , futuristas, que nunca se vieram a realizar.

As ousadias mais —futuristas tiveram sede quase exclusiva em Almada Negreiros (*Manifesto AntiDantas*, 1915, etc.) e nas suas experiências de ecletismo modernista que desbaratámos no bélico ano de 1917.

4. Assunção do narrativo no texto dramático

Será, somente, com a vulgarização do conceito ideológico-formal de teatro épico-narrativo – no início dos anos 60, coincidente com a eclosão da Guerra Colonial —, que a «adaptação» volta a constituir-se como motor de género na escrita dramático-teatral supondo a consciência, directa ou indirecta, das necessidades da linguagem da encenação.

São relevantes, a este propósito, os textos concebidos por dois autores de forte cultura anglófila, Luis Sttau Monteiro (*Felizmente Há Luar*, 1962) e Luzia Maria Martins, (*Bocage, Alma Sem Mundo*) e, já na década de 70 – época áurea deste processo programático entre nós --, encontraremos um significativo número de exemplos de textos próprios ou alheios adaptados para a cena como os produzidos, em trabalho isolado ou em trabalho de colaboração, por novas gerações de escritoras como Maria Velho da Costa (*Ninguém/Frei Luis de Sousa*, 1978), Luisa Neto Jorge (*O Fatalista de Diderot*, 1978) ou Eduarda Dionísio (*Memória com Objectos*, 1980).

A partir dos anos 80, foram relevantes, para um teatro que se procurava após o 25 de Abril de 1974, as adaptações para teatro de textos de proveniência variada como aquelas que realizaram gerações muito afastadas de criadoras como a actriz Graça Lobo (*Cartas Portuguesas*, 1980), a encenadora-autora Luzia Maria Martins (*Tema e Variações/Raúl Proença*, 1981; *Cesário, Quê?*, 1986), as escritoras Luisa Neto Jorge (*Garretismos*, 1984), Hélia Correia (*Montedemo*, 1987) e Maria Estela Guedes (*O Lagarto do Âmbar*, 1988), as actrizes Maria do Céu Guerra (*O Menino de Sua Mãe/Fernando Pessoa*, 1989) e Rosa Lobato Faria (*A Severa*, 1990, por exemplo, mas este é o caso de uma —adaptadora profissional), a ensaísta e poeta Yvette Centeno (*As Três Cidras do Amor*, 1991), a escritora Agustina Bessa-Luis (*Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegård*, 1992), as também actrizes-encenadoras Elsa Valente e Maria Duarte (*As Troianas/Sartre*, 1994) e Teresa e Helena Faria (*Eurípides para Duas Mulheres*, 1996), Luisa Costa Gomes (*Clamor/António Vieira*, 1994) ou Maria Gabriela Llanosol que colaborou na adaptação do seu romance *O Livro das Comunidades* para o espectáculo *Corpo Amativo* em 1996¹⁸.

Está ainda por investigar, contudo, se as designações de dramatização e teatralização que são frequentemente apostas a estes textos correspondem ou não a uma profunda alteração técnica (e ideoformal) daquilo a que os velhos autores chamavam adaptação, dramatização, paráfrase, entre outras designações – como aquela de «drama cinematográfico», classificação que descobri em textos escolares do Conservatório Nacional do ano de 1923¹⁹ e que nada tem em comum, infelizmente, com a sofisticada escrita pictográfica realizada e explicada por S. E. Eisenstein²⁰ — e que, antes mesmo do alargamento e ideologização do conceito de dramaturgista e dramaturgia, já abrigava modos lícitos ou ilícitos de —apropriação da autoria alheia²¹.

Mas, desde já, é nosso entendimento que de uma gramática de escrita se transitou, graças a estes exercícios de renovação, para uma verdadeira pragmática com consequências estéticas e éticas ainda por aquilatar neste início do século XXI.

5. Escrita dramática e escrita performativa no feminino

Se bem que, como já afirmei, as experiências estéticas mais radicais do século XX não tenham entrado na configuração de um escrita teatral no feminino – aliás, encontraremos as experiências mais radicais no âmbito de projectos mistos das mais novas gerações, a partir de meados dos anos 90 e sobretudo já no século XXI, como é o caso dos Visões Úteis (com espectáculos fundados em *walkscapes*, *site-specific performance* etc.) --, no que diz respeito à escrita, dramática e cénica, constatar-se-á, sobretudo ao longo da segunda metade do século, um modesto mas progressivo destaque na participação das mulheres no teatro em Portugal.

