

FRESCO BRUEGELIANO

Dez estudos e um ensaio
sobre dramaturgias portuguesas
entre 1990 e 2010

ANTÓNIO CONDE



ENSAIO



COMPANHIA
DAS ILHAS

Table of Contents

INTRODUÇÃO

1. O século xx em Portugal – quadros culturais e o comportamento do teatro
2. Veios dramaturgicos portugueses no século xx, segundo Maria Helena Serôdio
3. Os comportamentos do teatro: do período revolucionário à cultura de prestígio dos anos 80-90
4. Da normalização político-constitucional à cultura de prestígio estatal; o surgimento de escritas dramaturgicas portuguesas
5. Níveis de abordagem de um corpus dramaturgico peculiar

DEZ ESTUDOS SOBRE DRAMATURGIAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS

PRIMEIRO ESTUDO

AS DRAMATURGIAS DA SEGUNDA GERAÇÃO E A INSTITUCIONALIZAÇÃO TEATRAL

1. Luísa Costa Gomes
2. Mário de Carvalho
3. Jaime Rocha
4. Cinco vias de construção dramaturgica confluentes nas propostas da terceira geração – observação e reenvio das realidades portuguesas diretas
5. Novas e velhas dramatizações da História portuguesa remota ou recente: promoções de prestígio cultural para uso interno e externo, recuperações e reparações, novos panteões, encomendas e celebrações cívicas e institucionais.
6. Remitificar acriticamente, parodiar em equilíbrio irónico ou refazer, pela pesquisa, passos da História interna?
7. Ícones portugueses como ignições de propostas dramaturgicas atuais – didatismos, reparações, recuperações
8. Traduções dramaturgicas, reterritorializações cénicas e rescritas dramaturgicas portuguesas – traduções pautadas e não pautadas

SEGUNDO ESTUDO

SILVA MELO: TITÃS E IGNIÇÃO DE ESCRITAS DRAMATURGICAS AUTÓCTONES

1. Pessimismo, cinismo, erudição e enfoque nas realidades portuguesas pós-titânicas - Prometeu
2. António, Um Rapaz de Lisboa – enfoque dramaturgico nas primeira e segunda gerações após 1974
3. Enunciações do cómico e trágico menores contemporâneos – chaves de leituras dramaturgicas de profundidade diacrónica

TERCEIRO ESTUDO

CARLOS J. PESSOA E A IRRESPONSABILIDADE DA ICONOCLASTIA DRAMATURGICA EM AÇÃO DIRETA

1. Dramaturgia de arrasamento herético e sacrificio carnavalesco dos patrimónios (teatro incluído)
2. Metodologias dramaturgicas da iconoclastia em ação direta
3. Desertos – metadramaturgia e sevícias sobre o público, com Europa em pano de fundo
4. Europa, rematada fraude e sandice, morrendo, fársica e metadramaturgica...
5. Peregrinando, no labirinto interno, pelo fio de Ariadne – iconoclastias sobre passado e presente portugueses
6. Fantasmagorias portuguesas em sugestivo escrutínio cénico – a Língua Portuguesa como resto de

Pátria

7. Escrita na Água (No Rasto de Medeia): a iconoclastia cede algum passo aos trágicos arcaico e contemporâneo

8. Familiaridades estranhadas – inflexão para enfoques dramaturgicos de realidades portuguesas contemporâneas

9. Por um teatro de robertinhos bem portugueses

QUARTO ESTUDO

ARMANDO NASCIMENTO ROSA: PARÓDIAS SOBRE PATRIMÓNIOS, DISPERSÕES DA CENA, RUÍDOS DO REAL ENVOLVENTE

1. O regresso dramaturgico do arcaico para servir debates contemporâneos: Nascimento Rosa e Silva Melo

2. Jogando com os mass media, consumismos e uma trágica e clássica ideia terminal do homem ocidental – the making of Antígona Gelada

3. Da dramaturgia descontínua – a permanente intromissão de ruídos do real envolvente da cena – o texto dramaturgico secundário

4. Da paródia do clássico arcaico à farsa iconoclasta da civilização, através de géneros menores

QUINTO ESTUDO

JACINTO LUCAS PIRES E AS FAMILIARIDADES ESTRANHADAS - ENTRE UM FRIGORÍFICO E O UNIVERSO, ARRANHANDO OS CÉUS: FIGURAÇÕES (NÃO SÓ) PORTUGUESAS NO VIRAR DO MILÉNIO.

1. Dramaturgias de ingénuos e genuínos – a familiaridade estranhada como devolução dramaturgica de um processo político peculiar (o 25 de Abril nos bastidores da cena portuguesa europeizada)

2. As três gerações após 1974: a ponte intergeracional de velhos e jovens, a segunda geração sob foco acusatório

3. Entre ingenuidade genuína, amores salvíficos e o Nada do Universo – peças para marionetas ou indecisão entre afetos e sarcasmos?

4. Familiaridades e famílias estranhadas – a terceira geração focada, ampliada, devolvida sob angústia autoral explícita

5. Da empatia ao sarcasmo quase indissimulado

6. Périplos de um Woyzeck português – a terceira geração salva, in extremis, pelo amor a dois?

7. Dramaturgias portuguesas a par de dramaturgias europeias contemporâneas – diálogos com antecedentes e patrimónios europeus; traduções e adaptações como ignições de escritas dramaturgica internas

8. Aspectos dramaturgicos menores avulsos do Portugal em europeização

9. Traduzindo e adaptando trechos de pendor beckettiano (Falar, escrever e Coração):duetos antes do Nada, lugares de palavras, metadramaturgias

10. Um monólogo beckettiano terminal: Coração Transparente (2002) – palavras, estertores, vacuidade

SEXTO ESTUDO

ABEL NEVES: ENTRE O HUMANO, O INUMANO, KÉOPS E BOLINHOS DE CANELA

1. Além as Estrelas... - dilemas filosóficos e históricos do homem menor contemporâneo: focar e valorar a bonomia, a genuína ingenuidade dos entes populares e pequeno-burgueses

2. Oito monólogos vivos

3. Duetos conjugais e os amores menores portugueses

4. Dicas para entendimento atualizado da Upper Class contemporânea – perversos robertinhos

sofisticados

5. Um quadro de intensa tragicidade menor contemporânea e dois de sci fi huxleyana/orwelliana

6. Três quadros desconexos na coletânea – ou três remates dramáticos para a geometria variável de espetáculos?

SÉTIMO ESTUDO

PEDRO EIRAS – AS SOMBRAS OU O TEATRO ESQUIZOFRÊNICO DE ANA EM SEU TÉRMINO

1. SLOW – prólogo da rememoração antes da dormência e da dissolução

2. Dramaturgia caleidoscópica da intimidade silenciosa de Ana: A Última Praia antes do Farol, unidade central

3. Monólogos ao espelho – um barman faustico

4. Esquartejamento autópsico de um corpo/discurso amoroso infiel, sob o olhar de Cassandra

5. Pressentimento de Inverno – ensaio de vozes, personagens em experimentação, rascunhos da dramaturgia silenciosa terminal da Ana

6. Cultura: punição póstuma de Eduardo

7. Realidades portuguesas contemporâneas em atritos, margens sociais e esquizofrenias peculiares

8. Três (quase quatro) gerações portuguesas contemporâneas, festa de família alargada, suicídio anunciado e consumado

OITAVO ESTUDO

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES – TRADUÇÕES, RESCRITAS DRAMÁTICAS E A DRAMATURGIA AMBIVALENTE DO CONFLITO INTERGERACIONAL

1. T1: a terceira geração entregue à sua sorte – deambulações, hipocondria, encasulamento, inanidades

2. Indolência e alheamento geracional perante a ameaça das obras na cidade

3. Conflito intergeracional em tensão: três perfis da terceira geração, dois da segunda

4. O 25 Abril três gerações depois – reflexões dramáticas da História e cultura internas, depois das obras e com ameaça a pairar

5. Onde vamos morar – a ameaça abate-se; cruzamentos de personagens em deambulação e errância, antes de entrarem nos comboios da noite

NONO ESTUDO

DUAS COLETÂNEAS DE PROPOSTAS BREVES E MENOS BREVES – DRAMATURGIAS EMERGENTES E URGÊNCIAS

1. Dramaturgias Emergentes

2. Títeres portugueses preocupantes – dramáticas da interioridade e exterioridade com panos de fundo históricos

3. Títeres portugueses contemporâneos: sucessos e resistências

4. Articulações dramáticas do social e do existencial portugueses contemporâneos e o apagamento de passados mais remotos

5. URGÊNCIAS – O que é que tens de urgente para me dizer -17 peças curtas

5.1. Sketches, fragmentos, peças curtas – teatro e produtos televisivos portugueses

5.2. Uma interação farsica, oito monólogos e oito diálogos urgentes

DÉCIMO ESTUDO

DRAMATURGIAS AVULSAS E MENOS AFIRMADAS

1. João Santos Lopes - sanha ideológica à upper class de segunda geração

2. Aprofundar, dramaturgicamente, agravamentos de determinação psíquica, social e histórica – João

Negreiros

3. De agravamento em agravamento: Miguel Castro Caldas e o trocadilhar português dos robertinhos de Lisboa

4. Novas coreografias de robertinhos, agravamentos em não-lugares da fase atual de globalização

5. Cidades, famílias, grupos e indivíduos – novas infidelidades, ruínas e implosões

6. Ecos e fumos de império ruído – dramaturgias de conexão pós-colonial e um Woyzeck negro

7. A coleção de propostas dramáticas dos concursos anuais do INATEL

8. Impotência epistemológica e política das novas dramáticas ou os deuses ignotos que regem tragédias menores contemporâneas

9. Bloqueios de horizontes e retornos a mitomanias ancestrais internas

UM BREVE ENSAIO

AS PERSONAGENS DO TRÁGICO MENOR PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO COMO FRESCO BRUEGELIANO

1. Décadas de traduções, importações, reterritorializações cénicas, atualizações e colonizações do campo teatral português: condições para o enfoque do olhar dramático nas realidades internas

2. Colonização e governo do campo teatral português e as reescritas dramáticas locais traduzindo...

3. Mudança de enfoque: laboratórios de fantasia social portuguesa, visibilidades e invisibilidades sociais

4. Fresco bruegeliano da sociedade portuguesa contemporânea – encaixes de peças de um puzzle, zonas escuras, possibilidades de visão abrangente de um tempo e um local na História

BIBLIOGRAFIA

bibliografia teórica de referência recorrente

corpus dramático trabalhado - 1990-2010

Autor

INTRODUÇÃO

O estudo em concreto das propostas dramáticas portuguesas editadas entre 1990 e 2010 foi precedido pela construção de um suporte teórico, que ajudasse a enquadrar este conjunto de textos em dois âmbitos sobrepostos:

O século xx português, em termos históricos e culturais e na especificidade dos comportamentos do teatro nesse período;

As perspetivas de evolução das artes em geral e do teatro em particular, ao longo deste mesmo período, colocando-se ênfase nas transformações de ordem cultural na viragem para o século xxi.

No âmbito teatral interno, adotaram-se as indicações do estudo de Maria Helena Serôdio (Serôdio, 2004) sobre os veios principais que percorrem o teatro português ao longo do século xx; sistematizaram-se os debates teatrais internacionais e nacionais, suscitados no Simpósio organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1984 (O Texto e o Acto, 1988); analisaram-se reivindicações e propostas internas para a utopia de renovação e relançamento do teatro de arte, no preciso momento em que se verifica o surgimento de novas escritas dramáticas (Fernando Mora Ramos, 1992).

A construção de um suporte teórico na área da investigação artística, que sintetizasse quer a evolução geral das artes, quer o campo teatral durante o século xx, necessitou de ser completada com informação sustentada, quanto às tendências atuais do panorama cultural em globalização. Assim, a plataforma teórica prévia de abordagem das novas propostas dramáticas portuguesas construiu-se nos contributos: da paródia (Hutcheon, 1984), para as transformações das artes em geral; da rapsódia (Sarrazac, 2002), enquanto método de composição dramática a partir do precedente; da sistematização de características tendenciais da atual fase da globalização cultural (Melo, 2002)

O suporte teórico assim construído, no plano da História cultural e teatral portuguesa e no plano da investigação artística, permitiu um conjunto de dados de partida, que vieram a ter utilidade precisa na segunda parte do estudo, o seu cerne: a caracterização sistemática das novas propostas dramáticas, as conexões dramáticas e culturais que estabelecem, os relacionamentos com os influxos translatórios que, longamente, municiaram o campo teatral português, e a autonomia dramática relativa, que elas exigiram para si.

1. O século xx em Portugal – quadros culturais e o comportamento do teatro

A repressão de atividades culturais sob alguma suspeita de capacidade política subversiva foi uma constante do Estado Novo e, mesmo na Primavera Marcelista, este afã, na aparência de alguma liberalidade, manteve, no essencial, o divórcio acentuado entre as formas de vida social no país e as transformações e fenómenos sociais e culturais da Europa Democrática e do resto do Mundo.

Conseguiu-se manter este isolamento ideológico-cultural graças a um controlo central, censório e persecutório, permanente e sem margem de operação para a diferença ou para contestações sérias; e pela disseminação, persistentemente assegurada, de uma ideologia estatal ensimesmada, assente numa mistificação peculiar da História - uma rede alargada de ignorância e obscurantismo conjugada com a ficção nacionalista massiva de um modo de ser/existir sócio-cultural histórico português próprio, por natureza distinto e inimiscível com qualquer outra autonomia nacional, central ou periférica. Assim se criou e manteve uma impermeabilidade anacrónica, capaz de quase negar e diabolizar todo o tipo de intercâmbio internacional, receções que, por mínimas que fossem, não quadrassem com argumentários definidos para um longo período de enclausuramento político e cultural, que só as guerras coloniais nos anos sessenta acabariam por abalar em definitivo. A resistência à inovação e à incorporação do exógeno decorrem, posteriormente, desta atitude prolongada no tempo e marcam a vida cultural portuguesa até aos dias de hoje.

Talvez não mais do que outras atividades culturais, mas pela sua especificidade performativa de ato efémero não gratuito, comicial, congregador de públicos e sobre eles diretamente atuante (em efeitos emocionais, racionais, éticos e estéticos, ideológicos de receção), o teatro mereceu, muito justamente aliás, uma atenção redobrada por parte das autoridades responsáveis pela contenção e impermeabilização do país no século xx. Quer por ser portador potencial da subversão da ordem e das normas públicas e subjetivas, quer por, muito justamente, sobretudo desde finais do século xix, se ter tornado num veículo de difusão alargada de inquietações (dos lares aristocráticos e burgueses de Ibsen, Strindberg, Checkov, das zonas sombrias da personalidade humana até aos malefícios expostos da sociedade capitalista, e, depois, se ter tornado declarada arma estético-política e didática, militando a favor de profundas alterações civilizacionais), ao materializar, perante auditórios, de forma crua, desesperançada e niilista face a valores instituídos, a condição humana e representações do mundo em crítica frontal aos sistemas de dominação e governação política do século xx, o teatro tornou-se um portador acerado de reivindicações públicas de realização ética, científica e estética do projeto da modernidade e, entre as duas guerras e depois da última delas, de metafísicas consternações perante o vazio sequente e o ceticismo da milenar marcha humana, e da civilização ocidental muito em particular.

Muito justamente, a censura e o controlo apertado renderam à atividade teatral em Portugal o reconhecimento das suas marcadas índole e potencialidade subversivas, no

plano do indivíduo e dos coletivos; as persistentes limitações à sua existência e atualização acabaram por fazer regredir e delimitar práticas e efeitos sociais e estéticos, de tal forma que os factos dessa repressão cultural, e as suas putativas consequências em décadas posteriores à queda da ditadura ideológica, podem ainda ser frequentemente alvitrados como condicionantes pesadas do sinuoso desenvolvimento teatral entre nós e do estado do teatro em Portugal no início do século xxi.

Estudar e conhecer a realidade histórica portuguesa recente e identificar as idiosincrasias do campo cultural português sob a ditadura e como elas, à distância de quase meio século, ainda supostamente interferem nas dinâmicas estético-ideológicas de uma sociedade (de súbito, muito vulnerável a todos os influxos, absorvendo-os acriticamente depois de longa impermeabilização) é decisivo para enquadrar qualquer estudo, que não prescindia de uma perspetiva de entrelaçamento da continuidade e da rutura no conhecimento de evoluções de realidades sociais. Contudo, quer pruridos de distância epistemológica ainda relativamente curta, quer modos inexatos de estudar, com afino e frutos, um período tão longo e peculiar em termos culturais não produziram, em concreto, dados críticos que permitam uma visão de maior acuidade e, ao mesmo tempo, abrangência, sobre os fenómenos culturais portugueses desse período e sobre os que se seguiram à Revolução efémera e à Integração Europeia formal, panos de fundo com que a peculiaridade dos percursos culturais internos devem ser contrastados sistematicamente.

2. Veios dramaturgicos portugueses

no século xx, segundo Maria Helena Serôdio

Uma análise crítica mais detalhada do teatro, enquanto atividade estética coletiva e de destino social alargado, das circunstâncias ideológico-culturais desses tempos, e ao longo deles, e das escritas dramaturgicas locais que, apesar de tudo, sobreviveram, impõe-se e, decerto, suscitará especulações teóricas que melhor servirão as abordagens dos fenómenos teatrais portugueses posteriores, em todas as suas implicações de ordem externa (social, alargada) e interna (estético-ideológica).

Ilustrando a questão acima colocada, através de um caso, aliás, produtivo, perguntar-se-ia, por exemplo, que circunstâncias concretas e idiosincrasias de ordem político-cultural, de facto, permitiram, nos anos sessenta, a importação, sem obstáculos de maior, do chamado Teatro do Absurdo - quase todo o primeiro Beckett e a apoteose prolongada de Ionesco, apesar da virulência dramaturgica e filosófica devastadoras do primeiro e do nonsense subversivo de perfis morais e quotidianos do segundo, sabendo-se que o veio brechtiano dificilmente subiu a palcos, sendo a sua tradução e edição bastante controladas (Fadda, 1997) – e as respostas obtidas são ainda bastante vagas, porque a curiosidade crítica deixou muito tempo quase intocadas, do ponto de vista da sua pertinência concreta, as escritas dramaturgicas portuguesas despoletadas pela receção do teatro absurdisto nos anos 1960 (Salazar Sampaio, Prista Monteiro, Miguel Barbosa, entre outros), sobre elas pouco sabe de antecedentes, razões de ser e impactos futuros, influências.

A compreensão interna aprofundada das propostas atuais de escrita dramaturgica portuguesa depende, assim, tanto do conhecimento do teatro entretanto importado (por via da tradução, editada ou não, e da reterritorialização cénica, os seus mais flagrantes fatores de ignição), como do conhecimento das relações, até agora pouco esmiuçadas, que este surgimento dramaturgico acaba por estabelecer com as precedências teatrais de recorte mais português, para além do que, de forma flagrante, assimila das dramaturgias exógenas – isto é, como idiosincrasias (modos, maneiras de ser) culturais portuguesas são, repetidamente, evocadas e se constituem chaves de dramaturgias construídas de e para perceções portuguesas dos costumes, tiques, perspectivas localizadas de ver mundos, cores e culturas locais, etc.

O estudo aturado das dramaturgias portuguesas na segunda metade do século xx, radicadas numa especificidade dramaturgica mais atinente às idiosincrasias culturais portuguesas, ou influenciadas pelos veios epicizante e absurdisto internacionais, ou, ainda, dissidentes destas conjugações cénicas, em prol de pesquisa e inovação dramaturgicas próprias, decerto traz clarificação de perspectiva e enfoques produtivos à análise do surgimento, em diversidade e quantidade consideráveis, de novas dramaturgias portuguesas nos anos noventa do século xx; ajudará a contorná-las melhor

e a saber de motivações mais profundas, submersas nas escritas e, com frequência, não detetáveis nos planos de enunciação e encenação, e lançará, da mesma forma, alguma luz sobre o que as move e faz projetar.

Na ausência de estudos teatrais profícuos, que abstraíam, do concreto das escritas e representações dramáticas portuguesas precedentes, grandes linhas, vetores criativos e metas da sua realização social (mas, igualmente importante, problematizem e aprofundem, no plano teórico, a questionação de particularidades e os microtextos, os focos peculiares de dramaticidades engendradas, onde outros anseios e expressividades sejam detetáveis e valorado o seu estudo), necessitei de proceder a uma retrospectiva sumária das dramaturgias portuguesas do século xx, onde as novas escritas e representações, de algum modo, radicassem - de forma articulada ou rompendo com hábitos e tradições ténues, e onde ecoasse, obviamente também, o debate teatral internacional mais alargado, decorrente desde os anos cinquenta, que notoriamente atualiza muitas das escritas dramáticas em apreço.

A análise de Maria Helena Serôdio (Serôdio, 2004) dos percursos dramáticos portugueses desde os finais do século xix até à última década do século xx, tem, para além da intenção de súmula de divulgação no exterior (edição do Instituto Camões, resenhas por especialistas do campo literário português do século xx - prosa, poesia, dramaturgia e ensaio), a clareza de destacar e demonstrar os veios de continuidade e as erupções de inovação dramática, ao mesmo tempo que, indiretamente, sublinha a necessidade do estudo concreto das dramaturgias elencadas, onde repousa, intocada, muita informação teatral desatendida, de valor investigativo, onde, por exemplo, se poderão radicar algumas das novas perceções da realidade e dos esforços dramáticos portugueses atuais.

Assim, como suporte histórico teatral português destes estudos dramáticos, adotam-se como operacionais, pela explicitude sistemática não redutora que a análise obtém, os quatro grandes veios que MHS identifica e vê percorrer o final do século xix e todo o xx, como descritores da maioria das produções de escrita teatral deste período, no tocante a temáticas e planos de criação dramática:

1. As diversas modulações em que episódios ou personalidades da História portuguesa são matéria dramatizada (pp.100-111);
2. A focalização dramática da vida humana real, social ou individual, sob o auspício de diversas perspetivas de abordagem filosófica e política, de acordo com o decurso epocal e correntes literárias e estéticas dominantes (pp.111-120);
3. Os esforços de introdução inovadora ou de rutura experimental, que MHS sugere como "outras formas de vanguarda" (pp.121-130);
4. As "visões críticas do quotidiano" português, dramaturgias de perspetivação e representação do tempo, do local, das geometrias sociais e dos sujeitos de genérico carácter cultural português.

3. Os comportamentos do teatro: do período revolucionário à cultura de prestígio dos anos 80-90

Os comportamentos do campo teatral depois de 1974 decorrem da súbita inversão das condições censórias e persecutórias atentas, onde o exame prévio, à última hora, podia fazer gorar meses e anos de trabalho dramaturgico, repetidamente frustrar ambições de encenar dramaturgias estrangeiras ou nacionais indexadas.

A revista, popular, chocarreira, de brejeirice contida, escape de humores represados e de críticas só insinuadas, espécie de bobo da corte, risco ambíguo na manutenção da ordem vigente, foi a vítima mais direta da mudança: a sua função social depressa se esvaziou, enquanto espaço de dramatização da válvula social de segurança para humores represados e, hoje, a sua baixa inteligência de entretenimento, o seu sucedâneo condensado, já não ritualizado, tem nos programas humorísticos e no tom de felicidade e deslumbramento colorido das televisões generalistas portuguesas o seu habitat preservado - e, como nada se perde realmente e tudo se transforma, também este veio, inevitavelmente, acaba por informar e lançar em frente algumas das propostas dramaturgicas atuais analisadas. Como veio hereditário secular, de altos e baixos, fugaz impacto ou mais indelével memória, as dramaturgias humorísticas, fársicas, de feitura, contorno e destino popular são um recipiente genuíno do modo de ser, da idiossincrasia cultural portuguesa. A incontínência expressiva da convulsão social, por outro lado, contribuiu para tornar redundante a sua função social instituída, mas o espírito persiste nos referidos formatos renovados que os media lhe dedicam. As chamadas alta cultura e a baixa cultura têm em Portugal, após a revolução e a normalização, uma notória bifurcação de caminhos, que nem as soluções de síntese da política cultural de massas do final dos anos oitenta e da década de noventa conseguiram aproximar.

Com a convulsão social, a atividade teatral é obrigada a um improviso inesperado, porque, embora já subtilmente anunciado no teatro universitário e nos grupos independentes do virar das décadas de sessenta para setenta, ela assume abertamente, por fim, a sua condição política atualizada e alargada, o voluntarismo de, por si, ajudar na transformação do mundo ao seu alcance, a si própria se vê como veículo, promotor em paralelo, da expressividade, entretanto, despoletada nas ruas e difusora dos ensejos políticos efusivamente declarados. A descentralização teatral, mais pensada e, depois, mais diretamente ligada às realidades culturais e políticas fora dos grandes centros, depressa percebeu tanto as dificuldades de penetração, como o potencial que residiu nesta oportunidade histórica de intervenção estético-política; mas o seu timbre será sempre permitir, prioritariamente, acessos culturais alargados e não ousar, em demasia, proposições inovadoras discrepantes, porque a criação de públicos e a sua fidelização teatral será um lento processo, que nem a proliferação de efémeros grupos amadores, na esteira destes centros culturais e dramáticos, convence do contrário. Existiu, de facto, uma proliferação dramática, mas a sua condição é praticamente fruto da euforia heroica popular desses dias, enquanto, por outro lado, o chamado teatro independente apenas

começa a gizar as suas intervenções, oscilando entre a recuperação do pouco património nacional aceitável à data e a necessidade (ainda sensível, quatro décadas passadas) de atualizar, pela importação dramática, a atividade então desagrilhada e algo perplexa com horizontes largos de liberdade criativa. À data, existe um conjunto não extenso de pessoas do teatro que tinham adquirido formação, experiência e informação em contextos teatrais estrangeiros centrais (Idalina Aguiar de Melo, 1993) e que se tornam, de encontro a uma realidade em contexto teatral novo e incipiente, uma espécie de Sísifos dramáticos, a rolares a sua pedra inclinação acima, para, no fim dos trabalhos de anos, a verem rolar quase ao ponto de partida...

O meio teatral, por estes tempos, mal se convenceu ainda da necessidade de se reformular internamente e se enquadrar, primeiro, nas suas ambiências sociais de existência e, também, face à atividade teatral europeia, sua referência prolongada e, agora, mais acessível, no plano de ser representável, mas não no plano da sua aceitabilidade por públicos por educar dramaturgicamente. Este fosso, provocado pela longa impermeabilização ideológica, demorará décadas a ser atenuado; na verdade, e apesar de todo o esforço de atualização das décadas seguintes e do salto real que houve nas matérias teatrais, ainda hoje não foi transposto, sendo disso prova a marginalidade com que os públicos, na sua dispersão cultural, ainda hoje consideram a atividade, independentemente da qualidade ou da sua atualidade temática ou estética.

No auge da revolução, o teatro demorou a dar resposta adequada, porque é da sua arte a morosidade criativa em coletivos e perceber o momento histórico e as formas de nele começar a intervir, do seu ângulo estético-político adequadamente, requer um tempo prático de reflexão, sendo relativamente mais fácil fazê-lo nos grandes centros, com ávidos números justificativos, do que em meios provincianos, hesitantes ou incapazes de aderir a leituras cénicas que não precisavam de ser de uma transcendência provocadora. Este compasso de espera, contudo, não fez perder ao teatro a oportunidade de afirmação como forma cultural essencial – na revolução e depois.

O que fez correr o teatro nesses anos longínquos? A necessidade de politizar, denunciando; o imperativo de rever, com acinte histórico, uma história já revista pelo antigo regime e muito divulgada; o ensejo de congregar, esclarecer, incentivar e relacionar pessoas numa base cultural e social diferente; despoletar processos de reprodução teatral, fazer participar por dentro, associar e veicular ideologias estéticas contra a corrente; informar e possibilitar um leque de perspetivas sobre a transformação do mundo, nos pressupostos do paradigma da modernidade, nas vertentes estéticas, científicas e éticas.

Se o teatro concorre, com frontalidade sem recuo, para a revolução despoletada nos anos heroicos, depois da normalização torna-se um dos focos de resistência cultural (sempre, no fundo, de motivação política) contra os poderes legitimados, torna-se área de conflitos, mais ou menos, latentes, mais ou menos explícitos, defendendo a exequibilidade de projetos e exigindo do Estado os meios materiais para os levar a cabo

– enquanto, por outro lado, os destinatários massivos preteriram o teatro no consumo dos meios de massa e na indústria cultural, que alteram, a par da normalização interna com intuítos de integração europeia, o panorama cultural português, os hábitos tradicionais e os hábitos efémeros saídos da convulsão social.

Os anos oitenta foram decisivos para a atividade teatral em Portugal: compreenderam mais alterações de fundo e no interior do campo teatral do que o voluntarismo de alfabetização, dinamização, revolução cultural. E começam por ser um vazio (um esvaziamento?) teatral, uma encruzilhada, e para, muitos, um beco sem saída – que, afinal, sempre existia. Mas não sem esforços redobrados.

4. Da normalização político-constitucional à cultura de prestígio estatal; o surgimento de escritas dramáticas portuguesas

Do período em que o teatro quis, algo generosa e confusamente, ajudar o país a sair do obscurantismo, passou-se ao período em que o teatro, após a revolução, se ajudou a sair das suas próprias zonas de obscuridade interna - não por coincidência, um tempo em que, culturalmente, o Estado, reassegurado nas suas prerrogativas, meteu freio declarado nos ímpetus culturais decorrentes da revolução e infletiu essas energias, com demoradas polémicas e resistências, para uma conceção localizada das atividades culturais na sociedade normalizada após a convulsão.

As instituições culturais recuperaram gradualmente tutelas e prerrogativas decisórias gerais, a energia teatral e os projetos que tinham pegado de raiz foram instados a serem mais dúcteis e fletirem, das suas autonomias politicamente utópicas e ao arrepio dos poderes do dia, para um tipo de atuação mais consentânea com a fase de normalização política e as tarefas que se lhes reservou nessa reorganização social e política - factos que acabaram por, indiretamente, favorecer o campo teatral no seu enriquecimento interno e no alargamento do seu horizonte, até aí mais político do que estético.

Se é fácil avançar uma data que marque o fim do período revolucionário (25 de Novembro de 1975), para o definir das suas práticas culturais estende-se um tempo mais vasto e um limite mais impreciso, podendo entrar bem pela década de oitenta os sinais e manifestações que ainda o recordam ou reafirmam, desamparadamente, nos seus sucessos, traições graves e nunca intentados projetos e ambições. A normalização constitucional da vida pública, a reaprendizagem de comportamento ordeiro e cívico, agora enformado na democracia pluralista e nas prerrogativas do Estado de Direito, e, sobretudo, a necessidade, incontornável para os poderes recém legitimados, de se proceder a um salto no desenvolvimento económico e na modernização, feito com contenção interna e horizonte de integração política no espaço europeu (única hipótese plausível de existência, afinal, após o fim do Império e a inexecutabilidade prática de uma revolução conducente a um socialismo peculiar) deixaram cada vez menos margem de pertinência aos resquícios político-culturais dos anos revolucionários.

A par desta normalização interna, que demora mais no campo cultural do que no campo exclusivamente político, e já como prenúncio de nova vaga, ainda mais avassaladora, de importação acrítica e de consumo massivo de produções das indústrias culturais dos países centrais, os anos oitenta sublinham bem a tendência para a acentuada subalternização dos produtos culturais locais, face à agressividade da oferta marquetizada internacional. Este influxo opera, no imediato, prejuízos graves para a produção cultural interna, sobretudo para a que ainda resistia sobre as ruínas da mitificação revolucionária; contudo, na atividade teatral, a médio prazo, o influxo constitui-se, por um lado, factor de atualizações diversificadas e de remoção de formas e conteúdos gastos, por outro, como fermento de futuras oportunidades criativas informadas.

No campo teatral restrito, os anos oitenta representam, no fundo, um momento pregnante e de viragem nas questões intrínsecas da criatividade e do conhecimento dramático em Portugal. No plano interno, são os anos de aprender, atualizar, diversificar, experimentar, arriscar; mas, por igual, os de adaptação organizativa face ao poder político, determinado em regulamentar, refrear e utilizar, tutelar os grupos independentes e as companhias da descentralização (cuja existência desde 1975, em definitivo, depende do financiamento estatal). Este fenómeno tem duas faces, que, no final da década de oitenta, serão totalmente explícitas e frontalmente assumidas: do estancar das energias culturais pós-revolucionárias, a tutela estatal para a cultura avança para a integração da produção cultural no âmbito da política estatal e, deste compasso, já no virar dos anos noventa, faz da cultura um atributo de ilustração, na política interna e externa de fomento, da imagem de Portugalidade, uma imagem de prestígio renascido, um constructo político-ideológico, baseado numa longa história de esplendores e que oblitera todas as épocas de cava da nossa inépcia no mundo. Por trás deste espelho pomposo e mitómano, polido a nível estatal, num plano muito recuado, a princípio, surgem outras expressões, menos lustrosas, do país e da História e são elas que informam o debate, sussurrado mas apreensível em quase todas as escritas dramáticas agora estudadas.

A vida teatral portuguesa sofreu na década de oitenta um redirecionamento efetivo, que se manifestou em pluralidade e autonomia de pequenos projetos criativos, reativos quer ao teatro comercial, quer à ideia institucional, tutelar e pedagógica da descentralização após 75 (Batista, 1992). Novas experimentações teatrais e novos processos internos de estética teatral tiveram lugar nesse redirecionamento plural e autónomo, com a desconstrução de narrativas e de novos lugares relativos dos textos nos espetáculos, temáticas centradas no indivíduo e na complexidade da sua crise civilizacional, a par da dessacralização do ritual teatral e da obra de arte dramática, pelo recurso parodístico e irónico, e pelo afastamento gradual de estéticas de projeto político-filosófico, através da abertura a novas linguagens e meios tecnológicos, novas expressividades dramáticas e reforço da imagética na decomposição da teatralidade convencional.

Uma nova geração de encenadores e atores conduziu a reorganização da atividade teatral, com mobilidade de agentes, precariedade de vínculos a projetos, realizações efémeras e novo tipo de atualizações face ao que se produzia no estrangeiro. À descentralização após 75 sucedeu a recentralização em Lisboa e o reforço de um conjunto de grupos independentes a fazer resistir a autonomia estética e ideológica dos seus percursos. A pluralidade e autonomia conduziram, por seu lado, a um aumento diversificado da oferta teatral que, quase paradoxalmente, enfrentou um retrocesso de procura por parte de públicos alargados, avivando o fosso entre o refinar da formulação e produção estética teatral e os modos de perceção e consumo dessas produções.

Com públicos diminuídos (embora heterogéneos e tendencialmente apetentes à inovação), uma posição baixa na hierarquização das formas artísticas e nos consumos culturais, a atividade teatral aparentou viver, na década de oitenta, mais em função da

reformulação estética interna do que em função da sua disseminação e impacto sociais: a dinâmica da área centrou-se na importação e na recriação interna, na experimentação e aprofundamento de técnicas, na exploração de novas dramaturgias e de novos modos de formular e produzir teatro.

É neste quadro histórico, cultural e teatral, que se começa a divisar a produção mais notória de textos dramaturgicos portugueses, resultado, aparentemente, quer de oportunidades suscitadas pelo redirecionamento da atividade em termos de autonomia e pluralidade de projetos, quer em termos do influxo de atualização teatral mais diversificada, por via da tradução, em crescendo, ainda, nas décadas seguintes.

Nos anos noventa, em termos culturais, confluem três gerações e três modos de posicionamento face ao período revolucionário e aos desenvolvimentos posteriores na sociedade portuguesa:

1. Uma geração que viveu adulta, acomodada ou insurgente, as derradeiras décadas do regime deposto e que retém, culturalmente, quer a crueza desses tempos, quer o anseio de mudança e, no fundo, também já a desilusão de expectativas sociais, num mundo em aceleração - o que a remete para um papel social condoído, recolhido, marginal às novas edificações sociais e à bondade eufórica dos novíssimos tempos, uma geração depositária de memórias recentes e conservadora de valores e respetos humanos socialmente desativados entretanto;
2. Uma geração de rutura, agente do período revolucionário, depois dececionada ou compensada na normalização política e na integração europeia, uma geração inconstante e dividida entre valores e configurações mutáveis da realidade, geração que encarnou um afastamento cultural dilacerante entre origens e identidades e projeções e identificações de problemática conciliação, e que representa o lado oneroso e sacrificial, quase trágico da efetiva transformação do país e da cultura, porque se assumiu agente e vítima das transformações;
3. E uma nova geração, onde mal ecoam os anos míticos da convulsão social, que se vê colocada perante uma nova ordem mundial de questões sociais e pessoais urgentes e nem sempre imediatamente apreensíveis no plano teórico, mas gravosas na prática e no quotidiano, decorrentes da revolução tecnológica e da mudança acelerada de paradigmas na vida social e pessoal, uma geração informada quanto às inovações, mas deficitária na informação histórica e conhecimento diacrónico, eufórica quanto às oportunidades, disfórica quanto ao que apercebe da consciência de si, uma geração a tatear o horizonte, cética quanto à pertinência ou utilidade dos backgrounds culturais das duas gerações anteriores ou do lastro da História para enfrentar as novas configurações e mutações constantes - a primeira geração portuguesa de rutura efetiva com o ciclo imperial e o episódio abrilista de ascendência liberal e republicana, existindo para perscrutar, sem contextos

alargados, a sua estreante condição de cidadania no processo de europeização e globalização.

Centrando-se nestas três gerações portuguesas balizadas pela convulsão de 1974, seu efémero período revolucionário e simultâneo e definitivo ruir do império mítico de cinco séculos, um ciclo local de escritas dramatúrgicas tem início por volta de 1990 (Luísa Costa Gomes, Mário de Carvalho, Jaime Rocha, Jorge Silva Melo), diversificando-se e estendendo-se até hoje, constituindo-se fenómeno cultural interno merecedor de investigação, ao tornar-se terreno especial de debates sobre as cidadanias e a História portuguesas recentes.

5. Níveis de abordagem de um corpus dramático peculiar

O referencial histórico que se perfila, de forma insistente e verificável, por trás das novas propostas de escrita dramática portuguesa é o português simbólico momento de viragem política (sociológica, existencial, de mentalidades, etc.), que o golpe militar de 25 de Abril de 1974 proporciona, a todos os planos internos, estratos sociais e ideologias de repercussão social.

Para além de factos e passos concretos, que, nas décadas seguintes, viriam a transformar fundamente a sociedade portuguesa, ao obrigarem a metamorfoses as velhas ideologias dominantes e a operarem acentuadas ruturas com continuidades impermeabilizadas de uma anacrónica e peculiar forma de ser/existir coletiva (ficção ideológica coletiva só já sustentável numa ordem pública interna progressivamente mais estreita e caricata), o golpe militar e a usurpação popular eufórica do sentido castrense de mudança de poderes esgotados acabaram por constituir saliente marco simbólico, de onde se pôde (e se pode ainda hoje) rever toda a História anteriormente decorrida, os factuais passos que foram dados a partir dessa oportunidade de mudança indecisa e, sobretudo, no que às dramaturgias interessa, a referenciação estético-ideológica de tudo o que é posterior a esse momento de efetiva eclosão libertária de comunidades e de individualidades, cidadanias - momento irrepetível, momento culturalmente mágico.

Reativas, apologéticas, concordantes e cívicas, insatisfeitas e iconoclastas, decorrentes e aprendizes, retrógradas e impugnantes, dissidentes e autónomas em relação à simbologia do corte de há quatro décadas, todas as dramaturgias em apreço o incluem - explicitamente, rebuscadamente, denegando-o, sublimando-o, tentando ocultá-lo na sugestão de outras e mais remotas influências ou refiliações de tónica alienígena, responsabilizando o vento desses dias por todos os malefícios, anátemas, traições, por todos os benefícios, sortilégios, chagas, sonhos, utopias, libertações, alienações, novas escravidões, pulhices humanas, gestos hagiográficos, martírios, voragens lupinas - tudo o que se tem vindo a abater sobre uma comunidade antes demarcada na geografia e na existência histórica, néscia e orgulhosa, quase milenar... Em todas as dramaturgias analisadas é possível pressentir ou ver perpassar este fantasma esbatido, em pano de fundo insistente, em rápido movimento destinado à boca de cena ou, em eco, imiscuindo-se, a partir dos bastidores.

O teatro que em Portugal se veio fazendo é devedor insolúvel desse nó górdio histórico desatado, latente nas margens de imaginários ou em éticas republicanas que inspiram as instituições de hoje: o corte simbólico permitiu distanciar e relativizar profundamente toda a longa História portuguesa transcorrida por séculos, focar as atuais pessoas cívicas concretas, no terreno real, as suas idiossincrasias e aprendizagens atuais, de direito, em relação às culturas externas, e a mesurar os desequilíbrios entre o que se vinha sendo, na representação coletiva ideologizada, por força dos embates cíclicos do lastro anterior, e o que se almejou, se ansiou ou fantasiou ser fora do quadro ancestral de impermeabilização, sob muito esmiuçadas obrigações morais de respeitos reiterados a

ancestralidades esfumadas, e perante contraditados ensejos de contemporaneidade, idêntica em informações e formações, de equiparação atualizada, num primeiro momento, à Europa - única viabilidade política e geo-estratégica para uma revolução mais emocionalmente libertária do que racionalmente atinente às circunstâncias globais em que eclodiu.

O 25 de Abril de 74, mítico e simbólico, rara oportunidade putativa de tudo se ter tido na mão para refazer idealmente a vida portuguesa, refazê-la contra todas as suas maleitas seculares e se ter edificado singular espaço cultural de genuína felicidade, constituiu-se imaginário de recuo, para fazer frente a todas as novas e velhas adversidades e incongruências, que o mundo real, na presente fase de aceleração da História, de globalização, tinha para opor a uma cultura, no fundo, demasiado farta de si mesma, dos seus horizontes estreitos e de volteios e revoadas em redor de si mesma, mas de timidez e inépcia petrificantes para, coletivamente, poder dar passos, realizar aprendizagens rápidas, adiantar-se aos novos ritmos, superar, de salto, as suas pechas na modernidade. A sugestão de Boaventura de Sousa Santos (Santos, 1993), de utilizar handicaps e atrasos para saltar em frente, sem se ter de percorrer, morosamente, processos de atualização, não teve substância para se realizar – e o 25 de Abril mítico e referencial tornou-se, com os anos, reincarnação, no século xxi, do sebastianismo, culturalmente muito a fundo entretecido, a atitude cultural idiossincrática, prevalecente na História portuguesa, que ensimesma, faz regredir ao sonho e ao pesadelo psicanalítico próprios e, cada vez menos, cria órgãos ou gestos expeditos para enfrentar a vida atual e a célere brutalidade dos seus factos?

Posteriores a dramaturgias celebrantes de libertações e denunciadoras da longa noite do antigo regime (Vide Repertório da Sociedade Portuguesa de Autores, 1ª.série, anos 1980), seu marcado antifascismo de resistência e ética, as novas dramaturgias pressupõem-nas: a sua assimilação pode ser demonstrada em inúmeras referências de microtextos ou em mais explícitas construções, que as patenteiam suportes a novos exercícios dramatúrgicos, alguns dos textos dramatúrgicos inscrevem-se mesmo como suas continuações, desdobramentos de dramaturgias portuguesas ainda de atenção retida na história recente do século xx português e no seu facto simbólico mais digno de relevo e transmissão didática e cívica entre gerações, tramitação patrimonial recente.

Embora também ainda integrem, claramente, este novo referencial histórico sebástico dos novos tempos portugueses, outras dramaturgias contemporâneas procedem mais atentamente sobre os efeitos e consequências do facto simbólico já longínquo: focam, em ângulos sociológicos muito concretos, as novas ocorrências (por vezes, vistas como decorrências dele) sociais portuguesas e os tipos existenciais que delas emanam, as suas problemáticas, inseríveis num curso histórico mais particularizado, mas convergindo ou coincidindo já com perfis de personagem e temáticas dramatúrgicas contemporâneas.

A incidência da pesquisa dramatúrgica sobre as realidades portuguesas envolventes da teatralidade e a atualização interna nas estéticas em exercitação conduzem estas novas

propostas (descoladas, quanto baste, das suas precedentes denunciatórias e cívicas, de intervenção quase direta no campo político restrito), à necessidade de alargar, ajustadamente, conceitos anteriormente quase, em si, esgotados: as novas dramaturgias têm carácter político, mas as laborações sobre novas questões da cidade, da cidadania, das existências tornam-no mais lato, caleidoscópico, passível de absorver, espelhar e promover, às estéticas e às reconsiderações ideológicas, matérias que, antes, passariam por despiciendas, irrisórias ou desconcertantes de estabelecer nas teatralidades tradicionais ou mesmo nas epicizações de carácter mais ortodoxo, conservador: materiais dramatizáveis do real envolvente direto, sem intermediações ou crivos de muita ponderação, na sua sensível complexidade de célere circulação, ou materiais do interminável, por vezes esquecido, lastro patrimonial ocidental, a diversidade incomportável de toda uma civilização latente e presente, são reativados, reassumidos criticamente, propulsionados para escritas e projetados para a cena, por vezes sem antecipação de efeitos, mesclados, outras vezes confrontados, de modo mais intencional e antecipado, em composições e montagens frequentemente sem o demérito de esquematizações ou didáticos efeitos sobre públicos, por vezes em jorros, por vezes em compassadas debitações cénicas.

Em Jorge Silva Melo, em Carlos J. Pessoa, em Armando N. Rosa a conjugação de materiais de património civilizacional e de materiais oriundos de diretas pesquisas das existências e estruturações sociais contemporâneas exploram esta nova dimensão incongruente de conhecimento e de teatralidade, para obterem da contemporaneidade respostas, comentários, repulsas, rejeições liminares, adesões condicionais, atenções, sarcasmos e cinismos provocados, que, na pulverização de efeitos, despertem uma multiplicidade de inquirições sobre, exatamente, sentidos de civilização e significações políticas para a ordem do dia, no plano mais geral ou no plano de incidência mais portuguesa.