De acordo com uma investigação que venho desenvolvendo desde inícios dos anos 90 e cujo primeiro balanço estabeleci na obra *Mulheres Que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal* (Colibri, 1998), ter-se-á iniciado, entre nós, na temporada de 1993 -- ano que estabeleço para início da década de 90 - - um novo ciclo temporal de escrita teatral no feminino. A razão desta proposta de criação de um ciclo autónomo para a escrita teatral das mulheres no final do século XX, radica na constatação do surgimento, endógeno, de um entendimento diferenciado da escrita para teatro que começa, naquela altura, a procurar outro âmbito de um teatro-total, conceito este que deixa de estar ligado, exclusivamente, à dimensão do estético (à encenação *strictu sensu*) e passa a incluir uma nova perspectiva, pragmática, totalitária e solipsista, da actividade criativa como produção.

Será, pois, dos anos 80 para os anos 90, momento em que novas autorias se afirmam no domínio da escrita teatral, que se assiste entre nós a uma diferenciada atitude de criação de escrita do texto teatral, um processo de «escrita» mais próxima do trabalho de palco (i.e. uma —escrita conduzida já pela ideia de distribuição, criação do actor e da encenação) que passa, nas situações mais privilegiadas, por modalidades de labor vagamente aparentadas com o *work in progress*, assentes na dinâmica esboço/improvisação/fixação ou em outras variantes de um processo que podemos reportar, com a ambiguidade e os desníveis que a expressão comporta, para o quadro de uma escrita performativa.

Este tipo de trabalho tem sido normalmente desenvolvido em parceria com o encenador ou encenadora (a parceria Luísa Costa Gomes-Ana Tamen é uma das mais perseverantes), com os actores e atrizes e, ainda que mais raramente, com os demais criadores, como acontece no processo de produção de materiais textuais ou de guiões para uma cena performativa como vem acontecendo, por exemplo, no (ameaçado) Projecto Teatral de Maria Duarte, na Companhia Cão Solteiro (colectivo dirigido pela figurinista Mariana Sá Nogueira) e no Teatro do Vestido de Joana Craveiro.

Mas há três nomes que se têm destacado neste campo que envolve uma escrita cujo espectro vai do âmbito autoreferencial ao script performativo: as atrizes-encenadoras-performers Mónica Calle e Lúcia Sigalho e a cenógrafa-encenadora-performer Patrícia Portela, a primeira e a última com treino formal em Formação de Actores e Realização Plástica do Espectáculo, respectivamente, na Escola Superior de Teatro e Cinema (o que não parece irrelevante na análise da evolução dos seus trabalhos respectivos).

Mónica Calle, que construiu um lugar próprio mais ou menos à —margem do teatro mais institucional – quer através de espectáculos de cariz —radical nos temas e no seu tratamento (rasando uma espécie de pós-pornografia provocante), quer na criação de um teatro-sede, meio em ruínas, numa das zonas históricas da prostituição de Lisboa, o Cais do Sodré —, tem trabalhado, insistentemente, no

britamento do conceito de —texto para teatro , em textos mais ou menos dramáticos de grandes autores universais (Tchekov, Beckett, etc.) e autores contemporâneos (o cineasta Luís Fonseca), e vem procurando reconfigurações variadas das noções, mutantes, do teatro como a de personagem/figura/voz na sua relação com a ou o intérprete/suporte e com os espectadores e os lugares de actuação.

Lúcia Sigalho, profissional oriunda do teatro universitário, tem produzido trabalhos pioneiros sobretudo no questionamento das categorias de personagem e de recepção (espectáculos de um só intérprete para um só espectador) e na evidenciação da responsabilidade do público na criação do espectáculo (abolição das fronteiras público-intérprete e público-autor). O espectáculo *Black Barbie Against the White Ghost*, inteiramente escrito-concebido-dirigido-apresentado pela autora, foi um dos primeiros objectos a consubstanciar essa nova realidade no feminino. Com esta actriz, criadora de um conjunto de espectáculos assentes na figura central da autora-intérprete -- estratégia comum às três criadoras em destaque —, o conceito de teatro-*performance* amplia-se e vai adquirindo variadas configurações. Lembremos, neste sentido, o seu trabalho, *Realidade Real* (1998), o qual, desde o processo de escrita (recolha directa e ligeiro tratamento de confissões de pessoas da rua que desejassem passar pelo teatro e dizer —alguma coisa), desejava assumir-se como construção discursiva assente na palavra responsável do próprio público que era inquirido com vista à construção do guião para cena. Nos últimos anos, o projecto de Lúcia Sigalho tem conhecido vicissitudes várias mas a autora mantém uma postura, difícil embora, de assinalável autonomia criativa.

A *performer* Patrícia Portela, cenoplasta de formação e prática, que vem, igualmente, alargando a ideia de —realidade e sua —representação na criação de séries de objectos espectaculares transdisciplinares (*Flatland I, II, III*) — é a criadora mais próxima das experiências das artes plásticas e, em sentido largo, da *performance art* e a única a ter trabalhado mais sistematicamente no conceito de realidade virtual (*Wasteband*, 2003) --, sendo, por isso, desta tríade quem mais tem pesquisado no âmbito tecnológico, implicando uma contínua dimensão problematizadora ao seu «teatro» a vários títulos metanarrativo.

7. Da escrita-rescrita como montagem e da geral pirataria

As propostas de uma «escrita» para a cena teatral no nosso país são uma prática muito recente — digamos que a afirmação e disseminação destes processos pertencem às mudanças que caracterizaram os nossos tardios —anos 90 --, o que torna prematuro fazer, desde já, afirmações demasiado tipificadoras ou arriscados exercícios de categorização, ainda para mais quando, com a recessão económica que se tem feito sentir no país de há cinco anos a esta parte, os objectos espectaculares da produção alternativa no feminino diminuíram drasticamente a par da geral criação de vocação mais experimental que dependia (como aliás, todas as outras), para existir, do financiamento do Estado.

Uma das modalidades de escrita teatral mais fortemente estabelecida no terreno, afora a escrita dramática, como é o caso da dramaturgia resultante de montagem, colagem ou sobreposição de textos (literários ou outros) praticada por criadores —mais velhos — como João Brites, seu mais relevante promotor através de uma linguagem com características muito particulares (estabelecendo planos

multiplamente narrativos que estabelecem com o —dramático relações problemáticas e singulares) – e pelos —mais novos , levanta, muitas vezes, problemas que não têm merecido, da parte da crítica, a atenção devida às suas especificidades e ideossincrasias.

Sob o ponto de vista deontológico, a montagem de textos retirados da obra (publicada) de um autor, uma prática a que o século XX atribuiu, mercê da influência de artes como a pintura e o cinema, um novo estatuto de criação e uma funcionalidade político-ideológica, redundante em «autoria» do/da dramaturgista ou encenador(a)-autor(a) que passa a incluir, legitimamente, a obra aqui resultante no corpo da sua obra pessoal, muitas vezes, porém – e isso não é legítimo —, sem referir, pelo menos, o nome do autor/a de partida. Este é, em minha opinião, um dos aspectos mais graves da exagerada auto-complacência a que se referia, em número recente do *Jornal de Letras e Ideias*²², Maria Filomena Molder em relação ao ser —contemporâneo , que, também no que diz respeito à arte do teatro, expressa a confusão e as dificuldades que atravessam os artistas da nossa portuguesa contemporaneidade.

Mas a interrogação produtiva que desejo fazer neste momento da minha indagação – estando por realizar uma investigação sociológica sobre o papel do Estado na validação de categorias e de tipologias como a de —Interdisciplinar , por exemplo -- não é, porém, nem de ordem propriamente deontológica nem ainda de carácter sociológico. Interessa-me, neste momento, lançar interrogações de crítica (de teatro) e de pedagoga num momento de enorme perplexidade e recessão. E algumas dessas interrogações são as seguintes: de que modo -- e com que teatro nos seus horizontes criativos -- procedem os jovens criadores nestas modalidades de escrita-escrita em Portugal? Quais são as relações que estabelecem com a tradição (e qual?) e com as culturas dominantes? O discurso destes jovens artistas será sempre «contemporâneo»? Serão alguns destes criadores divulgadores de velhos horizontes com novas roupagens?

Como olhar, pois, a criação neste território teatral escorregadio sempre à beira da extinção?