O carácter refinadamente político destas três dramaturgias é extensível a muitas outras novas propostas, estas optando por vias mais cruas e quase destituídas de explícitas referenciações civilizacionais longínquas, para ativarem a questionação e inquirição política lata das envolvências dos atos teatrais contemporâneos: Lucas Pires e Vieira Mendes recuperam um absurdismo pausado, o primeiro centrado no recorrente ceticismo do uso estranhado da Língua Portuguesa, o segundo fazendo expor a inépcia das figuras no conhecimento de si mesmas, enquanto atuam dentro de parâmetros de quase realismo, reproduções de real envolvente. Outros dramaturgos, ainda, propõem vias mais tradicionais, de pendor fársico, para contornarem e darem conta das existências e estruturações sociais portuguesas atuais e as colocar sob questionação; mas um número não despiciendo e, indiretamente ilustrativo de mentalidades correntes, opta por fazer radical, no retrocesso histórico a personagens e tempos, as possibilidades de analogia com o que lhes parece ser dado observar no real atual e lhes sugere nostalgia e decadência, preterindo qualquer complexidade de informação dramática, preferindo o recuo a velhas verdades e formas dramáticas ideologizadas sobre a maneira de

ser/existir peculiar (vide, adiante, como as dramatizações da História em Manuel Córrego, na familiaridade de presentificação das personagens históricas distintas se entretece com a farsa Nem Putas nem Ladrões, e o tom chocarreiro com que se retratam os tipos sociológicos surgidos na sequência da revolução).

O que parece não existir nestas escritas dramáticas propositivas é ingenuidade, melodrama refeito ou entretenimento ligeiro: o que todas as escritas analisadas demonstram é esse objetivo político dramático, aderente ou repelente do real atual direto, concretizado a partir de demarcadas atitudes políticas, estéticas e ideológicas perante realidades portuguesas concretas, palpáveis e em aberto - mas cujas decorrências são sempre de confrontação com o novo momento sebastico que lhes terá dado - para além do bem, do mal e do conhecimento - origem.

DEZ ESTUDOS SOBRE DRAMATURGIAS PORTUGUESAS CONTEMPORÂNEAS

PRIMEIRO ESTUDO

AS DRAMATURGIAS DA SEGUNDA GERAÇÃO E A INSTITUCIONALIZAÇÃO TEATRAL

A focalização inicial das primeira e segunda gerações portuguesas depois de 1974 processa-se, dramaturgicamente, por via cômica ligeira, facilitadora da integração e aceitação da crítica ideológica e histórica moderada (que veicula), em termos institucionais alargados de cultura, dissimulando, encobrendo carácter mais político de intencionalidade (a exposição, gradualmente mais urgente, ao longo da década de noventa, do trágico menor), em propostas de receção menos dificultada, mais de acordo com o clima social light de consumos culturais, extensíveis e populares, de então.

À comédia ligeira, que se debruça sobre as duas primeiras décadas (inebriantes de factos e mudanças de rumos) da democracia portuguesa, subjaz um travo de ambiguidade: acompanha, por um lado, uma nova necessidade de crítica social e política direta, de receção alargada, face às transformações em curso; por outro, substitui e sublima, escamoteia, dramaturgicamente, leituras (já objetiváveis) dessas realidades portuguesas reentradas em dureza trágica menor, que as duas gerações fazem por iludir, por esses tempos de primeiras euforia e crença na transformação de portugueses politraumatizados em europeus integrais: a revolução impossível é desmontada (presentido alívio por ter cessado aventura interna perigosa, medo de que pudesse ter ido longe de mais, até catástrofe civil, inconsistência política dos atores de primeira e segunda geração?), mas, também, se sublinha o facto de o período revolucionário ter tocado no âmago de algumas questões históricas arrastadas e de novas iniquidades sociais se sucederem à sua impossibilidade; os argumentos residuais da revolução desativada são, dramaturgicamente, enfrentados com humor de aparente bom senso, a ordem social e económica emergente, por esses tempos, ainda parece ser a melhor ou única solução para as anteriores questões da ditadura (exclusão social e económica, pobreza, obscurantismos, negação de cidadanias, subdesenvolvimento, inúmeras chagas sociais, dominação estatal, impermeabilização ao mundo, etc.), que a revolução trouxera para a luz do dia, mas que, depressa, se viu, ela própria, impotente, incapaz de solver na prática - que não nos discursos confusos, anacrónicos, progressivamente sem contexto ou referentes palpáveis, patéticos, patológicos de novo recorte.

A nova ordem interna, auxiliada pela ordem externa europeia, acabou por dar solução às imediatas e urgentes contradições, impasses, impossibilidades e extremismos imprevisíveis da revolução peculiar - como pareceu poder resolver, também, o lastro de questões anteriores (fim da ditadura longa, fim do muito mais longo e não resolvido ciclo imperial, total incapacidade de edificação nacional de caminho próprio, incapacidade de projetar nova independência, diversa do autismo salazarista e da mítica civilização portuguesa no mundo). Historicamente, não havia opção, perante a penúria produtiva e a bancarrota financeira incontornável, em que antigo regime e revolução peculiar tinham deixado o país, senão o precipitar-se na adesão incondicional a proteções económicas, políticas e geo-estratégicas, integrações, de facto e de juris, sem mais tempo ou margem

independente de antevisão de impactos a breve trecho, deseducando as novas gerações nas realidades locais, substituindo uma mitómana grandeza esgotada por uma súbita paridade incongruente com uma Europa desconhecida – e, mais ainda, inconciliável com as dinâmicas da fase (tardia...) do capitalismo e da globalização.

A ingenuidade genuína, traço coletivo idiossincrático, lírico e desatento, crente em boas sinas e melhores futuros, é, talvez, a mais permanente caracterização da ideologia portuguesa nos primeiros anos de integração, herdeira de uma longa e esgotada mitomania, preferível, contudo, ao abatimento generalizado e à descrença de futuros - nacional, local, vicinal, individual.

Uma primeira crítica dramática, a estes pioneiros textos de abordagem laboratorial da sociedade portuguesa depois do fim do ciclo imperial, tem a ver com os modos como são dados a ver aspetos da renovada vida interna portuguesa idiossincrática, na ressaca da revolução impossível e no encaminhamento para as soluções salvadoras da modernização, do consumo, da europeização entre pares, da aceitação acrítica dos saltos tecnológicos e dos padrões de existências descolados da anterioridade histórica.

A via dramática da nova comédia burguesa (alargada, de reconciliação interna, repassada de bom senso e senso comum, de entretenimento e comunidade de receções) manifesta-se, desde o início da década de noventa, pela apreciação de personagens familiares e reconhecíveis, seus renovados ingénuos e genuínos ideais de humanidade aportuguesada, seus alegres e inofensivos códigos de valores e interações reproduzidos, fiéis a novos compromissos políticos (hoje volatilizados): as mulheres de Luísa Costa Gomes e as primeira e segunda gerações de Mário de Carvalho são indefetíveis cidadãos da democracia e críticos (aliviados) do Estado Novo, das guerras, da ausência de cidadanias; o novo cómico ligeiro resulta da contrastação moderada do que preenche, discursivamente, estas novas personagens com novos contextos internos e externos muito complexos (embora ainda não frontalmente ameaçadores, porque nem sequer apercebidos ou suspeitados) e baseia-se na representação da vida portuguesa quotidiana em distensão, destacando os aspectos de bonomia e ingenuidade inofensiva, recobrando, quase obliterando o novo trágico menor já objetivo, no reverso crítico das receções – isto é: em bonomia, a crítica social e política (marginal às instituições, mas aceitando-as como solução efetiva, não as pondo demasiado em causa) adocica-se e adia a confrontação com os aspetos duros e trágicos, incontornáveis, já perceptíveis das novas realidades, por onde se vai encaminhando o país.

A via de cómico ligeiro enceta abordagem dramática consequente das novas realidades sociais e psíquicas portuguesas no início da europeização; como modo de exposição dramática minimamente crítico, é, também, à época, aceitável, em termos de cultura institucional e de práticas culturais alargadas: para que novo teatro, de objeto e destino portugueses mais exatos, tivesse oportunidade perante duas décadas de incrementadas atualização e colonização pelo património teatral europeu (a tradução e reterritorialização dramáticas como principais municiadores da cena portuguesa,

pouco espaço, dentro dos iniciais períodos de dinamização interna, para escritas e encenações autóctones), o cómico torna-se a maneira aceitável e alargada, dramaturgicamente recetível, de a crescente necessidade crítica (social e política) de focar realidades portuguesas diretas se poder exercer. Antes de outras teses e problemáticas específicas, intrinsecamente portuguesas, poderem aceder, marginalmente, à cena, o primeiro passo de afirmação e promoção de novas dramaturgias (de, sobre e para portugueses contemporâneos) tem na ligeireza e entretenimento do novo cómico burguês (já aceite nas televisões e aspergido sobre a população o rir-se de si, sem dolo, que os formatos tradicionais das revistas à portuguesa transferiram para o ecrãs públicos e privados), um primeiro passo, débil mas efetivo, de aceitabilidade cultural alargada, para, popular e ideologicamente, se procurar fazer atentar, noutros tons, em novas realidades sociológicas e existenciais, para se tentar, num primeiro instante, pelo menos, relativizar a continuada estratégia de importação de dramaturgias europeias, paralelamente criar-lhes alternativa interna - focar-se, em vários níveis e planos, localmente, aquilo em que, na aceleração da História interna e externa, se transformaram primeira e segunda gerações portuguesas depois de 1974.

Luísa Costa Gomes e Mário de Carvalho contribuem, para esta educação teatral e recetividade de públicos alargados, com civismo dramatúrgico de observação e devolução cénica do presente reconhecível: as suas propostas estabelecem um irónico, não cínico, elaborado, (no fundo, preocupado) balanço da revolução falhada e das consequências imprevisíveis da europeização interna para três gerações – em Luísa Costa Gomes as angústias são disseminadas no frenesi alegre e liberto das palavras das mulheres de segunda geração (Nada Nunca de Ninguém); em Mário de Carvalho, o requiem pela primeira geração defraudada e as errâncias e deambulações da segunda geração militante nos novos tempos são recobertas pela reconhecibilidade e empatia irónica na construção das personagens e suas interações, mas não incluem (nem mesmo no mais crítico *Se Perguntarem por mim não Estou*, 1999) direta referência a aspetos de trágico menor, nem é frontal a sua exposição - Octávio, de *O Sentido da Epopeia*, morre depois dos traumas da guerra, do abandono e da desilusão amorosa, mas é apenas um eco, como se tivesse desaparecido num tempo anterior, na guerra colonial, o que não deixa de ser parcialmente verdade para as evocações de Noémia e Mariana.

Paralelamente ao novo cómico ligeiro (de aceitabilidade mais facilitada pela atmosfera de distensão cultural e pela euforia de pertença europeia), duas outras dramaturgias precursoras experimentam abordar temáticas portuguesas após o ciclo do império, sem recurso à comédia burguesa (ou integrando o cómico em registos cínicos, sarcásticos ou de grotesco chocante), contrapondo, à atmosfera de reconciliação ideológica, as novas realidades portuguesas concretas nos seus extremos negativos (reais, aparentemente exagerados), que uma construída autoimagem compensatória recusa, então, ainda admitir:

Silva Melo faz jus e homenagem a titãs internos e põe a correr sobre o palco as tragédias menores de herdeiros dessa história interna, fazendo-as coincidir com afins dramaturgias

e exposições do trágico menor europeu seu contemporâneo, afinidades sociais, políticas e estéticas que sublinha transversais em projeto cultural europeu, matérias e problemáticas comunitárias dos indivíduos da base da pirâmide - ao mesmo tempo que não deixa de fazer rebrilhar, em refiliação interna, o património dramaturgico europeu não obscurantista;

Jaime Rocha, na aparente radicação dramaturgica e filosófica da exposição permanente da crueldade, do grotesco, do chocante, do absurdo violento, acaba por criar atmosferas simbólicas, frutos de particular observação laboratorial da mudança sociológica e económica europeísta, e persiste em propostas de dramaturgia política implícita (por vezes bem explícita, vide Azzadine, 2009 ou Deusção, de 1988), de leitura não facilitada pela sua recomposição portuguesa de lições dos teatros do absurdo e da crueldade.

A reduzida aceitabilidade cultural (à época e ainda hoje) destas duas vias não cómicas de abordagem de entes e realidades portuguesas pós-imperiais decorre de perspectivas dissidentes em relação às novas circunstâncias portuguesas (o fracasso da revolução impossível e a primeira euforia europeísta) e ao teatro de origem portuguesa que as contorna pela conciliação do riso ligeiro e adia confrontações dramaturgicas em torno de aspetos trágicos menores das novas realidades, escamoteados pela nova comédia burguesa: a recuperação do património titânico português e a paridade com contemporâneas dramaturgias de dignidade cívica e política dos excluídos e marginais na enfatuada construção europeia (Silva Melo); e a descrença niilista em qualquer perceção do homem contemporâneo (também português), que pretenda esconder, sob luminosidade racional, as índoles negras, a crueldade (predadora, sanguinolenta, visceral, de amputações e esventramentos) intrínsecas do homem sobre outros homens – seja no plano de patologias individuais, seja nas interações económicas e políticas contemporâneas, seja entre cônjuges, seja na família, a dramaturgia de Rocha liga pela crueldade todas as instâncias da sociedade contemporânea, torna a crueldade o líquido revelador das relações entre humanos próximos e reconhecíveis, nega-lhes as ideologias solares e as euforias, incide-lhes sobre o lado negro, a faceta encoberta, negada, mas cada vez mais óbvia no correr dos dias contemporâneos.

Estas quatro dramaturgias de segunda geração antecipam posteriores caminhos de exploração dramaturgica atida aos entes e realidades portuguesas da europeização: o caminho dramaturgico da crítica social, ligeira e extensível, atenta ao presente, mas, opcionalmente, não perscrutando nem fazendo perscrutar mais fundo, reproduzindo tradicionais relações entre o palco e a sala, com duração longa de exercícios, algum entretenimento e expectativas de cumprimento de função teatral alargada; o caminho da atualização e equiparação a dramaturgias políticas marginais contemporâneas, de intensidade laboratorial, não alinhadas, não institucionais, não conciliadoras, não extensíveis, com memórias e dissidências frontais e combativas por pressuposto dissidente; o caminho de pesquisa e análise dramaturgica de patologias, infernos, perversões, crueldades, absurdos da violência intrínseca do ser humano na contemporaneidade, dentro de si ou sobre outros, executada.

Nesta primeira incidência laboratorial sobre novas realidades portuguesas, a segunda geração é, historicamente, a geradora de todos os equívocos atuais: esteve na revolução, nela recriou linguagens e códigos de valores políticos e críticos não autóctones; forçou ruturas, ganhou partidas, apontou caminhos arrepiantes, entrou em torvelinhos, perdeu e recuperou todos os investimentos; fez e desfez, fez-se e desfez-se, foi ela própria e foi outra, disse-se e contradisse-se, até, no rescaldo de um tempo de ebulições e errâncias, poder vir a retratar-se, em autocrítica encapotada, escolhendo o cómico ligeiro como veículo das suas contradições semitrágicas (abater o antigo regime, perder uma revolução impossível; ser ousada e extrovertida, ser angustiada e patológica, ascensão, queda, ressurreição deixarem-na, ainda, protagonista interno num novo ciclo histórico - os impactos da europeização e da fase atual de globalização); parte dela, de modo mais caricato e néscio, integrou-se, travestiu-se, demasiado depressa, nas novas ordens político-ideológicas, adaptando-se e negando os discursos por onde viera crescendo; outra parte, também risível, persistiu na exposição pública de valores resistentes, sem contexto e sem discursos compreensíveis, anacrónica, meio lunática, inofensiva e caricata (memória da revolução, não traição nostálgica de ideais abrilistas, consciências e discurso espúrios de classes, Histórias, tiques, leituras enviesadas, bibliografias caducadas); outra parte, mais contida, fez aprendizagens demoradas: aderiu, sem pruridos, mas calculista, aos novos sucessos de europeização e mundialização progressivas, já sendo outros e liderando modas, de forma pautada e amadurecida, convicta e convincente de outros, abeirou-se do exercício de novos poderes delegados. Na inconsistência e maleabilidade, no ridículo, na desfaçatez, na alienação, no calculismo e dissimulação, nas infelicidades sob pressões de vida nova, nas infelicidades por apagamento das origens e pela incompreensão delas, na participação trágico-cómica na revolução, a segunda geração é uma composição de biografias sacolejadas pela aceleração da História interna e externa, geração entre a negação displicente da primeira e a recusa de reconhecimento das asperezas com que a terceira se vem a ver confrontada.

Os dramaturgos da segunda geração confrontam-se com um processo preenchido: duas décadas da sua ascensão, queda e ressurreição diversa, duas décadas na ponta de um longo processo de catástrofes internas, de que se sente herdeira confusa e compulsivamente obrigada a decisões para que não está preparada – pela anterioridade histórica, pela complexidade das novas circunstâncias, sob as quais se vê instada a agir. A segunda geração acede, empurrada, à cena: com a autoestima renovada, que a solução europeia e as oportunidades e deslumbramentos da fase de globalização trouxeram, com as angústias, com que a pressão do lastro histórico as assalta, com a permeabilização cultural e os processos de aculturação massiva e massivo renegar de anterioridades culturais, o cómico ligeiro adequa-se a autorretratos não muito espigados dela; o trágico menor (dos ideais impossíveis e néscios, da frustração, da juventude sonogada por um poder férreo, das dores antigas e da insatisfação, e no fundo, dos novos contextos que a ultrapassam e confundem) deixa-se revestir pelo ambiente cultural de reconciliação de

politraumatizados numa quimérica Europa desconhecida - a que, precipitadamente, se conferiu o parentesco milagroso de um tio do Brasil...

Quatro dramaturgos de segunda geração (a que viveu a revolução e a sequente liberdade cultural, cívica e política do teatro quando jovens adultos) antecipam, desde o início dos anos noventa, as dramaturgias mais laboratoriais de incidência sobre entidades, realidades e psicologias portuguesas contemporâneas, são precursores do olhar dramaturgicamente crítico interno atualizado, que está na base de pesquisa, recolha, ampliação e devolução dramaturgicamente sobre entes portugueses seus contemporâneos, familiares, reconhecíveis e, depois, estranhados - método de composição dramaturgicamente que produziu um número apreciável de propostas entre 1990 e 2010.

Este novo olhar dramaturgicamente crítico, esta nova atenção dramaturgicamente interna vai-se estender, percorrer e ampliar diversas instâncias em processo na vida portuguesa contemporânea: grupos sociais, diversas estruturas familiares, amores, atritos conjugais não tradicionais, congregações de indivíduos, indivíduos nos quotidianos e nas psiques, marginalidades e desvios vários, comportamentos, tiques, valores, patologias, agravamentos, profundidades, infernos, discursos e não discursos, pré-dissoluções e dissoluções, silêncios e rastos, registos apagados, olvido de todas as ações no inumano. Por outro lado, este reexame da contemporaneidade interna por via dramaturgicamente superará (por várias propostas) a inicial aceitação do cómico ligeiro, na focagem microscópica progressiva do trágico menor e das suas representações mais extremas e acutilantes, suscitando-se raciocínios de articulação da contemporaneidade local a âmbitos da História interna e externa, a considerações da cultura portuguesa passada, a reconsiderações de culturas e civilização ocidentais, inserindo as dramaturgias do indivíduo português atual em círculos concêntricos, onde melhor se explicam, onde colhem significado mais vasto do que simples artefactos locais desgarrados.

1. Luísa Costa Gomes

Luísa Costa Gomes, com *Nada Nunca de Ninguém* (1991), lança um primeiro levantamento dramaturgicamente crítico e ambivalente, da situação das mulheres portuguesas da segunda geração: depois das universidades e da sua condição feminina se ter visto constitucional e europeizada, as mulheres de LCG aburguesam-se em novas emancipações, autonomias, liberdades cívicas - mas não sem que, pelo humor ligeiro, aceitável e cativante de receções, algumas amarras caricatas e indecisões intrínsecas não deixem de as retratar ironicamente nos seus circuitos fechados. São, maioritariamente, novas burguesas e pequeno-burguesas, nos seus espaços de comunidade algo fechada aos homens, e revelam o que lhes preenche as almas: doenças psíquicas, medos, angústias e tolices (primeiro interlúdio, em busca de ajuda médica); as relações conjugais e amorosas (primeiro acto, cena de restaurante - a prostituta a mudar de proxeneta, as duas irmãs diferentes em tensão por causa do mesmo homem hospitalizado, os casais formais e as infidelidades resguardadas); o parque infantil, os filhos e as matérias mais íntimas da maternidade, do corpo e das ideias políticas próprias das mulheres (segundo e terceiro interlúdios); a libertação sexual, as promiscuidades e as coreografias de infidelidades de mulheres e homens (acto segundo); o reexame dos primeiros anos adultos e a caracterização ridícula dos homens (Huguinho, Zezinho e Luisinho, inveterados bonecos da Disney), as inseguranças e seguranças das mulheres, em fase de maturidade ainda inconsistente, solteiras e autónomas, as fragilidades e agilidades íntimas e sociais (terceiro acto, a festa de anos de Anita, a aniversariante desengraçada).

Em *Duas Comédias* (1996), o cómico ligeiro permanece a fórmula dramaturgicamente afirmativa: a segunda geração casa-se pela segunda vez, em *A Vingança de Antero* ou *Boda deslumbrante*, através de Lenita, mulher indómita e determinada, imprevisível, de exigências burguesas e inquestionável ascendente sobre os homens, uma histórica mudança de atitudes e papéis sociais e conjugais das mulheres portuguesas; a cerimónia de casamento é narrada através das quinze personagens masculinas, que, de uma ou de outra forma, são tocadas pelo evento, ou para ele são empurradas pelo capricho da nubente, a ser levado a sério e respeitado; os homens, sempre caricatos, possuídos por tiques e pequenas angústias, são, de novo (em *Nada Nunca de Ninguém* pouco se destacam cenicamente, subalternos ou ridículos machistas a não levar a sério), colocados em estatuto peculiar, de quem é dominado por mulheres capazes de tomar a supremacia nas relações e nos eventos sociais, escamoteando, sob esta nova determinação feminina, dores, angústias, fragilidades, condições particulares.

A Vingança de Antero... volta a colocar a tónica sobre as liberdades e a libertação sexual das mulheres, as promiscuidades e infidelidades, os pontos fortes e fracos de que se revestem num período histórico recente, mas, a par da preponderância das mulheres nas novas relações amorosas e sociais, o exercício alarga-se por dinâmica indireta: a caracterização contextualizada de ambiências, preocupações, hábitos, ocupações,

maneiras de ser das primeira e segunda gerações é dada pelos quinze monólogos masculinos - por dentro ou por fora do evento nupcial, que não podia (por estas alterações de papéis e estatutos) decorrer como era tradição.

Tudo se alterou, na realidade, em relação a um tempo contrito e impermeabilizado: a segunda geração (em Luísa Costa Gomes, centrada nas mulheres) revolve a anterioridade e expõe não saber bem por onde se vai; a sociedade, depois das várias convulsões históricas, não é, na verdade, já tradicionalmente reconhecível, o cómico ligeiro, por um instante, adequa-se, dramaturgicamente, a contornar e reoferecer, sem trágico menor explícito, a confusão caricata dos novos comportamentos individuais e sociais. A primeira geração é, talvez, a mais afetada pelo curso dos dias europeus: o desajustamento entre a anterioridade e os novos tempos quase indicia ir irromper o trágico menor sob o humor ligeiro imparável das personagens e seus monólogos - o Padre entra em barganha com Deus, troca abdicação de elementares prazeres terrenos pela não obrigação de proferir passos litúrgicos obsoletos; o Amigo do Pai da Noiva escusa-se a comparecer à função, retirado que está de eventos sociais de nova ostentação, a contar tostões, economizando, criticando o esbanjamento e vivendo, espartanamente, dentro dos seus orçamentos de reformado, marimba-se, com a carametade (ainda sempre sem opinião), nos novos eventos públicos; o Pai do Noivo está senil, esquecido de si, mal percebe onde está e quem foi, os novos tempos ultrapassam-no no seu pequeno mundo confuso, mas não está, de todo, triste, a vida presente já o não afeta ou interessa; o Pai da Noiva é um novo dono do mundo, recebe os convidados com parcimónia logo displicente, afirma o seu bem-estar económico e renovado orgulho social e pessoal, é ele quem se casa segunda vez em ostentação, por interpostas pessoas; o Dono da Frutaria vê passar o cortejo e critica azedamente tais espaventos, varre o passeio, labora, critica tudo e todos, vizinhos, clientes, transeuntes, um moralista novo montado em velhas hipocrisias; o Porteiro do Palace, engalanado, é, também, um modelo de hipocrisia e palavras dúplices, critica e é subserviente, recebe e ironiza, reverencia os convidados, expulsa o vendedor ambulante; o Polícia ironiza, deliciado ou enfadado, sobre o desacato final entre Ex-marido e Noivo de Lenita, inquirindo e preenchendo formulários de esquadra, onde o evento nupcial se termina - e lança um olhar cínico e vingativo sobre a nova arrogância social e a continuação (cultural, não europeizável, indígena) de comportamentos de rixa baixa e desacato por coisa nenhuma, ou por ciúme caricato.

A segunda geração (ascendente ou já preponderante nos atos internos) é de caricata inconsciência de si, presta-se a errâncias e deambulações, que terminam de forma caótica e reles - quando pretende exhibir uma nova seriedade social: o Noivo, cheio de tiques, temores, pequenas paranóias, sob o patrocínio de Lenita, suporta o momento e a lua de mel agendada; o Funcionário da Conservatória vê-se obrigado a fazer trabalho de fim de semana, mas encontra tempo para satisfazer a amante, cumprir a delegação do notário titular e, ainda, poder jantar, decentemente, com a família, numa gestão impecável de vida dúplice, desequilíbrios, o teatro falso e deprimente que são os

matrimónios; o Motorista da Limousine sofre o ascendente de exigências e caprichos da Noiva, acaba por se enrolar com ela, a vida não é mais que fazer bem o trabalho e aproveitar-se do que de bom se deparar; Antero, o primeiro marido, procura apresentar-se em esplendor de sucesso novo (parte de BMW de última geração, chega de burro), mostrar que o segundo casamento de Lenita não só o não afeta, como ele está acima de tudo - e acaba por, sem o querer ou querendo-o, estragar o casamento num ato desordeiro reles, tipicamente português de festa estragada; o Operário do Andaime, em pausa de trabalho, deslumbra-se apenas com o que o dinheiro (escasso para ele) pode adquirir - muita comida, sobretudo; Pedro, o Padrinho do Noivo, está com ressaca enorme, incapaz de fazer o que lhe competiria em momento solene, contribui para a catástrofe menor caricata, em que o evento se transforma, com a perda das alianças rituais e raciocínio embotado; Homero, o ex-namorado, amante de Lenita casada primeira vez, embebeda-se e, com apurado sentido crítico, desfaz na aparência solene do ato, sublinha a sordidez das relações matrimoniais e a hipocrisia das pessoas contemporâneas, incluindo-se indiretamente, ou retirando ilações de usufruto futuro; Frederico, o irmão do Noivo, festivo e marginal ao ato (problemas com autoridades e prisão), relata, em cima dos acontecimentos, a briga tonta entre Noivo e Ex-marido, que termina a cerimónia e acaba em declarações de esquadra. O ferrete social de marginalidade menor suaviza-se-lhe e recompensa-o, ao narrar o desconchavo dos que o olham de viés por ter tido percalços em jovem, por ser distinto, afinal, de um recriminável conjunto de tontos – o seu desfrute é de lucidez não comprometida com todo o evento, é a personagem que acaba por se vingar do desfecho reles do ato nupcial engalanado.

Em *Um Filho*, (in *Duas Comédias*, 1996) Luísa Costa Gomes coloca um casamento da segunda geração em momento confuso, onde o amor, enquanto emotividade um pouco além de habituação e coexistência não hostil, prevalece no fim. Heitor e Lívia contemporizam, demoradamente, com o que, de estranho e absurdo, um visitante de terceira geração (Hernâni) lhes enche, inesperadamente, a casa e as vidas - para no final, se recolherem a uma velhice antecipada, resguardada de um mundo que já não querem compreender, ligando a televisão paliativa e decidindo ter mais tempo para envelhecerem. Lívia aceitara em casa o pacato filho, jovem adulto, de uma quase desconhecida, que com ela se teria cruzado em momento impreciso; o rapaz, Hernâni, faz-se adotar, vê-se adotado, adapta-se: dorme, come, vê televisão, pouco sai de casa, é muito educado e respeitador, não tenciona ter futuro próximo, ocupa o quarto do filho real, David, enquista-se na família, sente-se perfilhado, acaba por atrair e conquistar Heitor (que falta ao trabalho e se deprime em regressão), que se remete, com ele, a parceria de prazeres estéreis e tontos de uma segunda adolescência. Hernâni acaba por ser salvo e reencontrar a sua geração através de David, que o retira de casa e o leva a descobri-la em férias de Verão.

Comédia ligeira ainda, mas já recheada de dispersos tópicos de absurdo ligado às realidades (angustiantes, pré-trágicas) das segunda e terceira gerações portuguesas, as

ligeiras matérias trágicas menores (abatimentos psíquicos, depressões ligeiras, desmotivação para o mundo real e enfeitiçamento nas televisões e jogos, alienação e autossuficiência de vidas num espaço doméstico, centrado em comida e visualização de matérias dos meios de massa ao domicílio) estão já sublinhadas, rompem um pouco a capa de humor ligeiro, prenunciam as psiques portuguesas contemporâneas sob novas pressões e degenerações, enquanto temáticas dramáticas e políticas (de cidadania) a desdobrar posteriormente.

A segunda geração desilude-se com a vida que está criada no contexto novo: recolhe-se, fecha-se ao mundo, sustém-se na relação conjugal, não exuberante, fiel e cúmplice, um destino a dois, a televisão por anestesiante de dissoluções adiadas e vidas insignificantes ou não realizadas no potencial (Heitor, músico embotado e vendedor de órgãos japoneses). A terceira geração é reposta no mundo, a casa pertence de novo ao casal; David não preocupa os pais (é autónomo e com sentidos), Hernâni deixou o casulo adotivo; a segunda geração, depois do transe, opta por envelhecer, precoce e propositadamente, o corte entre gerações está feito - Hernâni e Chico, de T1, de Vieira Mendes (ver adiante), irmanam-se, o primeiro sem discurso, o segundo incontinentemente discursivo, em ambos o mesmo desamparo de pais e a procura de um lar, onde enquistarem a adolescência não maturada. A terceira geração desponta nas dramaturgias de Costa Gomes, entre a apatia e inépcia de Hernâni e a vitalidade promissora de David; a personagem de Vanessa Vai à Luta completa-a, a sua dinâmica de palavras imparáveis inicia estudo dramático da evolução da terceira geração: Vanessa é híbrido de David (perseverança e combatividade), de Hernâni (apatia e indolência, fragilidade e indecisão) e das venetas determinadas, entretecidas de fragilidades íntimas, das mulheres da segunda geração, amadurecendo em Nunca Nada de Ninguém. Por sua vez, Lívia e Heitor, recolhidos frente à televisão apaziguadora de um mundo estranhado, os filhos, bem ou mal, relançados na vida, terminam o exercício da mesma forma que o casal de primeira geração de A Rapariga de Varsóvia, de Mário de Carvalho: os filhos e seus problemas longe, o direito ao entorpecimento e a viver velhice de cidadania, o amor conjugal de equilíbrio e desfrute possível - algures entre os amores longos da primeira geração, as quezílias amorosas da segunda e a indefinição amorosa da terceira.

2. Mário de Carvalho

Mário de Carvalho faz, nas propostas coligidas em *Água em Pena de Pato – Teatro do Quotidiano* (1992), irónico e contristado rescaldo e requiem (*A Rapariga de Varsóvia*) da primeira geração depois de 74 (a que sofreu, adulta, o fascismo, integrava os piqueniques do MUD juvenil, cantava Lopes-Graça e Gomes Ferreira, e se incorporou, esperançosa, na utopia da revolução impossível), depois traída, em todos os valores basilares, pela segunda geração (esta na ressaca da guerra, do movimento estudantil, da revolução perdida, da militância descurada ou já descrente - *O Sentido da Epopeia*). A adesão da segunda geração aos padrões de vida da europeização e das novas economias fez-se pela negação das anteriores militâncias e pelas incompatibilidades amorosas da juventude (*O Desencontro*), e deixa já, também, entrever esboços de uma terceira geração (Pedro, subalterno e amante obediente de Adélia, diretora de revista cor-de-rosa, provocado e humilhado por Álvaro, publicitário), debutante em termos profissionais, usada pela segunda, quase em litígio aberto com esta, mas caricaturada pela hesitação ou impossibilidade de se afirmar (Pedro é, repetidamente, mandado, obediente, passear pelo comboio, enquanto os ex-amantes discutem diferenças inconciliáveis e a ex-relação amorosa no compartimento); a terceira geração vive ainda num mundo light sem esboços de futuros bloqueados, apenas com a necessidade ocasional de confrontação com a geração detentora dos poderes do dia, em si já bem demonstrada contraditória e confusa, risível de histerias e incongruências.

Em *Água em Pena de Pato*, as pistas para referenciar aspetos objetiváveis do trágico menor nas realidades portuguesas ainda não são diretas, mas o humor ligeiro já permite que eles aflorem a cena, através da caricatura acentuada da segunda geração, as deambulações e errâncias desta, entre o antigo regime, a revolução falhada e os novos tempos europeístas (os filhos do Pai progressista doente deambulam: Laura nos atritos conjugais; Ema, sem préstimos laborais, é amante de homens casados, com propostas de casa posta; Aníbal mete-se em negócios, de que é parte fraca, e vende a quinta, retiro de velhice compensatória do Pai; o firme camarada Mendonça também se deixa seduzir pelos novos tempos e desaparece com o dinheiro do Pai – o dinheiro recomeça a reger, a segunda geração está-lhe nas mãos).

Contudo, é na longa comédia burguesa *Se perguntarem por mim não estou* (1999) que primeira e segunda gerações são escalpelizadas por Mário de Carvalho - nos tiques e discursos reconhecíveis, familiares de robertinhos inofensivos, já dignos de compaixão pelas pequenas tragédias explicitadas: em permanente agressão (mal dissimulada) entre si, incapazes de enfrentar um problema comum grave (social, político, existencial, dramaturgicamente encoberto), que exige coesão, dele sempre vão divergindo, para melhor poderem despender tempo e energias (cénicos e reais) a massacrarem-se uns aos outros, espelhando-se, ironicamente, a reconciliação cívica pós-Europa, como artificialidade, verniz que mal recobre e estala ao primeiro abalo, artificialidade premonitória de futuros internos – a atualidade de onde se analisa a proposta.

As seis personagens em cena (os dois polícias são figurantes funcionários, a tratar de ocorrências entediadas, como os que comparecem, em zelo duvidoso, em Lucas Pires) fogem de enfrentar o problema que se põe ao grupo acossado: o insólito aparecimento de um aterrador tigre num condomínio neoburguês lisboeta de primeira e segunda gerações estabilizadas, com a sua simbologia absurda ionesquiã - os rinocerontes estalinistas substituídos pela ferocidade de tigres asiáticos, das então embrionárias economias de casino?

Num primeiro movimento, os condóminos não se conhecem e têm sobre si preconceituosas opiniões de vizinhança; depois, sentem-se cada vez mais acossados e encontram no apartamento de Alberto e Adelaide refúgio (o casal tem uma porta blindada); a falta de relacionamentos cordatos e cívicos e, mais ainda, de coesão e solidariedade, leva as personagens acossadas por um perigo comum (mas arraigadas às suas prerrogativas pessoais) a gastar uma noite, indecisas sobre o que fazer perante a ameaça aterradora; o que preenche cada uma delas é exposto nas caricaturas discursivas, comendo, pelo humor ligeiro, uma seminal parábola político-dramatúrgica sobre o Portugal burguês, as classes médias citadinas dos anos 1990: Adelaide é psiquiatra e vive na recorrente, doentia desconfiança das infidelidades do marido, Alberto, quadro de uma empresa que negocia em fibra ótica com japoneses, herdeiro da revolução, homem de segunda geração, de uma esquerda de valores cívicos e raciocínios antifascistas formais (mas enredado (ingenuamente?...)) em negócios neoliberais emergentes), que, na prática, nada adiantam em momento grave - antes confundem e, sistematicamente, adiam tomadas de posição e confrontação do problema; Emília e Duarte são primeira geração preocupante, porque a falta de atitude perante a vida moderna os deixa rever com idêntica fragilidade, egoísmo e colaboracionismo, sem coluna vertebral e personalidade própria, com as violências do antigo regime: ela não tem ou quer entendimento sobre a vida em geral ou sobre o que se passa no prédio, tem medo apenas; a néscia personagem de tudo faz confusão, o seu passatempo existencial é, num longo jogo de atritos conjugais (sua definição relacional e existencial), causticar o marido, personagem que, por sua vez, absorve em si uma massa de portugueses neutrais e flutuantes, que ora concordam com algo e, logo, sem contradição íntima, com o seu contrário - desde que possam manter as suas vidinhas, egoístas e dissolúveis, momentaneamente, à superfície; Cecília, noutra vertente sociológica, é licenciada em ciência ocultas, é mais pobre do que os restantes burgueses e já teve intercâmbios sexuais com o ausente Porteiro (resumo de um povo que deveria ser serviçal e não se compeetra nem comporta de acordo com o seu estatuto costumeiro); Cecília treslê pessoas e o evento da ameaça do tigre no prédio como sinais, não acessíveis a ignorantes, a agnósticos, de um mais vasto apocalipse, a ter lugar na viragem do milénio, (também promotor de uma caricata libertação new age, por outro lado, no boiar sideral); Fernando é reaccionário assumido, professor universitário (sem alunos) de Grego morto, e petulante provocador dos restos de ideias abrilistas de Alberto, o malcriado dono da casa, sempre debaixo das censuras de Adelaide - desde palavrões inofensivos, passando pelas ideias correntes que exprime, até às supostas serigaitas da empresa, com quem a

engana. O manancial de interpretações dramatúrgicas da proposta é rico.

A teia dramatúrgica de relações representativas das realidades portuguesas dos anos 1990 está montada, para que, na parábola burguesa, cada deixa e intervenção sejam revistas à lupa, as alusões políticas (de cidadania) tenham na cena cómica burguesa traduções distanciadas nas receções – desde que estas tenham o poder crítico de desdobrar a cena burguesa como capaz de propor outros tipos de análises, ilações, raciocínios políticos de cidadania.

O serão compulsivo entre vizinhos desconhecidos vai decorrendo: os convivas forçados andam em círculos, expõem os angustiados ridículos pessoais mais resguardados, entrechocam-se, reativamente, em piadas malévolas recíprocas, recuam e reformulam as palavras, agridem-se e respeitam-se, não se entendem e não convergem mais do que instantes reticentes; em conjunto, passam de acossados a presumidos valentaços, a cada momento se assustam e respondem com soluções abstrusas ou bravatas, que se ficam por palavras e intenções, refugiam-se ou planeiam enfrentar o tigre em conjunto; chamam a polícia, arranjam esquemas mirabolantes para negarem o problema (telefonam para o zoológico e quase para circos, inventam uma bomba no apartamento do insuportável Coronel (ex-capitão de Abril?) dos cães doberman, telefonam-lhe); aglutinam-se, esporadicamente, num acesso de terror, escondem-se, dispersam em pânico; passados os picos de susto, agridem-se, de novo, entre si, separam-se, voltam a juntar-se - até, por fim, chegarem ao consenso de que, afinal, estão do lado do tigre, que este representa só vantagens, afinal felicidade, afinal resolução de todos os problemas pendentes de que sofrem, entregam-se-lhe - o tigre, como libertador de existências bacocas, domina a cena final.

Cinicamente, a peça encerra com lacónica evocação musical do nazismo (Hörst Wessel Lied ou outra canção nazi (...) e ruído de botas cadenciadas em marcha, p.179): a subtil parábola cómica da contemporaneidade portuguesa perante as novas economias revela a insensatez caricata e o desconhecimento alienante pré-trágicos, em que a alta e média burguesias se encontram já, claramente, nos anos 1990, no meio de supostas prerrogativas individuais, deslumbramentos light, preconceitos classistas (o Porteiro, primeira vítima do tigre, e a sexualidade com Cecília ocultista, afinal tão néscia como cada uma das outras personagens) e incapacidade de coesão nacional para confrontação séria comum de ameaças externas suspeitadas (animal feroz exógeno já tomando conta do prédio), ainda não visíveis, apenas audíveis e pressentidas.

Preferindo aclamar o tigre exógeno como salvador de situação interna sem saída, os condóminos prestam-se a longo exercício absurdista de fatal reiteração de lacunas cívicas de bom senso e de visão das coisas atuais: prescindem de si, veneram já o tigre (que ainda se não mostrou materialmente em todas as consequências, apenas se fez sugerir em ameaça) como salvador, demitem-se de responsabilidades cívicas elementares - compreenderem-se, terem consciência de si e dos desempenhos caricatos e lesivos, reverem a anterioridade, aceitam-se em conjuntura, dirimirem diferenças em função de

objetivos próprios imediatos, urgentes, evitarem a escarninha maledicência entre si, tradicional troca contínua de impugnações automáticas, dichotes, sarcasmos baixos, reciprocamente achincalhantes, alegres promotores tradicionais de desordem e desunião internas - e entregam-se, em bloco, nas patas da ameaça exógena.

A parábola dramatúrgica só no final toca no âmago das contradições portuguesas internas de incapacidades de convergência, convivência e coexistência democrática, pluralista, tolerante, esclarecida, cívica, resultantes do peculiar processo político, social e ideológico de acelerada regeneração de politraumatizados em europeus integrais; as caricaturas dramatúrgicas de enviesadas noções das realidades portuguesas revelam parabólica incapacidade cívica de encontrar o que têm de comum e de como se oporem às ameaças exógenas (inconcebíveis?), que já sobre todos pairam.

O cómico ligeiro compôs uma atmosfera cénica de receção alargada; ao longo da construção, mais não se fez do que confirmar a proximidade das personagens a entes reconhecíveis de realidades envolventes, dentro da mesma ordem escarninha com que elas se interrelacionam em cena: castigar, levemente, costumes, os novos costumes de burgueses portugueses europeizados. Só no final, pela inserção rápida de momento de estranhamento e descontextualização (a canção do nazismo), a comédia se estabelece parábola política e histórica: o cómico ligeiro, de costumes, subitamente, inverte absurda gratuitidade ionesquiana, demorada nos jogos e interações, em prenúncio de seriedades; a banalidade de teatro de robertinhos portugueses contemporâneos perde o entretenimento, sobre as personagens acabam por recair responsabilidades de não saberem ler, em antecipação, realidades e de não agirem, coletivamente, em consonância – vítimas de si mesmas e da alegre ignorância idiossincrática, o trágico (coletivo) fecha, em suspensão, a cena.

3. Jaime Rocha

A dramaturgia de Jaime Rocha não comunga (por humor reconciliador ou por direto endereçamento político a realidades imediatas) do ambiente ideológico de euforias por deprimir, não cede à aceitabilidade alargada do cómico burguês, mesmo que educativo e cívico, nem a marginais aproximações panfletárias insurgentes: o seu cerne constante rompe, contudo, de facto, com ideologias dominantes, solares ou já deprimidas (celebrantes ou críticas da democracia, da europeização, da nova era ou de recuperação de antecedentes titânicos para relançamento de combatividades políticas marginais) e expõe, repetidamente, sobre velhos e novos esplendores em formação, uma niilista, visceral, irredutível perspectiva dramaturgicamente trágica dos seres humanos, tanto mais profundamente cruéis e psicopáticos quanto mais avance a História, quanto mais da História e da índole humana (efetivamente trágica, catastrófica e predadora, sem sentido, do outro) se construam fátuas imagens light - morais renovações confiáveis, redentoras, reconciliadoras ou de empática tragicidade menor recetível.

O niilismo contracultural exacerbado desta perspectiva dramaturgicamente de consideração do humano (por índole persistente ou por manifestações atuais) articula-se com desiludido sentido político e cívico autoral das realidades portuguesas (quase sempre referente e destinatário obscurecidos das criações dramaturgicamente) e, sob os jogos cénicos cruéis (nem tanto assim inovadores ou variados) e o nonsense intencional, de tendência negra e cínica de cada uma das propostas, há sempre verificável um conjunto de marcados indícios para leituras e incidências portuguesas do exposto na cena.

Rocha escolhe a via dramaturgicamente do desconforto, do choque, da dissensão e da perplexidade das receções para dar, em derradeiro plano, complexa conta de realidades portuguesas contemporâneas; por trás do nonsense dramaturgicamente equilibrado, do cinismo concetual e da reprodução de atrocidades diretas do homem sobre o homem (que faz representar em subtil, cínica ironia), as lições de absurdismo e crueldade são desdobráveis, até se pressentir uma condoída lucidez de consideração política do processo histórico português das últimas cinco décadas: em ziguezague, as propostas dramaturgicamente procuram materializações simbólicas da crueldade e absurdo existencial entre humanos, portugueses na maioria dos enfoques, externos e culturais europeus em alguns textos.

Das prisões de delito comum de mulheres (Seis Mulheres sob Escuta, anos sessenta), cronologicamente, passa-se à carnavalização caustica da revolução portuguesa e da nova canzoada grotesca de poderosos ou intervenientes sociais nela surgidos (Deuscão, 1988); passa-se, de seguida, a focar (três estudos dramaturgicamente mais demorados, cruéis e bizarros) empresários, gestores, burocratas, inovadores, novos poderosos da europeização local, seguidos pelo povo (primeira e segunda gerações, sempre revisto por néscio e ignaro, preconceituoso, inculto, malquerente e mesquinho - vide os três velhos doentes de O Anexo e a forma demasiado familiar com que desprezam negros, imigrantes, refugiados, outros doentes como eles, os respetivos cônjuges, se depreciam a

si mesmos, e aplaudem a visita do secretário de estado negro à clínica), povo que sustenta e serve os sádicos novos poderosos, como a outros, anteriormente, serviu e sustentou em idiossincrática bonomia (O Construtor, Quinze Minutos de Glória, Terceiro Andar, a cruel e megalómana euforia empresarial europeísta dos anos oitenta e noventa).

A sátira mais burguesa à segunda geração estende-se em caricaturas, no final, nada risíveis (os chavões de esquerda, a paranóica culpa colonialista e racista negam os novos contextos cívicos de liberdade em Homem Branco Homem Negro, vão do riso absurdo das teorias da conspiração à patente esquizofrenia galopante e aos preconceitos racistas, de facto, arreigados) ou em perversas seduções e manipulações sexuais e relacionais da terceira geração pela segunda execrável (O Jogo da Salamandra e A Casa dos Pássaros); a História portuguesa recente volta a passar pela demonstração dramática da impossibilidade de a segunda geração se furtar ao lastro herdado, de não poder ser livre e gozar autonomias existenciais, mas ser determinada, tragicamente, pelos factos anteriores (Detalhe à Porta do Inferno: o filho do torcionário policial e a filha do preso político têm ambos progenitores dentro de si, impedindo relação amorosa de dois entes em deambulações kafkianas na democracia, a Mulher só, encerrada em casa, o Homem, com seus molhos de chaves de portas, pela cidade, em investigações aparentemente tributárias, ao serviço da Central, agência obscura de velho e novo Estado).

Também em O Mal de Ortov (2009), a personagem, tendo chamado a televisão para direto do seu suicídio, demonstra como do ridículo sobre as pressões do passado e as circunstâncias de vida atuais (vive só, sem mulher, sem conexões, desempregado, segunda geração em fracasso político perante os novos tempos) se é empurrado para situações de homicídio absurdo (Ortov não é levado a sério pelo psiquiatra, quando diz ter matado a vizinha do lado, em eterno atrito conjugal de achincalhamento verbal do marido), como delírios irreversíveis de loucura se podem construir, a partir do acumular de pequenas deceções do real. Através do discurso da personagem Ortov à espera dos media, dados concretos da realidade portuguesa atual, são, desta feita, menos filtrados por simbologias cruéis e de nonsense, aproximando-se das propostas curtas de Abel Neves, no tratamento de entes menores e populares, familiares em situações cómicas, que deixem entrever, subjacentes, aspetos do trágico menor contemporâneo.

No Ervilhal (2009), a aproximação às realidades rurais perante as novas economias (expropriação de terrenos agrícolas para construção de autoestrada e um eucaliptal imenso para a indústria papeleira) faz-se, também, sem filtragem de simbologias cruéis e de nonsense: a intencionalidade de confrontação política direta de matérias portuguesas associa-se aos textos de Abel Neves e Louraço Figueira, assim como aos de Vieira Mendes e Castro Caldas, quanto à Lisboa popular, as obras e a edificação de não-lugares. O mal de que Ortov sofre é o mal de que, na ruralidade do ervilhal (há muito por cultivar..), sofrem o Pai, a Mãe e o Filho deficiente mental: as máquinas avançam, um modo de vida (remediado, mas autónomo e minimamente equilibrado) é empurrado para fora da sua normalidade, escorraçado, em direção à cidade insuportável, pela ameaça

das máquinas, que vão transformar, historicamente e sem recuo possível, o espaço, soterrar anteriores existências, em prol de um futuro glorioso projetado; o dinheiro de indemnização supostamente chegará para sobreviver, mas o Filho (o Portugal contemporâneo, a terceira geração desvalida), cinicamente, sobretudo, perdeu as condições de estabilidade da sua condição diminuída, o futuro mais se lhe bloqueou; na alegoria política dramática, Jaime Rocha retorna à aberta carnalização niilista de Deusão: as externas entidades abstratas, causadoras destes engulhos contemporâneos, voltam (como em Louraço Figueira), a terem rostos através de vozes: seis vozes de promoção eleitoral oferecem aos desalojados, um futuro de máquinas – fogão eléctrico fabricado na Suíça, um plasma de origem alemã, uma trituradora de cozinha sueca, dvds de uma fábrica holandesa, um microondas espanhol, um aspirador italiano... (pp.152-153) - como paliativo cínico das situações de trágico menor português em que, de súbito, se veem. Mas não sem aviso.

Nas propostas dramáticas de Jaime Rocha, o passado português recente pressiona, impede, anula; as novas oportunidades europeístas revelam sádicos promotores e manipuladores de segunda geração; a segunda geração divide-se entre charlatães sádicos e muito ingénuos e confusos revolucionários, já encostados à parede das suas contradições psíquicas graves; os políticos de carreira, por fim, serão desmascarados na sua perigosidade para as existências menores portuguesas? Rocha assume (2009) a necessidade de ater a dramaturgia simbólica, filtrada por concretizações cénicas cruéis e de nonsense, a mais diretos modos de interpelação e invectiva política do real português, à medida que se prenuncia um agudizar social e económico, depois da euforia e deriva europeístas: sintomático que a filtragem dramática de crueldade e absurdo tenham recuado e uma mais direta, realista materialidade portuguesa se faça presente nas propostas curtas atrás referidas?

O processo social do abandono da primeira geração portuguesa (na província, na casa familiar vazia, gasta, em pré-colapso) pela segunda (entregue às novas economias, na Capital e em Bruxelas, filhos farmacêutico e intérprete) expõe-se no monólogo Descida para as Cinzas (2001): uma feminina solitária senilidade dramática processa-se, inicialmente (como em Homem Branco, Homem Negro), num registo de absurdo risível e reconhecível, mas depressa se torna sincopada de angústias, devaneios, breves assomos de lucidez e responsabilidade, para, no final, se precipitar, descontrolada, em delírio de desespero irreversível, em estertores linguísticos de aproximação ao inumano. O monólogo do abandono, solidão e enlouquecimento da primeira geração tem em Morcegos (2009) segunda abordagem dramática, resposta por estratagemas irónicos em revelação final: o casal de sádios idosos da província, só e sem filhos, arranja maneira de se garantir (ser cuidado na velhice), por casal de jovens citadinos em busca da vida rural salutar; a exposição do problema social (moral) interno da negação e corte da anterioridade pela segunda geração, deslumbrada ou enleada na nova vida, não deixa de recorrer, na reposição cénica da matéria portuguesa, a aspetos de simulação tétrica (os mortos redivivos, enterrados sob o leito do rio subitamente seco, a necessidade de

entreada em dado momento de ameaça, os morcegos prenunciadores de transcendências aterradoras dos jovens...), mas o adensar destes elementos é revirado do avesso, revelado artificial e manipulador, quando o casal jovem se sente devedor do casal velho e, sem o saber, é, popularmente, chacoteado nas vistas largas e usado...

De abandono, incompatibilidades e vinganças entre gerações trata também Casa dos Pássaros (2001): num solar nortenho, Amélia, uma senhora da alta burguesia culta e artística, viúva de um negociante de vinhos, vive com uma velha criada assustadora no mutismo inalterável, Alice; esperando a visita ocasional da filha universitária, Susana, futura médica, com o novo namorado, João Bernardo, futuro advogado (terceira geração com futuros claros, não sem que sobre eles viesse a pesar o lastro do passado), os atritos entre as duas não chegam a ter lugar, porque a relação possível há muito que as separou; o corte e secura entre mãe e filha, os afetos e cumplicidades que esta apenas estende a Alice, proporcionam àquela uma dupla oportunidade revanchista e um devaneio doloroso, ao seduzir o namorado da filha: por um lado, vingar-se do marido, que a destruiu emocionalmente, com quem Susana sempre tivera afinidades e cumplicidades sólidas, preterindo sempre a mãe; por outro, reafirmar-se com restante capacidade sedutora, negar o definhamento dos sessenta anos, exteriorizar uma sensualidade feminina embotada pela origem social, casamento, conduta de viúva (Bernardo é também o nome de um amante de velado episódio, sugerido entre linhas, paixão por quem esteve a ponto de abandonar tudo, Susana incluída). O namorado de Susana faz reacender a paixão antiga, Amélia entra em torvelinho emocional e mental, o abandono termina com a morte de João Bernardo, a terceira geração é vitimada pelo lastro não resolvido do passado, futuros aparentemente auspiciosos são por ele sonogados.

Curiosamente, a alta burguesia comercial nortenha presta-se a três semelhantes retratos dramáticos de mulheres burguesas de segunda geração, enredadas nas consequências das alterações sociais desde 1974 - no caso em apreço; em Quanto Durou Jacques, de Teixeira Mota; e em O Rapaz do Trapézio Azul, de Mário Cláudio: uma anterioridade familiar e social estabilizada, com pergaminhos, códigos de conduta interna definidos, repentinamente, vê ruir os alicerces do solar, do apartamento familiar, da mansão na cidade; as mulheres de segunda geração expõem os conflitos e atritos conjugais e familiares, as frustrações existenciais, perdem a compostura burguesa, entram em espiral de emoções e sexualidades reprimidas, tolhidas; em patéticas deambulações interiores prolongadas, mas genuínas, por fim, expressam, num ápice incontável, as suas tragédias menores, patologias quase históricas de incompreensibilidade para a anterioridade burguesa, como para a terceira geração aberta dos filhos. Jaime Rocha, num segundo movimento de criatividade dramática, notoriamente, prescinde da insistência na recomposição da herança absurdistas e cruel, enquanto camuflado cénico da intencionalidade de endereçamento político e social português, e aproxima-se, sem filtros, de abordagem dramática laboratorial, como a terceira geração prática.

A dramaturgia de Jaime Rocha, em ziguezagues pela crueldade e absurdo humanos, parte de e retorna quase sempre a uma particular perspectiva política de racional

reconsideração do país e dos portugueses antes e depois de 1974 - este é o enfoque, habilmente dissimulado em crueldade e nonsense, da sua intencionalidade autoral e das propostas editadas para a cena portuguesa da viragem de milénios. Homens como tu e Azzedine, partindo de motivações culturais exógenas, incitam semelhantes exposições cénicas da crueldade inscrita no homem e dos absurdos, em que este sempre acaba, na reiterada visão autoral, por fazer reger o mundo histórico recente.

A maldição hereditária de passados determina também a atualidade política da violência dos mártires árabes suicidas em Azzedine, onde um Jean Genet de sensatez inesperada regressa da tumba em Larache para reformular as personagens e o final da peça *Alta Vigilância*, reiterar testemunho sobre os massacres de palestinianos nos campos de refugiados de Sabra e Chatila, desautorizar e tentar demover o filho do seu amigo marroquino Mohammed (que insiste, absurdamente, em se imolar pela guerra santa) a entrar, absurdamente, numa morte glorificada pelas religiões, evitar que se desperdice uma existência, que Genet ajudou a proteger da violência do mundo e viu com potencialidades, sempre ainda negadas a milhões de outros.

Em Homens como tu, parodia-se e rapsodia-se, ironiza-se a partir de constelações e imaginários cruéis literário-culturais, ativam-se e relativizam-se híbridos cénicos de policial, registo negro e cínico, formas de contrapor às ideologias positivas dominantes o lado obscuro das euforias e picos culturais e civilizacionais: Sherlock Holmes, Jack, the Ripper, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, o teatro (político) violento e marginal de Genet, a reconstrução da aberração frankensteiniana como homem novo pós-moderno (*Quinze Minutos de Glória*) não deixam menos marcado o objetivo de refletir, na cena, as realidades de um país em processo histórico peculiar, as pequenas e grandes atrocidades, os preconceitos populares e as fobias internas, que se acrescentam à bonomia idiossincrática anterior.

As propostas anunciadas no prelo em 2009 (*Agamémnon – A Herança das Sombras e Filoctetes – A Condição do Guerreiro*) poderão confirmar excursos dramaturgicos de rescrita de clássicos trágicos (como Hélia Correia veio preconizando pelos exercícios de retraduições portuguesas, dramaturgicamente atualizadas, sobre Medeia, Helena, Antígona) e voltar a codificar, por interpostas iconografias e métodos dramaturgicos dissidentes, a sua manifesta necessidade política de interpelação incisiva das realidades portuguesas, em progressão de décadas para um pico de intensidade social e política que, em 2013, parece ter sido atingido. A confirmar-se a inflexão dramaturgica, esta em nada invalida as anteriores propostas: o carácter, sempre subjacente, de intervenção política e de cidadania portuguesa (derradeiro plano de análise da dramaturgia estranha, de difícil aceitabilidade, de dificultada descodificação e receção) e o filosófico niilismo cínico de mais geral consideração da História e da Civilização ocidentais são as duas dimensões constituintes das propostas dramaturgicas de Jaime Rocha.

4. Cinco vias de construção dramática confluentes nas propostas da terceira geração – observação e reenvio das realidades portuguesas diretas

Novo cómico burguês, alargado, educativo, cívico; estudo do património político-cultural titânico português, ponto de partida para novas dramaturgias marginais, de afinidade europeia, num tempo culturalmente comunitário; dramaturgias de crueldade e nonsense, de sevícia sobre receções, como alegorias e parábolas de realidades portuguesas (da revolução impossível à europeização de politraumatizados) e de niilista reconsideração da Civilização Ocidental, antecedem, articulam-se com as cenas mais laboratoriais da terceira geração, coexistem e dialogam com elas, quando contrapostas num mural bruegeliano, que se vai preenchendo do pressentimento de que trágicos menores somados correspondem à imagem coletiva de uma catástrofe interna, uma súbita queda do risível burguês no trágico coletivo, no desabar da bonomia e ingénua genuinidade idiossincráticas.

Um quarto caminho de criatividade dramática portuguesa (expectável reação, perante a ávida absorção, por décadas, do exógeno, na cultura de massas e na teatral), bem notório no período em questão (1990-2010) filia-se, obviamente, naquilo que, pelo menos desde Garrett, se podia considerar como o modo interno de preencher a cena institucional com, de, sobre e para portugueses: dramatizações e dramaturgias atualizadas da História e Cultura portuguesas, formas de valoração e afirmação internas e resistência às colonizações culturais, aprendizagens e reelaborações, por vezes com noção de enquadramento do episódico na História geral decorrida, outras vezes com a mitómana veleidade tradicional de resistir a e suspender a História geral, voltar a tornar absolutos velhos e repassados mitos e imaginários portugueses, ou de, numa semelhante intensidade de valoração ideológica, criar novas mitologias (titânicas, exemplares, esquecidas e injustiçadas pela memória coletiva, ignoradas pela contemporaneidade interna) que, de alguma forma, são vistas com direito a reparação pela posteridade - posteridade esta a braços já não com a anterioridade, mas com o limiar da sobrevivência na Europa desmistificada.

Uma quinta via de produção de textos portugueses para a cena portuguesa (promovida pela segunda e terceira geração de dramaturgos) afasta-se da tendência laboratorial marcada de focagem em matérias portuguesas (históricas, culturais, mitómanas, contemporâneas, políticas e de cidadania direta, familiares e reconhecíveis); ao continuar a laborar, dramaturgicamente, sobre temáticas, ambiências, culturas, passados, problemáticas e personalidades, narrativas e dramaturgias exógenas, esta via torna-se europeia e acaba por se colocar dentro do campo das traduções e reterritorializações dramáticas, forma principal de municiar a cena portuguesa, dos anos setenta à atualidade, centro que deixa na sombra periférica as propostas dramáticas autóctones, as ofusca e lhes impede conhecimento prático alargado - propostas que, em caracterização detalhada e sistemática, não são inconsistentes nem irrisórias, mas corpus para importante investigação sobre os portugueses depois do fim do ciclo imperial e

sobre novos modos dramáticos de os expor.

5. Novas e velhas dramatizações da História portuguesa remota ou recente: promoções de prestígio cultural para uso interno e externo, recuperações e reparações, novos panteões, encomendas e celebrações cívicas e institucionais.

Na reapreciação dramaturgica contemporânea do passado português coexistem a necessidade retrógrada de fazer herdar e imiscuir na contemporaneidade episódios e personalidades históricas afastadas no tempo (mantendo-lhes o perfil tradicional, detalhando informação histórica ou ficcionando poeticamente, reafirmando-o com a qualidade de valor interno imutável, que sobreviverá a toda a mudança) e a necessidade de acrescentar, a um panteão estabilizado de personalidades distintas e consensuais de portugalidade (D. João II, D. Catarina, D. Sebastião e D. Manuel, o Cardeal-Rei, os intelectuais quinhentistas Gil Vicente, Camões, André de Resende, Damião de Góis, por exemplo, em Manuel Córrego), outros heróis e anti-heróis esquecidos ou controversos, de forma pedagógica chamar a atenção e fazer rebrilhar e reparar (casos da biografia de Lopes-Graça, em a Casa da Lenha, de António Torrado (2007) ou do episódio apagado, mesmo regionalmente, da burguesa Revolta da Madeira contra a Ditadura, em 1931, da Ilha de Argüim, de Francisco Pestana, 1996), dissidentes, ainda não canonizados entes culturais, retrospectivamente essenciais, a par de mais avoengas entidades, à redefinição de identidade cultural interna portuguesa do início da fase de europeização - momento em que os portugueses se querem tornar outros (fugir da ancestralidade penosa) e, ao mesmo tempo, apresentarem os seus melhores espíritos, tanto interna como exteriormente, como aval de nação credível para novos tempos.

As formas dramaturgicas destes textos de recuperação de personalidades históricas, mais antigas ou mais recentes, são atualizadas (inserts, colagens, excursos, quadros breves, progressões rápidas de assuntos, percursos não lineares, certa distância em relação a formas de receção teatral mais burguesas, lineares e aceitáveis, ou ao melodrama, hoje insuportável e contraproducente no palco, não nas televisões) - o que não impede que a mitómana mensagem velha passe, se repita mais atraente para a capacidade de receção da contemporaneidade portuguesa, assim como não se impede que reajustadas novas imagens de personalidades esquecidas, ainda não estabilizadas e não canonizadas portuguesmente (exemplo de António Nobre, em Noites de Anto, de Mário Cláudio, 1996) sejam relidas e promovidas em direção ao panteão cultural, aos cânones culturais herdados da monarquia e do Estado Novo.

A democracia plural e formal, o estado de direito e a europeização reveem-se na necessidade de entretecer uma nova cultura institucionalizada, uma cultura de prestígio inter pares: o exercício ideológico institucional de recuperar o passado estabilizado (reiteração de noção mítica portuguesa da História), difundi-lo interna e externamente, já sem contradições agrestes e traços menos prestigiantes, exige, também, algum consenso de reabilitação e reparação a personalidades destoantes - depois de, entretanto, Fernando Pessoa se ter tornado, provisória e confusamente, plataforma de reencontro de culturas portuguesas, interligação de dois ciclos, vate providencial interno, como Camões

foi para os republicanos do século XIX, o integralismo lusitano e o Estado Novo.

Este quarto caminho de produção dramática editada pressupõe, frequentemente, encomendas culturais institucionais, no âmbito de celebrações e efemérides, momentos altos de afirmação pública da cultura portuguesa refeita, inserção meritória no panteão (em atualização) de personalidades históricas por reparar publicamente, perante os pares europeus e a nova sociedade portuguesa da europeização: Os Patriotas, de Filomena Oliveira e Miguel Real (2002), desenhados para o programa de dinamização da Quinta da Regaleira em Sintra, adquirida pelo Município, espaço de turismo cultural gerido pela Fundação Cultursintra; O Céu de Sacadura - Tragicomédia Ambígua (1998), de Luísa Costa Gomes, encomendado, por Mega Ferreira, para o Festival dos Cem Dias, em antecipação da Expo 98; Clamor, sobre o padre António Vieira, encomendado, no âmbito de Lisboa 94, para espectáculo de Ricardo Pais, com apoio literário-dramático de Margarida Vieira Mendes (vide o prefácio elucidativo de retórica e possibilidades dramáticas); Garrett – uma cadeira em S. Bento (selecção de Textos e Dramaturgia de Silvina Pereira), 1999, a tempo das comemorações oficiais do segundo centenário do nascimento do introdutor do romantismo em Portugal; A Casa da Lenha, de Torrado, 2007, em subtítulo no centenário do nascimento do compositor Fernando Lopes-Graça, em 2006; Camilo e Ana Augusta, de Artur Costa, 2006, realizado a partir de um texto narrativo dedicado à evocação do centenário da morte do escritor em 1990 - seis exemplos de patrocínios institucionais diversos para que a área dramática se associe à recuperação e reparação de entidades portuguesas, a pretexto de efemérides e programas culturais específicos.

Outras propostas editadas de recuperação e reparação institucional de personalidades pela dramaturgia viram a sua publicação resultar dos regulamentos dos concursos anuais da Sociedade Portuguesa de Autores (A Última Batalha, de Fernando Augusto, sobre os últimos dias agonizantes do Marquês de Pombal, Grande Prémio SPA/Novo Grupo 1999) ou de outros prémios incentivadores de escritas dramáticas (o mesmo Fernando Augusto com Príncipe Bão (1996), Prémio Baltazar Dias 1995, da Câmara Municipal do Funchal); curiosamente, a Ilha de Argüim, de Francisco Pestana (1996) teve o suporte das duas instituições promotoras de concursos e prémios de novas dramaturgias (SPA e Inatel), foi publicada pela D. Quixote (como todas as obras vencedoras do concurso da SPA) e apresenta ainda o facto de o autor ser um dos atores mais antigos do Novo Grupo/ Teatro Aberto, que leva à cena os premiados pela SPA.

À margem de encomendas e regulamentos, este conjunto de propostas destinadas a um renovado teatro cultural e institucional português (pelas matérias versadas, pelos conteúdos e linguagens culturais, pela duração, pelos espaços centrais de representação, pelos ajustamentos de dramaturgia a eventos teatrais de erudição, elitistas, mas pressupostos alargadamente pedagógicos, intrinsecamente portugueses - na verdade, pouco atingirão a massa, seu vago destinatário de intencionalidades, à partida, no plano cívico, cultural e político), algumas propostas da segunda geração merecem destaque, pelo que destoam em virulência e sentido crítico transmitidos à posteridade: as

evocações dramatúrgicas de Eça, sobretudo (mais do que as de Camilo, e ambas mais do que as de Garrett), no imaginário crítico contemporâneo, fazem rever a sociedade portuguesa do final do século XIX em paralelo com o Portugal já decepcionado da fase europeísta: Alegre Campanha, de Silvina Pereira, texto dramatúrgico rapsódico dos textos jornalísticos de Eça, constitui um entusiástico aríete político e de cidadania, de encontro às realidades (afinal boçais) do novo Portugal europeu, tão idêntico, tão quase decalcado do Portugal visado nas farpas queirosianas - espanta como a montagem de palavras, passos e citações jornalísticos se adequa, em semelhantes impactos e efeitos críticos, à nova sociedade portuguesa.

6. Remitificar acriticamente, parodiar em equilíbrio irónico ou refazer, pela pesquisa, passos da História interna?

De um ponto de vista analítico de dramaturgia crítica, estes textos criam várias dificuldades de abordagem: objetos de finalidade dramática em contextos específicos, analisadas as suas constituições internas, não são tão óbvios, nas respetivas intencionalidades autorais, como os textos de direta impugnação das realidades portuguesas contemporâneas - quase todas demonstrações cénicas dos resultados do processo histórico português em patologias trágicas menores de segunda e terceira geração (classes, grupos sociais, famílias, indivíduos), com a soma de trágicos menores a ameaçar perfazer um cúmulo apreensivo de catástrofe coletiva de nação e cultura.

A recuperação, reparação e inserção de episódios e personalidades históricas faz-se através de formas dramáticas que respeitam, quase integralmente, o documental e o factual e neles se dissimulam bastar (Silvina Pereira, sobre Eça e Garrett, e Luísa Costa Gomes em *Clamor*, sobre Vieira); outras partem de determinada situação ou facto históricos assentes, para mesclarem figuras evocadas (personagens megafones) com vozes e palavras autorais, segundo o que pensam e sentem, sobre factos fechados, os proponentes, ilusoriamente afixando credíveis as probabilidades de personalidades e discursos passados se assemelharem historicamente às suas construções (Córrego e Fernando Augusto); outros dramaturgos retomam o pretexto histórico, para, aberta e ironicamente, ficcionarem sobre a História, em função de algum impacto na contemporaneidade, o que visam essencialmente frisar, mais do que reconstituir, reativar e devolver passados (Mário Cláudio e a noção de decadência (pessoal, poética e física, a sexualidade ambígua) de António Nobre e da Monarquia; a noção de esplendor português quinhentista e a infalibilidade metafísica do Quinto Império, a partir da Ilha dos Amores camoniana (e jogo cénico de traços de *The Tempest*, de Shakespeare, também); este luminoso futuro por cumprir, enunciado em *A Ilha do Oriente*, é, por sua vez, contraposto à decadência reconhecível, atual em três gerações de uma abastada família burguesa do Porto, em *O Rapaz do Trapézio Azul*, personagem que é extremo esquizofrénico silencioso contemporâneo, apagamento, no decurso histórico, do sonho-fantasia e promessa de Quinto Império do marinheiro Leonardo); outros dramaturgos, ainda, glosam abertamente, em ironia repuxada, parodiando, em respeito e louvor ponderados, em acrescentamento e reposicionamento paródicos pelo estudo de materiais do passado, homenageando e abrindo a crítica literatura patrimonial ao debate e discussão da contemporaneidade alienada (Maria Velho da Costa, rapsodiando romances angulares, nisso elevando o património (Eça e Machado de Assis em *Madame*), ou detalhando, em biografia de primeiro destino televisivo, dados sobre a vida romanesca de Camilo (*Inferno*, 2001, com António Cabrita).

Como ponto de equilíbrio, fiel de balança sobre a relação atual entre História interna e dramaturgias que dela se nutram, impõe-se registar a metodologia de *Sobre os Rios de Babilónia*, de Borges Coelho: a intencionalidade autoral infere-se ser apenas criativa

dentro de economia dramática de parâmetros de isenção e rigor de investigação histórica, que a enunciação dramática contida, didática, não imaginativa nem especulativa do passado, constitui – nada se expõe além da verdade histórica apurada, verificada e verificável, dos judeus, amplamente documentada pelo próprio, nos dados de pesquisa, por exemplo, dos dois volumes de A Inquisição de Évora. Mas se esta proposta evidencia tal equilíbrio conseguido, ela será apenas isso e nenhum cânone dramático a seguir sobre esta relação: na realidade, o manancial de ignições dramáticas restritas à História interna não me parece, contemporaneamente, interessante – se elas reproduzem factos e sobre eles se ficcionam miticamente, se pretendem iludir recepções, se transportam fantasmas e estes teimam em negar o decurso dos tempos e a atualidade, onde são recebidos.

Legados culturais defuntos, insuflados na contemporaneidade, prestam-se ao irrisório da reiteração absurda, à mitomania portuguesa, tanto mais deslocada, quanto as realidades assumam gravidades inusitadas; legados ainda produtivos e atuantes dependem, por outro lado, de formas dramáticas não ilusionistas (paródicas e rapsódicas vivificantes, de confrontação ostensiva da atualidade e de cidadanias), as quais, tendo em vista estas realidades apreensivas, recorrem ao passado dissidente para mais substanciar a crítica do presente e futuro bloqueados.

7. Ícones portugueses como ignições de propostas dramatúrgicas atuais – didatismos, reparações, recuperações

A delimitada diversidade de personalidades e episódios de História interna em propostas dramatúrgicas constitui-se particular corpus de investigação, um setor específico no mural bruegeliano das dramaturgias do surgimento a partir de 1990: o exercício crítico consiste em visar apurar, perante a incidência maioritariamente laboratorial nas realidades portuguesas do período de fim de império e revolução, europeização/fase da globalização, a que matérias e imaginários históricos internos ainda se recorre para proposição dramatúrgica a portugueses contemporâneos; da sistematização sobre este corpus restrito resulta um termo comparativo aberto, para contrastação com semelhante sistematização de personalidades, matérias, culturas, problemáticas históricas exógenas, em que se fundaram várias outras propostas (a seguir sinteticamente analisadas), pertencentes a um campo de clara proximidade ao das traduções e reterritorializações cénicas, vetor central do teatro em Portugal nas últimas décadas.

Cronologicamente, os medievos Pedro e Inês, fundacional mito amoroso português de poder, crueldade e desejo, são o recuo mais a fundo no tempo interno: Nascimento Rosa, destrói-lhe, redobrando a crueldade, com O Eunuco de Inês, a relação heterossexual canónica renascentista, camoniana; Eduarda Dionísio (em Antes que A Noite Venha) torna Inês mulher contemporânea e intemporal, nas três falas endereçadas de amores e condição feminina (a par de outros três ícones de mulheres sacrificadas, Julieta, Antígona, Medeia); Filomena Cabral (em O Grito da Garça) faz retornar o mito ao camoniano entrechoque de amor como sacrifício humano perante as prerrogativas do poder de Estado de Afonso IV, exercício suportado tragicamente pelas aparições de Isolda e das três Bruxas de Macbeth;

Mário Cláudio (em A Ilha do Oriente) recria a fantasia camoniana do Canto IX de Os Lusíadas, contrastando um senhorial Vasco da Gama, senhor das Índias, com o imaginário erótico tosco dos quatro marinheiros mortos e de Leonardo, sobrevivente maravilhado no sonho de recompensa erótica dos trabalhos e sofrimentos da primeira descoberta - experiência oriental, que inocula no assexuado cristianismo rudimentar dos navegantes a especiaria fantasiosa e libertadora, insinuada na génese do Quinto Império de Bandarra e Vieira (vide Clamor);

Córrego a Fernando Augusto tecem moralidades retrospectivas entre os preparativos das Descobertas e a perda sebástica da nacionalidade - o primeiro em anátemas a D. Sebastião e D. Manuel, o segundo em sofrida compreensão por um imberbe rei megalómano (dado mais como homossexual aprisionado do que estadista), que teria terminado, mais moralmente, em castigante humildade conventual, algures na Serra de Sintra, do que morto e vexado na batalha catastrófica para a independência.

Vieira é Clamor setecentista e é, na verdade, um clamor continuado (a prédica, a retórica, a palavra no púlpito como no palco, o ritmo de argumentário imparável contra

as iniquidades, o trabalhar das receções em sermões de efeitos duradouros): historicamente, clama contra as sevícias da liberdade natural dos índios na colonização no Brasil, a Inquisição cá e lá, e pela palavra declamada, vai-se compondo a visão de uma inesperada missão mística idiossincrática - a mescla de cristianismo rudimentar e sexualmente repressivo dos marinheiros e as fantasias de inocências alienígenas, a darem início ao equívoco cultural metafísico português, que perdurou, por formas crípticas ou risíveis, até ao fim do império, como marca indelével de portugalidade. A escrupulosa bibliografia (para cada um dos três andamentos da peça) registada por Luísa Costa Gomes serve também os ruídos e intermitências do real português contemporâneo no Último Sermão de Vieira, de Nascimento Rosa;

Os últimos dias do Marquês de Pombal, desterrado no seu círculo familiar, arrastam e extremam doença e agonia, alguma culpa moral pessoal (os Távoras) e alguns remoques ao país que retrocede e falha uma primeira europeização; contudo, transmitem-se dramaturgicamente mais os lúgubres laivos românticos e morais retrógrados de reapreciação de um poder férreo que decai abjetamente no nada - quando, historicamente, o Marquês representou, na prática e simbolicamente permaneceu, tentativa de corte e inflexão do isolamento português (pela Igreja e sua Inquisição de séculos) e a introdução de medidas de fomento de aproximação à Europa da pré-industrialização;

Garrett, no parlamento, documenta o liberalismo político vencedor, o segundo romantismo europeu em Portugal, a necessidade de organização de um institucional teatro nacional, os modos práticos e literários internos de o conseguir, a partir do conhecimento de materiais patrimoniais para educação cívica dos portugueses, sustento da liberalidade e da democracia burguesa, oponente de absolutismos internos. Dramaturgicamente, é este Garrett que surge na cena: parlamentar e programador cultural, muito mais do que o poeta e o prosador romântico tardio, sua marca para a posteridade, facto que vai ao encontro de justa reapreciação histórica da sua intervenção por um teatro português, fomentador de portugalidade, como renovado sentimento patriótico e de atualização europeia e institucional no seu tempo;

Camilo é circunscrito à dramaturgia documental (obtida pela dramatização da questão jurídica do adultério, em Artur Costa) e ao Inferno biográfico - conjugal, familiar, de escrita, numa multiplicidade de brevíssimos takes televisivos: a sequência de cenas curtas está montada em poliedro, de forma a compactar e permitir desdobrar, em formato de divulgação televisiva ou fílmica, os aspetos da sua intimidade, apenas se sugerindo, em cada unidade menor completa, pistas para a escrita romanesca; a biografia sobrepõe-se, na proposta híbrida, à obra, o legado enorme ofusca-se perante uma trivialidade existencial concreta, é por ela que Camilo é revisto para a contemporaneidade light - pela injusta mácula do adultério entre amantes e pelo inferno de disfunções da família;

Os Patriotas recupera, a pretexto da (maçónica?) Quinta da Regaleira, a geração dos

vencidos da vida, no momento do insurgir patriótico (republicano, burguês) contra o Ultimato Inglês (momento precoce de confrontação da mitomania secular portuguesa com as realidades portuguesas do fim do século XIX), institucionalmente faz-se celebração do primeiro movimento crítico interno da Portugalidade (José Fontana, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão), merecedor de inclusão no panteão pós-imperial: a peça inicia-se por duelo entre Antero e Ortigão, o velho Portugal (ofensa a Castilho) contra o Portugal dos jovens críticos vencidos, onde já germinam regicídio e a tragédia da Primeira República;

Alegre Campanha é muito conseguida montagem rapsódica de excertos dos textos jornalísticos de Eça, em O Distrito de Évora, em 1867; Se Garrett – uma cadeira em S. Bento repete, de forma maçuda (discursos parlamentares, cartas a amigos e correligionários, poemas e fragmentos das suas obras dramáticas, de projectos legislativos e trechos jornalísticos, centrando-os na passagem pela Câmara de Deputados), o método rapsódico de seleção e dramaturgia de Silvina Pereira em Alegre Campanha torna Eça redivivo na acutilância e pertinência de endereçamento atual, economia dramática similar a combativa economia de texto jornalístico, ponto de vista crítico e ironia certa e alegre ajustados aos dois tempos, suave educação das receções no bom senso de posicionamentos críticos, o mesmo afeto e a mesma impiedade com os portugueses e seus peculiares modos de existirem interna e externamente, a mesma apreensão com os milhões de pobres (vide Miguel Real, O Último Eça) e sobre o que virá depois, na viragem para o século XX ou na atualidade austera, desvalida, que empurra milhões de encontro à penúria e ao bloqueamento de futuros.

Madame decorre de um ousado exercício de intertextualidade relativo a dois romances maiores do realismo de Língua Portuguesa do século XIX, Os Maias, de Eça, e D. Casmurro, de Machado de Assis - para, das sagas das altas burguesias brasileira e portuguesa decadentes do final do século XIX, se recolherem as personagens femininas peculiares, dissidentes, Capitulina e Maria Eduarda (Capitu e Dudu), e se as fazer explorar posteridades sequentes aos momentos trágicos (adultério e incesto, respetivamente) romanescos, em Paris, centro, então, da Civilização Ocidental. Dudu e Capitu, envelhecidas, ainda coquetes, ainda entre prerrogativas de grandes senhoras e os danos emocionais de vidas erradas e infelizes, mantêm, até ao fim, o mesmo humor absurdo e enfático, com que Carlos da Maia e João da Ega, no final de Os Maias, descem a calçada em direção à noite lisboeta de boémia burguesa, deitando para trás das costas o trágico profundo das suas existências, recusando ainda que ele lhes molde os passos a dar. Projeto dramático destinado a duas atrizes (Eva Wilma e Eunice Munõz), Madame acrescenta-se, em paródia dramática, aos romances consagrados, no momento em que ambos suspendem as personagens femininas dissidentes e permitem imaginar o que delas poderia devir; Maria Velho da Costa aposta em que a sabedoria das mulheres dos dois lados do oceano (lusófona cumplicidade feminina) se não deixe abater pelas tragédias pessoais e, tal como Ega e Carlos, sobrevivam, de forma provocadora, como

Madames, até ao fim - não repensas, não destruídas pelas circunstâncias, intrinsecamente dignas.

Sacadura Cabral é tentado reabilitar para o panteão pós-imperial como quase herói positivo esquecido da Primeira República - não interveniente nas convulsivas questões políticas, assumindo, como militar, feitos aéreos pioneiros, de alguma forma continuadores da gesta dos Descobrimentos Portugueses. Sacadura é, dramaturgicamente, resgatado do limbo de esquecimento, para exposição ambígua das suas simbólicas pertinência e valoração histórica contemporâneas; os feitos aeronáuticos, os sonhos de outros ao seu alcance (repetir, de avião, a circumnavegação de Magalhães), a falta de verba pública para tal, o posterior desaparecimento trágico no mar são traços próprios tanto do herói injustiçado de epopeia, como de personagem de comédia (Luísa Costa Gomes, na Apresentação da peça (pp.9-14)). O sonho de Sacadura inscreve-se naturalmente na mitomania lusitana de pioneiros e exemplos para a fama e a glória, mas a falta de verba (para sustentar mais este episódio de epopeia portuguesa aos olhos do Mundo) contrapõe uma sempre evitada imagem real do país: a penúria e a desordem da Primeira República, saturada de contradições e convulsões sociais, quebram, de encontro às reais dimensões do país, a tendência mitómana. Consequentemente, Sacadura resulta herói ambíguo, trágico e cómico, fora de tempo e contexto, perseguidor de portuguesas quimeras antigas. A reparação moral ambígua ao herói injustiçado é o objetivo primeiro da proposta, mas a caracterização indireta da Primeira República acaba por se avolumar dramaturgicamente (os Coros de Oradores, Basbaques, Comissários, ato I; Coro de Cinco Conspiradores, Coro de Populares, os Cinco Ministros em conselho, ato II); a desorganização social, a inépcia dos políticos, a falta de meios materiais, a miséria e desorganização internas sobrepõem-se e ridicularizam o sonho de Sacadura, herói solitário e fora do mundo real; a tragicomédia ambígua de Luísa Costa Gomes acaba por reequacionar, a pretexto da recuperação e reparação de Sacadura, a velha questão interna mitómana de sonhos megalómanos de pioneiros do mundo e a real penúria e subdesenvolvimento material de que o país sempre sofreu e foge a reconhecer, interna e externamente - cómico e trágico desfasamento, fulgores na idiossincrasia portuguesa de bonomia e ingénua genuinidade.

A Ilha de Argüim dramatiza a revolta da Madeira em 1931 contra a ditadura saída do golpe militar de 1926, diretamente provocada pela instituição do monopólio da farinha na Ilha - onde a recessão económica se agravara, uma epidemia de tuberculose vitimava largos setores da população e onde um número considerável de republicanos, degredados ou exilados, se estabelecera; o aumento do preço do pão provocou assaltos às moagens, entre 4 de Fevereiro e 4 de Maio, a independência da Madeira existiu brevemente, mas a Junta Revolucionária (chefiada pelo General Sousa Dias) acabou por se render, com o envio de uma expedição militar do continente. A peça descreve o ambiente de uma família burguesa imaginária por esses dias e tem o condão de (com base em documentação histórica local) trazer para a atualidade um facto insurreto pouco conhecido já em plena ditadura; contudo, do ponto de vista das formas teatrais da

proposta, o drama burguês ganha em toda a linha, as matérias expostas tornam-se empáticas, roçam o melodrama, esbatem as raízes históricas concretas, destacam personagens burguesas, perdem a dimensão popular e a gravidade documental dos acontecimentos.

A Casa da Lenha (2007), de António Torrado, recupera, em gradação cronológica, passos da biografia de Lopes-Graça (1906-1994), num exercício de revisitação do século xx português, com particular ênfase nas perseguições aos artistas e personalidades culturais desalinhas das políticas de repressão e impermeabilização de Salazar. A proposta tem a finalidade imediata de celebrar o centenário do nascimento de Lopes-Graça e inscreve-se no espírito de reparação de antifascistas sacrificados, de que a cultura portuguesa viveu nos anos do período revolucionário, memórias depressa soterradas; contudo, dada a dimensão musical e cultural de Lopes-Graça e a resistência simbólica da arte num país intolerante, meio século isolado, que ele personifica exemplarmente, a evocação que António Torrado faz não deixa de ter algum indireto reflexo atual, em termos de três décadas de políticas culturais, que continuam a negar patrimónios dissidentes e inconvenientes, os desconhecem, insistem em ignorá-los, os cristalizam e os não abrem a novas gerações.

Torrado sintetiza e transcreve para o palco, em redor de Lopes-Graça e com pesquisa e fundamento de factos menores (os episódios do cruzamento real, em Paris, 1937, na Exposição Internacional, com António Ferro, gestor cultural de Salazar, e o da imaginária confrontação de pontos de vistas culturais e políticos, nos anos cinquenta; a amizade com Arpad Szenes e Helena Vieira da Silva, o cruzamento com Bela Bartok), a memória de um século português, ligando a biografia particular aos movimentos sociais e políticos até ao 25 de Abril. No entanto, hagiografia da revolução impossível e da resistência titânica, reparação e homenagem marginal, a proposta, em termos dramaturgicamente atualizados, peca pela empatia de tom ligeiro, pela procura, nas receções, de unânimes cumplicidades condenatórias do regime anterior - sobre o novo mal-estar social e existencial interno, contudo, não existem nódulos e nexos dramaturgicos: o teor político veemente dirige-se, exclusivamente, ao passado recente, repara-o, a evocação fecha-se sobre o passado, nem por uma vez se o estende às novas circunstâncias reais das receções.

O novo teatro burguês e institucional (da segunda geração) tem esta capacidade prática peculiar de dissolver o presente ao celebrar o passado, mesmo o mais recente; as dramaturgias de recuos na História interna permitem a desatenção à atualidade, desfocam a urgente observação dramaturgicamente laboratorial dessa atualidade, não a explicam, não a encadeiam, não a antecipam – tendem a dramaturgias fechadas sobre si próprias.

8. Traduções dramáticas, reterritorializações cénicas e rescritas dramáticas portuguesas – traduções pautadas e não pautadas

Um quinto caminho de propostas dramáticas no período em apreço aproxima-se notoriamente do campo das traduções textuais e das reterritorializações dramáticas de materiais exógenos, promotores principais de atualização teatral interna desde, pelo menos, 1974.

Entre 1990 e 2010, os exercícios de rescritas dramáticas portuguesas em torno de textos e fontes exógenos executam-se num leque de relações paródicas, rapsódicas e translatórias, sendo, por vezes, difícil retragar os percursos de laboração de cada proposta, os pretextos e os modos de elaboração dramática a partir de estímulos exógenos, pensados de pertinência cultural interna. Sinteticamente, as propostas (contíguas às traduções dramáticas por pauta de partida e a reterritorializações dramáticas, que oscilam entre a adequação às fontes e domesticação em função das receções internas) podem ser sistematizadas nas seguintes tendências de produção escrita:

1. biografias permitem elaborar determinados momentos e passos reproduzidos cenicamente: Agustina B. Luís sobre a desfaçatez social do filósofo Kierkegaard como D. Juan (Estados Eróticos Imediatos de Sören Kierkegaard, 1992); Helena Almeida Pimenta sobre o percurso documentado de Joana d'Arc desde criança, as vozes interiores e o processo da Inquisição (Joana d'Arc ou o Jogo das Sombras, 1998); Graça P. Corrêa, em peça dentro da peça sobre a filha mais nova de Karl Marx e os movimentos sociais e políticos internacionais do final do século XIX (Eleanor Marx, 1999); Gisela da Conceição coloca em cena um investigador contemporâneo interpelando (a partir da sua obra *Ética*) Espinosa (Espinosa, Um Claro Labirinto, 2000); Hélder Costa, em *O Professor de Darwin*, 2009, elabora sobre a presumível importância da influência do professor John Henslow na formação, em Cambridge, de Darwin.

Das biografias desprendem-se vozes, monólogos, fragmentos em direção à contemporaneidade; vozes do passado interpelam-na, imiscuem-se nela, fazem-se palavras de materialização dramática: no projeto de escrita de destino cénico *Capítulos Finais*, José Jorge Letria dá voz a alguns destinos individuais marcados pela morte prematura, pela sede de absoluto e pela forma como ficaram presentes no nosso imaginário: Che Guevara, Edith Piaf, Chopin (Mataram o Che e outras Peças, 1998), Carlos Gardel, Frida Khalo, Milena de Praga monologam perante a contemporaneidade, enquanto Lenine, Trotski, Chekov, a mulher de Karl Marx se encontram em Ialta, em vilegiatura, materializando as reflexões do autor sobre a queda do Muro e o desmoronar da utopia não cumprida do socialismo no século XX (Epílogo em Ialta, *Adiós Muchachos – A Última Noite de Carlos Gardel, Milena de Praga, Frida e a Casa Azul*, 1998).