Lisboa, 29 de Junho de 2006-Dezembro 2007

BIBLIOGRAFIA

- BAY-CHENG, Sarah, *MAMA DADA — Gertrude Steins's Avant-Garde Theater*, New York, Routledge, 2005.
- BIRTINGER, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, 1993.
- BRATER, Enoch, *The Essential Samuel Beckett: An Illustrated Biography*, London, Thames & Hudson, 2003.
- FUCHS, Elinor, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, 1996.
- MATEUS, Osório J. A., *Escrita de Teatro*, Amadora, Bertrand, 1977.
- PATTIE, David, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, London, Routledge, 2000.
- STEIN, Gertrude, *Ladies' Voices/Vozes de Senhoras*, tradução e introdução de Eugénia Vasques, SEBENTAS — Coleção Teorias da Arte Teatral, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2006.
- , *Selected Operas & Plays of Gertrude Stein*, University of Pittsburgh Press, 1993.
- VASQUES, Eugénia, —*O Autor da Vírgula Dramática* ,TV, Expresso, 13 de Fevereiro 1993, pp. 1-2.
- , *Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri, 1998.

---, *O Que É Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003.

---, *Ladies'Voices/Vozes de Senhoras*, de Gertrude Stein, tradução, Amadora, Escola de Teatro e Cinema, Sebentas, Colecção Teorias da Arte Teatral, 2006.

---, —*Escrita como «Paisagem»: A «Essência» do «Acontecimento»*, introdução a *Ladies'Voices/Vozes de Senhoras*, de Gertrude Stein, Amadora, Escola de Teatro e Cinema, Sebentas, Colecção Teorias da Arte Teatral, 2006, pp. 3-9.

---—*All That Fall/Todos os que Caem*, Lisboa, Comuna, 7 de Março, 2006. No prelo.

NOTAS

1. Cf. Bay-Cheng, pp. 7-10.
2. Retomo aqui a introdução à minha tradução da peça de GS, *Ladies'Voices/Vozes de Senhoras*, pp. 3-9.
3. Cit. em Brinin, ix.
4. Cf. Bay-Cheng, pp. 36-37.
5. Cf. —Plays, *Lectures in America*, p. 119.
6. New York, Random House.
7. Los Angeles, Black Sparrowe, 1974.
8. —Plays, p. 119.
9. Cit. por Joahhnes Birringer, p. 67.
10. Cito a célebre peça «The Mother of Us All» inserida em *Geography and Plays*.
11. Cf. pp. 92-107.
12. Retomo aqui, parcialmente, a minha comunicação —*All That Fall/Todos os que Caem*, no prelo.
13. A importância de Samuel Beckett como inovador e radicalizador da linguagem dramática só viria a ser amplamente reconhecida a partir de finais dos anos 70.
14. Vejam-se *Act Without Words I, a mime for one player* e *Act Without Words II, a mime for two players* (escritos respectivamente em 1956 e 1960).
15. Cf. Brater, p. 13.
16. Co-produção do Channel Four, La Sept e Rádio Telefe Eiream, sob direcção de Walter D. Asmus, 1988, como Billie Whitelaw e Kaus Herm. Este excerto amplia o meu artigo —O Inventor da Vírgula Dramática. Cf. Bibliografia.
17. Teolinda Gersão adaptou ao teatro, já em 2001, por encomenda do encenador Jorge Listopad, o seu romance *Teclados*.
18. Refiro apenas como curiosidade, pois não possuem qualquer qualidade artística, dois exercícios de —*adaptação a scena* da autoria de Natália da Conceição Correia, com os títulos —*Não É Pecado Amar: Drama Cinematográfico em Partes* e —*A Flor do Sal: Drama Cinematográfico em Três Actos e Quinze Quadros*. Estes textos encontram-se no Arquivo da Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema.
19. O exemplo mais sofisticado e ideologicamente determinado é o de Brecht (1898-1956) e um dos exemplos mais representativo da prática de —*escritor fantasma* que marcou o século XIX e boa parte

do século seguinte é o de Colette (1873-1954) que era obrigada, pelo marido jornalista, a escrever sob encomenda livros que o marido assinaria! Consulte-se, a este respeito, a biografia *Colette*:

l'éternelle apprentie, de Jean Chalon, publicada pela Flamarion em 1998.

20. Como Maria do Céu Ricardo, Eduarda Dionísio, Luísa Costa Gomes ou Adília Lopes.
21. Remeto para Osório Mateus que problematizou esta questão em três pontos-problema (texto no teatro, texto do teatro e narrativa teatral). Veja-se Mateus pp. 38-40.
22. Cf. —A Beatificação do Actual , *JL* nº 957, Ano XXVII, 2007, p. 17.