2. obras, imaginários culturais ou textos literários específicos (já cultural e

patrimonialmente estabilizados) são igualmente pontos de ignição para propostas de dramaturgias portuguesas sobre matérias exógenas: Francisco Luís Parreira, procede à reinvenção contemporânea da mitologia de fundo céltico em *Tristão e o Aspecto da Flor*, 2003, para um espectáculo do teatromosca na Quinta da Regaleira, e rescreve, dramaturgicamente, a novela de Melville, *Bartleby*, transportando para o palco os passos do contido processo esquizofrénico do escritor, seguindo de muito perto a pauta novelesca na transferência cénica; António M. Revez (2004) rescreve para a cena, sintetizando, a pauta romanesca, até sobressair agudamente o absurdo do totalitarismo estaliniano de *Admirável Mundo Novo*, de Huxley; Fernando Guimarães rescreve (em *Diotima e as outras Vozes*, 1999) cenicamente, sem pauta, condensando, num conjunto de flashes dramáticos, uma pluralidade de entes e situações da cultura e imaginários ocidentais, vozes de súbito surgidas e logo desaparecidas, vogando, erráticas no tempo, ecos de *Tristão e Isolda*, *Romeu e Julieta*, *Marat*, Hölderlin e *Diotima*, *D. Juan*, *Quixote e Dulcineia*, *Sade*, a *Princesa de Eboli*, *Nietzsche*, *Fausto e Mefistófeles*, *Casanova e o Conde de Walstein*, *Nero e Popeia*; também Daniel Jonas (*Nenhures*, 2008) faz do factual encontro breve de Beethoven e Schubert uma lúgubre deambulação dramática, onde mistura personagens de ficção com os dois músicos.

3. rescritas com mais respeito por pautas textuais anteriores de clássicos da dramaturgia - apenas as decantando subtilmente, adaptando-as à recetividade interna contemporânea e a formas de expressão dramática não institucionais, mantendo-lhes, formalmente, o registo arcaico e procurando não rapsodiá-las em excesso, tenso rescrever entre a adequação às fontes e a percetibilidade contemporânea – um tipo de tradução especial pautada, sem as liberdades de ruído, intermitência, interferência autoral e da contemporaneidade dos exercícios de Nascimento Rosa (*Antígona*, *Édipo*, *Vieira*, *Maria de Magdala*, *Inês de Castro*): Hélia Correia, retraduz e decanta, nos seus exercícios no feminino, pautas anteriores sobre *Helena*, *Medeia* e *Antígona* (*O Rancor - exercício sobre Helena*, 2000; *Desmesura – exercício com Medeia*, 2006; *Perdição – exercício sobre Antígona*, seguido de *Florabela - por editar*, 2013); Eduarda Dionísio (*Antes que a Noite Venha*, 1992) retraduz, de forma mais sintética e livre em relação a pautas anteriores, em dezasseis falas endereçadas, as vozes clássicas da condição, paixão e decepção amorosa das mulheres (*Julieta*, de novo *Antígona*, *a Castro*, *Medeia*); Casimiro Duarte Simões recupera, relê, reconsidera e propõe sobre *Fedra* (*A Ira dos Deuses*, 1995); Paulo José Miranda (*O Corpo de Helena*, 1998) explora a sensualidade mítica, a paixão capaz de se sobrepor e tragicamente arrastar.
4. metadramaturgias – utilização do teatro dentro do teatro e do teatro sobre o teatro, como forma de expressão dramática geracional: atrizes narram as suas vidas de terceira geração, enquanto ensaiam *As Três Irmãs*, de Chekov (*Ensaio*, de José Peixoto, 2004); um elenco ensaia a encenação do conto *Sobre o Amor*, também de

Chekov, ao mesmo tempo que cada ator revela, por seu lado, como as convenções sociais silenciam a fala do corpo (Estrela da Manhã, de António Ferreira, 2002); por dentro e por fora do teatro, as narrativas de deambulação e errância de um jovem dramaturgo, ao escrever materiais para um grupo amador (Porra para o Teatro!, de Luís Bizarro Borges, 1997).

SEGUNDO ESTUDO

SILVA MELO: TITÃS E IGNIÇÃO DE ESCRITAS DRAMATÚRGICAS AUTÓCTONES

Parodiar e refuncionalizar dramaturgicamente mitos clássicos aplica a recente dupla lição mülleriana: a do pretexto patrimonial para verberar a ordem do dia, fechada a sentidos críticos; e a lição de reaprendizagem, nos diálogos com os mortos, de longos trajetos de civilização, ainda pregnancies, mas de sentidos obliterados pelas vagas de ideologias contemporâneas.

O substrato político de ambas as lições é explícito, como é explícito o desiderato de recuperação estética do que de vivo e palpitante resida ainda nesse património longínquo e quase apagado. A erudição e a acessibilidade contemporânea combinam-se, a inscrição numa ordem ou percurso humano mais extenso relativizam e, ao mesmo tempo, agudizam as questões do homem contemporâneo repostas em teatro, meio estético-ideológico de voltar a falar do homem, das suas condições e circunstâncias históricas efetivas, problemáticas dissidentes e de sabotagem da instituição de consciências falsas sobre as realidades, expedientes estéticos e políticos de conjugação de sincronia e diacronia nos processos humanos, nas individualidades existenciais e nas estruturações sociais por onde elas se concretizam. É, pois, uma perspetiva política muito informada (também culturalmente) a que subjaz aos pontos de ignição destas estéticas dramatúrgicas de pretexto classicizante: reverência com distância e coragem iconoclasta combinam-se para, na verdade, procurar alvejar o presente – e não de forma desarmada, ignara; antes ciente, mancomunada, fomentadora de cumplicidades alargadas, empenhada, humanamente militante, certa, visando danificá-lo de forma irremediável. A transposição das diferenças históricas faz-se pela construção de diversas constâncias, denominadores comuns que justapõem e tornam análogas ou equivalentes enunciações cénicas de remota ou recente origem cultural do Ocidente, do seu património mitológico e das mitologias da História. A estruturação de fragmentos, desconexos e estranhos, apostos sem nenhuma progressão ou tensão direcionada, fazem da imprevisibilidade o cerne do jogo cénico, apenas permitindo no seu desdobramento e no final do exercício dramatúrgico apreender as traves mestras e as intenções da instância autoral expostas na dispersão, por vezes perplexizante, de efeitos estético-ideológicos.

Através de Prometeu, JSM torna dramaturgicamente congruente o pretexto de recolocar simbologia e martírio da oferta do fogo roubado a deuses distantes da massa humana (simbólico generoso gesto político primordial contra tiranias e ignorâncias, para iluminar a vida da humanidade, fazê-la tomar destinos nas suas próprias mãos, agir sem tutelas), a fim de, segundo a explicitude das suas pessoais considerações e convicções sobre a luta histórica pelo socialismo (Brecht e Müller, as lições de origem), voltar a sublinhar os paradoxos (os condicionamentos?) históricos da reiterada não aceitação, incapacidade e indiferença da massa perante rasgos beneméritos e sacrifícios pessoais em prol de coletivos. Torcendo o velho tema trágico, acaba-se por o tornar comum e esclarecedor da ressaca da revolução portuguesa, remetendo-o para a Margem Sul, simbólica trincheira resistente, ainda hoje, de um certo ideal abrilista e de décadas de luta política, antes e

depois de 1974.

Não há em Prometeu encómios ou tangeres patéticos, antes irónicos e crus pessimismos político e ideológico; não há mistificação ideológica, antes subtil recolocação acerada das questões históricas insolúveis pela Esquerdas Tradicionais e pelas Nova(s) Esquerda(s), materializadas na existência de novas gerações portuguesas em busca de conhecimento e sentido: através da linguagem poética depurada de enunciações a proferir em cena e da evocação ou convocação súbita de mitos e mitificações históricas, procuram-se breves confrontos, em espaço cénico vulgarizado (um fundo abstrato de pensamentos audíveis), para as Histórias (a mítica herdada e a factual decorrida) se repetirem, sob o signo contorcido da sua tragicidade: não se muda, os retornos assemelham-se eternos, anda-se sempre em círculos, repetem-se, em encarnações diversas, os gestos beneméritos, dádivas de semideuses rebelados, condoídos com a sempre precária condição humana e as suas contingências e a perversão dos seus gestos, rebeldes convictos da possibilidade de outras existências humanas, ideais humanistas dececionados perante a recusa, a incapacidade ou indiferença em aceitar fogo roubado; as Histórias, mítica e atual, estão repletas de desfechos trágicos para estes ensejos beneméritos: punições tenebrosas de rebeldes, continuadas vidas sombrias da humanidade, picos de crise e sequente normalização ensombrada, apagamentos depois.

Provocatório apenas? O rastreio de encarnações prometeicas na História recente (Republicano Espanhol da foto de Robert Capa, Gramsci, Rosa Luxemburgo, os presos do Tarrafal e Peniche, Bukarine, Stalin, híbrido paradoxal de Zeus e Prometeu) converge para o espelho de ressaca da singular, mitómana revolução portuguesa e do posterior reencarrilhar das tão mitificadas, à Esquerda, classes laboriosas, sublevadas da sua monótona vida, por momentos (o PREC de 1975) agitadas a uma quase problemática tomada do fogo em suas próprias mãos. Uma sumária anatomia do retorno, mais castigante, de um tempo destituído do fogo desenvolve-se em textos posteriores (O Fim; António, Um Rapaz de Lisboa), expondo as idiossincrasias, ideologicamente determinadas, de tipos portugueses populares, os seus tiques, pequenos anseios e angústias contidas, as vivências anteriores, as pequenas vidas, os seus conteúdos frágeis e sem chama verdadeira, a ausência de futuros distintos, a incapacidade demonstrada de mudar a vida, de mudar de vidas, o ruir de todas as esperanças – memórias enunciadas sobre o mar encapelado.

A encarnação portuguesa de Prometeu em 1974, o aludido estratega do golpe militar, Otelo Saraiva de Carvalho, é evocada sem qualquer leviano encómio tendencioso à pertinência das suas prestações políticas concretas; a evocação funciona como resumo da tragicidade da revolução portuguesa (uma das últimas da modernidade ocidental), na inconsciência generosa e na ingénuo não antecipação política dos cenários que tal gesto altruísta de libertação e emancipação de coletividades humanas era previsível vir a trazer. A generosa ingenuidade política de rebelião e entrega do fogo acaba com um Otelo agrilhado num Cáucaso à margem da vida social, política, a ingenuidade condoída de gestos dos revoltosos contraposta a calculismos políticos, que constroem carreiras

políticas nas democracias parlamentares burguesas, nos novos meandros de oportunidade burguesa corrosiva de éticas e repúblicas. Mais do que terrores e piedades sobre estes repetidos rasgos de trágico heroísmo patético, a anatomia das conspirações, que visam oferecer o fogo à massa, sublinha a trágica risibilidade do fracasso das revoluções brancas e a também trágica incapacidade da massa receber o fogo ofertado, a impossibilidade ou a incosequência, determinadas pelos poderes ameaçados e reequilibrados, de todas as revoluções da modernidade.

JSM recorta, monta e justapõe fragmentos epicizantes, diálogos e monólogos quebrados, evocações e alusões de revoluções fracassadas; a todos os estilhaços e fragmentos dispersantes destas revoltas assiste um denominador comum: ousadia ingénuo, impossibilidade objetiva de sucesso, por inépcia também dos recetores do fogo ofertado; punições e torturas fundas, sempre a manutenção da vida sombria da massa. Perante esta constatação pessimista da História perpassa um fino cinismo filosófico, não desesperado e lúcido, que corresponde a uma resistência política e ideológica sóbria e onde reside a última atitude de intervenção social da modernidade incosequente: fomentar novo debate sobre o homem e o mundo, debate depurado pelo conhecimento dos fracassos anteriores e dos reequilíbrios reativos dos poderes ameaçados. Para que esse debate tenha início e seja produzido pelas novas gerações, inexperientes e condicionadas nas novas atmosferas ideológicas do fim da História, uma geração ainda titânica tem de fazer passar, didaticamente quase, o fogo – por via teatral, por via política, por via intelectual.

Em Prometeu, as Histórias (factual e mítica) correm em fundo, largos mares e rios de sedimentos, detritos, hieróglifos, mártires para nada, oportunidades anuladas por inércia e ignorância; as revoluções, as construções conspirativas da modernidade ocidental revelam-se logros e incongruências, as definitivas libertações da humanidade quedam-se por regressos serenos de poderes tradicionais em renovadas configurações, mais ajustadas a dominâncias, renovações que esvaziam velhas alternativas. Restam, por enquanto e por cima do mar encapelado, algumas falas solitárias (subtítulo de Prometeu), fiadas dispersas de memórias e rememorações – o fogo que a montagem dramatúrgica (Prometeu compósito, puzzle prometeico) procura fazer passar a gerações vindouras - memórias de vencidos e seviciados, discursos apagados de entidades incarnando Prometeu em distintas circunstâncias, as narrativas míticas ou evocativas da História recente, martírios prometeicos e a coerência intrínseca de atitudes titânicas em desafio aos deuses dos dias, o ato dramatúrgico de passagem desse fogo apagado a uma humanidade ainda sentida recetiva a sentidos de liberdade, igualdade, fraternidade. Ou, tão só, combativa ironia resistente, no momento final de falência do programa da modernidade?

A partir das Histórias mítica e factual e do real português na ressaca da sua revolução singular, a construção dramatúrgica de Silva Melo visa um outro plano de incidência de efeitos e reflexões, müllerianamente informado: o do cinismo erudito face a uma civilização que não conseguiu, por milénios, estabilizar ou fazer instituir humanismos

basilares, pegar no fogo e tornar a humanidade menos sofrente, mais sábia, fraterna, igualitária, iluminada, livre e com futuros plausíveis, gratificantes. É este cinismo erudito que opera, na exposta instância autoral, sobre a absurda tragicidade de uma humanidade sem redenções e a paradoxal capacidade civilizacional de se sublimar em tecnologias mágicas e deixar intactas as suas pechas mais antigas, o cerne da sua questão primordial. Um plano filosófico crítico sobre a civilização ocidental emerge destas páginas para o palco, num balanço longo sistematizado em picos dramáticos de tempos de mudanças aceradas e de retornos de ordens velhas em novas roupagens ajustadas.

Este plano geral também incorpora uma crítica desesperançada sobre os impactos localizados, portugueses, de presumíveis maldições, anátemas antigos e míticos, que, de súbito, confluem no presente, de si pouco consciente, um Portugal revisto pelo prisma da sua nova tragicidade – a da perda irrecuperável de singularidade diacrónica, redundante na disseminação internacional, já indistinta nas temáticas gerais de uma civilização que se espalhou e ultrapassou todos os seus zénites, não realizando o seu lado humano mais candente: o da aceitação e usufruto do fogo divino roubado, para edificação de vidas coletivas, construídas na ética, no conhecimento, nas liberdades de expressão estética consignadas nas metanarrativas modernas.

É esta anatomia sumária (de perspectiva mülleriana marcada) das aflorações e revoluções socialistas do programa da modernidade (nos três âmbitos sociais de incidência existencial), o que JSM executa com os fragmentos destinados à cena, as falas sobre o mar encapelado e as palavras sobre os cemitérios, e que faz deter os recetores nas línguas de fantasmas e espetros verberantes, nos cruzamentos de linhas labirínticas, nas evocações e recitações, nas convocações e materializações cénicas, na colagem e refundição, entre si, de mártires agrilhoados na frustração dos seus gestos beneméritos, nos fragmentos de discursos póstumos vogantes e na coralidade hagiográfica com que reconstitui, em cena, percursos sempre análogos de utopia benemérita, rebeldia, punição, martírio - e convicção de que repetidos posteriores gestos e empenhos simbólicos, em si mesmos não serão diluíveis, mas de transmissão imperiosa a vindouros.

A anatomia da tragicidade titânica, por mais que exposta e demonstrada a sua improcedência, a punição cruel ou a diluição de intenção nas normalidades refeitas, merece (e JSM o patenteia na justaposição insistente dos fragmentos) ser reinvestida, reiterada, retransmitida, reapossada, uma tragicidade repetida até um hipotético momento em que surta efeito, nele se incorpore advento. O cristianismo residual assumido de JSM aduz à problemática das anatomias das revoluções na modernidade esta particular nota hagiográfica: o suplício individual, quase voluntário e aceite, como penhor basilar da salvação da massa ignara, Lúcifer decaído, expiando, no seu martírio sob tirania, a possibilidade de salvação/emancipação da massa, o gesto titânico generoso como primeira pedra da libertação/salvação da massa.

O pessimismo e o cinismo filosóficos de resistência embebem, por outro lado, a colagem e interpenetração de fugazes quadros mal definidos de contornos, quase apenas fiadas

de palavras os sustentando dramaturgicamente, breves ou mais extensas epicizações, monólogos e diálogos refeitos, condensados e impregnados de dúvidas seculares e, ao mesmo tempo, pertinentes recolocações de questões antigas e sem resposta, num momento de refluxo fundo de ideais das Esquerdas, novas e velhas, depois da implosão a Leste. As textualidades a proferir cenicamente (poéticas, míticas, de familiaridade quotidiana, políticas datadas, etc.) destinam-se, sobretudo, a tocar públicos geracionais, a quem as problemáticas teoréticas e os episódios históricos do fracasso, em cascata, do socialismo e da construção do comunismo, no tom desgastado de fim de metanarrativa, pouco podem apelar a empatias, ou pouco esclarecedores da sua pertinência política atual localizada podem ser – as novas gerações portuguesas retratadas (Rapaz das Obras, Jovens Actor e Actriz, o esboço da personagem posterior António, Um Rapaz Lisboa nas páginas finais) revelam-se largamente desconhecedores não só da História geral titânica dos factos e dos mitos, como desconhecem a História titânica portuguesa recente, obliterada pelos aparelhos ideológicos do Estado, antes e depois de 1974, e a que nem mesmo as recentes comemorações do Centenário da República (2010) fez justiça de reparação histórica em efeméride vulgarizada de cultura institucional.

Existe um titânico fogo local apagado, que JSM, perante a institucionalização de passados portugueses em cultura de prestígio, megalomania para vislumbres externos e reconforto interno da deriva e inépcia do país em se rever e integrar, sóbria e ativamente, no fim de séculos de ensimesmamento, num quadro geopolítico e económico comum, que o não dilua e colonize culturalmente até nada desta localização peculiar restar. Esta recuperação do fogo titânico local urge ser passada às personagens jovens: o Homem sem Língua da Guerra de Espanha, a Biblioteca de livros mortos da Voz do Operário, a camponesa comunista que não foi ocupar as terras, agora mulher da limpeza na Capital e mais uma solidão trágica, Otelo agrilhado e à margem, a envelhecida militante católica da Capela do Rato, o Rapaz das Obras com o Manifesto Comunista de 1848, os leitores republicanos e anarco-sindicalistas de Proudhon e Kropotkine, Zola, Antero, Gomes Leal, Alexandre Vieira, Junqueiro, Camacho e Gomes Leal, etc., uma série de locais titãs, operários e intelectuais dissidentes, silenciados pelo Estado Novo e pelos aparelhos ideológicos do Estado sobreveniente, vencedor da trágica e patética revolução de 74.

A montagem estranha, surpreendente, imprevisível dos fragmentos evocativos dos fracassos titânicos locais, desconhecidos da generalidade das novas gerações, esquecidos pelos interesses de dominação dos que se apossaram do Estado e prevalecem sobre o curso dos dias, mescla-se, subtilmente com fragmentos míticos, recolhidos e recosidos no patchwork dramaturgico, para, no desenvolvimento e culminar do exercício, demonstrarem a circularidade cínica da História e a combatividade apenas utópica, irrealizável, aos deuses e aos destinos.

Provocação política gratuita ou muito encorpada crítica da Civilização, ajustada ao real português contemporâneo, depois de tudo e nada ocorridos no final do século xx? O gesto restante: passar o fogo aos vindouros, eco do poema de Brecht, com o fito de que os vindouros se apliquem sobre o herdado e sobre ele obtenham conceções informadas,

por sua vez titânicas, de roubar e reofertar fogo. Um desiderato da instância dramaturgica autoral ainda modernista ou já claramente pós-moderno de resistência?

1. Pessimismo, cinismo, erudição e enfoque nas realidades portuguesas pós-titânicas - Prometeu

No seu regresso a Portugal (1988), depois de anos de colaboração no teatro europeu, JSM fará o seu trabalho dramaturgicamente sondar, com afinco, o real português resultante da revolução falhada, o país de tipos sociológicos que esse fracasso fez tomar lugar, suceder a uma geração pensada titânica, herdeira de esforços titânicos clássicos, da tragédia do socialismo no século xx e herdeira, também, de anónimos e apagados Prometeus domésticos, resistentes ao Estado Novo, republicanos oitocentistas, operários libertários. Sobre esta geração, no final de Prometeu esboçada, debutante na cena social e visada recetora confusa de fogos ameaçados de apagamento nos influxos ideológicos globalizantes, por mesurar na tragicidade latente, JSM se encarregará de produzir novas dramaturgias, importando uma série de novos dramaturgos europeus (vide a coleção da Cotovia Livrinhos do Teatro), dando espaço às suas novas proposições fomentadas, produzindo e encenando textos próprios, a par das encenações próprias, despojadas e militantes, esclarecidas e eruditas, fomentadoras de novas cumplicidades e resistências, novas consciências políticas nos níveis de cidadania até então despiciendo, necessárias a novos debates e à destituição de valor dos discursos formais e institucionais, que ganharam a normalidade do quotidiano e a serem sem chama.

Ganhar os mitos patrimoniais consagrados para este debate de cidadania e esta aprendizagem política necessária, é, dramaturgicamente, a maneira mais rebuscada de, pela estética não tradicional, experimental e estranhada, proporcionar ensejos de fazer passar o fogo roubado: como as encriptações cénicas de Heiner Müller, a proposta de JSM contém essa combinatória de arte cénica de nova vanguarda despojada e um manancial de dados e deitações, alusões e metafóricas quase charadísticas, cujas receções e decifrações não estão facilitadas, antes promovem, em didatismo novo, a inquirição dos recetores, quer sobre a erudição particular da metanarrativa marxista, quer sobre as incidências que esse legado possa ter, de forma profícua, sobre as envolvências diretas do ato estético-ideológico.

Pessimismo e cinismo pressupõem agir sobre e reativar um conjunto muito alargado de informações do lastro patrimonial, de episódios da hagiografia socialista e das mais recentes catástrofes objetivas da História, para que, recentradas nessas molduras mais substanciais, novas gerações se possam debruçar sobre as novas condições de existência própria, tendentes a suspender e eliminar passado e futuro em hedonismos de homem light, sem raízes e, logo, sem bases para se projetar um pouco além da sua condição limitada atual.

O didatismo dramaturgicamente é quase nulo: se existe, é enviesado, exatamente no sentido de proporcionar mais dúvidas que arrimos e certezas, mais apelos à racionalização do que metas emocionais e condoídas empatias sobre a sorte miserável do mundo e da História transcorrida. O cinismo permite a JSM presentificar todas estas dores humanas sem sentido, todo o sem sentido da História de sucessivos e inesperados Prometeus e a

sucessão inestancável de recusas de aceitação de gestos beneméritos, que poderiam, em tese, lavar parcialmente a face do mundo, congregados gestos que poderiam, em tese, conduzir a libertações e arcos de ponte para novas existências e para a erradicação de trágicos aspetos sempre presentes. O plano deste didatismo é de filosófica reconsideração da História transcorrida, de reconsideração cínica de uma Civilização que nunca conseguiu resolver, no mínimo essencial, a grande contradição da cultura e da animalidade humanas, a existência sob o signo cordato do fogo roubado e as suas mais escuras heranças, a inconciliação entre a Ulisses e as Sereias – resultando, como Duvignaud, num plano também filosófico crítico de Civilização resumia, nos suplícios repetidos de um por grupo organizado, atos que preenchem as necessidades de ver, assistir, existir da massa e fazem prescindir de uma racionalidade superadora.

Pessimismo e cinismo conjugam-se para uma mais fundada lucidez política das matérias que, na ordem do dia, é candente inquirir, inquirir para além da identificação ou da empatia bem intencionada, e das ideologias que alindam, atualmente, todas as tragicidades inextirpáveis do Homem: a História é um efetivo suceder de catástrofes, todos os humanos delas participam, nelas são responsáveis, cada vez que Prometeu é agrilhado, súcubo ou incubo, é a humanidade, em conjunto, que recusa receber fogo roubado e que o agrilhoa. A consciência deste facto repetido sem solução abre uma primeira via a novas dramaturgias: tragicidade clássica e tragicidade contemporânea assemelham-se, conectam-se em afinidades, não se podem dissociar; as simbólicas personagens trágicas com dois milénios, arquétipos ideológicos bem esboçados da condição humana nos seus circunstancialismos históricos, magramente diferem das personagens que hoje se possam, com as aderências e a ganga dos dias que as contornam, esboçar; o processo histórico, caro à modernidade, nas suas prerrogativas ideologizadas de marcha, progresso e terras prometidas, enferma de perspectiva de filosofia da História; a marcha é circular, o retorno ao ponto de partida uma maldição de deuses ignotos (Sísifo, por elucidação), o incumprimento de utopias sofridas, a desesperança, a reiteração e a reincarnação fársica as constantes com que os ensejos humanos de libertação das contingências dolorosas podem contar.

A urgência de municiar as novas gerações teatrais e de cidadania com os sofridos saberes históricos da marcha humana pelo socialismo assenta em frontais pessimismo e cinismos autorais, concepções ideológicas ainda resistentes aos novos cursos do mundo, depois da Queda do Muro e da implosão descontrolada das edificações socialistas autoritárias. A reflexão sobre a História recente e as considerações críticas sobre as formas por que se materializou o ideário socialista, hoje larga e fundamentamente desacreditado, contudo, surgem mais pertinentes, através de novas intervenções e reconstruções dramáticas, por ser este o meio e o campo ajustados para se falar poeticamente do Homem, das suas deambulações milenares no acaso e na procura de sentidos existenciais e coletivos de vida. A verborreia marxizante e as verbalizações partidárias vulgares, a par de esgotadas fórmulas de análise das realidades em mutação, são a herança de onde se pode partir para despertar, nas novas gerações, a inquirição crítica, distanciada, do que é imediato

em termos de novas configurações sociais, mas que, na verdade, deita raízes bem mais longe - nos primórdios simbólicos de uma Civilização complexa, que já foi, ou se julgou, paradigma extensível a toda a humanidade.

No fragmento metadramatúrgico inserido a páginas 118-123, novos actores refletem, em cena, sobre a necessidade de apreender como a sua mudez pessoal se preenche com as falas de entes passados e com o que eles dizem de pertinente para a atualidade concreta dos tempos portugueses: Prometeu funciona muito ironicamente no plano da metadramaticidade, ao colocar no enfoque cénico as questões de representação das novas gerações, ignorantes de muito do que as antecedeu, e da sua capacidade ou incapacidade de, em metáfora, receberem e entenderem o fogo roubado, que pode promover melhorias de vida – sendo o fogo, aqui, o conhecimento de todo um historial de esforços titânicos, de generosos rebeldes contra tiranias, seviciados em punições mais drásticas que a morte absolvente. É este historial, mítico ou factual, que a proposta dramatúrgica procura fazer passar e depositar nas mãos de novas gerações, nas vidas constatadas de ignorância sobre antecedentes e presente, ignorância determinada por novas imposições de ordem ideológica ainda por objetivar: Prometeu é gesto dramatúrgico de depositar vários fogos, quase apagados, num mundo de sombras adensadas, no preciso momento em que o socialismo internacional possível implodiu, com fragor, e no momento português em que as memórias titânicas da peculiar anacrónica revolução portuguesa se encontram também soterradas pela crescente ideologia disseminada por um papel europeu e mundial de prestígio simbólico, que a megalomania cultural portuguesa sempre acalentou, para consumo interno, mas com que, neste período, pretende deslumbrar o exterior, através de uma consistência cultural de séculos, ganhar espaço delimitado numa Europa, ainda em desenvolvimento e afirmação de bloco económico e geopolítico (à cultura de prestígio do Estado no cavaquismo, com as suas Europálias barrocas, XVII exposições de recelebração da saga de descobrimentos, etc., sucederia, muito em breve, o delírio de consumo cultural massivo ignaro do guterrismo, a Expo 98 ou a promoção do futebol, infraestruturas napoleónicas e sumptuários gastos públicos em novos sentidos de festa e festejo popularizado, por nada ou, na verdade crua, por obscuras oportunidades de negócio e a projeção internacional de capacidades de parceria em negócios que não implicam a massa divertida).

É contra este espírito deletério de novas ideologias afirmando-se e euforias sem pé nas realidades concretas por onde se vive, de facto, que Prometeu acomete, brandamente, na sua seriedade trágica, sob embuste, no fundo, irónico e sofrido na instância autoral, e nele se revela o subtil didatismo contra a corrente, apenas o sensato gesto de reofertar autoralmente, o fogo do passado recente e a simbologia dramatúrgica do passado longínquo e, nesse gesto de sobriedade política e filosófica, deixá-lo nas mãos de vindouros, a quem todo o processo de construção se destina, estética e ideologicamente, a quem toda a decisão, se apreendidas as condicionantes, nas mãos se deposita.

Jovens actores e jovem operário recebem, da instância autoral, o fogo que pode apagar-

se, se não aceite, ou, como se tenciona, pode ser de utilidade prática e pública local, para melhorar a vida pouco auspiciosa da humanidade vindoura e das novas gerações portuguesas atuantes dentro dela. A lição metafórica de política e História, ocidental e de aplicação portuguesa (objetivo dramático e político do regresso de JSM em 1988) tem, em *Prometeu*, um primeiro passo dramático-político inovador de fazer reincidir na realidade portuguesa esta atitude resistente na pós-modernidade - pessimismo crítico, cinismo erudito, lúcido humanismo essencial, em tempos, internos e externos, confusos e sem paradigmas definidos; a posterior pesquisa dramático-política de JSM tomará esta direção em textos de sua produção e nos repertórios afins que promoverá, com *Os Artistas Unidos*, nos anos seguintes e com a divulgação das dramaturgias europeias centradas sobre o homem contemporâneo, as suas existências políticas e sensíveis, nos *Livrinhos de Teatro*.

Prometeu é momento inaugural de viragem acentuada nas proposições dramáticas portuguesas; o impacto, como sempre, será muito relativo em termos de públicos ou de ecos na cultura portuguesa. Julgo, contudo, não ser erro de perspectiva ver neste texto dramático, estranho pela sua atualidade exógena, uma pedra angular de ignição de novas dramaturgias internas, por duas razões simples: ele é aporte e materialização local da dramaturgia mülleriana de segunda fase em Portugal; e ele refundamenta, nos anos noventa eufóricos de dois sentidos de consumo externo de prestígio cultural autóctone (cavaquismo conservador de lastro patrimonial e guterrismo de projeção europeia das capacitações internas para paridades e legitimações), a necessidade portuguesa de deixar a importação dramática muito marcada, pesquisar, com ensinamentos assimilados, e produzir esclarecidamente, tomando vias próprias, dramaturgias, vias dramáticas que atentem nas peculiaridades da sociedade portuguesa, que as distingam dos influxos de globalização uniformizante, vias que, ao mesmo tempo, saibam relativizar as produções internas perante o correr do mundo mais geral – localização político-ideológica incisiva e atualidade dramática demonstrável e pertinente.

Em *Prometeu* confluem a informação atualizada das dramaturgias exógenas e a necessidade sentida de tomar as realidades humanas portuguesas como ponto de partida e chegada de produção dramática demarcada, na sua maioria de proposição interna, raramente portando em si explícita intenção de projeção em espaços dramáticos externos. Se *Prometeu* (vide posfácio pp.181-185) se pressupõe acrescentamento a um teatro que foi possível ser o próprio corpo do pensamento, a vivência concreta da Cidadania – da História e da Política, as propostas dramáticas posteriores não desmentem a recorrência ao exógeno para melhor se focar o real português envolvente e as novas características que o enformam, sendo a rescrita (rapsódica) de textos pregnantes metodologia de aproximação e interpenetração do clássico quase apagado ou estabilizado ideologicamente e o presente de traços ainda frescos. O regresso da autoria e da escrita dramática sustentada em textualidades anteriores, mais recentes ou mais longínquas, como meio de combate por uma estética dramática que ainda opere e promova a meditação colectiva sobre *A Cidade*, uma teatralidade renovada mas filiada

num teatro de matéria e pensamento, corpo e voz, voz e silêncio, homens e homens. Uma teatralidade bem demarcada da magia, do espectáculo, das variedades, um teatro que substitua os deuses e os gigantes generosos e leve os homens, cada homem a não precisar de intermediários, e a roubar, por si e pelos outros homens, o fogo: Durante uma semana, entre o 25 de Abril e o 1º de Maio de 1974 pensei (pensámos?) que esta história do fogo e dos homens podia finalmente ser pegada pela outra ponta da meada, pelos homens, simples homens.

A meta política destas dramaturgias (posteriores à implosão do comunismo e da falência frustrante dos inúmeros roubos de fogo não recebido e não usado em prol de coletivos) reside nesta comprovada incapacidade dos homens simples: o que resta fazer é uma meditação sobre nós, cidadãos teatrais e políticos de agência titânica, e sobre as novas gerações, nos seus passos indecisos (dirigidos?) por dentro de cidades que desconhecem e os preenchem de angústias pequenas, não deixando que se pense, se conheça, se receba fogo, se exerçam cidadanias dignas: Prometeu é libertado no final, sai de cena, entra António, um Rapaz de Lisboa e a anatomia minuciosa dos labirintos abertos que percorre sem parar.

2. António, Um Rapaz de Lisboa – enfoque dramaturgico nas primeira e segunda gerações após 1974

A metodologia dramaturgica de JSM, no regresso empenhado a Portugal no fim dos anos oitenta, principia-se pela translação dramaturgica atualizada de matérias político-filosóficas do património ocidental (Heiner Müller - Quartett, Germânia 3 - Prometeu) para o espaço dramaturgico português em evolução rápida, na sua internalidade já, sumariamente, colocado, em duas décadas, a par das experimentações europeias desses anos, e já possuidor de franjas de públicos teatralmente educadas nas tradições e nas novas proposições, com as quais se podem elaborar exercícios dramaturgicos diferenciados e de efeitos prolongados, dramaturgias à procura de legitimações internas.

A transfiguração e translação de mitos dramaturgicos, para reflexão e reposicionamento de sentidos (estéticos, políticos, ideológicos) sobre a História e o estádio tendencial da Civilização, decorrem de uma estratégia, quase pragmática, de intervenção político-cultural localizada, por via dum teatro despojado em cena, mas de rigor poético e textual, que visa fruições estéticas complexas e construções polemizantes de debates (ainda modernos, na resistência a apagamentos de memórias) posteriores ao ato dramaturgico, sobre os homens e as cidades dum supranacional entidade ocidental, que represa memórias por apaziguar e onde novas problemáticas se constituem sobre os estratos milenares de edificação do presente, sociedades contraditórias de sugerido fim de história, onde persistem em desembocar lastros civilizacionais nunca resolvidos.

Com as figuras titânicas das revoluções socialistas internacionais em Prometeu, na transversal tragicidade clássica que, sem esforço, as pode ligar numa ficção dramaturgica, entretece-se a ideia de um conjunto português de anónimos titãs esquecidos, reais e históricos, dramaturgicamente edificáveis nos atos quase apagados de fogo a transmitir a vindouros. Depois da evocação destes titãs à escala interna, JSM presentifica, em António, Um Rapaz de Lisboa, a primeira geração de permeio (a que não soube ou não pôde receber e reavivar o fogo ofertado no 25 de Abril) e uma geração posterior, a segunda, já adulta e atuante nos anos noventa (década eufórica e tonta de resolução e síntese do ciclo imperial mal conhecido e de ensejos de projeção europeia de legitimação néscia do lastro patrimonial herdado desse ciclo), porque pretende estabelecer uma continuidade dramaturgica de interligação entre elas e uma dissidente dramatização da História portuguesa do final do século xx. JSM desvia, assim, o foco de pesquisa dramaturgica da atualidade europeia, contemporânea ou ancestralmente cultural, para se centrar, inquirindo, nas emergentes realidades sociopsicológicas portuguesas de final de século – informes, mas já descritíveis, quase palpáveis na reprodução cénica, contornáveis, e de que alguma conta irónica se pode, já então, dar, pesquisas apresentáveis em cena, reconhecíveis e passíveis de suscitar (para além do reconhecimento basilar das envolvências dos atos teatrais) reflexões – políticas, estéticas, ideológicas, em gradação.

O registo de investigação e criatividade dramaturgica altera o enfoque para homens e

mulheres com bastante de português contemporâneo concreto (hábitos, ideias volúveis que os preenchem, pequenos dramas com que se habituaram a coexistir e a seguir, um pouco mais, em frente, trivialidades do curso dos dias portugueses): a geração (quase titânica, a de JSM) que viu passar o seu momento alto e persiste nos seus hábitos e limites crassos consabidos, permitidos pela civilidade desses dias de habituação a ideias europeias; a geração que deambula, nova tragicidade, por entre novas pequenas angústias diárias, a indecisão e a impossibilidade narcotizadas, a verificável ausência de fitos, metas, vontades de mudar a vida herdada, de mudar de vidas, a herdada inércia de derrotas e a ignorância lata das Histórias local e ocidental, os desejos e pequenas ambições sonogados por uma incapacidade, incutida culturalmente, de modificar pequenos pormenores e obstáculos à mão, a imersão num repetido quotidiano ideologizado, curtos detalhes e fundos antecedentes que eles voltam a referir, um impasse geracional que, mais tragicamente, se parece estender a uma esboçada geração in ovo - as crianças nascidas, ocultas, fora de cena, sugeridas em cuidados de infantários e assistências parentais, de famílias disfuncionais e avós também de função distorcida - a terceira geração após 1974.

Sobre as gerações presentificadas em António, Um Rapaz de Lisboa, parece pairar um difuso destino, uma força invisível e incógnita, que reduz a cena e o real, que ela reproduz, a atmosferas fechadas e levemente opressivas, por onde personagens deambulam, sem saídas em vista ou razoáveis aprendizagens, sem mudanças assinaláveis em si mesmas e no que as rodeia, sem que se materializem conhecimentos, sobre si próprias e sobre esses nebulosos espaços, simultaneamente antigos e contemporâneos, ocidentais e lisboetas, que percorrem sem fito esclarecido, por onde deambulam. António, Um Rapaz de Lisboa, na sua contida urbanidade quotidiana de tragicidade, estender-se-á, cinicamente, mais tarde, na dramaturgia de JSM, até aos mancebos desregulados e arregimentados de O Fim: as deambulações de António, inerte passageiro dum quotidiano, determinado, por renovadas ideologias dominantes, em ser crasso e patético, podem converter a sua escassez existencial, se extremadas as circunstâncias de existência, em novos Woyzecks entre casernas, piadas rudimentares contínuas e horizontes existenciais a esse nível, ápices imprevisíveis de droga, raves, memórias e saudades de ruralidades medíocres, ciúme indistinto e irracionalidades, momentos desalinhados que não possam enquadrar nas suas pulsões mal apercebidas; a normalidade contida e até funcional, em suficiência, no quotidiano, pode irromper, de súbito, sem aviso, numa tragicidade cega - o acaso, o imprevisto, o acumular de imponderáveis na alma humana, os seus limites de tensão.

Alegria existencial, felicidades proverbiais, mínimas realizações pessoais, deslumbramentos e colorações do real ficam à margem das deambulações de trágico menor de António: o tom pardo, a contenção de expressividades, as reticências calmas e inconclusivas, uma calada tragicidade menor dominam as ambiências cénicas, as evocações, em esquisso, de espaços interiores, habitações populares, ruas, praças, lugares públicos, escritórios e repartições, salas de espera de hospitais. Os movimentos

coreográficos de António são calados e sorumbáticos, repetem-se dentro dessa ambiguidade sem alegria ou desesperos gritantes, um deambular sob atmosfera opressiva, cuja densidade é apenas sugerida, um mal-estar sobreveniente.

O municiar da cena com referências diretas a realidades históricas reconhecíveis na sociedade portuguesa dos anos noventa (presença marcada e quotidiana de drogas leves e pesadas, do álcool, de um jovem estilo de vida noturna e de boémia rock sem tensão, despolitizada, os crassos títulos dos jornais, os empregos precários, a precariedade social generalizada à massa, as relações amorosas complicadas e mutuamente insatisfatórias, a recente imprecisa inserção num quimérico vasto espaço político, social e económico europeu (muito por descobrir e entender, no seu peso de História e lastro cultural) subverte um aparente naturalismo de motivação sociológica: cada traço do real envolvente direto jogado em cena remete, mais a fundo, para complexidades culturais internas e existenciais do ciclo pós-imperial ou, regredindo, para mais longe ainda, para uma tragicidade ocidental, que perdura e cujas metamorfoses se podem aferir nas encarnações de Prometeu. Os modos de vida portuguesa contemporânea reconhecível, que se evocam, sumária mas essencialmente, em termos dramáticos, os factos históricos e civilizacionais, que, por trás da intencionalmente realista e minuciosa reconstrução de passos recolhidos de vidas verificáveis de uma geração concreta, conduzem (por inferência de intenções autorais) efeitos dramáticos para despoletar debates menores, mais abertos e exteriores ao ato teatral, sobre o homem português e a grande cidade, antiga capital dum império sonhado e decaído, mas fazem-lhe, em nódulos subtis, subjazer ecos difusos das tragicidades de muitos outros homens e cidades ocidentais, narrativas mitificadas ao longo de uma civilização trágica e irremediável em si mesma, uma subscrita visão mülleriana de pessimismo, maldições desdobrando-se, pelo menos, desde a Casa dos Atridas, até um negro cosmos...

António não será ainda, neste contexto subjacente, uma figura, apesar da sua taciturnidade – é, antes, personagem de atual configuração e circunstância, e o trágico menor, que a faz deambular por interiores e exteriores, acaba por fazer carrear nela, sorumbática e calada, todo um lastro (quase freudiano) de mal-estar na Civilização, cuja leitura pode ser imediatista e ingénua, posta sobre o plano do *fait divers*, ou, com erudição compassada, passível de ser religada a planos de profundidade civilizacional e, em consequência, despoletarem-se questionações (míticas, filosóficas, estéticas, políticas e ideológicas) sobre História decorrida, os dias de hoje no Ocidente e no Mundo, e, com olhar crítico mais assestado, sobre a sociedade e pessoas portuguesas resultantes - depois da impossibilidade de transmissão do fogo prometeico na anacrónica revolução abrilista, depois da inserção tardia num inovado espaço cultural europeu, depois do fecho abrupto de uma História interna de impermeabilizações e ensimesmamentos que retrocedem ao século xvi, depois de todos os referenciais mitómanos próprios se terem recolhido à Língua e aos ideologemas peculiares que ela enforma e faz ainda circular, faz recrudescer.

Ao realismo reticente de António subjazem redes intrincadas de problemáticas culturais

internas e externas, que nódulos dramáticos subtis fazem eclodir sem espalhafato, numa continência criativa sem cedências a teatralidades convencionadas, numa seriedade política ainda moderna e afiliada, de pendor analítico e racionalizante, modernista tardia, que outros dramaturgos portugueses já não podem contrabalançar, conter e impedir o brotar de virulências, ruturas marcadas, iconoclastias perante o património e o estágio civilizacional atingido (vide, por contraste, as iconoclastias ligeiras e profundas que, respetivamente, Carlos J. Pessoa e Armando Nascimento Rosa operam sobre o corpo inerte do património civilizacional e teatral).

No prefácio (pp.11-13), JSM assume os cortes, que as dramaturgias portuguesas deviam fazer mais seus, para que textos e teatralidades dos dias de hoje se pudessem radicar na (então) eufórica cultura local de recuperação de traumas autóctones e sua reversão em publicitação externa de prestígios, e pudessem confrontar a dominância cultural deste programa ideológico de aval estatal: textos de hoje com palavras de hoje, personagens de hoje, contra os mortos infecundos e a linguagem velha dos simbolistas, a poesia bafienta do teatro herdado e sempre reproduzido como modelar, e os ideogramas aristocráticos prevalecentes nas relações senhor/escravo - que Sarrazac sublinhava reiterar-se ainda em todo o século xx dramático; trivialidades dos dias de hoje, portuguesas no enfoque, em que urge, na consistência de dominação ideológica, fazer atentar e escarpelizar, têm sempre por pano de fundo o trágico das gerações titânicas vencidas; falar-se, por entre as trivialidades light disseminadas nos atuais modos de vida ocidental, das pessoas que sobrevivem e se esganam por sobreviver hoje mesmo revela-se necessidade autoral de estabelecer afinidades e cumplicidades entre públicos e cenas e o direito político e de cidadania cultural de essas pessoas menores, na sua tragicidade menor no real, entrarem em cena e a tomarem nas suas mãos, num fórum especializado de expressões e legitimações, as suas existências, face a reformulações políticas das pirâmides sociais precedentes, a reorganização hierarquizada da vida em sociedade na ressaca do fracasso revolucionário e da europeização culturalmente postíca.

JSM afirma a disputa da cena a autores/empresários e a um mülleriano teatro de dentistas, para que, a um anterior combativo teatro de poesia e filosofia, praticamente desativado nas novas coordenadas culturais, suceda um teatro que fale de sobreviventes em concreto, e dele se retirem conhecimentos plurais e diversificados, novos debates menores ganhem raiz, entre a cena e as suas envolvências se possa chegar a novas sínteses de utilidade geral, novos fogos sejam portados, a maldição de eterno retorno possa ser declinada.

A construção participada do texto para a cena (elaboração em seminário de escrita dramática, propostas sobre o real português, lisboeta, contemporâneo) aproxima escrita e palco e promove uma articulação dinâmica (que, nos anos seguintes, mais se comprovará com outros novos dramaturgos) entre específicos saberes de cena e saberes de escrita para a cena: desta cumplicidade estreita e focada no palco resulta a realização de textos inovadores para a cena, mas também o facto, algo contraproducente, de, ao serem produzidos nessa estreita articulação, a sua edição, posterior às representações

públicas e seu referente futuro, não suscitar abordagens cénicas por outros grupos teatrais, isto é, o concreto da sua elaboração, com vista a uma prática cénica e uma estética dramatúrgica específicas, por elas marcada, dificulta posteriores descolagens entre os dois âmbitos de criação dramatúrgica; as obras de JSM são marcos estético-políticos, legíveis e visíveis, e, decerto, incitam outras dramaturgias, reativas ou afiliadas, mas não se constituíram, até à data, materiais abertos, passíveis de encenações autónomas, fora do círculo restrito de relações de trabalho do dramaturgo. Marcadas pessoalmente no texto e na cena, elaboradas criteriosamente para uma prática cénica demarcada, as suas proposições dramatúrgicas são de difícil retoma por outras entidades; contudo, é esta peculiar via de criatividade dramatúrgica, externamente esclarecida e internamente peculiar, que constitui a sua singularidade e a necessidade de adequado estudo - um estudo mais detalhado, face a outras propostas dramatúrgicas editadas, passíveis de diferentes operações de encenação por personalidades alheias aos primeiros processos articulados entre texto e cena, mesmo quando os seus autores as conceberam e escreveram à beira do palco. Outros textos, registos de criatividade articulada entre escrita e cena, não transportam em si, apesar de longas didascálias e orientações expressas, esta carga autoral determinante de práticas teatrais: são mais flexíveis e interpretáveis, mais permissivos e conversíveis perante a autoridade da encenação; os textos editados de JSM, ao contrário, portam, ostensivamente, uma estética dramatúrgica precisa e personalizada, de que as palavras de hoje e a reprodução dramatúrgica da trivialidade contemporânea se não conseguem afastar; no essencial, esta estética dramatúrgica, nos seus fundamentos civilizacionais eruditos, políticos incisivos e desideologizantes em combatividade no presente, não é aberta nem passível de ser contornada pelos lados da vulgarização ou do opcional esvaziamento dos sentidos inscritos: pelo contrário, há nas palavras destes textos uma constância não ambígua - o que se diz é o que se quer dizer, o que se mostra é o que se quer mostrar, o que se infunde é o que se visa infundir, os debates, em vários planos, são os que se decidiu fazer despoletar. No caso de António, o que se quer dizer, mostrar, infundir e debater não permite margens de devaneio ou leituras ingénuas ou diletantes, literárias, tradicionalistas, teatrais, outras que a da verificação político-cultural pormenorizada do real português envolvente do ato dramatúrgico, sob uma estética dramatúrgica apropriada, construída mais sobre a palavra exata e menos sobre dramaticidade aberta, e debaixo de perspetivas críticas demarcadas da História e da Civilização Ocidental. Em António, os fios condutores são perceptíveis através dos princípios dramatúrgicos de hiperrealismo, narração lírica (se não for mesmo pirosa) e fantasia teatreira, concretizados em dois outros princípios de pragmática dramatúrgica - o princípio de narração no futuro e o princípio de narração no passado. O texto (e a cena nele contida) é ruminante (volta-se, ciclicamente, a mastigar o já mastigado), a estruturação do dito e do visto repete-se, bolsa, inesperadamente, fragmentos semelhantes, assemelháveis, aniquila processos em cadeia e causalidades, não consegue sair de si, como as personagens (redesenhadas, por vezes, ao pormenor estafado) de si mesmas não conseguem sair, agravar-se, rasgar-se, descompor-se.

A fragmentação e a síncope de cenas curtas, a montagem e o corte abrupto, o pormenor sugestivo e marcado, o trivial insistente, o excesso pontual de realismo, o raiar sarcástico de tópicos melodramáticos, por outro lado, são recorrentes, mas não gratuitos numa economia dramaturgicamente ágil: todos eles concorrem para o debate do estranho no familiar e da familiaridade estranhada – aceitação ou distanciamento das interseções efetivas de valores e práticas sociais que ilustram a cidade e as pessoas lisboetas, extensíveis, de meados dos anos noventa, anos estrategicamente impostos em cena, pela inserção de um adereço, uma indolência, uma referência simples e complexa, uma indulgência moral. O texto não é totalitário, nem sistemático e é, cinicamente, aberto (a metáfora ironizada, de Stendahl, de espelho levado ao longo de um caminho, espelhando a casualidade do que encontra e reflete...) aos quatro ventos; e será um texto ao deus-dará, no prefácio, inteligente e provocador, sobre tudo o que este texto e a cena nele implicada, de facto, não são, não podem ser – porque a espetacularização importa menos, ainda, que a poesia, a poetização do espaço vazio, já não a palavra combatente de poesia e de filosofia, mas uma agreste poesia de hoje, a palavra poética dos sobreviventes de hoje, que caíram sob a lupa estética e analítica com que novas dramaturgias se podem erigir – contra as poéticas (repetitivas até ao absurdo, sua derradeira virtude) dos mortos infecundos e da improfícua e conservadora relação dramaturgicamente senhor/escravo.

O texto (antes, depois e durante a cena) continua a deter primazia e a ser fulcral nas dramaturgias que se acrescentam a históricas epicizações mais ostensivamente sociológicas e políticas; ainda sociológicas e políticas, por filiação, as sociedades focadas e as reconsiderações políticas sobre elas nestas novas dramaturgias retornam ao cerne das questões anteriores: a um novo teatro que urge devolver à polis, sob pena da falência da arte e da inoperância social da sua natureza política ocidental intrínseca, sob pena da subjugação da arte à mercadoria e ao espetáculo, ambos vendíveis e adversos à consciência do presente e da História transcorrida. A palavra permanece central nas dramaturgias em construção de JSM; é central também nos textos estrangeiros que promove e encena e nos que vem fazendo traduzir para os Livrinhos de Teatro da Cotovia (coleção, repertório do que, para o dramaturgo, urge dar a conhecer ao meio teatral e às gerações emergentes, sobre o que na Europa se cria, nesta linha de memória e de atuantes passos em frente nas cidades de homens sobreviventes). A palavra é central à dramaturgia de JSM: é, também, funcional, lírica, evocativa, eficaz, colorida, pertinente, trivial – regista, evoca, dá conta (irónica, cínica) do real percecionado; por ela, pelo seu carácter afilado, se pode ter ensejos de o reabordar, fazê-lo contorcer nos sentidos impostos; por ela, crê JSM, existe a possibilidade desideologizadora de um teatro de hoje – ponto privilegiado de observação crítica retrospectiva de História e Civilização Ocidentais, ponto de análise do presente informe, plataforma de chegada acidental, sem a arrogância de vislumbres de futuros prováveis, estádio de compasso de espera, de efabulação e cumplicidades sobre o tempo histórico em concreto. Uma teatralidade combativa dos absurdos das novas ideologias, um espaço de cena focado sobre as sobrevivências menores, a tragicidade e o heroísmo inapreendido que delas se urge desdobrar.

As deambulações de António espelham (Stendahl assimilado à cena atual, epicização particular, o dramaturgico, por si só, incapaz de dar conta do real contemporâneo, as múltiplas facetas constituintes e desagregadas) cintilações e reverberações súbitas do real imediato, inapreensível numa totalidade tradicional; num espaço dramaturgico a três dimensões, estalado, raiado por uma centena de linhas de fragmentação, sugere-se o real português (urbano e suburbano) da convulsa capital de um império ruído, ele mesmo incapaz de forjar já uma imagem plana, sem estaladuras ou manchas de nitrato corrompido pelo tempo. O antigo regime porfiou na manutenção de uma imagem estática, mítica, impermeabilizada, reverenciada, inquestionável de país; o regime democrático formal, perante a autoritária ameaça de nova uniformidade centralizadora, fez da pluralidade e da conciliação de pluralidades formais o seu emblema político consumível e a contradição maior, a qual, com demasiada frequência, insuportável, não institui nem abrange uma parcela muito alargada dos seus cidadãos. Refletir, em espelho quebrado, raiado por inúmeras, ténues ou grossas, linhas cruzadas de fratura, surge como possibilidade de manter a metáfora da arte cénica enquanto sistema conjugado de espelhos deformantes – esgotada, em embrião, a pretensão estético-ideológica naturalista de fatias de vida reproduzida. Uma pedrada num canto do espelho realista impossibilita imagens planas e estáveis, ilusórias e contornáveis ao primeiro olhar, antigas ou de nova promoção pelos poderes reconstituídos; a realidade é refletida, deformada em estilhaços, é pelo reflexo em estilhaços que se podem aprender, ótica desconcertante, aspetos díspares e a partir dele permitirem-se deduções, especulações, ficções.

A metáfora do espelho quebrado (refletindo estilhaços, em dispersão, de tempos, espaços e personagens) é conveniente à descrição da estruturação dramaturgica em torno de António: se o espelho, em picos de epicização dramaturgica, tenta acompanhar as deambulações de António na sua vulgaridade trágica e, incapaz, por honestidade epistemológica, de reproduzir a totalidade dos seus passos ao longo delas, o ganho de incorporação dramaturgica de estilhaços exprime-se pela absorção de aspetos díspares e avulsos do real, das aderências de realidade direta à personagem focada como promotora principal da construção cénica. Os tempos e os espaços exíguos de António são revistos nesses estilhaços de dramaturgia honesta, que, explicitamente, assume não deter preexistência de sistemas (poéticos e filosóficos), de apriorísticas totalidades explicativas ou justificadoras - apenas acuidade crítica e atenção ampliada na recolha de fragmentos e não muito aplicado interesse de recomposição, de fazer encaixar, em lógicas correntes, peças de puzzle - sim as que, acidentalmente quase, se justaponham, sem atrito demasiado, para a elaboração de debates.

As cenas de rua, de lição brechtiana relevada em novos tempos, na fugacidade de figuras e de bitares linguísticos, são responsáveis pela edificação de uma atmosfera estético-ideológica moderadamente opressiva, correlativa dos passos calados, taciturnos, sorumbáticos de António. As breves, emblemáticas cenas de rua espelham, numa economia dramaturgica enxuta, cidade e múltiplos cidadãos diferentes entre si

(interligados por uma afinidade filosófica, que escapa à primeira leitura ou visualização), tempos e conteúdos históricos locais; pedaços de espelho quebrado emitem relances de realidades concretas e objetiváveis, induzem, sugerem, marcam, detalham pequenos instantes hieroglíficos, de dedução prática posterior – e posterior complexificação, por efeito dramático do estranho no familiar, do familiar dramaturgicamente estranhado: os operários de limpeza da noite, a mulher que corre na madrugada (sugerida émulo de Io em Prometeu?), deitares linguísticos de casualidade, calão geracional ou eco mais problemático, remoques, enquadramentos fugidios de transeuntes inexplicáveis, suas sentenças enigmáticas, triviais, semi-absurdas, igualmente inexplicáveis, hooligans mudos e seus rituais futebolísticos, os restos evacuáveis da noite e da madrugada, estilhaços de verbalizações anónimas a meio, gente em paragens de autocarro, ponto de confluência e cruzamento fugaz de figuras, o junkie pontual (elo de ligação a António ex-toxicodependente, dependência que, no fim do exercício dramático, se revelará chave parcial de interpretação das deambulações) e a sua provocatória saudação, misto de afabilidade, matreirice cúmplice e ressentimento de condição social e existencial estagnada, as coreografias de figuras anónimas que cruzam a rua e voltam a cruzá-la, sem que algo de distinto, entretanto, por elas tenha ocorrido, constâncias de retorno e inércias, os desmandos e violências menores, trivialidades de não saber de chaves, de andar descalço, ter os sapatos com cordões desatados (emblema de uma geração?). A cena de rua de lição brechtiana é tratada pelo ângulo de inquietante, nas receções, mudez coreográfica da dança contemporânea, entes súbitos cruzam a cena, nos seus movimentos automatizados, como em Pina Bausch, e desaparecem com seus enigmas menores.

Cada figura, cada figurante lançado nestas cenas de rua faz acumular, nas suas tragicidades quase escarnecíveis, a opressão de tempos e lugares, que adensa o ar em volta de António e torna as suas deambulações e movimentos assunto menos corriqueiro, assunto que endereça sentidos mais profundos, necessitados de reflexão erudita: Io como referente (?), António deambula também, pela cidade e pelos espaços da sua existência pessoal, picado de angústias menores, sofre e expia culpas ou inocências absurdas, por alheias, maldições antigas de que é inconsciente – o trágico menor da personagem – e com que tem de arcar no seu tempo de existência (o lastro patrimonial, a maldição sobre os vindouros, o mal-estar na Civilização). O núcleo de personagens recortadas em torno de António (Teresa, Ana, André, Cármen/Mãe) não aporta tanta informação dramática direcionada das envolvências sociais e ideológicas e das precedências civilizacionais pressionantes, como esta prolífera e cruzada mancha de súbitas figuras incompletas, entes sobre o risco, que Sarrazac traçava, entre o permanecer ainda no âmbito humano, ou resvalar já para a abreviação existencial determinada, para a dissolução da vida, suplícios de cada figura na ausência ou na intendência pressentida como longínqua de organização grupal.

O núcleo estende entre os seus elementos com nomes próprios tensões de tragédia pequeno-burguesa revisitada, ironizada por processos epicizantes de prólepse e

analepse: Teresa ama estranhamente António, tem com ele a gratidão de este acorrer aos seus desvarios pessoais e a disfuncionalidades laborais e maternais; Ana tem outras vidas em mente, um passado suspenso (Victor, ex-namorado preso), uma nova oportunidade de vida pessoal na Margem Sul, os embotados estudos de História de Arte, um passado de auxílio solidário na toxicodependência de António, resta nela uma centelha de poder fazer vida própria, sobreviver, mas que logo parece esmorecer, no ciúme e na ligação a António; António atende Teresa, mas a única relação possível que lhe pode dedicar é encaminhá-la a casa, o filho de ambos como motivo moral para acorrer aos pequenos desvarios, e tentar manter a relação amorosa, não muito afetuosa (apenas gratidão?) com Ana; André está na corda bamba da precaridade e indecisão pessoal, um final de adolescência prolongado, uma indefinição de projetos de vida pessoal, namoradas adolescentes, o mito da realização na arte de uma banda rock, um ideal gregário marginal, viver cada dia, tentar empregos e soluções imediatas de vida, sem mais ideais de realização pessoal do que o que vem à mão, a ligação sóbria à Mãe e ao Irmão, a casa partilhada, um distanciamento crítico em relação aos comportamentos trágicos calados de António, um egocentrismo moderado de procura de vida própria no meio da determinação existencial, bom senso e atitudes cordatas, que recordam outro André - camarada de armas de Woyzeck, a sua companhia ponderada; Cármen, acima e abaixo das angústias menores dos filhos, mulher e mãe de meia-idade, contida nos seus valores, calados o seu caso conjugal fracassado, o cancro e a submissão, com bonomia, aos tratamentos, sem perder os seus interesses pessoais light, arrimos de vida, afinal, tagarelices do trivial e do cor-de-rosa, a superfície alisada sobre a sua tragicidade de desamor marital, de responsabilidades (roupa suja, pastéis de bacalhau, e Sevilha) pelos filhos e de enfrentar o cancro sem perder o trato e a bonomia. O Pai sempre ausente, (primeira geração desertora pelo estrangeiro, pela Espanha mítica de negócios e aparente vida refeita) e o filho de António, sempre invisível (ainda informe quarta geração, incógnita quando medre e se queira afirmar nos dias), completam o núcleo de tensões familiares e afetivas pequeno-burguesas contemporâneas reconhecíveis e seus desajustes dramatizáveis, também reconhecíveis, pertinentes para encarecimento.

Nuno, por outro lado, contrapõe, geracionalmente, o sucesso na nova vida, perante a tragicidade menor de todos os outros elementos do núcleo em torno de António: o cínico ridículo deste sucesso decorre dos estereótipos de homem light português dos anos noventa, das aderências à personagem (raquete de ténis, dinâmicas de businessman, relação frouxa com Teresa, inconsistência da liderança empresarial, hedonismos crassos, ausência de fitos e de consciência, camaradagem formal, etc.). Contudo, Nuno ainda, e mais no fim do exercício, permanece um rapaz de Lisboa, afável, amigo, próximo, inconsciente semelhante do que acontece em volta, aos seus pares e a si mesmo, homem light merecedor de uma piedade esclarecida ainda não possível, no seu desamparo de existência mais trágico do que a tragicidade dura de António, na sua fragilidade ignorada, que mais rapidamente o atirá para lá do risco e o dissolverá mais rapidamente – Nuno não contém mais traço de capaz sobrevivência que a sua afabilidade eivada de sucesso néscio.

O que se sobrepõe dramaturgicamente em António é a Lisboa (noventista, recém europeia por direito, pós-colonial por extinção do império) de mil entes malditos dispersos, ziguezagueantes, taciturnos trágicos menores ignorados, sem conexões estabelecidas entre si, uma multiplicidade desconhecida, mas apreensiva, de vidas já sobre o risco de desumanização, figuras em dispersão e cruzamentos inesperados de cena, e que sugerem a suscetibilidade de progressões de António, protótipo ensaístico-dramatúrgico-fílmico, nesses mesmos sentidos - caso, aos seus riscos patenteados em cena, a personagem (os seus referentes no real) não saiba ou possa contrapor uma humanidade pessoal e existencial, um renovado código próprio de relacionamentos humanos, que, no fundo, heroicamente, ele teria de, na História presente, construir, para adiar a morte, acorrer aos vivos do seu círculo nomeável, e a si mesmo, conhecer os termos em que podem sobreviver.

Que António poderia JSM construir duas décadas mais tarde, hoje? Onde desembocou António, balão de ensaio de personagem conetada ao real, se sobrevivo? O debate, lançado então, mantém-se, curioso e cínico, por dramaturgias paralelas, que repegaram nas questões de incidência portuguesa, formuladas dramaturgicamente por JSM nos anos noventa, quanto à terceira geração depois do 25 de Abril depois de um largo friso de titãs internos. Enquanto as figuras, que cruzam, de súbito, a cena, têm já bem marcado, no seu desenho fugaz, o estigma de resvalarem para a dissolução, António, surge, nas suas deambulações, como um ente ainda personalizado, que já antes se abeirara gravemente do risco (dependência de heroína, furtos, venda de objetos de casa, posar nu, etc.), sabendo desse limite, e fora ajudado a retroceder por Ana, personagem com mais força pessoal e futuro putativo. As deambulações de António pela Lisboa noturna (como na noite de uma Sevilha de narração hipotética) concretizam a ideia (insensata ou salvadora?) de se submeter a percursos de peripatética sudação, até que dores e problemas pessoais se eclipsam, como por magia, sem a eles se ter aplicado, por não ter, tragicamente, capacidade, sequer, de lhes entender as raízes, ou, por indolência existencial, derrotismo ou desleixo, desmazelo subjetivo de vida negligenciável e sem valor próprio, não tomar, ou não poder tomar, nas mãos, o que dela resta poder fazer – o que é o ponto político de encontro dos debates sugeridos na dramaturgia.

Por impotência, na ponta de um curso civilizacional incoercível, ou por incúria e demissão pessoais, de quem não valida a sua própria existência e a desleixa, deixa resvalar e ir dissolvendo, por ela não lutar, não o sabe, o não aprendeu de outros, ou não o pode tentar, com dignidades humanas residuais, titânicas, arrostando com as adversidades do real - as deambulações espelham em António todos os cruzamentos de rua; por António se espelham pessoas e figuras (antecedentes e consequências, anónimas e fugazes, dele próprio), todas elas marcadas pelo resvalar da perda de humanidade para dissolução aprazada, entes sobre o risco - nos movimentos e passos cénicos, nos fragmentos de discursos quebrados enunciados, nas individuações peculiares, revertidas para dentro, suas pequenas tragédias caladas, sem afinidades, contatos, tratos humanos, sem se verem umas às outras, olhares vazios, focados dentro de si, alienados do real sórdido,

esgotados dos dias, dos trabalhos, das sobrevivências, afinal, absurdas, numa cidade que adensa mal-estar, infelicidade, sem-sentidos, expressividades clownescas, angústias milenares e laivos de colorações pós-modernas, uma cidade habitada por entes gradualmente grotescos, ou já patológicos e fantasmáticos, póstumos adiados, uma cidade representada como notívaga e lunar, entrecortada por ecos antigos, reverberações, aparições e relances, contrações e condensados de narrativas e mitos civilizacionais, uma cidade de recitadores possuídos, nas palavras e corpos edificáveis em cena, tomados pelas ideologias dominantes, antigas e atuais, seus claros-escuros de subjugação totalitária de novo recorte, impeditiva, preservativa de liberdades e felicidades à medida subjetiva.

António e a Cidade, assim materializada dramaturgicamente, espelham, também, relances mais longínquos a um processo trágico coletivo de milénios, o qual, no seu estádio contemporâneo, se pode descrever pelas configurações da trivialidade absurdista do homem light, por traços e tópicos da cosmética ideológica que recobre, na atualidade, as tragicidades que o homem, em si, sempre portou, civilizacionalmente, sugere-se, resultante das ruturas progressivas com a Natureza. Acompanha essas tragicidades interiorizadas, caladas a fundo, um conhecimento racional do trágico, inscrito na própria civilização, e que reiteradamente representa a existência humana, através das questionações (estéticas, poéticas, filosóficas, dramáticas, etc.) que a si mesma se sabe ir colocando. Estas questões repostas (em Prometeu e em António, mas também em O Navio dos Negros ou em O Fim) incitam a debates urgentes (políticos, ideológicos, etc.) exteriores aos atos dramáticos sobre as sobrevenientes e clássicas formas de organização grupal, que determinam (ausentes, obscuras, não nomeadas, distintas e acusadas ao nível panfletário) os passos trágicos, de menor ou mais chocante efeito, das tragicidades de exclusões do humano e as deambulações, individuadas ou estereotipadas, para dissoluções precoces – atos políticos determinados, retirados os embustes de ideologias e reafirmado o plano humano das existências.

António deambula, espelha em si as figuras de que a cidade se encontra repleta, um facto social e político incontornável, detém ainda capacidade de se manter aquém do risco ténue entre existir e ser dissolvido em precocidade. O exercício dramático suspende-se: António, de novo, se acerca do risco, mas a continuidade da sua existência é subentendida, enquanto preserva a capacidade de deambular, de se questionar, mesmo que sem saída, num âmbito peripatético de pendor sísifico, absurdista, repetitivo, contido.

3. Enunciações do cômico e trágico menores contemporâneos – chaves de leituras dramatúrgicas de profundidade diacrónica

Uma das ambiguidades produtivas que é necessário reter e cindir, dramaturgicamente, nos textos de JSM (bastante devedora do cinismo erudito de Heiner Müller na sua segunda fase de escrita para cena) é a da interseção constante de cômico e trágico menores contemporâneos, resultando em escalonamentos de grotescos, que a poética de enunciação verbal em cena (pela construção de proximidade ao calão e a jargons geracionais) produz: nas figuras e nas personagens ainda detentoras de uma individualidade recortada, peculiar de alguma forma, as palavras descontrolam-se, individualizam-se de sintaxes, evoluem por semânticas sincrónicas e diacrónicas, ganham velocidades, uma vez emitidas, libertadas, desprendem-se de quem as profere (e da voz autoral imiscuída, pressionante e distinta nas dramaturgias contemporâneas, segundo Sarrazac), circulam como diabretes de morfologia independente, difíceis de captar e recapturar, ajudam ao pandemónio de sentidos inferidos, despoletados, ígneos escapam, ecoam, regressam, fogem de novo, fogo preso disparado.

Um jogo sério de palavras para ignição de controvérsias exteriores, debates sobre cidades e homens (e mulheres!) surge das dramaturgias, textualmente rigorosas e de fulcral enunciação verbal, de JSM; e nesse jogo, viciado por constantes eruditas perversões autorais intencionadas, dois eixos de ludicidade cínica se cruzam e se acometem, continuamente, num excesso (também de referencial mülleriano recente) de querer (sobre)carregar os recetores das dramaturgias (construídas sobre as fragmentações de perceções anteriores do mundo, a que já não assistem hipóteses de totalidades compreensivas) com infinidade e disparidade de caóticas informações, desafios, provocações, incógnitas, afirmações lapidares, citações e alusões, fragmentos, pinceladas inesperadas acrescentadas a um quadro já repleto - um quadro excessivo de palavras à solta, palavras libertinas: o eixo do real sincrónico (de imediato reconhecível e próximo na quase caricata reprodução de risíveis aspetos humanos menores, promotor de cômico crasso, desfasado da função e metas dramatúrgicas mais dissimuladas, armadilhas morais a recetores incautos); e o eixo da diacronia, em profundidade de História e Civilização Ocidental (coleccionador de eventos antigos e suas interpretações, relicário erudito de reposições interpeláveis, violentado na funcionalidade antiga que possa ainda deter, e de encontro ao qual a diversidade de triviais factos atuais embate, os relembra, e revê maldições redespertas das fragilidades, angústias e irresoluções fundamentais do homem ocidental, o incumprimento milenar da libertação delas).

Perante cada marco e salto anteriores de civilização, ou os deslumbramentos de um tempo novo (em que tecnologias quase mágicas destituem de fulcralidade o que de humano e trágico sempre decorre por dentro dos homens, e impõem a consumação alargada de um paradigma de existências efémeras e esvaziadas), o riso néscio e a compaixão patética são instigados, num primeiro movimento dramatúrgico de radicação da atenção recetora no imediato e envolvente; assim, nesta primeira instância da

receção dramaturgica, António será, tão-só, um entre milhares de toxicod dependentes da época e cidade focadas, afetados, nos anos após a felicidade da ressaca sobrevivente, por tiques, tendências depressivas ou anulação de vontade própria, retardamento de decisões, propensão para mudez e inexplicados gestos e atos diários, a existência que o vemos reproduzir – o que resolve e integra a personagem numa certa catalogação social lisa, nada dada a controvérsias, sendo António o resultado menos apreciável de uma época histórica de permissividades, que decorreu de outras permissividades, as quais, por sua vez, destruíram, sem lhe propor alternativa justificável, um modo de ser/existir comprovado numa ordem social longamente escalonada e regrada, comprovada nos seus pressupostos... Se lermos as deambulações de António por este ângulo, o âmbito dramaturgico reduz-se a um mal conseguido exercício de cena, de pendor naturalista/realista, com escassa proposição de debate exterior ao ato, mas com veemente moralidade serôdia a superintender e a reproduzir-se, no quotidiano, e além dele... Porque as pessoas de hoje são, de facto, assim, caso se descure que todas as pessoas de todos os tempos se inscrevem em diacronias particulares, não só em sincronias legíveis no imediato.

Evitar que se radiquem receções e efeitos apenas no presente envolvente direto (que as reproduções cénicas evocam, de facto) e, por várias simplistas maneiras, se o coloque num centro de análise, é a função da intromissão, interferência e dispersão distanciadora que o eixo da diacronia, na profundidade da História e da Civilização, visa fazer operar: António é, em simultâneo, um reconhecível rapaz de Lisboa, na sua tragédia pessoal de se abeirar do risco contemporâneo de despersonalização, desumanização e dissolução precoces, mas nele são concentrados ecos insistentes de outros heróis e anti-heróis de transmissão cultural milenar. Se o jogo dramaturgico das palavras, na celeridade de autonomia e querer gerar sentidos imediatos, aproveita o calão e os jargons da geração adulta dos anos 1990, muito do texto a proferir radica, estranhadamente, noutras gerações bem mais antigas e de mais complexas poéticas do trágico, do que a já suficiente na evocação da toxicod dependência e dos mundos de sofrimento anímico e social que ela, historicamente, gerou em Portugal.

Erudição e cinismo releem História e Civilização, mitos e tragédias, clássicas ou dissidentes de uma apaziguadora e redutora ideologização dos percursos ocidentais, e recolocam sobre o núcleo em torno de António (mas, sobretudo, na profusão de figuras breves em cruzamentos da cena) o lastro de um património irresolvido de existências grafadas em personagens, estatuárias, mitos, metafóricas, símbolos, ícones trágicos, etc. A este propósito, é paradigmático do jogo dramaturgico de JSM o método dramaturgico com que Müller refundiu em Quartett as personagens do romance epistolar de Choderlos de Laclos e, por sua vez, com que JSM, faz de Valmont e Meurteil, na encenação de 1988 no CAM da Gulbenkian, respetivamente Pablo Picasso e Gertrude Stein, nas famosas sessões de pose e pintura...

Apreender as subtilezas do jogo autoral, cínico e erudito, de composição alarga o texto de proposição dramaturgica e as práticas de encenação contemporâneas: um campo

paródico de interseções infinitas legitima-se nesse jogo autoral, ganha em dinâmicas complexas; a dispersão, com que a palavra se autonomiza, estende-se ao imponderável e ao indeterminável, as receções pulverizam-se na perseguição de ecos, estimuladas e induzidas a desdobrarem os dados sugeridos, as pistas entreabertas, equívocas sugestões de raciocínios. António é um rapaz de Lisboa, mas poderá, afinal, ser o que se quiser nele remontar – ancião de Atenas, labirinto de Minotauro, Sísifo, Woyzeck, o próprio António, aprendizagens peripatéticas, metáforas cénicas do desconhecimento de si e do mundo em que se circula, etc. – personagem habilmente remontada sobre uma polivalência dramática de significações antigas e recentes.

As margens, as pautas, as normas dramáticas saíram dos textos de proposição dramática: abriram-nos, especializaram-nos, marginalizaram-nos no requinte erudito e na atitude cínica de, sobre um lastro patrimonial, irremediável no seu peso e incoercibilidade, e sobre as presentes configurações, ainda imprecisas, desse processo longo, apenas se poder jogar em cumplicidades mentais, se trocarem subtis comentários especiosos, se comentar, com erudição e cinismo, a existência, ainda, de homens e cidades e o sem-sentido trágico que de ambos se desprende – enquanto o superficial, o trivial e o inócuo parecem decorrer em cena e nela se esgotar, por eles se a esgotar.

A apreensão da diacronia das realidades humanas (cidades e homens), através do ato dramático, constituiu-se num privilegiado prisma epistemológico contemporâneo: a fruição estética dramática proporciona imersão, por suspensão da incredulidade e acuidades críticas, em simultâneo; o jogo dramático, materializado num espaço de cena, privilegia o escrutínio racional e emocional de simbólicas representações do humano e das suas circunstâncias extensíveis; observação distanciada e entranhar laboratorial sensível permitem conexões distanciadas às envolvências diretas do ato e relocalizações de perspetivas, quanto à História decorrida e aos sentidos (ou sem-sentidos) da Civilização; o jogo, as ludicidades das proposições acrescentam conhecimentos e metodologias de novos conhecimentos construíveis, na medida em que se formulam mais questionações do que se reiteram ou sugerem respostas; ao fragmentar e fazer dispersar os sentidos inscritos no ato dramático, totalidades e sistemas fechados surgem, no reverso desse ato, expostos, quase a nu, nas suas condições de artificialidade desnaturalizada, frágeis ideologizações estruturadas perceptíveis criticamente, quando lhes sejam contrapostas as incógnitas e irresolubilidades do fragmentário, do lacunar, do incompleto e desunido, da peça autónoma de puzzle, que não encaixa, e do puzzle proposto, que não cumpre uma superfície de lisa legibilidade; os fragmentos desordenados e autónomos não permitem estabelecer painéis contornáveis, legíveis, acabados; a descontinuidade, o corte abrupto nos rebordos dos fragmentos, a aglomeração de unidades menores, na aparência primeira encaixáveis numa dada zona mais completa, induz a erros de perceção estético-racional imediata, perceção logo sabotada por lacunas intencionais, de valor estruturante, e estratégicas ausências de informação, conseqüente à primeira perceção. As pistas lançadas pela instância autoral, cinicamente, induzem ao erro, jogam na frustração de deduções, expectativas criadas,

sabotam (insistência de um tempo de estilhaços, ecos, relances, reflexos distorcidos) as presunções de entendimento linear e acompanhamento de raciocínios burgueses nas receções, desiludem e desconstroem ilações, morais de história, inferências, afinal, dirigidas, manipuladas hipóteses facilitadas. A dúvida permanece, persiste fecunda, irresoluta.

Não saber, não contornar, não se apossar e não possuir, não concluir (não poder dar conta) tornam-se o diapasão do exercício dramaturgico quanto às receções: obrigados a racionalizar, a posterior, o experimentado, o ouvido e o observado na cena, os recetores culminam as suas diligências racionais e emocionais de assistência a ato dramaturgico numa reticência persistente de incompletude de saberes gerais (sobre homens e cidades, História e Civilização, presentes conjunturas e probabilidades), de desconforto de curiosidades várias por satisfazer, mesmo que em parte, cumplicidades deixadas, cinicamente, a meio, abandonos de cada um no espaço destituído de totalidades de arrimo ou sistemas de referência fiável, se tenham aportado, no ato e na vivência – o que se sabia, que se aprendeu, que se sabe sobre homens e cidades.

Como conhecer estilhaços apreensíveis do real sincrónico e diacrónico, como atestar fiabilidades ao que se conhece, como se pode apreender o que é cognoscível (e a que ponto) dessas realidades em torno de homens e cidades, antigas e contemporâneas, são diretrizes metadramaturgicas inscritas nos jogos autorais de JSM, mais evidentes em António, mas facilmente verificáveis em O Fim ou em O Navio dos Negros – caso a leitura se não contente e se baste na presentificação cénica do trivial envolvente, mas, antes, se empurrar para a reconsideração do processo catastrófico de que as trivialidades light e a mudez da tragicidade contemporânea são a configuração, a ponta de iceberg da investigação artística.

TERCEIRO ESTUDO

CARLOS J. PESSOA E A IRRESPONSABILIDADE DA ICONOCLASTIA DRAMATÚRGICA EM AÇÃO DIRETA

Descrever as novas dramaturgias portuguesas, através da pesquisa pormenorizada das suas características poético-dramatúrgicas constituintes, é preferível a atos apriorísticos de contrastação com uma putativa poética dramatúrgica pós-moderna, em construção teórica, supostamente já escorreita e tipificável, com a qual se verificaria onde um novo texto proposto nela encaixaria e onde, por suas dinâmicas peculiares, lhe escaparia.

A putativa pós-modernidade da escrita dramatúrgica de Carlos J. Pessoa (CJP) decorrerá, antes, da verificação da sua construção no detalhe e das inovadoras intencionalidades cénicas nele potenciadas, em termos de efeitos consignados sobre públicos, e não na busca e reconhecimento, nessa escrita, de aspetos de qualquer apriorística tipologia de características. Hutcheon (1985) propõe a paródia como modo geral e transversal das práticas de relação artística no século xx face ao precedente e, na verdade, ainda hoje pouco mais se pode inferir da análise das criatividades artísticas atuais do que um vasto leque de oportunidades e liberdades de concretização, entre a imitação mais reverente e o extremo oposto de iconoclastia anárquica, declinadora de responsabilidades transmitidas, de tratos de manutenção e atualização moderada da herança.

Na muito vasta proposição dramatúrgica, CJP trata de se desvincular e procurar, sem fito explícito ou encoberto, fazer ruir, pelo nonsense, os absurdos interligados e as opressões promovidos pelos diferentes poderes e ideologemas, que uma Civilização entrada em período de saturação grave (onde as contradições e ruturas expostas mais iludidas são por prognósticos ideologizados) fez atingir.

A primeira saliência desta proposta de dramaturgia autónoma irresponsável (verificável em tantos outros textos posteriores à coletânea Pentateuco) é o recurso, em termos gerais, à paródia (não só verbalizada, embora, no seu ponto de partida, seja a palavra que despoleta paródias visuais e cénicas), sobretudo a um tipo personalizado e extremado de paródia, um método particular de construção poético-dramatúrgica não nostálgica, sarcástica, dessacralizante, de heresia anárquica fácil, de força destruidora permanente, dirigida a uma prevacente configuração da herança cultural ocidental (judaico-cristã, europeia moderna, ou, mais localizadamente, portuguesa, histórica ou mais contemporânea), a qual continua a pressionar, pela imposição do seu peso na língua e nas estruturas sociais, o presente. Poder-se-á falar, nas propostas de CJP, mais de uma dramaturgia contracultural do que de uma dramaturgia pós-moderna? Ou interligar ambos os adjetivos para sugerir uma entre várias dramaticidades de inovadora tipologia? A questão tem pertinência ainda por demonstrar.

Textos de objetivo dramatúrgico como O Homem que Ressuscitou e Desertos fazem da iconoclastia peculiar a sua pertinência originária, a sua razão de ser nas constantes cargas de cavalaria ligeira, que arruínam e dispersam os inertes sacralizados e tentam aliviar, assim, o peso dos fardos de exangues ensinamentos e pífios dogmas transmitidos

longamente, ainda correntes em termos sociais: do judaico-cristianismo ao forjar clownesco de personagens históricas europeias, oferece-se um campo de estatuária solene a reduzir a pedaços, através de uma dramaturgia de ação direta sobre o instituído e o sacralizado – Deus-Pai, Ecce Homo ressuscitado, D. Rosa, Judas Iscariotes, O Rei David, etc., em registo de pares de palhaços na primeira unidade dramática; e na segunda unidade, um senil Carlos Magno de pacotilha, um Quixote cansado de militância por damas ou quimeras cavaleirescas, uma Joana D'Arc autista, sem ânimo ou santidade, uma Madame Curie deprimida e descrente na ciência e na humanidade, uma Maria Callas, prima-dona caricaturada ao extremo, pose de artista da modernidade - todas elas colocadas no limite de um fársico processo histórico e artístico.

Em Desertos, as personagens, toscamente recortadas dos contextos culturais originários, são remetidas a um espaço espetacular de abstração, uma tridimensionalidade dramática, que é seus sobejos tempo e lugar de rematerialização, onde (enquanto representações de atores representando-se a si e a elas, em aparentes improvisos ou arremedos de ensaios metadramáticos) são deformadas no seu valor ideológico-cultural, corrente ou calcificado, são postas a falar e a mexer, perante um kafkiano Director de Cena sem profundidades ilusórias, um Espectador mediano de fraca intervenção e uma aguerrida Detractora do Teatro, cujas provocações, insuficiências e incontinência verbal, (face aos temas centrais da existência europeia histórica e da sua expressão dramático-cultural, em moldes contagiantes da percepção da recente união política e cultural) acabam por pôr em movimento uma anárquica parábola contracultural, sobre um supostamente comum espaço de historicidade política e cultural, presentificando laços e contradições e reduzindo-os a pedaços desmembrados – Europa e seu especial veículo de expressão artística, o teatro da modernidade. A destruição, na praça pública, da estatuária de praça pública, de personagens culturais de contornos sacralizados na transmissão entre gerações e épocas, é acentuada, sem reboço, sem o cuidado responsável de quem herda e sobre o herdado executa laborações eruditas: o cinismo erudito de Armando N. Rosa e a recuperação titânica de Jorge S. Melo são ainda responsáveis, no sentido de repegarem nos antecedentes, focarem o presente e o analisarem com método, divergirem quanto a futuros, mas sobre estes últimos tomarem posições de racionalidade entendível, explicável. CJP, pelo contrário, declina a herança, desvaloriza-a, a ponto de sobre ela se permitir fazer incidir um permanente feixe de sabotagens demolidoras (verbais, cénicas, de imaginação liberta, de cumplicidades transgressivas), que convidam ao arrasamento mental da cultura ocidental herdada, através de uma continuidade de nonsense irresponsável, apenas conducente ao camartelo cultural, a um vasto campo de ruínas e restos desirmanados. A irresponsabilidade dramática, de raiz artaudiana, num festival surrealista pós-moderno de paródia terrorista?

A forma como CJP desenha os seus textos dramáticos ambiciona inaugurar e prolongar, em Portugal, a afirmação de uma teatralidade teoricamente informada nas coordenadas poético-dramáticas (pós-modernas e pós-dramáticas) de paródia e

confrontação violenta da herança cultural, mas segue, amiúde, um já experimentado padrão clownesco (cartoon, BD, Monty Python – vide, a propósito, Hardcastle e Reisch (coord.), 2008) para as personagens reconhecíveis, logo injetadas de conteúdos farsantes demolidores nas suas intervenções verbais, permanente subversão de tiradas de eco ou citação bíblica e da cultura religiosa popularizada (O Homem que Ressuscitou), de mitos e mitificações culturais europeias muito estabilizados, sarcasmados, arruinados pelo lado de um humor anárquico, assente na impossibilidade de qualquer resto de reverência, repuxando a provocação gratuita e sem consequência mais séria, na formulação de heresias crassas e mais geral tom de chacota imparável, corrosiva, explosiva (Desertos). O Manual de Sobrevivência para o Ano 2000, que as cinco peças compõem, destina-se às guerrilhas mentais (não a debates ainda cordatos) de um tempo de destruições públicas do património insistente, referencial e opressivo, como que se inserindo nas estátuas de praça pública, e fazendo-os detonar, pequenos engenhos explosivos, pequenas bombas-relógio de pataco na estatuária convocada ao espaço de representação dramática.

CJP remete à indefinição de espaços e tempos (tempo e espaço próprios do ato dramático) os recortes e as deformações obradas nas personagens histórico-culturais: cita-as ou faz eco parodístico das suas verbalizações tradicionalmente aceites, para, de imediato, as fazer vacilar na reconhecibilidade, as tornar incoerentes e periclitantes, fazer desequilibrar, pelo cómico destrutivo, as bases de sustentação tradicional; as evocadas personagens culturais e históricas, por este processo simplificado de dramaturgia, depressa entram num eixo que visa a absurdização dos referentes e conteúdos que em si portavam de início; são submetidas ao desenho físico de palco e ao permanente e anarquizante desconstrutivismo das suas lógicas culturais, pelas ininterruptas tiradas de nonsense, justapostas e entre si desconexas, de que não mais a estatuária animada em palco se consegue livrar, no decurso de inesperadas e absurdas peripécias.

Através das verbalizações de nexos duvidosos, incongruências e repulsas, da ausência de qualquer arremedo actancial, fabular, de racional distância ou expectativa dramática, o modo de construção dramática de CJP é simples de formular: evoca-se, faz-se reconhecer, e, a partir do reconhecimento elementar, lançam-se as personagens em sucessivos, tontos e imparáveis jogos cénicos imprevisíveis, decepcionantes de expectativas dramáticas tradicionais, sem encadeamentos, mantendo insuflada a cena pelo permanente aduzir de novas estimulações desconcertantes, nunca antecipáveis, até que, na acumulação verbal (dispersante, mas circular, no regresso a si mesma), gestual e cénica de nonsense, se acabe por chegar a uma saturação, que apenas se detém na antevisão de um colorido campo de destroços, amputações, entes desfigurados e esvaziados, atores suados e divertidos, públicos tomados por perplexidades, jogo clownesco absurdo levado ao extremo do paródico, esgotado, por fim, num silêncio final de perplexidades.

A sacralidade e seriedade do ato dramático moderno, a artística suspensão da incredulidade em prol de algum recolhimento didático proporcionado, as receções e distâncias cordatas, ver, ouvir, atentar, discernir, tomar partido ou sofrer terrores e

compaixões, empatias e sentidos críticos, recetores e inferências autorais – tudo merece o tratamento sarcástico de balelas teatrais gastas, nas tiradas de consideração metadramatúrgica, que, nestes atos dramatúrgicos de ação direta de contracultura anárquica, CJP faz destacar: não há mensagens a recolher e a levar para casa, estímulos inoculados para refletir, burguesmente, no remanso cultural; não há intencionalidades de bons e maus sentimentos despertados – apenas uma pouco cerimonial, pouco ritual carnavalização total da seriedade cultural dos materiais evocados, citados e parodiados, desmembrados, em ação direta e sem considerandos responsáveis, através da acoplagem cénica permanente do sacro e do brejeiro, do popular, do dichote, do que é de alguma baixeza cultural, inaceitável e de mau gosto associar a segmentos ainda referenciais de cultura, religião, património aceite, sobrevivente, pretendido inalterado, por transmissão, nos tempos.

1. Dramaturgia de arrasamento herético e sacrifício carnavalesco dos patrimónios (teatro incluído)

O confronto e a refrega no teatro de CJP parecem ser, à primeira vista, com a herança cultural/civilizacional evocada: sob a batuta da carnavalização, não existe nenhum aparente dirigismo sobre o recetor, a sua estupefação, nesciamente divertida ou racionalmente perplexa; ao serem jogados ao ar retalhos citacionais subvertidos e deles se conseguindo um efeito global de aspersão anárquica sobre o público, parece caucionar-se este ponto de vista; mas, num plano menos óbvio, menos perceptível, o confronto e a refrega, mordazes, são, visceralmente, também com as dramaticidades ainda em uso contemporâneo, o passado dramático e os crassos formatos popularizados nos media (o humor célere e de baixa cultura do cartoon e da BD informam permanentemente diálogos e estruturações de figuras).

O ilógico das situações dramatúrgicas, a indefinição do espaço e tempo, a reconhecibilidade (logo dececionada) das evocações e citações, o paralelismo e desconexão dos diálogos justapostos (por vezes aludindo a um mesmo tema efémero, repetido, retomado adiante ou logo perdido e esquecido) faz eclodir um contraste de fricção entre dois níveis criadores de carnavalização; os registos verbais de evocação séria (por exemplo, em *O Homem que Ressuscitou*, o bíblico e filosofante, o erudito e o sacralizado) são apalhaçados pelo atrito de lixa de caixa de fósforos com o popular à mão, o realista, o brejeiro, o corriqueiro e pés no chão do quotidiano, a heresia ligeira e despreocupada, quase infantil na irresponsabilidade de quem não recebe, se está marimbando para o peso do antecedente, ou com o registo desprendido do néscio (de eco vicentino), da chacota plebeia sem peias, papas na língua, o lugar-comum em tom clownesco proferido de encontro ao erudito e o sacralizado (Jerusalém e Cristo e a Rapariga que fazia o trottoir; a vida de D. Rosa a despejar penicos e a insultar o Pai, ancilosado deus e a sua lambreta, fetiche e único símbolo estável de deidade, p.16).

Tratar, pelo Carnaval, fora de época permissiva, temas, dogmas, preconceitos, tabus, sacralidades, concetualizações ideológicas, cristalizações culturais, e fazê-lo num referencial sacro das demolições explícitas, complexifica o imparável jorro dramatúrgico clownesco, não parece esgotar-se no prazer blasfemo de representar um Cristo estonteado de ressurreição, despertado junto de prostituta afável e de mulher-a-dias idosa, ambas colocadas ao mesmo nível de sua mãe bíblica e de ecos de Madalena. A irresponsabilidade iconoclasta de CJP não se detém na essencialização cénica de blasfémias avulsas sucedendo-se: o que visa é um final campo de destroços, o desconchavo nas receções, perante a sua ação direta demolidora, a perplexidade que fica para além da veemente indignação dos crentes e crédulos em várias, néscias sacralidades herdadas, transmitidas, e que são recusáveis, descartáveis, em consciência, na contemporaneidade. Dissidência e objeção de consciência extremam-se na provocação demolidora de ideologemas de duração longa, num tempo propício, já não por razões e condições de politização interna da História e Cultura autóctones, mas por

um relativismo cultural globalizante, que destaca o ridículo e o absurdo da permanência de relíquias e bentinhos internos, face à consciência de alteridades, do relativismo cultural diário que os informes trazem, das controvérsias com que bombardeiam a circunscrita localização cultural, a sua inércia de contornos e débil absorção de sentidos críticos.

Como se verá, o movimento contrário, refugiado no passado autóctone de valores e valorações anacrónicos, recuperando-o e reeditando-o com renovada crença e fervor (vide, por exemplo, as exemplares dramaturgias regressivas e retocadoras de episódios encomiásticos da História pátria em Manuel Córrego, a criação de familiaridade, comunidade, bonomia incontraditada e cumplicidade atinente nessas figuras que os diálogos criam) pode bastante, em termos das criações dramáticas portuguesas contemporâneas, sobre este tipo exógeno de intervenção cultural-ideológica, bem a par das experimentações externas ocidentais neste âmbito acerado da paródia sobre o antecedente e o patrimonial estabilizados ideologicamente; restará, perante essa recuperação cultural nacional, também a atitude temerária de pregação no deserto? – metáfora que CJP não deixará de sentir ajustada, quando se atenta nessas dramaticidades portuguesas atuais, que insistem em procurar motivos de continuidades dramáticas e ideológicas autóctones, a seu modo reativas à permeabilização cultural permitida pelo corte de 1974, à importação de inovadores modelos contemporâneos, desde então até ao presente, e, também, em abono da verdade, reativas às enxurradas dos media globalizantes, desde os anos oitenta, entretanto prolíferos e dominantes, por seu lado predominantemente responsáveis pela extensão na paisagem cultural de outros desertos, já assimilados na existência quotidiana e na cívica, como estiolar de atos estético-ideológicos resistentes de um espírito programático da modernidade, que não se materializou em devido, projetado tempo.

Em O Homem que Ressuscitou, o surrealismo incontinente das expressões verbais das personagens principia por fazer procurar, pelos recetores, algo de interpretável e entendível, de palavra referencial e salvífica, algo de racional e continuado nas descodificações do que elas em si portarão; o nonsense demolidor, de seguida, opera efeitos de cómico simplificado, mas, ainda não totalmente desdobrado, é o espanto, a confusão e a estranheza sucessiva o que resulta dessa primeira erupção – e toma corpo inteiro imediato uma dramaturgia de efeitos de estranheza e irresolução de sentidos, mais para ser seguida, imerso nela o espetador, do que para ser acompanhada e raciocinada, recebida como portadora de mensagens, velha tradicional mania crítica, heurística, interpretativa, hermenêutica dos atos dramáticos modernos. Num sentido de impacto físico, o nonsense persistente de CJP tem o fito de envolver e revolver o espetador no bloqueamento do raciocínio, torná-lo incapaz de seguir, pela lógica, o ato e o de redespertar os sentidos para receções corporais. A velocidade de enunciação verbal em palco associa-se à criação de factos cénicos em catadupa, sem tempo para haver deferimento, pela razão e pela cultura latente, da absurdidade, dos não-sentidos enunciados; os estímulos cénicos promovem-se a partir dessa verbalidade desconexa e

da permanente subversão e dispersão de símbolos, conteúdos, artefactos herdados, composições de lógica discursiva destruídas em cadeia – de modo a se suscitar quer a envolvimento, quer a duradoura confusão do espetador, deixando uma final impressão, persistente e irresolvida, irracionalizável do universo dramaturgico em que se o submergiu.

Teatralidade herética sobre culturas e teatros ocidentais em amplitude histórica, dirigida a uma franja, uma elite indefinida dentro de um público teatral português ainda não cultural e ideologicamente distanciado de sacralidades religiosas e culturais, de sacralidades sociais e respeitabilidades de dogmas herdados, sem acerados pontos de vista críticos - é precisamente neste reduto selado das ideologias que os textos de JCP são mais atuantes (questões delicadas e de tabu) e incompreensíveis; é também aí que eles falham grande parte dos impactos, na medida em que estes operam em tempo e conjuntura sócio-política e cultural permissiva e descartável (em que a súbita substituição do estímulo cultural presente por outro, inovador ou repetitivo, está já incluída), mas onde a expressão iconoclasta não pode ter resultados mais alargados que a sua retradução em encadeamentos de cómico inofensivo, aceitável, esquecível no imediato, diluível na velocidade dos media e dos eventos que criam em catadupa.

A incidência dos enunciados verbais e segmentos dramaturgicos de CJP é ainda a do escândalo quase gratuito; os seus impactos abafam-se na incompreensibilidade tolerada, diluem-se, sem demasiado atrito ou eco, no permissivo e saturado mainstream cultural, arquivam-se como efeitos marginais do teatro de artistas bem incompreensíveis, rompendo, em ação directa, com o logocentrismo, realista e político, moderno, que, por outro lado de consideração, tanto demorou e custou a remeter à cena portuguesa, esvaziada no antigo regime – os textos e atos de CJP não propõem materiais dentro desta expectativa de atualização dramaturgica: criam-se contra ela, frisando que epicizações ou dramaturgias recoladas a um teatro dramático correspondem, de igual modo, às mundivisões ideologizadas, que fracassaram, ao pretenderem contornar, dar conta, na especificidade das expressões artísticas, dos mundos da contemporaneidade – mundos em fragmentação dispersante, perceptíveis num caos, a que sistemas não podem assistir, explicar, suster sequer.

Duas coisas provisórias os textos de Pentateuco afixam: as já sublinhadas incompreensibilidade e marginalidade (a elites imprecisas direcionadas) e o potencial de redescoberta dramaturgica geracional, mais tarde, quando um pouco de distância e crescimento dramaturgico alargado possam trazer abertura de receptividade para a qualidade dos jogos (mind games, jogos mentais, metadramaturgicos) teatrais propostos, entre nós, com manifesta insistência vanguardista, rutura, novas expressividades teatrais internas. Do ponto de vista de teatro provocatório às formas e construções dramaturgicas (no humor desgastante e auto-infligido), haverá sobre estes textos uma demorada ignorância, incapacidade de os deixar espriar, lê-los e desdobrá-los em palco. Há neles potencialidades críticas e de desconstrução ideológica de difícil leitura, contêm estimulações cénicas abertas, proporcionam-se como pautas abertas e

guiões sumários de criações cénicas produtivas e de rutura, em termos de dramaticidades e de reflexão metadramatúrgica, de redefinição das artes teatrais nas sociedades contemporâneas. Mas, por enquanto, a sua marginalidade dilui-os, não os consubstancia representáveis, com impactos mais alargados - por não serem textos gratuitos e reutilizáveis noutros âmbitos de vulgarização artística ou de reprodução massiva.

2. Metodologias dramatúrgicas da iconoclastia em ação direta

Os métodos de desconstrução dramatúrgica (irresponsável, anárquica, mas, na fundura dos bastidores, informada e reativa a um longo historial cultural e dramatúrgico) são de identificação quase simples: recorte tosco de personagens referenciáveis das culturas ocidentais e sua transposição para um espaço de abstração dramatúrgica, onde o seu reflexo é subvertido em jogos de absurdismo cómico e em cénicas destituições de valores ideologizados; as enunciações verbais, a serem proferidas por elas, uma vez colocadas, com desamparo, no espaço dramatúrgico, são tipificáveis no trocadilho português fácil, recetíveis como quase inócuos não-sentidos clownescos, bem sonantes e destituídos de grandes vislumbres ou premeditadas intencionalidades no alcance de efeitos sobre públicos; onomatopeias e gritos cénicos mesclam ações de cartoons e BD, formas menores, com segmentos de citação de literatura e alta cultura; transcrições, adaptações e refuncionalizações absurdistas de precedentes estabilizados (a Bíblia, em O Homem que Ressuscitou) reduzem-se a geral desconsideração niilista sobre todos os esforços e estoicismos de longas marchas humanas, a ironia cínica frisa que nada lava todos e cada um dos irremíveis pecados do mundo ocidental; os processos de inversão e subversão não elaborada, direta, da tradição mitológica judaica-cristã estão ainda em estágio de negação elementar, com acentos no grotesco da linguagem, na carnavalização primária do mau gosto, antíteses simplistas ainda vivendo do essencial da tradição a abater, passos primeiros na procura de novas expressões e inovadores sentidos fora do quadro mental e verbal herdado, um logocentrismo resistente na sua preponderância ideológica.

A verbalização das enunciações teatrais de CJP manifesta este conflito anárquico com as linguagens verbais herdadas, possuídas pelas ideologias dominantes, seu prolongamento específico nas dramaturgias tradicionais, hoje inaplicáveis, por não darem conta de realidades, que lhes são exteriores e alheias, por onde a contemporaneidade se vai estendendo; o nonsense fácil visa criar esse atrito e dissonância, ignição de expressividades dramatúrgicas, mentais, sociais distintas do precedente e do presente, com a consciência de um momento histórico de encerramento e abertura de contíguos paradigmas na contemporaneidade, lugares de hibridações.

A implantação das personagens heréticas recortadas no abstrato espaço e tempo dramatúrgicos obriga-as, assim, a proferir dispersantes tiradas de nonsense imparável, as relações dramatúrgicas que estabelecem entre si (ou, pura e simplesmente, não estabelecem) tornam vertiginosa a ação direta sobre a dramaticidade, como o espetador a vem reconhecendo tradicionalmente: em O Homem que Ressuscitou, o Homem (Cristo) estupefacto de ressurreição é assediado de raspão pela Rapariga/Putá, antes de esta perceber o seu estado mental dificultado (de outsider, como O Viajante, em Peregrinações); D. Rosa invectiva permanentemente o Pai (deus), entidade lassa, senil, despreocupada, senhor absentista de um universo que parece não ter corrido bem, pelo menos tão mal como a relação conjugal com D. Rosa, mulher-a-dias em trabalhos sujos, que perdera o filho e o anseia reencontrar, e não esquece as pulhices domésticas (e

sugeridas outras) que o esposo lhe terá feito, e que justificam um rancor cômico a cada fala dela na direção dele; destas quatro personagens despoletadoras do exercício abeiram-se, subitamente, novas, não expectáveis personagens de traço sumário, em interações que mais adensam a atmosfera de nonsense inicial e aduzem maiores perplexidade e cômico gratuito e efêmero, descontínuo, logo substituído por nova entrada ou interação - um Cowboy, também duplo de cinema, Madame Duval, quiropata, vidente, médium, um Rei David e 1200 mulheres e cartas e noites de amor, um Judas Iscariotes, revolucionário, ex-jogador de basquetebol de bairro e cultor, por vinte séculos, de jogadas (políticas revolucionárias) de xadrez; às quais se acrescentam, ainda mais inesperadamente, personagens surpreendentes e hieroglíficas - a Mó da Civilização, um Frigorífico, uma Procissão, um Presépio, a Ameixoeira, a Lambreta do Pai, as Três Vizinhas/ Parcas, As Pedras de Roma e Grécia, Betsabé e Absalão, um exército para a fuga do Rei David de Jerusalém, o Tapete Voador deste (sic), émulos e híbridos de Herodes, Salomé e João Baptista, etc.

O engendrar desconexo das situações dramáticas de enunciação e movimento das personagens completa o trabalho de desconstrução e caos pelo nonsense da verbalidade dramática, no plano da cultura e civilização representadas e no plano das formas dramáticas e das suas concretizações em espaço cénico: não havendo qualquer vínculo lógico no desenho das próprias personagens (muito menos entre elas), recortadas e implantadas que foram num abstrato espaço vazio (por mais que se o preencha de praticáveis e objetos simbólicos), anulado o tempo dramático de localização tradicional, pela comparência de personagens recortadas de contextos díspares e desconexos, e transplantadas no arbítrio dramático, qualquer ação cursiva ou fábula, qualquer percurso dramático se poderia esperar deste Stationendrama...E, no entanto, cumprem-se estações – sem se sair do mesmo espaço sem tempo e sem ações, com verbalizações destituídas de sentido e diálogos desencontrados, interações de personagens próximas do improvisado das duplas de palhaços – uma homenagem metadramática sempre subjacente em CJP?

O nonsense contracultural das verbalizações enunciáveis é, mesmo assim, mais perceptível do que o tenaz conflito (em recuado segundo plano, mas de primeira essência) com as formas teatrais tradicionais, os seus formatos e sucedâneos, repescados e reciclados pelos media, deslocados face às realidades contemporâneas, contentores de reprodução ideológica, reiterados em muitas novas propostas dramáticas. A forma dramática (evidente em Desertos) é, afinal, a herança visada com maior afinco iconoclasta, maior do que a carnavalização blasfema (aliás, quase aceitável nas sociedades de permissividade atual), em torno de ideologemas verbalizáveis, ainda imperantes, da mundivisão judaico-cristã do Homem e da História ou na recuperação (burguesa, unionista europeia) de pergaminhos culturais benevolentes - por esquecido, na ficção ideológica federalista, um longo historial de catástrofes e guerras internacionais arrasadoras, sublimada, num lírico pacto de coesão cultural e política, a conflitualidade que os mercados e os negócios neoliberais mantêm e fazem estender, por formas de

agressividade menos visível, mas não menos intencionais ou contundentes na vida, na cidadania, na regulação social presente.

O teatro, afirmava Heiner Müller, foi, historicamente, uma das válvulas de escape alemãs para pressões acumuladas, de outra forma conducentes a revoluções e pronunciamentos, nunca, realmente, concretizados, mas de registo ideológico acalentado, contra-ideologia acercando-se do centro político. A crítica deste estabilizador aparelho ideológico do estado, o teatro ocidental e as formas que veio assumindo e que reproduzem relações historicamente determinadas (com base em sentidos enunciados e recebidos, dominações e liberações, inércias ou dúvidas metódicas, revoltas e apiedadas interiorizações) incluem-se, de maneira incisiva, na dramaturgia de CJP, com o abrupto corte voluntarista direto, que executa, mentalmente, sobre um longo processo cultural ainda em curso, gesto e presunção de tábua rasa - embora a percepção da sua postura autoral iconoclasta se mascare e dissimule, astuciosamente, nos continuados atos irresponsáveis de carnavalização, blasfémia inimputável e ação direta inconsequente, por onde se a concretiza em palco, sem dirigismo, sem didáticas, sem congregações, com provocações e dissidências permanentes, por si eloquentes, emissões de acaso a receções dificultadas. CJP incentiva, pelas suas metadramaturgias anárquicas e de fôlego clownesco fácil, um esforço mental mais ousado e racional sobre o presente, entre ontem objetivo e amanhã eventual: ao atrito blasfemo e contracultural dos títulos das estações em que CJP divide O Homem que Ressuscitou sobrepõe-se o mais genuinamente radical gesto metadramatúrgico de destruição da forma do Stationendrama, que é evocada, com a restante seriedade ancestral, para ser sumariamente escarnecida e feita em tiras; mas é em Desertos que a ação direta sobre as formas teatrais tradicionais e as razões de ser do teatro da modernidade assumem o auge de metadrama anárquico, de questionação violenta da dramaticidade em plena execução dramatúrgica.

Textos escritos para um grupo e tipo de espetáculo definidos (Teatro da Garagem), em época e contexto sócio-cultural específicos de intervenção, a putativa condição autoral pós-moderna de CJP permite-lhe posicionar-se, com clareza, nessas coordenadas imprecisas: vira costas a perscrutações e tendências do futuro (novas expressividades, hipotéticos novos futuros do drama, pós-dramáticos), remira o património teatral pressionante e, sobre ele, executa ações diretas de demolição; os pontos de fuga, os obstáculos epistemológicos ou prenúncios de novas eras humanas e civilizacionais não lhe captam tanto a atenção: nada de seminalmente diferente se passará no homem europeu, na sua cultura, na sua expressividade dramatúrgica, antes de se fazer tábua-rasa de todos os acumulados e impositivos teatros da modernidade, os do período cronológico e os antigos, revalorizados durante esse período ocidental – sugere-se. Logo, nada mais exato do que a cena para se fazer, particularmente, implodir a cena.

3. Desertos – metadramaturgia e sevícias sobre o público, com Europa em pano de fundo

Em Desertos, a tônica central exposta de disputa dramaturgic presentifica e parodia entidades culturalmente estabilizadas das narrativas historiográficas da Europa, e fá-lo a partir da atual configuração ideológica unionista, compreensível de diversidades, solução transitória para um demasiado longo suceder de catástrofes e outros tantos sucessos (ressurgires, entenda-se) delas decorrentes. Desertos é o texto dramaturgic mais lucidamente político e frontal do Manual de Sobrevivência para o Ano 2000; é, também, o mais exposto e direto texto dramaturgic da coletânea sobre as formas teatrais dessa mesma Europa revista, num subversivo jogo pós-dramático e pirandelliano de personagens (e públicos), que procuram autor e sua ousadia, para a ambos contestarem em toda a linha, por toda a questão despicienda que enunciem, façam proferir num espaço cénico.

Do panteão de entidades histórico-mitológicas necessárias, teoreticamente, ao forjar de uma atualizada coesão cultural, política, ideológica (geo-estratégica) europeia, no final de um século de destruições internas e no início de um século por desdobrar e predizer, CJP recorta, transfigura e põe em cena (o mesmo método de O Homem que Ressuscitou, com menor extravagância dramaturgic e menor delírio verbal), à sua sorte, reconhecíveis, e menos arruinadas do que as suas predecessoras no festim anárquico de irresponsabilidade contracultural, as seguintes personagens: um Carlos Magno, senil e retirado, defunto estremunhado de longo sono, buscando a estátua de Péricles, seu mentor ideológico e fetiche sobreveniente, ainda recitativo de ecos de gestas imperiais, guerras continuadas, conquistas, larguezas de territórios, expansões civilizacionais com um centro imperial de vontade; um Quixote de bonomia inultrapassável, códigos de cavalaria suaves e corretos, prenúncios de utópicos romantismos anímicos generosos, que haveriam de embater, com ridículo, nos brios terra-a-terra dos Sanchos Panças em ascensão social; uma Joana D' Arc calada e autossuficiente, símbolo da elevação espiritual e da luta sacrificial pela nação, permanente confitente alienada de um consabido Pássaro de Deus, retida nos seus transes ascéticos não verbalizados; uma niilista Madame Curie, destituída de esperança, fé, crença, convicção na ciência (o futuro da Europa são Desertos, ela o repete), conhecimento de ponta no século xx, pilar do programa da modernidade, falhado pela retração dos pilares ético-social e estético-expressivo, três fatores conjugados de um novo paradigma para a existência social e individual humana; uma Maria Callas, veículo da expressividade estética na modernidade, voz e interpretação operáticas, alienada diva difusora de excelência do pathos expressivo da modernidade em árias de belo canto, as árias como produto superior destacável da obra de arte total, de um Zeitgeist artístico patrimonial, personagem ridicularizada apenas no plano das suas prerrogativas de prima dona exigente de toda a reverência a que julgue direito.

Com estas personagens recortadas (transportadas a espaço cénico e sobre ele deixadas,

indefesas e expostas, ao escrutínio abusivo e escárnio de públicos desconhecidos, mas mais sabedores por colocação cronológica), a instância autoral, num cínico jogo mais contido agora, faz comparecer um pequeno grupo de medianas e identificáveis personagens da atualidade, personagens metafóricas de tipologia social contemporânea, personagens-tipo de reconstituição contemporânea localizada: o Senhor K, (K de Kafka, pedra angular da análise metafórica da absurdidade europeia entre guerras, exímio identificador filosófico de um (terminal?) homem civilizacional acossado pela evolução/involução totalitária das existências?), no papel de diretor-geral, mestre-de-cerimónias, fiel de balança de atividade em curso, negociador de ponderabilidades entre as partes da ficção/função dramaturgicambiciosa, em que confluem presente e passado europeus e se estabelecem diálogos de estranha referencialidade - K gerirá, dentro e fora de cena, como o puder (riscos assinaláveis), as difíceis relações que a ficção dramaturgicadespoleta; e, da tradicional plateia obscurecida oriundos, à cena subindo e exibindo pertinências e existências dramaturgicas longamente desconsideradas, em completa pirandelliana irreverência metadramaturgica retomada, as personagens da Detractora, do Espectador, e do Bombeiro - personagem incongruente e recuada, ali, para o que der e vier, entidade metadramaturgica portuguesa histórica, hoje apagada, que a memória cívica dos espetáculos do antigo regime aviva, a par do antigo polícia de serviço, seu irmão metadramaturgico (e do Lápis Azul, belo ícone esquecido por CJP..) na função espetacular, onde nada de inusitado, por parte do público ou da cena, deveria ocorrer, e que o primeiro faz presentificar - símbolos da presença da autoridade estatal na função dramaturgica, representantes do licenciamento do ato pelo exame prévio - aqui carnavalizados em referência histórica localizada.

Tenda no deserto é espaço circense nenhures. O deserto é conceito hieroglífico explorável a posterior, após a função dramaturgica, irresolução autoral marcada sobre as receções. No niilismo de arrasamento (filosófico, político, de erudição transviada) subjacente aos textos de dramaturgia de CJP, o deserto é tanto posteridade como anterioridade genésica do ato a que se aplica. Como em O Homem que Ressuscitou, o camartelo cultural e civilizacional antevê o nada que se seguirá à civilização, do mesmo modo que a civilização se implantou longamente sobre um anterior ignoto nada. Homem e Natureza em irreconciliação, o transe histórico que dela terá separado o homem, fez medrar a civilização, e o faz, longamente, fruir atos públicos de suplício de um por grupo? CJP não investe esforços nestas líricas querelas sem saída: está convicto, sem mais considerandos e sem mais esperança, da impertinência filosófica e política de tais deambulações; por outro lado, a instância autoral detém, efemeramente, poderes de vida e morte, confinados ao decurso do ato dramaturgico, consignados no livre arbítrio que o propulsiona. Nele, por sua mão, não se antecipam ou atendem argumentários: a expressão arbitrária, livre, assertiva do seu ideário autoral é para seguir caminho dramaturgico direito, para ser infligida na sua desesperança iconoclasta, sem recuperações, sem credulidades refeitas; no espaço e tempo de dramaturgia voluntarista, que os textos promovem, é a sevícia autoral que impõe os discursos cénicos, sem tempo de receção reflexiva; o ritmo é sempre acelerado, a sucessão cénica rápida, sem lugar a

explicitações de conexões, os saltos e solavancos no avanço do espetáculo intencionado a norma dinamizadora. O espectador é integralmente desrespeitado e desrespeitável nas quiméricas prerrogativas de assistência a ato artístico e cultural, com uma saraivada ininterrupta de verbalizações absurdistas; figuras incoerentes e impositivas, ações violentadoras de consciências, emissões punitivas, intimidantes, que obrigam à estupefação e ao sentimento geral de confusão, de hesitação entre rir nesciamente ou ressentir estar-se a ser alvo de insulto público, por uma união concertada de personagens de palco e de personagens oriundas da plateia, todas mancomunadas na concretização de um ato público de demolição cultural, de escárnio sobre a assistência hipotética (difíceis as cumplicidades, para além de néscios assentimentos de receção do cómico dissimulador).

O contexto zero (tenda no deserto), em que personagens são colocadas a enunciar réplicas em paralelo, falas no vazio, monologias de ventríloquo (não parecendo dar-se conta do que dizem e do que outras personagens predisseram ou ensaiam retorquir), abre esta via de megafone autoral privilegiado (Sarrazac), que bombardeia (um diktat dramaturgico de verbalizações autoritárias, de insultos e arbitrariedades, uma imposição voluntarista de atestados de menoridade mental e cultural) incautas ou atinentes, pensadas cúmplices, audiências. A perversão do jogo iconoclasta de arrasamento contracultural, em ação direta, revela-se na sua nudez: é sevícia cultural, arbitrária e unilateral, o que se esconde por detrás das dramaturgias de CJP; os bons sentimentos burgueses, na verdade, não quadram com esta anárquica imposição de implosão dramaturgico-cultural, eco de chicote artaudiano sobre prerrogativas de receção, construção de sentidos e efeitos de teatro moderno - o direito de públicos burgueses a retirarem ilações individuadas, o uso e o abuso dos sentidos críticos subjetivos, das interpretações especiosas, dos escaninhos da hermenêutica, das mensagens, do entendimento, da racionalidade do visto e ouvido, do direito dos recetores perante as liberdades da arte nos nivelamentos comunicativos estético-ideológicos.

Diálogos paralelos e dispersantes, descentração de tópicos e temáticas acompanháveis, contorções e enviesamentos sintagmáticos nas falas das personagens (início reconhecível, imediata deceção de expectativas, torções de nonsense e cómico primário de trocadilho, remates incoerentes), à construção de diálogos e interpelações entre as personagens subjazendo um esquema não antecipável de cadavre exquis surrealista e tiradas de simples, revisteira chacota popular abatem qualquer seriedade de afirmações e questionações, irritam e impedem receções moderadas. Os materiais linguísticos, as poéticas das verbalizações do teatro burguês, as suas discursividades justificativas de status - mundivisão, direitos, prerrogativas, exigências, respeitos, anseios e metas existenciais, alicerçadas em lógica própria, fluente e incontraditada - deparam com inumeráveis e permanentes sabotagens, soezes atitudes relapsas e gestos desencontrados, mal são começadas a recitar - o que se profere retorna, em eco, a quem o profere, desfazendo-se.

Metadramaturgia com a Europa da modernidade em pano de fundo pretextual, Desertos

faz confluir, no deserto espaço de encenação, um abstrato equacionar de questionações europeias, que deixaram de ser já passíveis de tratamento racional e de respostas ponderadas, questionações que reiteram a impotência geral de ainda se pensar ter alguma preponderância sobre o curso de acontecimentos e cadências atuais, ambos propulsionados por uma História em encadeamentos de catástrofes e irrealizações programáticas. A metáfora englobante destas impotência e deriva terminais será o deserto niilista, que se avizinha e cujos prenúncios se divisam, em CJP, no valor ideológico das personagens simbólicas colocadas em cena sem guião sério: a vertente espiritual e salvífica (Joana D'Arc) não se pode mais levar a sério, perante a antecipação de catástrofes iminentes, porque é apenas uma rapariga, que fala e atende o trágico Pássaro de Deus e nada infere sobre uma Europa nova, federada; K, Director, isenta-se de expressar diretrizes e soluções, conduzir; privilegiado antecipador de catástrofes já inscritas, explícitas ou já decorridas, reverte-se num cínico, divertido irresponsável espetador interno da tremenda confusão de tiradas em que a modernidade (o teatro, seu esplendor cultural e expressão sublime) se tornou; Maria Callas, intérprete de uma estética acumulada, é esteta modernista final, frivolidade de diva e dom vocal encantatório resumem a descontextualização das suas intervenções, sobre si mesma debruçada, narcísica tonta, alheada da essencialidade das questões ventiladas na cena; da mesma forma que um santo Quixote ou um anacrónico imperial Carlos Magno sugerem, dos seus ânímos simbólicos, senis perspectivas do que, na impotência patente, haveria a fazer nesta Europa velha, roupada em novas instituições deslumbrantes. A Detractora do Teatro, no outro lado do espelho (da barricada?) da função dramatúrgica, oferece uma excessiva clarividência militante da vida contemporânea: é um extremo do real e da luta, insurgente contra psicologismos, fórmulas dramáticas, sons e gestos repassados de irreabilidade, tretas representadas contra o pulsar da realidade, personagens que nada sobre nada dizem ou agem – mas que, sobre o seu próprio ridículo e a sua alienação em plena contestação, nada entranha.

As personagens colocadas no vazio tapam-se umas às outras na visibilidade e na audibilidade, anulam-se, acotovelam-se no espaço fársico anárquico, discursam sem nexos; referem, como autistas, Büchner, Shakespeare, Thomas Bernhard, gritam, não atinam no que será fulcral dizer e fazer no teatro de hoje, deixam o Espectador fora da sua contenção, fazem querer partir a loiça; as personagens amotinam-se contra o espetáculo, esta metafórica performance de indecisões, este prenúncio de deserto cultural e existencial; depois retiram-se, da manga autoral, o fait divers, brejeirices sexuais da Sra. Callas sobre o circunspeto Sr. K, há bolachas em cena. Nem avanço, nem recuo possíveis.

O espetáculo teatral da atualidade incluiu o espetador de forma inequívoca, mas o espetador não se entremeia na função dramatúrgica desenhada por CJP; apenas a Detractora, ignorante do seu próprio ridículo de militância crítica exterior ao ato, se insurge, invectiva, condena, põe em causa, vaticina a morte ou a reformulação radical da teatralidade contemporânea, tudo nela necessário de revisão e esquartejamento -

elocuções, direções de atores, atores, global controlo do espetáculo, presenças em palco, adereços, gestualidades, significações, confrontações, dinâmicas representadas, efeitos pretendidos, sobretudo novos públicos indefinidos e conexões a um real desconhecido no círculo de evento dramático; revisão e esquiteamento das teatralidades contemporâneas, crítica acintosa de hereditariedades dramáticas e o insulto público de personagens, atores em desempenhos, direção e autoria, revertem-na em desdobramento sarcástico de metadramaturgia pirandelliana. Porque o público de teatro mudou (uma parte dele, sociológica e mentalmente talvez, mas não empenhada na internalidade da função dramática em si, pelo menos), as relações dramáticas têm de ser outras, uma diferença sensível para remexer na estranhada atitude do Espectador.

As relações teatrais são diametralmente outras? E que tipos de relações dramáticas se poderiam estabelecer entre todos os intervenientes da ficção dramática em exercício? O que é passível de se colocar como alternativa sustentável e de continuidade cultural, se o deserto, mais perto ou um pouco mais longe, espera os estertores de uma civilização demasiado longa, demasiado catastrófica, demasiado perfeita em refazer as imagens de si, remontar simbologias e resguardar, velar as suas tragédias essenciais a renovados olhares geracionais, na ingenuidade da sonegação de informação reta, no deslumbramento ideológico cada vez mais apurado?

4. Europa, rematada fraude e sandice, morrendo, fársica e metadramatúrgica...

A dramaturgia de CJP faz-se, violenta e de ação arbitrária, contra as fantasmagorias que o teatro tanto ajudou e ajuda a propalar, acabando, quase sempre, por se negar o papel contrário de espaço e tempo concentrados, laboratoriais, não ilusionistas, de sapadoras intencionalidades, de fórum cívico de desmontagem consequente das ideologias, de sabotagem ágil dos perfilados interesses ocultos por trás da edificação de imagens e intermináveis fiadas de palavras enunciadas em palcos.

O cordato, suposto tema centrado de Desertos - a Europa eurocêntrica, a Europa dos subsídios para se fazer representar em frívolos rituais, a Europa das metadramaturgias e das ideologias, a que o teatro se presta ser veículo cultural específico - é uma rematada hipocrisia, segundo o verboso excesso militante da Detractora, ela mesma fruto inconsciente e fársico de uma época, de um espaço e de uma antecendência cultural irónica.

A falência do projeto Europa contemporâneo decorre da inconsequência de, à renovada imagem deslumbrante, se não poder fazer corresponder alguma substância real escrutinável: se a alienação e as falsas consciências são generalizadas, como sempre, sobre a vida da maioria, um aguerrido e absurdo conjunto sociopolítico fez, da crítica pela crítica, da negação pela negação, o substrato do seu modo de existência efémera; a Detractora insurge-se, o Espectador confunde-se sem remédio, K refastela-se sobre o impropriedade da situação advinda, tal como, cinicamente, vaticina a Madame Curie de CJP, se podem esperar milhões de metros cúbicos de areia sobrevenientes, plateias desertas, os atores atirados aos leões metafóricos do tempo atual, os mass media devorando sofregamente a realidade, um tempo antes do deserto, tempo de sonoros arrotos de digestão da putativa englobante cultura europeia – a Europa a morrer no teatro, ele com ela, ele nela, indissociáveis criador e criatura.

A Europa morre no teatro, sua expressividade estético-ideológica específica na modernidade, morre ele nela e ela nele: O Bombeiro, em vestes renascentistas de burguês, relê, em colagem, fragmento sincopado, sem mais, de Cervantes, num déjà vu; Callas executa um fragmento cantabile; Carlos Magno exige, pela enésima vez, presença da estátua de Péricles, o século redentor deste; Fernando Pessoa, a Vénus de Milo e o binómio de Newton crescem estupefação; os patéticos avanços amorosos entre Callas e K, entre os seus valores simbólicos, o poético e o (supostamente) profundo, contaminados de risível brejeiro popular; um fim de festa, um fim de parada civilizacional, últimos estertores antes do deserto, o não-sentido como estertor civilizacional ainda articulável, tiradas para divertir, tragicamente, um público que não quer ouvir dizer mal da vida, néscio e farto de realismos pesadões e dramalhões teatrais, saturado de reais representados na linha do teatro moderno, na ponta dececionante do arco temporal racionalista-iluminista. Por que restante desígnio ser-se levado a sério, levar-se a sério? De melhor gosto cursivo não será a celebração iconoclasta da trivialização e esvaziamento de conteúdos civilizacionais, em ação direta sobre vultos e

construções ideológico-culturais, jocosidade fina que a inépcia nos estados de receção dos públicos não pode apreciar em toda a intencionalidade envenenada (incapacidade cultural, de ironia e de auto-ironia)?

O envelhecimento, a decadência cultural da Europa, geneticamente inscrita, são dados como patentes e irreversíveis (cena 17), num modo de vida terminal, de recato e usufruto burguês de direitos sociais (Jocasta e Crisipo, em Antígona Gelada, de Nascimento Rosa), povos fechados em casa, intimidades de cantinhos, indolências como ponta de civilização (master card, national geographic, férias exóticas a espevitarem instantes), a indolência refastelada e merecida, Europa de egos insuflados e egoísmos primários (o homem light aposentando-se em precocidade, nos seus esplendores), a inércia consumista como utopia regalada e cume, prémio de um processo histórico de catástrofes, hedonismos crassos e apagamentos das realidades pressionantes, caracterização de públicos prováveis de toda a presente arte de representação: recontem-se-lhe histórias, nada de teatralidades e produções político-filosófico-poéticas, apenas recontos seguros e reconhecíveis, ficções e pedaços de realidades ideologizadas, apaziguadoras e soníferas, nada de magoadamente patético, nada que não quadre no melodrama instituído, não alusões a um ignoto Chet Baker ou um aborrecido, decerto, Thomas Bernhard. O burguês não se quer escandalizado: quer a pulsação decrescente, rir-se nesciamente em todo o possível, e que, no riso néscio repimpado, não veja misturadas coisas indigestas, ruminções de passados, agruras do seu presente alheado, capazes de estragar a norma autoprescrita de boa disposição, o prolongamento da vida light, até, melhor ainda, para além do limite biológico, por paliativos.

CJP aposta dramaturgicamente no ludíbrio das receções do riso, com que reveste as suas iconoclastias severas: num primeiro momento, serve-se riso fácil; no momento imediato, desconforta-se, pela base, o recetor de humor ligeiro - se este se puder aperceber das intencionalidades autorais resguardadas; ou, mais cínico ainda, deixa-se que o riso continuado faça de cada espetador, não precavido ou não capcioso, um idiota profundo, a quem escapa toda a seriedade pesada das questões humanas (de diacronia e sincronia ocidental) em exposição clownesca – uma autoral perversão dramatúrgica exercida sobre públicos indistintos, que, de forma menos exuberante, Jaime Rocha vinha também executando nas suas peças de choque do pequeno-burguês (e da normalidade quotidiana a que este se arroga direito), através de uma súbita crueldade, de amputações físicas graves, de ocorrências de pequeno pesadelo insuspeitado, irrompendo no mais recomendável dia de existências pacatas.

Se Rocha arremete em crueldades gratuitas contra a placidez pequeno-burguesa e, nisso, quase esgota a sua intencionalidade dramatúrgica (choque, desfaçatez, lembrar, no máximo da intencionalidade, que o real ideologizado não oferece qualquer segurança ou garantia de prolongamento de existências light), CJP é dramaturgicamente mais dissimulado e, ao mesmo tempo, mais perverso e mais cínico, nos efeitos incorporados, naquilo que visa marcar com as suas dramaturgias: a teatralidade ligeira de pequenos espantos e futilidades, não de imediato agressiva de receções, remexe, levanta no ar

todas as poeiras e inertes do passado civilizacional, deixa, sem dirigismos ou didáticas, questões humanas e culturais, passadas e atuais, apenas enunciadas, a pairar como pó, cor e luz, animação e discursos rápidos, nonsense, sem dar o tempo de serem encaixados racionalmente pelos espetadores; o que faz debitar, não escandaliza ou surge repulsivo, de imediato, por percepção de soberba autoral arbitrária, nem promove, abertamente, ressentidos achincalhamentos das assistências, os seus desconfortos, por insultos, por se porem em causa integridades pessoais, ameaçar-se estragar-se a disposição light de assistente ato de cultura cívica burguesa - a que nega direito, a quem o não reconhece.

A CJP assiste uma mais elaborada premeditação autoral do insulto e agressão dos públicos: não os confrontando, envolve-os, fá-los rir de ligeiro, inócuo humor tonto gratuito, o ocorrido em cena diverte-os infantilmente, o sem-sentido afaga-os, não os deixa logo constatar quanto do ridículo se reflete e lhes compete na função dramática que se desdobra. Por comparação, as propostas de Jaime Rocha são indigestas e repulsivas para públicos light contemporâneos; com as propostas de CJP, os processos de relacionamento estabelecido são mais dissimulados e, pelo riso do não-sentido, muito mais cínicos, mais ludibriadores das receções, no fim, mais violentos e graves. Se Rocha se pode circunscrever a uma perversão nem tão inesperada, CJP representa a confusão dramática das receções, a criação, a posterior de um limbo de insegurança, dúvida, estupefação, uma área de destruições patrimoniais e de receções dececionadas (com a variante cómico-clownesca de receção aberta aos menos atentos ou menos informados), que perdura para além do tempo dramático, pedido emprestado às realidades envolventes e sobre elas pretendido atuante.

Farsas, em teatro, sobre fazer-se teatro (no Portugal contemporâneo), fazendo-o com rigor informado e sob a capa de jogos clownescos homenageados; farsas metadramáticas, esvaídas as expectativas de imediatos renascimentos pós-dramáticos e reiterados os teóricos impasses dramáticos do fim do século xx (pós-brehtianas epicizações e pós-metafísicos absurdismos), as paródias agrestes do teatro dentro do teatro, propostas por CJP, ajudam ao desgaste e eliminação gradual das formas dramáticas e das relações dramáticas herdadas; mas sugerem, por outro lado, conterem elas ainda, num tempo e espaço de hibridez e indefinições históricas, residuais, aproveitáveis pertinências, capacidades de uso para transporte da crítica restante à internalidade estética e às envolvências sociais do ato dramático, permitirem, no esquartejamento delas, ângulos de impacto, constituírem-se elas, formas e relações, ainda passos de desdobramento estético-ideológico ativo, motivações de praxis teatral, ecos suficientes a receções pontuais, continuidades de função social e cultural do teatro – mesmo que CJP institua as suas propostas como dramaturgias de premonição de desertos, sobrevenientes a um próximo desenlace civilizacional trágico-cómico (como na Antígona de Nascimento Rosa), ou deite por terra, desbaratando-as, as ainda modernistas asserções titânicas de JSM (vide a deleitada evocação nostálgica de personalidades histórico-culturais do modernismo em Fala da Criada dos Noialles..., 2007). A hipótese de que talvez o ódio sodomize o deserto até nascerem sequóias

frondosas (p.131) remete, em definitivo, a uma niilista incredulidade autoral em regenerações humanas e ao autoral recrudescer de desfrute num privilegiado e saboroso momento anárquico de camartelo civilizacional e contracultural, paralelo ao cume civilizacional das prerrogativas néscias do homem light, metamorfose contemporânea do homem trágico, na orla de desertos pós-civilização ocidental.

As propostas de CJP apontam a destruição do teatro herdado - e, diretamente, sem embustes, a das culturas europeias, que o promoveram a expressão ideológica sublime e particularizada, e a de uma continuidade civilizacional, que as supôs poder congregar, num feixe coeso, direcionado a metas, hoje dissipadas no limbo doloroso de interpenetrações, onde se esvaziam as utopias defraudadas da modernidade e onde uma era pós-moderna se parece abrir em indefinições, dúbios sentidos, imprevisibilidades, em todos os níveis da existência humana.

Neste cenário de abrangência histórica, o teatro europeu morre dentro da morte apazada da Europa nos desertos, que avançam na direção dela; mas, num plano de restante seriedade metadramatúrgica, o teatro ainda não morreu de todo – as propostas de CJP poderão ser entendidas como estertores metadramatúrgicos, agonias pós-epicizações, remates clownescos de pós-absurdização clássica? A vivacidade cénica que engendram pode afiançar que sim ou, da mesma forma, que, rotundamente, não – inserem-se ainda, contudo, nas dramaturgias do impasse na epistemologia dramatúrgica do final do século xx, são campo de ajuste de contas e erosão, decomposição, tábuarasa. A pose (o autoral simulacro dramatúrgico) sugere que sim; as matérias evocadas (destino humano, a teatralidade, culturas herdadas, angústias de um fim abrupto pelo avanço dos desertos) talvez o não consigam afirmar. Provocações tão fundas e tão gratuitas? O que ensina – se ensinamento nele reside – o Manual de Sobrevivência para o Ano 2000, e as suas seguintes propostas dramatúrgicas?

As personagens não se ouvem e não se querem fazer ouvir; os públicos talvez as quisessem ver ou ouvir, mas desatendem tudo, tudo lhes serve para assistir numa existência entorpecida, senil, sedada; as reflexões metadramatúrgicas quedam-se, afinal, pelo gasto no erário público, única objetividade assacável à função teatral; arte como agitrop, mesmo que por amor da cultura, é de risível sarcasmo; as heresias pronunciáveis são inócuas no curso atual dos dias; a expressão poética é ridiculamente bacoca, iletrada, ignorante, néscia; a verborreia de angústias não conduz a qualquer clímax, catarse, alívio, iluminação, efeito social, fio por onde se repegar (O Fio de Ariadne/Peregrinação); Callas (p.139) tem saudades de pessoas e não de zombies que povoam o presente, Quixote não sabe, (como se ajusta à original personagem romanesca de Cervantes, seu código ético muito à medida exclusiva, intransmissível), a modernidade nunca saberá discernir sobre a complexidade humana, para além das irrealizadas liberdade, igualdade, fraternidade; o Manifesto Político (cena 20) de discursos contra as ideias de Europa (que se poderá reconstruir, ser edificável num castelo de areia, não em uma fortaleza) incita, comicamente, os vindouros a escandalizarem-se com tudo o que herdaram, a imperfeição legada, descurada (ver-se o eurosport como quem lê

Balzac, o inverso fará o mesmo exato não-sentido, onde desagua uma civilização), gerações ineptas já in ovo, pela inépcia das instituições e pela total ausência de educação artística, almas digitais impreparadas e propositadamente desleixadas, sem ideia do fardo que as empurra em frente (para o deserto), pessoas deslumbráveis pelos cometimentos do presente, mas a quem foi, educacional e politicamente, sonegada toda a informação crítica sobre os antecedentes deste deslumbramento e sobre as perspectivas do que é já possível antecipar, gerações, que segundo o niilismo e a desesperança de CJP, serão incapazes de divisar o crucial e o decisivo (carta de Madame Curie, enferma de radiações, a Pierre Curie, lida pelo Bombeiro de Serviço), de, em cada época se viver, individualmente, uma vida interessante e útil.

Por séculos, mais abertamente na modernidade, a Europa interroga-se a si mesma, com deficientes sucessos, até se antever o declínio num tempo de desertos, na granulação do que se edificou longamente e que, na atualidade, apesar da encenação feérica unionista de um grande esforço num espaço geopolítico e cultural, coeso na diversidade de suposta comum matricialidade, mais acentua o grau de desintegração. Autocrítica sim, didatismos não: chegou a altura de a Europa mítica se calar, respeitar o avanço do deserto e do olvido sobre uma construção humana quase sempre desumana, logocêntrica presunçosa, geradora de intermináveis narrativas sem pé, de otimistas, ideologizadas epopeias com reversos trágicos, escudadas no encantatório de repetições, redundâncias, sacralizações esvaziadas, monotonias finais.

O Poema Grátis de encerramento do ato dramaturgico reafirma, só, sarcástico e reticente, na poetizada vacuidade, a saturação antiga e ainda corrente de sinais, ruínas, trânsitos circulares, apatias, rendições à granulação nos desertos.

5. Peregrinando, no labirinto interno, pelo fio de Ariadne – iconoclastias sobre passado e presente portugueses

Peregrinação (O Fio de Ariadne) parodia o romance (e todos os sucedâneos multimédia) de viagens, enquanto expressão da aquisição de experiência, conhecimento elegível à construção de consciências diversas das culturalmente determinadas, feitos de aprendizagens, crescimentos, embates de inocências em realidades, formação de mundivisões pela deslocação através de outros espaços ou tempos. A fórmula de representação e narratividade de viajante no tempo, cara à ficção científica popularizada, dá azo à paródia de Peregrinações (repuxando ecos de Fernão Mendes Pinto) por estações tópicas de reaprendizagem da configuração atual da sociedade portuguesa (Trevas, Marginais, Sedução, O Acaso, A Burocracia, Os Media, no primeiro ato; A Família Feliz, A Catástrofe, etc., segundo, terceiro e quarto atos).

O objetivo dramaturgico do terceiro texto do Manual, depois de dois exercícios de ferocidade conflituante com as pressões das heranças de judaico-cristianismo, europeísmo cultural e respetivas edificações teatrais, detém-se mais demoradamente na abordagem oblíqua do presente determinado: o quotidiano português contemporâneo (idiossincráticas personagens e tipificações sociológicas e psicológicas dos seus discursos, gestos, poses e atitudes) é centrado por CJP no primeiro andamento de Peregrinação e a contenção na recolha, preparação e exibição dos materiais é perceptível e facilitada, um jogo dramaturgico quase desinteressante de reprodução cénica de tipificações do real envolvente; no segundo andamento (Zona de Sonho, 2º. ato), contudo, a contenção perde-se em novos acessos de iconoclastia certa: desta feita, é o passado mítico português, embotado com o fim do ciclo imperial, mas recuperado, sob novos auspícios, nos anos oitenta e noventa, quer pela estatal cultura de prestígio, inter pares europeus, quer pelas reincidências das metafísicas da História nas temáticas esvaídas, por exemplo, em Agostinho da Silva.

No primeiro ato, CJP parece ter abandonado a intensa iconoclastia atrás analisada: encetam-se relações dramaturgicas mais estáveis, contidas e perceptíveis, quer com matérias dramaturgicas de contornos claros, quer com os estatutos e graus de educação teatral dos públicos; ao fazê-lo, estabelecem-se conexões com uma informal comunidade de escrutínios dramaturgicos do real contemporâneo português, que, entretanto, se vem formando pelas propostas de vários outros dramaturgos (Vieira Mendes, Lucas Pires, Pedro Eiras, etc.). Estas novas propostas, sumariamente, recolhem pequenas amostras do real envolvente, preparam-nas em lamelas para microscópio, procedem a ampliações cénicas, para que olhares se lhes apliquem e parciais conhecimentos (deteções ou especulações, da ordem de subjetividades ignotas ou da ordem social de integração dessas peculiaridades) possam ser suscitados; como se se fotografasse, se filmasse, se montasse o que surge pertinente, à atenção geral destinado, e se exibisse o produto dramaturgico – sem aparentes intervenções, manipulações (pelo menos, mais do que as

necessárias à tradução do real em forma dramática), e assacam-se restantes responsabilidades de comunicação teatral concretizada às receções, efeitos e ilações de efeitos a seu cargo. António de JSM funciona, historicamente, como o padrão investigativo de partida desta orientação dramática atual, mas a sua definição, ainda modernista, obriga a que outros enfoques dramáticos se sucedam nesta atenção artística laboratorial ao concreto do real de existências portuguesas. As perspectivas e posicionamentos, que os diferentes autores têm em relação às realidades e pessoas que focam, produzem representações (complementares) de espaços populares, gentes da rua, existências menores, problemáticas menores que as ensombream, vidas ligeiras sem trágico excessivo ou decantado, configurações da condição humana na contemporaneidade, imaginários e alienações, existências e consciências parciais, velhos, vagabundos, polícias, jovens, profissões, etc. – o direito da gente pequena contemporânea a não só figurar, mas a ser protagonista dramática.

Em Peregrinação (1.º ato), O Viajante (no tempo, a partir de um futuro impreciso) faz o seu percurso de encontros com personagens que tipificam a sociedade portuguesa atual (Polícia, Vagabundo, Primeiro-Ministro, Advogado, Jornalista, Engenheira, Garota): as trocas verbais, entre este sóbrio pivot cénico vindo do exterior e as entidades com que se encontra sucessivamente não traduzem qualquer tensão, adição de conhecimento, conflito sério e desdobrável, mas apenas cruzamentos acidentais, em que a sumária perplexidade e incipiente hostilidade perante o estrangeiro e a incapacidade de se estabelecerem diálogos racionais sobre qualquer matéria suscitada encaminham a caracterização global do espaço social visitado e das personagens nele radicadas como fatores de absurdos menores risíveis; um espaço de absurdidades menores, cultivadas numa normalidade referenciável, reconhecível nas envolvências, produz situações de cómico ligeiro e mais perceptível, sem a violência direta e os ritmos destrutivos de receções, porque, no primeiro andamento, e aproximando-se da atitude comum a outros dramaturgos, o que se visa é montar, com serenidade, um simulacro de realidade envolvente, num bastante grau de verosimilhança e referencialidade, sob os olhares e sentidos críticos dos públicos - um preparado, em lamelas, de amostras recolhidas, ampliadas cénicamente, devolvendo às receções o papel de interrogação e pronunciamento quanto aos efeitos da representação proposta.

Em Peregrinações, os ritmos de sucessão cénica são mais lentos, a permitirem o envolvimento racional, o riso sensato e espaçado; a exibição de matérias de índole cómico-absurda (ameaças risíveis do Advogado Cretino e da Burocracia, a inicial intervenção do Polícia bonacheirão, a jogar poker em serviço, o desacerto de sentidos de conversa do Transeunte e a afabilidade correta do Vagabundo) transmite a inofensibilidade de um contexto social e cultural, que prima em ser (e se mostrar) bacoco, sui generis. As personagens femininas do primeiro andamento também corroboram essa inofensibilidade de contexto de referência dramática, propícia ao estender de planas caracterizações de jogos cénicos de absurdidade simplória e aceitável, irrisória e inofensiva, decalques de familiares quadros quotidianos,

encontráveis nas realidades sensíveis, nos quais se podem destacar verbalizações de pequeno absurdo, de tontices e expressividades que não remetem a questionações de amplitudes filosóficas (como nos dois anteriores exercícios, e no 2º. e 3º. atos de Peregrinações), que não fazem ecoar conteúdos muito problematizáveis, antes se aproximam de alguma infantilização dramatúrgica, centrada no cómico aderente às personagens e na ligeireza das suas falas, também ligeiramente cómicas, como que afantochadas: a Garota (tipo Mae West, p.162), nas seduções de quase inocente prostituta, o solilóquio da Mãe (apenas este estatuto dramatúrgico), com a sua narrativa autista (pp.164-167), ou a Engenheira e a sua otimista engenharia do Acaso (por enunciar e fundamentar minimamente), exprimem-se por verbalizações de risível afantochamento - como se a ilação final a retirar fosse a de que tipificações de personagens menores extraídas do real, para laboratorial observação, por via dramatúrgica de ampliação de pormenores, correspondessem, no palco como na vida, a títeres inofensivos e divertidos, de existência própria bem limitada - ficando por se entender onde os fios, que os fazem mexer, e as vozes, no bastidor escuro, que os põem a debitar segmentos de nonsense ligeiro, se encontram, quem as manipula e quem lhes coloca fiadas de palavras nas bocas de boneco.

A ligeireza do exercício dramatúrgico perverte-se, deste modo, desde logo, no primeiro andamento de Peregrinações: nos anteriores exercícios iconoclastas, a violência contracultural destruía ícones histórico-culturais remontados em contexto zero, para, além de se os fazer perorar, em humilhações absurdas do seu status herdado e ainda em vigor alargado, se acabar por os abater cinicamente na tábua-rasa iconoclasta; em Peregrinações, é a contemporaneidade portuguesa, localizada, sensível quase, de entes e discursos portugueses menores encontráveis, não a ícones de projeção cultural, mas ao comum dos mortais portugueses contemporâneos, que CJP, escudado na dramatúrgica, comum atitude laboratorial de amostra e exibição, visa – e não os visa com intenções nobilitantes ou de imediatas humana preocupação, empatia ou animação condoída, como outros dramaturgos farão: apenas o estilo de exposição dramatúrgica se alterou, perversamente, para um ritmo de comédia ligeira, burguesa, perceptível, apenas se alterou para o nível de produto pacificado, aparentemente consumível, assemelhável aos indolores e proliferantes nos media, sob patrocínios empresariais alarmantes. A intencionalidade autoral, depois do arrasamento civilizacional e da má nova do avanço e desagregação nos desertos, foca-se na comunidade dos portugueses seus contemporâneos, para os reduzir, na sua consideração implacável, ao estatuto existencial de robertinhos, marionetas destituídas de consciência, de si e das suas circunstâncias, destinadas a toda a contingência e porvir nefastos, e expostos, sem ideia sequer, a toda a arbitrariedade de manipulações (Zona do Real, 1º. ato). Este é o nível perverso, quase inócuo, por resguardado, do primeiro andamento de Peregrinações.

Como a Detractora do Teatro, em Desertos, na sua tonta rebeldia e ignorância (a autoral crítica da crítica), se atira, no discurso insurgente e acusador contra moinhos de vento (que Quixote, gasto e sem mais pré-romantismo de reserva, nem fio de espírito de

cavaliarias, já desdenha acometer), a Jornalista interpela o Viajante (recuado no Tempo das viagens, que qualquer mortal sempre pôde realizar, atrás e adiante), com argúcias deslocadas e, depressa, passa de entrevistadora a entrevistada, dando, num jorro, as atuais dimensão de fragilidades pessoais e visão de um mundo, onde estão sempre a acontecer coisas inauditas e impensáveis (p.178), catástrofes, epidemias, miséria, guerra, o desespero que se sente no quotidiano, e como os media tornarão o carácter exógeno do Viajante em mito breve, a erguer e a derrubar, de forma abjeta, com detalhes obscenos, por algum tempo ainda ecoando.

A Zona do Real coloca-nos este friso de personagens inofensivas, inofensibilidade que ocorre perante alguém de exógena e não agressiva origem (a objetividade de quem é exterior à problemática interna?) e que permite retratar a comunidade portuguesa contemporânea nesses termos gerais, autoralmente explícitos e assumidos. A justeza ou não desta representação é secundária, face ao desenrolar do andamento seguinte: a Zona de Sonho (2º. Ato) é o expediente dramático para, na permissividade e aceitabilidade dos delírios oníricos, se colarem, a cada personagem, já afantochada pelo que debitou, caracterizando-se diretamente, os antecedentes míticos, de que elas terão duvidosa consciência, mas que, sobre as suas existências, exercem efeitos de encavalgamento cultural, exercem a trágica pressão insistente de passados sobre configurações de presente.

Via híbrida de reavivar e rebater a portugalidade ideológica, interrompida no esvaimento internacional pós-moderno e pelo interno corte e fim de ciclo de 1974, CJP glosa e sarcasmo (bastardas florescências da paródia) os estertores desta plurissecular narrativa cultural serôdia. O expediente da encarnação cénica do mítico Fernão Mendes Pinto, peça externa-interna ao puzzle português desde Quinhentos, serve para arrasar (na mesma linha dramática iconoclasta das duas anteriores propostas) as veleidades políticas e filosóficas do reavivamento mítico português, encerrado pela História e pelas novas coordenadas europeístas e globalizantes, mas que, na expressão dramática contemporânea interna ainda, curiosamente, se manifesta em quantidade - não se podendo dizer em qualidade, porque, dos processos de materialização cénica, passando pela esgotada lamúria metafísica e impérios por vir, a que nenhuma nova letra se aduz, até à reprodução, como se intemporais, de fantasmagorias e factos enterrados, tudo retorna ao patriotismo oitocentista e a intimistas discursos poéticos sem referentes reais; pior, quando se esquece que a retórica política de subjugação de cidadanias autónomas, neste insistente diapasão, se fez entranhada, pelo Estado Novo, nas cidadanias alienadas e que, hoje ainda, isso perdura, intimamente, nos rasgos doentios de alguns setores sociais. Como parece lógico, as formas dramáticas de expressão destes ideogramas cedidos são velhas fórmulas de veiculação de ideologias ancilosadas, e também ancilosadas as relações entre as proposições, execuções e receções dramáticas que preconizam materializar, reproduzir.

A crítica dramática da mitomania portuguesa é mais pertinente do que ver-se, neste revivalismo, um onírico direito autóctone de genuína expressão poética: a adesão à

Europa, as pressões das novas etapas de Globalização, coincidindo, internamente, com o esgotamento e o anacronismo das ideologias do Ciclo do Império encerrado, fazem reagir, pela valoração das culturas herdadas, determinados estratos sociais e ideológicos, a quem ambos os tipos de influxo desequilibram noções de existência e nada oferecem em troca. O facto (histórico, dos anos oitenta e noventa) de o Estado recorrer ao passado mítico, para se prestigiar, externamente, numa imagem de pensada credibilidade, e, nisso, ver fator de equiparação relativamente aos pares europeus, é de gravidade política e ideológica, que não pode ser deixada sem consciente crítica incisiva, porque a mitomania portuguesa foi, exatamente, o que excluiu o país, durante, pelo menos, três séculos, da Europa, hoje bajulada – por interesse imediato.

As causas da exclusão, doentia e gravosa por séculos, não podem servir de remédio ou panaceia sequer, perante novo ciclo incontornável, declarado há décadas; elas são, antes, a raiz do que nos fará fracassar, de novo, não perante pares, mas perante uma interna consciência da História particular, que, a não ser rigorosa e aberta, continuará a influenciar um destino anacrónico, um desfile de fantasmagorias e desconchavos. Ora a imagem de Portugal e dos portugueses contemporâneos, perante o presente e a ancestralidade insistente, que se deverá dar, (internamente, primeiro, ao exterior e a quem nos visita, depois) não pode ser (sob pena de sermos uma comunidade de robertinhos anacrónicos e de falharmos a contemporaneidade europeia, a que estamos vinculados, em benefício próprio) a que se gravou tão longamente – e é isso que CJP apresenta, na Zona de Sonho, na sua iconoclastia impiedosa, cônica, conhecedora do que arrasa num palco.

6. Fantasmagorias portuguesas em sugestivo escrutínio cénico – a Língua Portuguesa como resto de Pátria

As fantasmagorias são, só por si, materiais dramaturgicamente risíveis: não têm qualquer pé no real contemporâneo de contrastação do exercício; a nada de usufruível, em termos individuados ou no cômputo social, conduzem; as ideologias mitómanas elaboradas, os mitos locais, as sacralizações delimitadas em geografia, os respeitos comunitários internos e a respetiva passagem intergeracional a nada mais conduzirão do que a catástrofes sociais ao retardador, precedidas de longas intoxicações mentais; não raramente, descambam no lado sombreado do animal homem, sendo a carnificina do outro (e do próprio) o resultado normalizado (cf. Alexandre Melo, 2002), a teorização dos fundamentalismos e outras aberrantes florescências dos interesses locais face às dinâmicas da fase de Globalização.

Contudo, as mitomanias, sabe-se, são de difícil expurga: difícil fazer o possuído (pelas ideologias dominantes ou por outras, já não dominantes, retorno de resquícios fantasmáticos e metafísicas absolutas esvaziadas na História) tomar consciência, em grau razoável, daquilo que lhe padecem corpo e espírito; o apelo da razão, do exemplar diálogo composto e cívico, as metodologias e didáticas dramatúrgicas gastas não o conseguiram – pelo menos, de modo extensível e coerente. A alternativa iconoclasta não persegue melhores resultados: enferma da expressão unilateral de um (incompreensível) ato de destruição sumária, sem pruridos e sem considerandos de ordem cívica ou preocupações de entendimento alargado do ato executado; é, sobretudo, um exercício mental, de venal transposição em palco, uma hipótese subjetiva, em formato dramatúrgico voluntarista e coercivo, sobre o acumular das pressões do passado, assumidas como nefastas e impeditivas de qualquer presente livre e de sugestões de futuros; enquanto a pressão do lastro se mantiver em tensão, sugere-se, todo o ensejo de diferença cívica e existencial será frustrado nas suas potencialidades; a consciência trágica desta impossibilidade leva à desobrigação de aceitação ou de reconsideração respeitosa de antecedentes, e a mesma consciência trágica antecipa, racionalmente, a negação de qualquer interna utopia do concreto, que pudesse tornar longínquo, ver-se desaparecer, na fundura do passado, um continuado paradigma existencial opressivo e dominador (Na Antígona de Nascimento Rosa, a repetição do ocorrido na civilização e a perda das memórias das ocorrências trágicas dessa mesma civilização são, por todos os tempos possíveis dela, o cerne da condição humana, a sua maldição genética não expurgável por método científico previsível).

O que restará, num ainda privilegiado instante da História, é a ousadia voluntarista de destruição carnavalesca dos conceitos basilares dos antecedentes opressivos – no fundo, uma ludicidade e uma lucidez inócuas, do ponto de vista do ataque às instituições herdeiras dos antecedentes, mas um direito de expressão estético-política individual, de cidadania individuada (até agora, felizmente, por ignorância das instâncias políticas gestoras da Cultura interna, garantida e legítima), que visa questionar, pela raiz, as

dominações ideológicas – e também, direta ou indiretamente, permitir, por válvula de escape estética, que as tensões sociais e históricas de absurdização do real se amenizem e a realidade siga adiante, em aparente coesão reguladora das suas fraturas expostas.

Depois das prevacentes noções ideológicas judaico-cristãs, das noções ideológicas europeístas modernas e antemodernas, Peregrinações instala o confronto, pela paródia sarcástica, com a portugalidade mítica, num momento histórico do seu revivalismo, ténue e nostálgico, depois do encerramento inquestionável do penoso e arrastado ciclo imperial. A confrontação faz-se pela citação e devastação contida de enunciados e estruturas da ideologia mitómana portuguesa prevacente, revivalismo mais diretamente reativo à integração europeísta, às permeabilidades que as dinâmicas de globalização determinam e ao facto irrevogável da dissolução de autoridade moral e social da mitomania longamente reconstruída (de inculcação estatal) desde, pelo menos, 1974. Os tópicos desta confrontação enumeram-se ao longo do 2º. Ato, motivados pelas falas e interações das personagens com O Viajante: Pai (p.183) faz sempre bluff (simula algo que não é ou não corresponde à sua real situação, pretende-se sinuoso, resguarda-se, sugere algo que só ele conhece); Mariana Mariana (p.184) sugere a sordidez sexual na mente de toda a gente e as histórias de alcova, que devem constar no mexerico quotidiano, e cita um trecho do Auto das Fadas, de G. Vicente, indicando, ao Viajante, mulheres de acesso fácil e males de amores próprios (p.185), seduções e alcoviteiros esquemas. O fracasso de amores (p.186) conjuga-se com a familiar esperança em Portugal, coisa que exigirá trabalhos hercúleos pela frente:

(...) compreende isto de se ser português no final do século xx? (...), tanto que fazer e você desempregado (...) África, Brasil continuam a constituir uma miragem de um paraíso perdido, toda esta gente sonha com a sua ilha dos amores (...) (p.187), sabem que não podem voltar ao passado, nem acelerar o futuro, por isso vivem nesta espécie de letargia amniótica, neste tédio inquieto, à espera de um tempo próprio ou do Messias redentor (...), tem de compreender as nossas limitações, veja: vivemos por um lado nessa esfera da quimera colonialista e por outro confrontados com o quotidiano comezinho das nossas limitações, da nossa falta de iniciativa; é desagradável, é como se vivêssemos de cócoras... odiamos esta vida, a posição de cócoras, por isso vingamo-nos nas coisas pequenas, fazendo da vida um folhetim, em nome de sonhos impossíveis (...) falta-nos o sentido prático...quinto império...falta sentido prático aos portugueses (...) são conquistadores, não são transformadores, soubemos conquistar o mundo mas não sabemos como transformá-lo, não soubemos viver com as conquistas... as conquistas...

O excuro analítico da portugalidade mítica sobrepõe-se ao ímpeto iconoclasta do seu arrasamento sumário, conseqüente e expectável pelas dramaturgias anteriores: a maledicência social incontinente, prática portuguesa ideológica primária corrente, direito de cidadania embotada (incompreendida a extinção da censura prévia a elocução no salazarismo e o secular credo na boca da Inquisição) atingiu foros de edital régio; e resume-se na maneira mais natural de ser português, dizer mal de tudo, justificável, em psicologia liberal e inepta, por se ter novecentos anos de História, os velhos são um

bocadinho gagás, infantis, esse é o lado bom dos portugueses, uma certa infantilidade, uma nonchalance que lhes dá leveza, uma maneira cordial de ser, despreocupada, brandos costumes; o gerúndio, tempo verbal em trânsito de julgado, formulação temporal-verbal que cauciona um modo de existência coletiva relançada, a partir de ancestralidade longa, na atualidade pífia, mas a que assistem, na continuidade inclusa nos verbos essenciais da gramática de portugalidade ideológica, devires e esplendores. O caricato e o absurdo destes enunciados é extremado por, agora, contido cinismo: a saudade é o gerúndio da ausência, impalpabilidades metafísicas que supõem preservar um peculiar delírio ideológico-cultural, dissipado nos factos atuais, reverberações fantasmáticas de um passado inútil às novas coordenadas de existência da nação; a Engenheira roupa-se cenicamente de Afonso Henriques, a Mãe é D. Teresa por instantes, o país nasce após a construção de uma grande muralha (p.191), o Viajante experimenta incarnar Fernão Mendes Pinto, longas peregrinações esclarecem os sentidos de uma cultura particular antiga.

A inversão ou esvaziamento, através da jocosidade absurdista, destes enunciados são acentuados pelo cruzamento das suas supostas seriedade e palpabilidade com tiradas de cómico do Transeunte, do Advogado e do Vagabundo (pp.194-196), querelas linguísticas clownescas, trocadilhos e calão geracional (Advogado – Estamos num Impasse do Catarino, é o que é..., p.197); o delírio linguístico sobre estas noções ideológico-culturais esvaídas tem o seu contraponto na voz de Mariana Mariana, (Isto é uma autêntica fantochada, todos nós parecemos bonecos, títeres, estrebuchemos (estrebucha) em nome de Portugal! p.197), chamada de atenção metadramatúrgica quer para a cínica instância autoral, quer para as décadas de ressaca e indeterminação identitária que se seguem ao encerramento abrupto do ciclo imperial. A sátira agreste à reformulação dos putativos papéis dessa portugalidade mítica no Mundo contemporâneo decorre dos próprios lugares-comuns enunciados pelos cultores da continuidade cultural (Engenheira – Estamos a viver, em toda a sua plenitude, um momento de contradições saltitantes, efervescentes como sais de fruto para a azia, união dos portugueses para fazer do nosso país uma terra de liberdade (...) um exemplo de fraternidade para o mundo! (...) Portugal será a terra da oportunidade, Portugal (...) é a salvação do mundo! - Transeunte, pp.198-201) e atinge o clímax aniquilador com o Poema da Independência (pp.201-202), em que a Engenheira, com figurino de D. Afonso Henriques, acaba por revelar o acaso e a sucessão histórica de equívocos dele desprendida como as raízes de toda a portugalidade mítica, hoje alvo de tentada reanimação: Afonso Henriques confessa nada ter compreendido, nada ter percebido dos atos fundadores da nacionalidade, nada de nada lhe ter sido consciente e voluntarioso, tudo acaso e inconsciência total: (...) Houve um momento em que vos não compreendi, em que nada compreendi e, apenas por isso, porque se me varreu do espírito todo o sentido, ajudei a fundar um país, eu, Afonso de Portugal, fundarei Portugal porque não vos compreendo! A razão inicial da fundação cede, as argumentativas razões de manutenção de uma continuidade nacional-cultural cedem com ela, a portugalidade abate-se no ridículo e no absurdo de continuar a existir, exposto o seu esvaziamento caricato no 2º. Ato, apesar da (aliás, cínica) estratégia onírica de

desculpabilização de excessos devastadores.

No 3º. Ato retorna-se às interações clownescas das personagens do 1º. Ato, segundo o recorte do quotidiano sociológico e psicológico, que serve a CJP para render a imagem da sociedade contemporânea e da caricatura dos esforços para manter nela a ancestralidade ideológica mítica, agora que perdeu algumas adiposidades mitómanas e está mais perto de ser, com mais objetividade, apenas unidade geográfica, linguística e afectiva... (Portugal é um sentimento? p.205), sui generis, ainda quanto baste; contudo, pelo correr dos tempos atuais, a unidade é passível de próxima dissolução, extinção (os desertos esperam toda a ocidentalidade civilizacional); a sustentação de país, nação, cultura autóctones, na geografia (porosa, já só virtualmente demarcada), na língua em mutações assinaláveis (por influxos das línguas estrangeiras e por recriações internas não só poéticas) e nos afetos confusos, sem contaminações mais avassaladoras que as atuais, poderá perdurar ainda, decerto não pela declamação do espírito absurdo de patriotismos irracionais, já decompostos pela História recente - mas por vantagens de progresso económico, se souber entender as vias de sobrevivência social e de coesão, conscientemente abertas aos influxos exteriores, que determinam a vida de uma comunidade sem real peso ativo no âmbito geo-estratégico. Que independência, que soberanias, que zona de sonhos idiossincráticos, que missões, peregrinações, salvações, redensões de mundos, impérios de espírito, com resto de lucidez, se podem ainda arrogar? As personagens, que CJP traz à exposição pública, têm uma consistência de referencialidade a pessoas tipificáveis do real, que custará a aceitar - neste sentido, a amostragem, preparação e ampliação de CJP assentam num método realista e de incidência sobre o real envolvente dos seus exercícios dramaturgicos, numa primeira aparência dele desligados. Mas a gratuitidade dissimula um tecido muito mais sério e angustiado de questões, o riso e o sem-sentido são o caminho mais sinuoso para confrontar os públicos com a enunciação de tópicos portugueses trágicos e dissimulados.

Peregrinações, nas suas risibilidade e iconoclastia impiedosas, deixa, nas entrelinhas, espaços salpicados de racionalidade analítica, endereços a reflexões, exteriores ao ato, de seriedade e premência, sobre interstícios restantes de oportunidades de regulação interna racional da vida comunitária portuguesa, de hipóteses conscienciosas de sobrevivência, em moldes autóctones relativos - se à porosa geografia internacionalizada se puder erigir uma renovada, imprescindível língua autónoma, penetrável por todas as línguas da globalização, mas, internamente, em si mesma, ladina e criativa, e a que correspondam localizados afetos reais alargados, imprescindíveis modos de existência cultural peculiar, sobreviventes à pressionante verborreia fantasmática de impérios idos, conceitos e noções mortos, uma nova autoridade e genuinidade cultural, autónoma e recebida, que se afirme por si: essa nova língua presente, insubstituível, não redutível às línguas francas externas ou a anteriores linguísticos lugares-comuns autóctones, enraíza-se na distorção da ideia pessoana da pátria como língua, derradeiro instrumento para fazer perdurar um timbre cultural local, e de, por ele, se poder edificar, a prazo e sem quimeras de quintessência, uma comunidade autónoma de linguagem e de afetos, que

ela mesma promoverá.

As propostas dramatúrgicas de CJP (as verbalizações clownescas das suas personagens abonecadas e a impiedade destrutiva do seu posicionamento autoral, perante as teatralidades e a sociedade resultante do fim de ciclo imperial, europeização e fase de pressões globalizantes) colocam a tónica na necessidade de revitalização interna, para usufruto e deleite interno, da língua portuguesa, declamável em cena (nos despautérios e hilariedades conjugáveis em novos sentidos dispersantes), derradeira jóia da coroa rentabilizável, internamente, na contemporaneidade, sobre a qual aplicar esforços, escrutínios, operações ousadas, testagens de fiabilidade e resistência – o esgarçar rapsódico da língua, até âmbitos de insignificação perplexizante, ou até limiões de erupção de novas lógicas, sem demasiadas cargas ideológicas ancestrais. O investimento na preponderância da língua (o torcer, retorcer, banalizar dela e o reoferecer da amálgama resultante das operações iconoclastas sobre o que dela se herdou) nos atos de representação cénica é o principal, quase exclusivo, esqueleto de sustentação das suas dramaturgias editadas - os movimentos intracénicos são quase indiferentes, as figurações (entre inócua pop art, modalidades visuais de absurdo déjà vu e incongruências de vária extração iconográfica) não aduzem impactos tão perplexizantes como a acumulação de segmentos linguísticos sem solução, charadísticos ou, simplesmente, suspensos de sentidos correntes recetíveis, a partir do meio geométrico da sua enunciação - um método abusado de criação de proferições dramatúrgicas, distribuídas indistintamente por todas as personagens: início de segmento identificável, cerne do segmento linguístico logo incongruente, remate já em decepção de sentidos esperáveis.

Uma maldade escarninha, a acrescentar ao visual achincalhamento de ícones herdados? Ou, em sentido contrário, um paródico pós-moderno amor à língua pátria, terreno de exercícios e experimentações ideológicas anárquicas sobre as restantes ductilidade, coesão, viabilidade de uma língua herdada e ainda não morta, mas em período de ser refeita - nas práticas de rua, nas absurdidades intrínsecas de deslocamento em relação às realidades emergentes, nas poéticas individuadas, que tanto a remexeram intencionalmente, dela se apossaram em paródias criativas, não atinentes à sua sacralidade patrimonial?

7. Escrita na Água (No Rasto de Medeia): a iconoclastia cede algum passo aos trágicos arcaico e contemporâneo

Os três primeiros textos de intenção dramaturgical do Manual constituem-se paradigmas para a quase totalidade das (muitas) propostas de CJP nos anos seguintes - e que tomaram a forma de modestas edições de autor, impressos guiões de trabalhos práticos do Teatro da Garagem, à venda, em bancas, em alguns teatros mais institucionais (Cendrev, Teatro Garcia de Resende), mas com sainete de dramaturgias à margem e contra as instituições teatrais, módicas, acessíveis, curiosas. As configurações destes textos avulsos posteriores à compilação do Manual não contêm já nem o fôlego espetacular nem a verve destruidora dos três primeiros modelos dramaturgical analisados, mas, em cada um deles, voltam a ser repisados os processos de construção dramaturgical específica, atrás caracterizados com algum pormenor.

Escrita na Água (No Rasto de Medeia), quarto texto do Manual, é exemplo da inflexão dramaturgical que já deixa entrever, nitidamente, o trágico sob a superfície agitada do cómico clownesco iconoclasta: a duração mais breve do exercício proposto, a concentração num número restrito de personagens não exuberantes, a não repetição de temáticas culturais ou de processos de iconoclastia visual e verbal em ação direta sobre antecedentes, a não repetição de nonsense continuado ou de transporte aleatório de entidades culturais, recortadas e expostas, em desamparo, em contexto zero, dececionam expectativas - e fazem descobrir um contexto dramaturgical que capta mais repentinos relances da contemporaneidade envolvente do ato, que concitam uma série de intencionalidades críticas racionais, sem a cobertura da inofensibilidade clownesca.

A paródia iconoclasta à tragicidade original evocada em Escrita na Água pode criar, no título, expectativas de continuidade das anteriores atmosferas de absurdist humor crasso, a que os segmentos verbais de sem-sentido crescem perplexidades, resultantes em riso clownesco imediato, sempre através da descontextualização do pathos arcaico face à hilariedade ignorante com que tudo é recebido na contemporaneidade - estrábico olhar que os media globalizaram, nos mentalmente nefastos efeitos de diversão e entretenimento do âmbito espetacular, e que arruínam toda a tentativa de exposição teatral da seriedade de factos humanos catastróficos: a matéria fabular de Medeia (a sua tragicidade essencial) está aquém ou além das capacidades de receção espetacular da massa contemporânea, consumidora acrítica de produtos em série das indústrias culturais; a reiteração vulgarizada do trágico nos formatos de melodrama light (entretenimento, divertimento, ligeira comoção por artigos de deslumbramento fácil e anestesia da racionalidade, do conhecimento e da História catastrófica transcorrida, num inculcado momento dela, em que a existência light se arroga convencida do seu cume de sucesso) impede ou dificulta seriamente a receção do trágico arcaico e das declinações, que ele motiva, com muita frequência, nas dramaturgias contemporâneas.

Por esta razão (a da viciação espetacular contemporânea nos padrões de entretenimento, divertimento e comoção light das artes de exibição, a que crescem as configurações de

não-sentido clownesco e de ação direta contracultural, reveladas nos primeiros três textos do Manual) podia tender-se, na leitura dramatúrgica de Escrita na Água, a passar em claro uma notória viragem na dramaturgia inicial de CJP, colocando os métodos criativos, atrás descritos, em diminuição acentuada de efeitos gratuitos de riso e, agora, na procura e obtenção de uma diferente sintonia dramatúrgica - já antecipável pela forma caricatural niilista (algo condoída, mas bem resguardada) por trás da exposição ridente de entidades alienadas em grau severo, discursividades patológicas e desenhos arrasadores de costumes herdados.

Desta feita, o reelaborar e contemporanizar das matérias fabulares de Medeia repuxam, à boca de cena, sem intermediações, o desconcerto existencial presente; o sem-sentido de verbalizações e interações cénicas de todas as personagens não conduzem já ao riso imediato e gratuito: uma gravidade trágica expõe-se desde o Prólogo, os jogos clownescos dão lugar a interações e temáticas não risíveis, a abordagem dramatúrgica da tragicidade arcaica e das ignoradas tragicidades presentes estabelece-se numa angustiosa soturnidade cénica, que o prólogo afina (apenas o Homem do Cinema tem, quase até final, estatuto cénico isento das angústias que entranham as restantes personagens - a forma remexida como estrutura e cola planos cinematográficos, a partir do decorrido em cena, colocam-no num plano mais próximo das anteriores personagens clownescas). As personagens e tudo o que proferem, mesmo que ecoem risibilidades, estão, desde o início do exercício proposto, impregnadas de soturna gravidade, não passível de escape ou contorção cómica simples.

O niilismo em Escrita na Água transfere-se da iconoclastia em ação direta para fazer constar (e constatar) a tragicidade dura da contemporaneidade, impassível de ser, muito mais tempo, recoberta pelo interminável riso ignaro, realidade desnudada, que ademanes ideológicos já não podem recobrir ou distrair - e o cerne da função dramatúrgica remete-se a uma inapelável exibição de dolorosos resultados humanos palpáveis, que o cinema e o audiovisual light também já não podem, por muito mais tempo, alindar e recriar em ideologia de palavras e imagens inimputáveis: as duas Crianças mortas são pungentes nas inocências respetivas; o Pai uma desbaratada personagem pelo impactos nele dos acasos trágicos ocorridos; a Amiga uma entidade repartida na sua paixão de atração corriqueira não realizada; a Mãe, uma Medeia pelo avesso, defunta e apaziguada, sem rancores, despeitos de abandono ou estratégias de fazer eclodir uma maldade que se abata sobre todos e, por fim, sobre si própria. No Rasto de Medeia esvazia a clássica tragicidade de ódios viscerais patéticos, heroínas e heróis trágicos agindo em macabras predestinações de remota determinação, e dá corpo à tão simples redescoberta imagem da trágica fragilidade humana face ao acaso inexorável - em tempos de autoconvencidas euforias de realização light, na ponta da civilização, na verdade, com lugar diminuto a riso light ignorante, indiferente, alvar, perante tudo o que seja exposto frente a audiências anestesiadas.

Uma viragem sensível nas construções dramatúrgicas de CJP? Talvez apenas o deixar aflorar a cena, com frontalidade, por reais angústias autorais, declinadas por exercícios

iconoclastas de recusas de passados ideologizados, pressionando sobre novas configurações e declinações do trágico, que urge poder-se conhecer socialmente. CJP contribui, e muito, na enviesada perspectiva apropriada, para o laboratório dramático da realidade portuguesa – extensível, se, internamente, existisse o labor e a consciência cultural de exportação das dramaturgias autóctones, que Fernando Mora Ramos insistia urgente. (Ramos, 1992)

O Prólogo de *No Rasto de Medeia* é incipit dramático de estranhamento duro, abafa, em segundos, a expectativa do riso; uma muito estranha narração - relato de invernos por paisagens agrestes, montanhas e lobos, gelo e frio, quedas de águas inverniais, pastor, almas solitárias, cordeiros indefesos, predações acercando-se - introduz o diapasão da crueza natural envolvente (o inumano, Lyotard), com o qual todas as discursividades da civilização têm de ser relativizadas, e incita a atenção, destituída de construções ideológicas prévias, para a reflexão sobre a condição humana (arcaica e contemporânea), especificidade de acaso no caos inumano em que acidentalmente ocorre. O pano filosófico niilista de fundo é colocado, sem hipótese de desvios, sublimações ou contorções de ponto de vista: o caos universal inumano integra uma especificidade de ocorrência (as civilizações humanas, as construções e ideias humanas de si e para si forjadas); a especificidade humana não pode conhecer o inumano que a transcende, alheio e indiferente às efabulações mitómanas e ideológicas modernas do ser humano - na sua autossuficiência, na teatralidade das suas autoprojeções, nas estratégias mentais de encarecimento próprio, de antropomorfias e radicações em supostos centros geométricos. Mas pode atentar na essência desta especificidade no caos cósmico, conhecer mais, se puder desprender-se de falsas consciências e se quiser enfrentar-se na patente tragicidade intrínseca dos humanos, arcaicos e contemporâneos, tementes e angustiados os primeiros, presunçosos e alienados os segundos.

Dentro deste pressuposto quadro filosófico niilista de inserção específica do humano no inumano, a contemporaneização dos materiais de *Medeia* processa-se por irónicas takes cinematográficas, recortes e montagens ao som estruturante da claquette do Homem do Cinema (HDC), sequências ironicamente atualizadas do destino atroz dos Atridas: o Pai, único sobrevivente, em vestido de noiva (transfiguração simbólica do envenenado vestido de noiva oferecido pela preterida *Medeia*), a rival convertida em Amiga e confidente, os filhos (afogados) numa inocência tocante e irresponsável, *Medeia* doce, sóbria, humana e sem rancores viscerais – as personagens viajam pelo Tempo, as tragicidades arcaica e contemporânea absolvem a construção humana do Tempo, para recontarem uma mesma história de incombustível infelicidade humana, existências trágicas e absurdas equiparáveis, bem além das aderências de épocas distintas, a mesma condição trágica, diferentes modos de a conceber e representar. O *Rasto de Medeia* simboliza, no decurso da construção humana do Tempo, a dimensão do inumano de que decorrem todas as angústias fundas e o sentimento aniquilador da inexorabilidade, que, numa conceção niilista das existências, perseguem e abatem toda a hipótese de realização ou branda felicidade humana, dentro da especificidade de desdobramentos do humano no inumano.

A viagem das personagens trágicas em torno da Medeia arcaica, através das três dimensões do Tempo humano, anula diferenciações superficiais entre as tragicidades antiga e contemporânea, e extensíveis tragicidades futuras (como na Antígona Gelada, de Nascimento Rosa) – apenas frisando que a visibilidade e a capacidade de serem entranhadas, através dos meios que antes e atualmente as veiculavam, as vulgarizaram: os públicos atuais encolhem ombros face à mais dilacerante narrativa, o déjà vu da reiteração entorpece curiosidades e sentidos críticos, a isenção de dor moral ou física é prerrogativa light, a pior catástrofe humana enfarta e transporta em si mesma o quadro indolor com que se a pode (zapping mental) fazer substituir pela frame seguinte, igualmente efémera e não assimilada, realmente recebida sequer. A aludida paralela pequena tragédia vulgar indiferenciada da doença da Mãe do Homem do Cinema serve, no passo, para dar conta dessa incapacidade de receber, assimilar e entranhar o intemporal trágico essencial da existência e condição humanas – enquanto, perante a narrativa trágica da Medeia contemporânea, o HDC prossegue o seu estimável labor irónico de enquadramentos, takes, correções a atores, repetições de rodagens, e aflorações da sua existência particular, que se intrometem, esporadicamente, remetendo para a realidade que envolve a ficção sobre a ficção, metadramaturgia dos relatos trágicos nas possíveis declinações atuais, anulado que o Tempo é pela permanência de uma mesma essencialidade trágica no homem. A metadramaturgia como relançamento do trágico?

O Pai, sobrevivente, roupado para novas núpcias, sublinha a impossibilidade cínica de se refazer ou mudar trajetos de vida, desdobrar por outras vidas, in media res, a incidência do trágico sobre percursos individuados, a maldição trágica humana dentro da especificidade do humano no inumano caos cósmico: sobrevivente a um pico trágico, tendo na resguardada paixão da Amiga hipotético vislumbre de felicidade ainda possível, com o vestido que enverga simboliza a assunção caricata da impossibilidade humana de apropriação e condução do decurso das existências, especificidade irrisória no caos cósmico, mas tragicidade humana que reduz ao absurdo a continuação das existências, uma vez eclodido o momento trágico. Busca de felicidades, plenitudes existenciais, utopias individuadas ou coletivas, ascensões metafísicas são contraditadas pela inexpurgável essência trágica do homem; amor, trabalho e sabedoria – metas da modernidade tardia em Wilhelm Reich – revelam o seu teor lírico de utopias deslocadas, face à fria lucidez niilista atual, destilada do exame da catastrófica História da condição humana, da persistência dos factos disfóricos, lucidez não contaminada pelos ignaros otimismo ideologizados do homem light, suas arrogâncias de frágeis arrimos, suas consciências fraudulentas, suas verbalizações e incongruências patológicas de não-sentido, atitudes, gestos e comportamentos degenerativos no âmbito humano, e alheios ao afloramento de alguma consciência dos contextos inumanos da ocorrência desta especificidade.

As declinações contemporâneas do trágico podem esconder-se por trás do facto corriqueiro, melodramático ou cru, clownesco ou repetitivo na exibição: a dificuldade de

recepção direta contemporânea da tragicidade humana determina diversificação de codificações e rebuscadas tentativas de estabelecimento de conexões estéticas e de consciência, frequentemente falíveis e fracassadas por inépcia recetiva. Em *Escrever na Água*, a solução dramaturgica final converte o trágico triângulo amoroso num quadrilátero aberto, em que o quarto elemento conduz, pelo som de claquettes, o exercício dramaturgico, o faz narrar na sua perspectiva interessada de inclusão no remate, esquartejando e remontando rapsodicamente nacos fabulares arcaicos sobre uma nova definição espetacular e reflexiva do que ainda poderá ser o trágico declinado – os métodos dramaturgicos de o tornar saliente e recetível em atmosferas coevas de entorpecimento da razão e da emoção residuais.

O HDC funciona como duplo narrador dramaturgico (comentador metadramaturgico interno e émulo da instância autoral intromissa), ente cénico intrometido na estruturação fabular, por pontuados efeitos de distanciamento, numa narrativa dramatizável e de simplificável encadeamento em palco – o HDC complica o que aparenta ser, em termos fabulares, simples e muito déjà vu; e acaba por, a pretexto de materiais em torno de Medeia, subverter o triângulo trágico em quadrilátero aberto, e este na tragédia particular de si mesmo, personagem de pesquisa estética e existencial da contemporaneidade: sobre si mesmo realiza e decompõe a narrativa suicidária, interpondo uma vulgarizada Medeia e as ondas de choque com que ela afeta todas as personagens em cena. Comentando o plano da representação dentro da representação, pretextua as presenças e atos de émulos contemporâneos do trágico arcaico para focar, timidamente, na paródia da laboração cinematográfica, o seu despiciendo caso de crassa humanidade desfeita e a absurda nulidade do seu pathos: quarto lado do quadrilátero amoroso trágico, ele é também o elemento que se poderia supor estar à margem da maldição trágica – para continuar existência absurda? Labor estético e individuação não surgem indissociáveis nas circunstâncias contemporâneas, contudo: o que se é, repercute-se no que se opera; e o que se faz, ressoa no que se é, numa hibridação, numa sobreposição de planos da existência contemporânea, onde ficção, realidades, consciências internas e estimulações exteriores se justapõem em continuum de difícil dissecação analítica – metáfora sugestiva das existências contemporâneas, por oposição a estruturas racionalistas compartimentadas do humano?

O comentário metadramaturgico em plena laboração cinematográfica repuxa, à cena e à consciência, o eco do real envolvente, o que é exterior à ficção intromete-se e faz inclinar a narração para o plano da existência individual e da tragicidade anónima nos seres que laboram nas construções ficcionais de exibição pública (vide, adiante, a estratégia dramaturgica em *Figurantes*, de Lucas Pires). A história individuada do HDC, o cerne concreto da fábula trágica, vai-se narrando a si mesma em paralelo, interpondo-se com os comentários, sobre o que, produto banal de cinema por montar e editar, se poderá observar através de lente de uma câmara: a banalização contemporânea do trágico, a irrecetibilidade alargada, a necessidade de remontar uma consciência da tragicidade arcaica e contemporânea, a solidão final de um súbito ato absolvante.

O modo de veicular, a públicos, esta banalização atual do trágico é feita por exposições irônicas de enquadramentos cinematográficos (ver e descrever, ser visto a ver e a descrever, a captar e remontar, por via das verbalizações da sua própria existência de personagem patética, por fim revelada) e torna-se um ato complexo, porque os planos da individuação do HDC e do seu labor cénico metadramatúrgico não são demarcados, fluem com a narração em torno, no rasto de Medeia (formas fragmentárias sobrepostas, dispersão das curtas narrações, entrecruzar de fiadas narrativas de índole arcaica e contemporânea patéticas, com tiradas de indiciamento trágico próprias da personagem condutora do exercício, em quase nada redutíveis a assuntos de Medeia e Jasão.

Poético, o remate trágico inesperado descola a representação metadramatúrgica do vogar entre o prosaico contemporâneo e o arcaico destituído de recetividades nas audiências light: narrativas de gentes idas e reincarnadas, entre alguma ironia leve e não risível, o patético não recebido e o grotesco que se desprende das figurações humanas construídas, a narrativa entrecortada do HDC tem por desfecho ato suicidário de niilismo esclarecido – uma existência que não merece o esforço prolongar, uma fantasia dramatúrgica entre a grandeza dramatizada da condição humana e a atual, prosaica, descartável declinação trágica, que aniquila quaisquer princípios de esperança - o caso do HDC como alegoria da tragicidade contemporânea, destituída de relevos, enunciável dramaturgicamente pelos seus irrisórios sofrimentos de fim de festa civilizacional.

Atenção e receção catárticas, mortes próprias são minorizadas: a filosofia concludente do HDC, o seu percurso até à absolvição no nada, progride, dissimulado, ao longo dos quadros, como monólogo de lógica sequencial própria, entrecortando o labor metadramatúrgico da estruturação da claquette e o irrisório não recetível do trágico arcaico, convertido em narrações de índole contemporânea. Uma análise das falas progressivas da personagem HDC, desprendidas das matérias recuperadas em torno de Medeia, permite apreender o veio concreto de estruturação da proposta dramatúrgica: a subtileza com que, fazendo-se representar a si mesma em função da observação de outras personagens, acaba por reverter a intensidade dramatúrgica sobre si e o seu caso restrito, a tragicidade quase anódina (de muito difícil receção na contemporaneidade cénica) que lhe assiste e não retém mais que banal interesse estético. Não obstante, No Rasto de Medeia, a única verdadeira nova declinação do trágico prende-se com o percurso do HDC.

A filosofia suicidária do HDC progride, subtilmente, através da banalizada reiteração de horrores em torno e no rasto de Medeia: do lado da proposta autoral, as reincarnações das personagens arcaicas incutem gravidade temática; a reiteração da tragicidade concentra atenções, a risibilidade está anulada, as expetativas iconoclastas estão, por esse prisma, dececionadas. Sobre o património trágico remontado em circunstâncias referenciáveis de contemporaneidade, nenhum dado realmente novo se acrescenta; daí, que as atenções convirjam sobre o duplo narrador metadramatúrgico no seu labor, quase caricato, quase risível – caso se descure os modos como ele, no decurso dramatúrgico, cola, por comentários críticos ou subjetividade reativa ao que enquadra, em termos

fílmicos, a narração de si mesmo e das suas circunstâncias aderentes.

A filosofia niilista do HDC estrutura-se em narrativa paralela ao correr das suas falas: ex-estrela, decaída em assistente de realização, algo submetida à Voz Off (realizador, deus?), operador da claquette, de planos e montagens de planos recolhidos, ajudando a imagens sugestivas de banalizado drama em torno de Medeia atual e suas envolvências diretas (p.233); comentários metadramatúrgicos dissimulam-lhe a própria índole dramatúrgica trágica central, abeiram-no de alguma risibilidade (não saber preparar café convenientemente, p.234), minorizam-no na circunstância pessoal decaída de estrela, remetem-no a uma funcionalidade auxiliar de enquadramentos fílmicos (a construção planetária de um continuum ideológico, encobridor e dissolvente das realidades humanas e inumanas?); técnico, sem voto efetivo ou figuração, na matéria sacra da criação estético-ideológica (superintendida pela Voz Off), apenas lhe são permitidos comentários, entre dentes, dos desempenhos dos atores que assumem personagens arcaicas tornadas contemporâneas. A humildade assumida no estatuto da personagem comentadora resume-se a quilómetros (sic) de anteriores filmagens de neve e vento, e a consciência ligeira de que as práticas cinematográficas o desgarraram definitivamente da realidade, restando-lhe um querer perceber o que se passa na ficção (pp.236-238, saber afinal quem foram eles? Quem somos nós? Qual a sua diferença? Qual a nossa diferença? Estará a diferença apenas no destino? Seremos apenas marionetas do destino?) e interpelar gestos e atitudes das personagens-atores (breve diálogo filosófico entre Pai e HDC sobre a verdade, as escolhas e a loucura, p.238).

Nos passos e unidades seguintes, o HDC centra (p.239) o sentido crítico nos gestos e palavras do Pai, comenta-os em ironia leve e contemporizadora, até passar a instalar a primeira questão temática de pragmatismo conducente a um desfecho niilista: É possível sermos felizes? (claquette) (p.240). O escrutínio da possibilidade de se ser feliz leva o HDC à insana paixão pela Amiga, por seu lado, insanamente apaixonada pelo Pai (p.243-245), resvala para o recorte de melodrama fílmico-televisivo light, onde, sem consequência notória, se levam multidões às lágrimas (p.245) e se faz negócio chorudo, sob a missão autoral de se dar o enfoque crítico, a dimensão social, política e filosófica ao "caso"... (p.246).

O HDC rebela-se, metadramaturgicamente, com personagens e atores que as desempenham (Com o mal dos outros posso eu bem... p.247): ele tem uma dor extensível, o sofrimento dos outros fá-lo sentir 40 ao mesmo tempo (p.249) e crê na Amiga, tola e apaixonada pelo Pai alienado após tragédia familiar grave, a sua derradeira oportunidade de aplacar a sede de viver (p.249). A inexorabilidade, já premonitória poética da condição trágica, indicia-se (p.250) numa inultrapassável crueza dos factos, que surtirão aprendizagens – pathos, patologia, doença, doença do saber (p.251). A paixão imiscui-se na aprendizagem cordata, no aplanar do desejo em verbalizações sedutoras (p.252). A montagem metadramatúrgica complexifica o que seria de direta, patética expressão passional, não obstante, de difícil receção atual nos sentidos intencionados: Nasce em mim desejo (...) de possuí-la todas as vezes e de todas

as maneiras quantas as necessárias e possíveis para que conceba à luz das suas razões um rebento pueril que povoará este território de desgraça! (p.252). Preterido pela Amiga, émulo de Medeia, a espiral suicidária inicia-se (p.255): Porque é que a gente se inquieta, porque é que a gente se desgasta e por aí fora, até termos gasto o corpo e alma, até nos desvanecermos em?... Luz! (...) O céu é um imenso necrotério, é?! Entre a negação da existência de deus (p.257, Vejam bem o brilho do nosso deuzinho, a sua luzinha... esse tipo nunca pagou bem aos comediantes que o distraem) e o afloramento da existência cósmica do inumano, não cognoscível mas constatável, resta a tragédia como forma e sentimento (...) resultado da vontade de entender o sentido da vida, é isso? O facto de querermos entender faz com que tudo nos pareça tão negro e abissal, é por isso? Debaixo de nós, por cima de nós, o mesmo manto de veludo negro, por cujas pregas rolam pérolas de brilho indecente! Se não quiséssemos entender, se não fizéssemos perguntas, doeria menos, não haveria tragédia?...Felizes os estúpidos, ou então que possam os infelizes merecer a alegria eterna (p.257).

A incomunicabilidade (Ninguém me ouve, continuam a falar, discutem estratégias, estabelecem planos em função de objectivos, parecem tão atarefados, p.271), a perda de elementar equilíbrio existencial (Ensina-me a morrer! Eu, se calhar, quero apenas que tudo corra pelo melhor, compreendes? É esse o meu ideal de vida..., p.272) somam-se à preterição amorosa (Voz Off: Isso não é um ideal de vida, é uma dependência afectiva..., p.272) levam à negação de sentidos para permanecer na vida de todos os dias, ao entorpecimento da vitalidade restante (O inevitável zunir que me ensona, fadiga bruma cerebral, confirmando as minhas dificuldades...(claquette), p.275), ao medo de não haver futuro (p.277), à fria assunção do ato suicidário, uma vez preterido (p.278), acelerando para a Neve, entrando, decisão individuada, no inumano.

O Epílogo (pp.284-285) oferece a consistência de uma avaliação filosófica sobre os sentidos do parêntesis confuso da existência humana, parêntesis no inumano que a precede e reabsorve. As questões primordiais a que o homem (arcaico ou contemporâneo) a si, sobre si pode colocar, matérias de substância trágica, a partir do momento em que se vê incapaz de se devolver respostas, mas, antes, mais interrogações, gradualmente mais absurdizantes, são alinhadas, a partir do Nada, pelo HCD: a crença numa instância metafísica que, à maneira cristã, constituísse um juízo e uma justiça superintendendo aos passos humanos (o que merecemos ou não merecemos...) – ou a sua liminar inexistência e, neste sentido, o puro acaso sobre o acaso cósmico da existência humana e a sua consciência de si, microcosmo presunçoso e ignorante; a própria existência humana, vista por dentro, como outra conjugação inconclusiva de incógnitas (Coisa estranha a memória, possibilita-nos apenas a perspectiva de fragmentos: momentos bons, momentos maus...o balanço final? Não sei.); a consciência de si, a sua ausência, o conhecimento de si, mais do que das suas envolvências estáveis e circunstâncias fluidas, a não coincidência entre viver e consciência de viver (Talvez tenha feito da minha vida um suicídio programado em nome de uma vontade de conhecimento); verdade e conhecimento humanos são relativos e de

funda falibilidade, apenas a consciência da tragicidade humana pode dar à existência um sentido menos fátuo (Como podemos confiar no nosso juízo, se não fizermos dos nossos actos a intuição da tragédia; se não tivermos presente, por um lado, que a morte é nosso destino comum e que, por outro lado, por muito convictos que estejamos das nossas razões, elas não constituem a verdade); a tragédia (enquanto forma e sentimento, p.257) constitui-se epistemologia sensível da existência humana e metodologia para lhe agregar sentidos, que permitam desobrigar-se um pouco do niilismo intrínseco à consciência de si e das envolvências (como não pensar na tragédia como solução para o desencanto; como derradeiro testemunho da esperança; o sentir trágico da vida talvez nos enobreça, porque não nos alimenta a vaidade; porque nos torna humildes) e permitam estabelecer utopias concretas (o combate denodado pelos nossos sonhos! (...) a nossa necessidade irreprimível de amarmos a vida em toda a sua plenitude); no reverso, a tese de que toda a consciência humana de si não passa de fantasmagoria autoinsuflada (Fantasias de um vilão? Loucura? Medo?) e uma única verdade final assumida pela personagem: So-li-dão...

O Epílogo surge como síntese do ideário niilista subjacente às propostas de exercícios dramaturgicos de arrasamento contracultural, irresponsabilidade autoral perante o que precede o seu momento de reconsideração da História transcorrida e do desaguar atual desse processo, recusa de se inscrever na manutenção artificial (mitómana, ideológica) de uma civilização que esvaziou o homem de qualquer substância de existência no plano dos sonhos e da plenitude, aparentemente ao seu alcance alargado.

A consciência das catástrofes ocorridas e do grotesco das existências atuais terão, nas personagens e conteúdos dramaturgicos de A Menina que Foi Avó, exercício final do Pentateuco, uma já terminal configuração da condição humana, em que as provocadoras carnavalizações iconoclastas dos três primeiros textos já não se repetirão e em que o cómico e o clownesco já mal poderão recobrir o esvaziamento (pela infantilização) das personagens, as quais depressa revelam a lisura de marionetas nas verbalizações que proferem, nos jogos de absurda inocência que estabelecem, nos desenhos de coisificação em que existências contemporâneas se consumaram.

Se a personagem Pai entrava, já, por comedido enlouquecimento, a caminho de uma dissolução gradual da existência desumanizada; se as suas imediatas preocupações de existência banalizavam o pathos arcaico, presentificado e reduzido, após a ocorrência trágica das mortes na família, ao anedótico de (aliás, sérias) preocupações domésticas e de alienação menor em padrões light; se a equiparação trágica de matérias domésticas menores, contudo, não fazia incorrer as receções na risibilidade gratuita (antes na indecisão e na perplexidade inconclusiva); e se os pequenos problemas quotidianos aderentes eram, efetivamente, banalizados, mas se tornavam de difícil risibilidade dramaturgica, ao conterem uma equiparada tragicidade (de difícil receção contemporânea) às matérias arcaicas guindadas a assunto de terror, compaixão, reflexibilidade dramaturgica da condição humana - esta inflexão na dramaturgia de CJP tenta, nitidamente, instituir um renovado apelo a atenções recetivas sobre os modos e

configurações que esta extensível tragicidade pode ter na atualidade, - apesar de se processarem sob a égide dominadora das redes de entorpecimento ideológico de razões e emoções.

O HDC sublinha ironicamente a irrelevância do seu caso patético (sem a dignidade dramática de tragicidade ancestral), através da exposição da incongruência das receções dramáticas: a incapacidade do trágico reside nas receções; as matérias e materiais dramáticos procuram, paradoxalmente, prolongar tragicidades e ajustá-las às ideologizadas coordenadas pós-modernas de receção; daí que escrever na água seja a via de declinar o trágico na contemporaneidade, fazendo-o em registos fársicos, registos clownescos, paródias extremadas em sarcasmos e iconoclastias; a indiferença e a incapacitação recetivas nivelam, pela vulgarização consumida, as piores e melhores intencionalidades; escrever, dramaturgicamente, no Tempo humano, tendo, por pano de fundo, o Tempo inumano, acentua a tosca inexistência da recetibilidade do trágico pela contemporaneidade light – e as formas cinematográficas relevam-no, no pior e no melhor.

O fluir metafórico da água que corre (onde se faz inscrever dramaturgias) revela discursos e gestos de sobrevivências e mortes no fluir temporal humano, indiferente o tempo inumano do processamento cósmico deste acaso singular: presentificar o passado abre novos ensejos de aproximação à permanência da tragicidade humana, numa decantação rápida (abstraída do Tempo humano e da incompreensibilidade do inumano, através de movimentos dramáticos de contiguidade e anulação temporal) dos processos histórico-civilizacionais do Ocidente. O HDC é, nesta proponente perspectiva estético-ideológica, tão arcaico como Medeia é sua contemporânea.

8. Familiaridades estranhadas – inflexão para enfoques dramáticos de realidades portuguesas contemporâneas

As instruções constantes no Manual de Sobrevivência procuram incutir a necessidade de se viajar, retrospectivamente, no Tempo humano da Civilização Ocidental (Nascimento Rosa sugere que se o faça para o passado e para o futuro também; JSM só desse passado trágico até à contemporaneidade ainda prometeica). Pentateuco, titulação geral (provocatória, herética) das cinco propostas dramáticas, indicia, na configuração geométrica, uma hipotética (plausibilidade descrente?) salvação, ainda possível no suceder das catástrofes, sobrevivências já enunciadas nos recuos historiográficos e nas fontes de aprendizagem complexa, úteis para a contemporaneidade - logros de cínico endereçamento?

O terceiro Milénio da Era judaico-cristã (suas muito sofridas florescências de modernidade incluídas) prenuncia que as instruções salvíficas (por via dramática marginal) a almas passarão por muito mais virulentas diatribes iconoclastas com heranças, tradições e patrimónios, sem notórias utilidades presentes ou em futuros imediatos (sequer high tech, cf. Nascimento Rosa), diatribes com as pressões que não liberam existências atuais das suas circunstâncias impeditivas de realização; por outro lado, a reaprendizagem, por via da receção das catástrofes humanas arcaicas, pode capacitar para conhecimentos essenciais da atual tragicidade, ignorada e desaguada numa condição humana destituída de ensinamentos e temores ancestrais, cada vez mais crassa, light e no limite: a caricatura de marionetas infantilizadas em A Menina que Foi Avó, último andamento dramático do Manual, tende já a expor a conclusiva e impiedosa consideração cínica autoral sobre os contemporâneos localizados, que CJP mais desdobrará em propostas de exercícios posteriores (vide António e Maria, 2008, por exemplo) e o arrasamento das paixões tolas e ideias populares portuguesas dos fins da primeira década do século xxi).

O arrasamento crítico iconoclasta do percurso civilizacional ocidental e as dicas (instruções sempre incrédulas, cínicas, por, em consciência, implausíveis?) a hipotéticas oportunidades de sobrevivência fecham-se com esta última proposta dramática: é já sobre contemporâneos portugueses, palpáveis e palpitantes, que esta proposta e as seguintes se focam. O que se recolhe das realidades, se reformula esteticamente e se reoferece dramaturgicamente a receções pode ter a marca niilista autoral, mas toca sempre uma das características extensíveis a vários dramaturgos coevos: a da familiaridade estranhada de materiais diretamente oriundos de realidades portuguesas envolventes do ato dramático.

Engendrar situações dramáticas de imediata familiaridade estranhada – a linguagem verbal seca e quase de reprodução quotidiana, os trajetos dramáticos não reservando surpresas, tendendo ao estático ou ao circular, ecoando o exterior sensível - cria espaços mentais de reflexão dramática sobre temáticas próximas, capazes de tocar e conectar palco e públicos (afetos, situações anímicas encontráveis, matérias da sociabilidade corrente, aflorações de problemáticas da vida portuguesa atual, destituição de grandes

valores éticos ou de questões filosóficas transcendentais), como se medianas pessoas contemporâneas se expusessem perante interlocutores dramaturgicamente contemporâneos, mas sem que dessa conexão, por via do teatro, se buscasse mais do que constatações reticentes, sem didatismos serôdios, sem se despoletarem soluções ou polémicas – quase só uma reprodução dramaturgicamente, teatralmente depurada nas formas, de supostos fiáveis fragmentos da vida portuguesa atual, exterior ao espaço teatral, composta (intimidade e cumplicidade esperadas) perante espetadores portugueses e deixada a vogar como interrogações menores (algumas peças de Eiras, Lucas Pires, Vieira Mendes, etc., exemplificam este transporte do familiar localizado à cena).

Esta familiaridade estranhada da cena nas novas propostas prende-se, com alguma facilidade teorizante, com o procedimento de tradução domesticada, tão frequente e longamente aplicado na reterritorialização de dramaturgos estrangeiros, sempre com o intuito de facilitar receções de temáticas culturais menos óbvias ou assimiláveis; contudo, inverte-lhe pressupostos: enquanto a domesticação translatória opera no sentido de fazer assimilar o exógeno e, através de procedimentos de adequações acessíveis, minorar a sua estranheza, as novas propostas autóctones partem da familiaridade imediata, reconhecível, para o seu progressivo estranhamento problemático - as matérias familiares, ideologizadas, são colocadas sob novos prismas de observação e desbaste crítico, subtilmente dissecadas e deixadas assim, perante o olhar dos espetadores, de forma reticente, aberta.

Dramaturgias de familiaridades estranhadas poderá ser um interessante ponto de partida para um protocolo de investigação e análise deste corpus de novas propostas: de facto, a atenção dramaturgicamente interna deixou de só reterritorializar questões exógenas, deixou de só as domesticar; passou a questionar, diretamente, matérias domésticas expostas, como elas se lhe apresentavam, ideologizadas, num primeiro movimento, e a estranhá-las, operativamente, nessa quotidiana naturalidade ideologizada, até se as poder representar em cena. Com base na atualização dramaturgicamente, entretanto resumida em novas competências teatrais (exatamente transpostas e integradas muito por via da tradução dramaturgicamente e das importações cénicas), no início dos anos noventa, as condições internas e externas da teatralidade permitiram espaço circunscrito (na hierarquia das artes em Portugal e na demarcação global das atividades teatrais subsidiárias) a que factos e personagens transportados da contemporaneidade quotidiana portuguesa ganhassem dimensão dramaturgicamente interessante.

Na dramaturgia de eclética motivação e ideário niilista persistente, de vários modos inscrito nas propostas de CJP, a necessidade autoral de também se concentrar sobre a familiaridade local das matérias de lançamento dramaturgicamente corresponde a um nivelamento dos exercícios com públicos culturais e teatralmente inaptos para receberem, em substância, paródias extremas sobre âmbitos civilizacionais vastos; corresponde, por igual, à agudização dramaturgicamente da necessidade de ser mais atuante sobre esses públicos e de refazer a incidência do ideário iconoclasta subjacente por uma via mais popular e compreensível, alargada, enveredando pela familiaridade de ambiências e

personagens à mão para declinar, decantar ideologicamente o trágico contemporâneo e reverter os efeitos hilariantes em efeitos de perplexidade. Da carnavalização aberta e irresponsável com o precedente patrimonial, CJP inflete, mais tarde, com frequência, para uma conturbada exposição caricatural da condição humana, depreendida de coordenadas sócio-culturais e políticas portuguesas atuais: gestos e palavras ideologizados, atuais e passados, são colocados em questão dramática, perante públicos deles indistintos, neles imersos; o mínimo gesto, a palavra mais corrente e naturalizada são postos sob o crivo crítico de uma teatralidade, desta forma, constituída, afinal, em veículo promotor de desideologização dramática permanente.

Para além de guiões e registos de produções espetaculares do Teatro da Garagem, os textos dramáticos que se seguem ao Manual propõem-se, pela divulgação marginal, como pontos de ignição para outras encenações - nem sempre fáceis, fora do âmbito teatral para que foram construídos, mas de inegáveis potencialidades em desdobramentos cénicos não prescritivos. A não-prescritividade dos textos, as lacunas (abertas, intencionalmente, pela desconexão de fragmentos e falas, pela desarticulação ou simplicidade dos trajetos fabulares, pelos jogos inesperados entre personagens, pelos ritmos de sobressaltos elocutórios patéticos, autoirónicos, autorreflexivos, metadramáticos, de referência portuguesa, de nonsense puro, de apartes, com e sem registo ou referente, de palavras e frases autistas ou distanciadoras, etc.) admitem, constantemente, a inserção de outros novos elementos dramáticos e de unidades criativas menores, inesperadas, imprevisíveis, suportadas na generalizada orientação para o preenchimento eclético do tempo e espaço dramáticos, estimuladoras da criatividade de releituras dramáticas que vertam, nestas estruturas intencionalmente espaçadas, materiais impensados, que se rejam por semelhante conceção de inclusão incongruente, diversificação perplexizante, subsídios e apontamentos de desideologização pelo não-sentido imediato, carnavalização e sabotagem persistente de ideologemas (gestos, palavras, ícones, etc.) ainda vigentes, mas desgastados em termos sociais e históricos.

A ausência de necessidades estruturantes, de articulações, arredondamentos, coerências, racionalizações e significados globais abre as dramaturgias de CJP à inserção e preenchimento por instâncias de reencenação, convidando, no fundo, a que outrem desconstrua criticamente ou arrase, por sua vez, os editados resultados dramáticos estabilizados destes exercícios de iconoclastia metadramática e contracultural. A imprevisibilidade está inscrita nas lacunas dramáticas que estendem o texto a refeições rapsódicas por outrem, a incongruência dramática - as estéticas do incongruente são o diapasão para desafidores desdobramentos espetaculares, a partir da exploração dos guiões e registos editados.

9. Por um teatro de robertinhos bem portugueses

A Menina que Foi Avó constitui final manobra de diversão dramatúrgica, depois da tragicidade irrisível de Escrever na Água: os elementos de nonsense basilar, não profícuo e delirante como nos três primeiros andamentos, ajudam a mascarar a cena com a ingenuidade e a bonomia de uma Peça Teatral em Jeito de Conto de Fadas (subtítulo da incongruência de se ser avó na meninice...) e mascaram também o substrato niilista intencionado, através da sucessiva aparição em cena, em transportes de autoral arbítrio imprevisível, de ícones reconhecíveis e estranháveis - da B.D. (Corto Maltese), entes de referenciável sociologia quotidiana (Professor, Polícia, Senhores A, B e C, Guia Turístico, Velho, Hospedeira), figurações do imaginário infantil ou mitológico (Galinha, a tricotar no avião, Boi, Voz) ou de entidades recortadas, transportadas, recoladas e desencaixadas, incongruentes pela adição imprevisível e muito destoante, relativamente aos primeiros quadros expostos (Mr. e Mrs. Halloween, Mr. e Mrs. Macbeth). A personagem Menir intromete na cena uma mais remota iconografia de símbolo fálico pré-histórico e de gnose de referencial metafísico a primitivas abordagens do inumano.

O desconcerto de sentidos emitidos e recebidos persiste; a perplexidade e a não significação racionalizada insistem em voltar a ser fundamentação de uma dramaturgia iconoclasta, eclética, absurdista, de fácil enunciação dramatúrgica e escassa ilação no público - para além do insulto a burguês de presunções culturais, de insulto a filisteu cultural e dramático, de ação direta dramatúrgica sobre as formas teatrais desgastadas e a quimera da ideologização permanente conduzir a outra coisa que o nada inumano.

O foco do exercício incide inicialmente sobre a Menina e o Amigo, as restantes personagens passam por aderências e arremedos de interlocutores, num propositadamente mal forjado, tosco percurso de aprendizagens, uma ironizada dramaturgia de formação e transformação da personagem central. Cada unidade do texto inicia-se pelo refrão da ignorância impotente: Há forças estranhas neste mundo. Estas forças nunca são mais do que nomeadas, sequer aludidas em qualquer pormenor ou característica que as fizesse, por exemplo, envolver ou pressionar o microcosmo dramatúrgico: constata-se e desconhecem-se. O exercício principia-se por tópicos, ambiências, diálogos e jogos cénicos infantis, que depressa destoam, se tornam estranhos e fazem pressentir adulterações na inocência sugerida nas primeiras unidades (Menina em vestido de noiva, Amigo a experimentar roupa de homem e de mulher, em cuecas; a inquietude da Menina, verso de Rimbaud colado com refrão de música disco sound, *Voulez vous coucher avec moi, s'il vous plait...*, e a vocação para dança do Amigo, pp.291-292).

Nas unidades 2, 3, 4 da 1ª. Parte, os jogos e diálogos entre os dois rapidamente incutem nas personagens qualidades de marionetas mentecaptas e de ácida caricatura social contemporânea: os repetidos lugares-comuns da linguagem quotidiana e os breves papéis que, sucessivamente, o Amigo vai assumindo nos jogos a que se presta (executivo, empregado de mesa, dançarino, cônjuge) acentuam esta indefinição entre a

brincadeira de crianças, a reproduzir ludicamente relações entre adultos, e a infantilização tola de adultos, através da verbalização de bagatelas quotidianas e dos seus papéis sociais em gestos e declamações de títeres. O telão publicitário, que domina toda a cena (Telemóveis Abdulá) e o slogan idiota ("Chegue lá, com telemóveis Abdulá!"), que o completa, localizam na contemporaneidade portuguesa o referencial dos jogos dramáticos e das verbalizações, retirando gratuidade ao nonsense: o objetivo dramático, ainda encoberto, visa, afinal, a exposição crua e estranhada duma familiaridade; a absurdidade de jogos clownescos não isenta, desta vez, a referencialidade marcada do real, marca-a mais frontalmente nas interações seguintes: a ignorância

e impotência de conhecer ou saber o que raio é que se passa com o mundo (p.297), ou o discurso esvaziado sobre direitos inalienáveis dos cidadãos, réplicas de lugares-comuns da linguagem nivelada do quotidiano e a decisão por um dia dedicado à ignorância das coisas do mundo, a converter as duas personagens a intimismos tontos.

Os gestos, atos e palavras das duas personagens tornam-se, desde o início da 1ª. Parte, mecânicos e reprodutores de estereótipos sociais correntes; a imprevisibilidade das associações e colagens das enunciações verbais difere dos anteriores jogos iconoclastas de ação direta sobre o património, Língua Portuguesa incluída: gradualmente, na primeira parte, não existe rapsodização intencional das enunciações verbais, mas ostensiva incapacidade de as duas personagens ultrapassarem a repetição incontrolada de lugares-comuns, ideogramas de conversação vazia, entes dramáticos não autónomos, possuídos por forças estranhas desconhecidas, que neles geram estados anímicos (p.299, Amigo (lentamente) Quero dançar, dançar até morrer, acha que consigo um passo de dança que me eleve nos ares como um saco de plástico vazio? Sabes do Ricardo?!) de auto-mutilação (p.298), fobias (máscara anti-poeira, p.301) e a resguardada paixão homossexual por Ricardo.

Perversão e maldades infantis corroboram a indicição de a representação e os jogos das duas personagens estarem, ao mesmo tempo, na esfera de inocências perversas polimórficas e na esfera de psicóticas maturidades imaturadas, regressivas e inaptas, num limbo existencial contraditório de psicologias retilíneas de desenvolvimento, num limbo de pequenas violências autodesculpadas (Menina (...) devia espetá-lo todo com um gancho de cabelo, você não sabe do que uma mulher ferida é capaz, já leu a Medeia? Eu também não, mas quando se fala do que uma mulher é capaz de fazer por vingança, cita-se a Medeia, isso ensinaram-me.), em que a sevícia verbal (E a si, o que é que lhe ensinaram, a ser um iceberg com acne tardio, mimado e preguiçoso?) aniquila, mas também rende a imagem objetiva da configuração light ocidental do Amigo, na ponta da civilização (O descendente do caçador, o descendente do guerreiro é o homem civilizado, o assassino ou o monstro acnóide?). Talvez as três hipóteses existam fundidas numa mesma personalidade e o jogo de invectivas conduza a alguma consciência de si (de efémera e insequente índole), das envolvências, das circunstâncias atuais do homem ocidental (Amigo (volta ao normal) às vezes tenho a sensação que só aprendemos

truques (...) A nossa vida são só truques... uma absoluta insinceridade. O pirilampo vai dançar, pp.302-304).

O teatro de robertos é marcado: registo cínico de achincalhamento dramático de pessoas familiares recortadas das envoltórias do ato, coisificação e exibição de menoridade e incapacidade de consciências de si. O roberto como mecânica representação de uma substância humana, de uma terminal configuração light da condição humana,

o homem da ponta pós-moderna da civilização, em representação realista? Os modos de dissimulação narrativa do ideário autoral, inferido de leituras dramáticas do texto, socorrem-se da imprevisibilidade discursiva das personagens, dos incertos terrenos que pisam (infantilidade, maturidade imatura, uma deriva existencial que colhe nas duas áreas de desenvolvimento psíquico e a ambas pretende manter, em difícil sustentação) para induzir recepções de âmbito inofensivo e não relevável (exercício dramático gratuito e descartável, assemelhável a produções do mainstream cultural de massas, em continuum de saturação ideológica – uma outra palhaçada, diversão e entretenimento inócuos). Mas, de facto, a seriedade perplexizante do representado torna-se ostensiva, à medida que se progride na exposição da 1ª parte: a inserção de tópicos e nós dramáticos menores corta a gratuitidade e o cómico aligeirado principia-se a encher desses pontos de discórdia – as forças, renomeadas, subentende-se, operam pressões e opressões sobre a ligeireza infantil perversa das enunciações das duas personagens, as imaturidades maduras e sem saída. Uma atmosfera gasta e opressiva de conhecimentos, decide a Menina no sentido da viagem – voo para Londres (2ª Parte, p.308).

QUARTO ESTUDO

ARMANDO NASCIMENTO ROSA: PARÓDIAS SOBRE PATRIMÓNIOS, DISPERSÕES DA CENA, RUÍDOS DO REAL ENVOLVENTE

A transfiguração e transposição de mitos dramaturgicos e culturais clássicos para textos contemporâneos de destino cénico português assumem em Armando Nascimento Rosa um carácter iconoclasta profundo, que é, por paradoxo dramaturgico, atingido pela abordagem oposta (de imitação e vulgarização em tons aligeirados de entretenimento, de risível familiaridade banal), em que são desconstruídas as integridades ideológicas dos clássicos e acometidas, com ou sem subtilezas, as instâncias do real que predominam na edificação das ideologias dominantes na atualidade.

O futuro não é aberto e indeterminado em ANR: retorna, célere e cúmplice, ao passado longínquo, o qual, por sua vez, retorna, naquilo que é essencial no homem e nas sociedades que ele cria, ao presente contemporâneo, e este, projetando-se em futuros, opera sobre retornos insuperáveis ao passado e a si mesmo. O circuito dramaturgico fechado possibilita a anulação de linearidades processuais do Tempo e do homem no Tempo, um circuito paródico de imaginação dramaturgica abole o tempo como construtor da História e da Civilização - porque nele, Tempo, nada de essencialmente distinto ocorre, em termos de paixões humanas diferentes da tragicidade absurda das existências originais representadas, apenas sucedâneos e clonagens fársicas, mais agudizadas pela consciência crítica da instância autoral e da cúmplice de franjas dos públicos. O permanente tom fársico aligeirado (materializado quase deixa a deixa) tem a capacidade de construir níveis eruditos de cúmplice, é metódico na subtileza com que evoca a seriedade patronímica dos símbolos e significações e os recoloca, por tiradas de sarcasmo moderado, em consideração crítica na contemporaneidade – e em hipotéticos futuros que lhe sucederiam.

Farsas eruditas em relação ao património cultural, escarnecimentos subtis às conjunturas pós-industriais dos homens e das sociedades, descrença e temor quanto a futuros desdobráveis, por mais sedutores em tecnologias mágicas, os exercícios dramaturgicos de ANR, na sugerida ligeireza paródica armadilhada (tanto quanto ao patrimonial, como quanto ao envolvente real dos atos, a que se destinam) trazem a contemporâneas consciências desalinhas, por esse referido ínvio procedimento iconoclasta amadurecido, uma pluralidade de aspetos críticos, por onde uma cínica e erudita desesperança (filosófica em diacronia e política em sincronia) na civilização ocidental se insinua. Obtêm-na ANR pelo dissimulado afrontamento (no fundo, escárnio demolidor), a todos os atuais cúmulos tecnológicos – engenharia genética e conquista do Espaço, tecnologias de ficção tornadas familiares, deslumbrantes magias ideologizadas, com que os humanos se poderão reapreciar e deleitar ainda, dar-se a renovadas encenações de euforias contaminantes, num passo histórico real de contradições cada vez mais insustentáveis, de simulacros cada vez menos críveis, momento, afinal, de farsa pesada, indigesta, de decadências e insequências várias, dolorosas de assistir, dolorosas de consciencializar.

De facto, seja na antiguidade patrimonial herdada e, até muito recentemente, sacralizada, (e de que ANR, continuamente, alguma nostalgia erudita desprende), seja no presente eufórico de sagração continuada de novas vagas de tecnologias (articuladas em performances individuadas e deslumbramentos simplórios), seja nas projeções de hipotéticos futuros high tech e sci fi (caso de Antígona Gelada), as deambulações inconclusivas e sofridas do que resta de humano ancestral na ponta da Civilização a nada de insurgente, renascente, fraturante ou de essencial rutura consciente de probabilidades, no homem e nas sociedades que engendra, conduzem: o eterno retorno corporiza-se, congela-se em maldição, destino; a constância da condição humana trágica, a ignota determinação metafísica da impossibilidade de se ser, à escala humana, feliz, pleno, realizado nos tempos e lugares que cabem às personagens, acaba sempre por se impor e imperar, eternizar-se numa nova idade de gelo, idade abaixo de zero, sustentada e macabra – a idade que se aproxima?

Nesta prenunciada nova idade de gelo, longe de solares vitalidades, o que restar de humanas cumplicidades permanecerá, apenas, na eventualidade de consciências remanescentes (Polinices, depois Antígona, heroína enfrentando a tirania, os resistentes e testemunhas, torturados e anulados, desfigurados, postos a deambular) e em cumplicidades de receções do jogo dramaturgico, nas apreciações mentais de percursos milenares e das ficções ideologizadas em que civilizacionalmente se desaguou. Sobre esta hipótese de consciência temperada no congelamento em que descambou um percurso milenar se estruturam as dramaturgias de ANR: nele, o ainda não extinto processo histórico da modernidade torna-se risível, nas premissas e metas que ela mesma aspergiu e, nisso, fez esperar longamente gerações, milhões e milhões de defraudados dolorosos. A projeção num planeta longínquo de tempo e espaço mais adensa o logro esperançoso da modernidade que insiste – para se sublinhar, com veemência trágica, que tudo, na dimensão humana, se repete (e em farsa progressivamente mais grotesca), que nada de humano, na essência, será suscetível de mudança efetiva e extensível no sentido de utopias e libertações, que todo o ocorrente é decorrente eco trágico sem saída, renovada configuração de destino, a índole humana insuscetível de diversa vivência, pessoal ou coletiva. O homem anímico e o homem social em ANR coincidem nessa desesperança civilizacional, onde a ciência (vetor de segurança e monitorização do programa da modernidade), desdobrada em tecnologias quase autónomas, se hipertrofiou, fazendo atrofiar o vetor ético-social e o vetor das expressividades de ordem estética (vetores conexos no paradigma revolucionário da mudança de mentalidades moderna), tornando-se renovada e ajustada ideologia de submissão de homens e cidades, absorvendo ou esvaziando as consciências desalinhas num totalitarismo tosco de justificações demagógicas primárias.

Civilizacionalmente, Antígona sempre foi e se materializou símbolo da consciência individual conjuntural e do rasgo de afirmação subjetiva, do insurgir da ética desalinhada face a benevolentes e benquistas tiranias de suporte na massa e no estatuído, símbolo solitário da desobediência cívica no meio de inoculadas obediências funcionais massivas.

Em ANR, Antígona é subtilmente extremada nos convites e seduções a cumplicidades conjecturais, para que se duvide, se estranhe e suspeite de cada evocado item da vida, dado por assegurado e imutável, e, nisso, se afirmem dissidências, tomem formas pontos de vista críticos das subjetividades perante objetividades instituídas.

1. O regresso dramaturgico do arcaico para servir debates contemporâneos: Nascimento Rosa e Silva Melo

Em termos filosóficos, nas propostas dramaturgicas de ANR retorna o debate, posterior à cena, de uma antemodernidade, assente na reacentuada descrença e no posterior ceticismo informado sobre o homem moderno e no cerce apagamento provocador da hipótese de Histórias progressivas, que a pós-modernidade tem de operar para que se possam declinar ideologemas, ainda muito correntes (e, por isso, obstáculos de libertações menores possíveis, exequíveis), mas de validação expirada. Sobre as estratégias de erro e tentativa nos percursos e metanarrativas da modernidade, forja-se uma clarividência distanciada (esclarecida, mas de cética conjectura e de ainda menos definida intenção prática) sobre o erro que sucedeu a erro, e que releva (com displicência e sem tragicidade expressiva, com carnavalização ostensiva, de impercetível efeito imediato, com que a dispersante ligeireza mimética sarcástica de formatos e conteúdos é vertida nos textos) sobre História e Civilização, como despicienda sucessão de catástrofes, de incógnito, talvez próximo, desfecho, e, entretanto, risível nonsense, na conjugação das baixas e grotescas paixões humanas com a reverência ultrapassada à ciência e à tecnologia, ambas a raiarem o âmbito de magias muito superiores ao homem e suas condições - e a que não vale (assim ANR) nenhuma pena dedicar prolongado tempo de reflexão empática, ter ensejos de nelas poder exercer inflexões, porque toda a sua absurdidade é exposta num jogo dramaturgico de representação intemporal de poderes e tiranias de um sobre a massa e, mais afincadamente, sobre as dissidências consistentes.

O que se processa nos textos dramaturgicos de ANR, sem aflorações patéticas e por provocatórias (em tom leviano) depreciações niilistas da importância das representações do homem e dos homens entre si, revela e releva uma autoral consciência erudita desamparada, um temor presente assumido, um desafio, sem soluções à vista, a cúmplices, na constatação lapidar de que os dias correntes serão para colher no que de melhor ofertem e não ofendam, em demasiado, consciências - já que todas as metanarrativas consagradas apenas fazem incorrer na repetição do erro, na sucessão catastrófica, na circularidade labiríntica que a sobreposição de passado, presente e futuro (anulação do Tempo, entidade que será apenas deficiência cognitiva, ideologia do homem ocidental) instituíram e impuseram, como sentido trágico das existências ocidentais - na Grécia, no Portugal envolvente (destinatário primeiro, mas não único, da dramaturgia), numa longínqua, projetada, hipotética Caronte, a maior lua de Júpiter, planeta despromovido. O factor humano alternativo frustrado - o que de ético e alternativo essencial se poderia acalentar realizar-se por homens e cidades - acaba, assim, por se colocar, no pano de fundo dos exercícios dramaturgicos de ANR, quimérico e implausível, mesmo que descascado de gangas ideológicas antigas e distinto, criticamente, do presente caricato, do futuro arrepiante, do passado patrimonial demasiado estabilizado e opressivo. Antígona em ANR deixa de ser a tragédia da desobediência subjetiva para se colorir, cinicamente, como a farsa trágica da humanidade

sob os poderes e tiranias, sobre o homem subjetivo e as ordens sociais objetivas que está determinado a erigir.

O exercício dramaturgico de evocação patrimonial clássica é (como em Silva Melo) severamente político e agravado, insistente e combativo, pela resistência das memórias e por sabotagem incisiva de triviais alienações contemporâneas, ao fazer-se farsa dos comprazimentos toscos e infundados, dos deslumbramentos dos dias e épocas, fomentador de erudições recuperadas, atitudes críticas, cinismos corrosivos sem armas e, nos limites da sua acutilância dissimulada, pedagógico, comungante, face ao presente das receções, de uma mesma necessidade de alertas cúmplices e de fomento de dissidências esclarecidas.

As inferências de intenções autorais em ANR e JSM, decorrentes das análises dos textos propostos para a cena, coincidem, por mais estranhos que entre si se possam achar, numa mesma atitude política de revisão crítica e de empatia valorativa de patrimónios, atenção ao (ainda analiticamente mal contornado) real presente, onde os antecedentes se desdobram em cascata. Na antevisão ou antecipação de futuros, os dramaturgos, contudo, divergem: JSM cala-os, nega-lhes pertinências, ao circunscrever a atenção à observação das sobrevivências heróicas menores no presente; ANR arrisca nos confins do universo e do tempo futuro a descrença funda no homem, sua essência e margem de felicidade moderna - na verdade, nega-lhe qualquer probabilidade de devir, pela circularidade de maldição com que inscreve o homem no Tempo; JSM prefere ver a contemporaneidade como um estádio pós-titânico, um parêntesis compreensível por onde a consciência do homem deambula, se interroga, incorre em inocente ignorância de coordenadas, não consegue enxergar além do horizonte e obstáculo epistemológico das suas coordenadas históricas, e despende o seu tempo existencial em sobreviver; ANR anula as dimensões do Tempo, aplanas as supostas diferenças de diacronia em sobreposição e coincidência, reduz o Tempo a uma imagem fixa, a que adereços se podem sempre acrescentar, mas onde o homem não evolui ou se liberta, se dilacera e questiona, se repete sem consciência, não escapa a um destino predito nem o enfrenta - a genética, a determinação dos genes, a repetição amaldiçoada duma essência, a desesperança em agentes de ruturas, a ingenuidade, a ignorância de si e a resultante tragicidade repetida, tudo se lhe sobrepõe e o oprime. O homem é impassível de redenções, subtilmente se afirma: Antígona é irremediavelmente trágica e crassa, seja em Sófocles, Brecht ou ANR; JSM cala, no seu tempo, prognósticos autorais quanto a futuros, já que os passados de libertação das tiranias (realizações existenciais, na felicidade subjetiva e na cidade, erradicação de iniquidades) apenas deixam entrever uma época arrastada de deambulações filosóficas inconclusivas.

ANR e JSM aproximam-se na conjugação crítica de património e contemporaneidade; o futuro separa-os, por distintas posições e perspetivações do homem no Tempo, sobre onde poderão conduzir a História e a Civilização decorridas; JSM foca o estádio atual do homem e procura suscitar importantes aprendizagens menores, de uso íntimo e social, volta costas a futuros, entidades falíveis de modernidade inaplicável, estuda e dá a ver o

impasse peculiar de homem e cidade sobreviventes; ANR presume que as dinâmicas do homem no Tempo se reduzem a uma farsca repetição, e que os estádios civilizacionais se podem resumir por mais ou menos adereços (tecnológicos, por exemplo), sendo que passado, presente e futuro reiteram a tragicidade absurdista da índole humana, encadeada em poder e opressão, insuscetível de esperança ou de alternativa viável – a sua Antígona é um escarnecimento profundo

da ingenuidade do gesto pessoal solitário e um escarnecimento das tibiezas, medos, incapacidades, sujeições e marginalizações trágicas, antecipações da dissolução. O medo do irremediável e a desorientação trágica sem alternativa na Antígona de ANR suplanta, em muito, as deambulações condoídas das figuras nas cenas de rua em JSM, e das personagens geracionais em volta de António, e o próprio António, protótipo de rapaz de Lisboa em finais do século xx: em JSM, sobrevive-se em ponto pequeno, e isso revela-se do maior sentido humano e político na atualidade; em ANR morre-se em grande (congela-se, adia-se, posterga-se), em caricata apoteose trágica, o cinismo autoral converte a sacralidade dos ícones em arremedos, a grandeza imaginada dos homens em nada, as suas realizações, por mais mágicas, em olvido.

A caricatura, parente da paródia benevolente e irmã de sangue da ironia repuxada e do sarcasmo aniquilador, é o permanente fio com que ANR engendra as suas subtis iconoclastias dramaturgicas eruditas com variação de intencionalidades sobre o presente. A ironia é o método (a sua ambiguidade de referência exterior sob o discurso de superfície, a ignição do subversivo sob o literalmente audível e aceite), subentende nivelamentos complexos de emissão e receção e uma repartida referencialidade erudita evocada, uma comum consciência formada e uma predisposição de conexão lúdica no arrasamento teórico de valores herdados – ao mesmo tempo que um despojamento de estatutos pessoais e sociais presentes, uma equidade de comunicação cúmplice num conspirativo acordo ficcional, quanto à desordem, de sempre, do Mundo real, do Tempo tripartido (já decorrido, a decorrer ou hipotético) e sobre o próprio destino próximo das entidades emissora e recetora dos desafios e debates sociais e existenciais.

JSM aplica-se, nas suas proposições dramaturgicas, à formação de consensos e congregações marginais, tendo uma tradição (internacional e portuguesa) de moderna luta política como refiliação, como fio a reatar; ANR, na ambiguidade sugerida e nas críticas de tom revisteiro ao correr do texto, arrisca sobre concórdias e emite no confrangedor a sua expressividade autoral. A sua empatia trágica sobre mundos humanos classicizados, contemporâneos e hipotéticos é radical, iconoclasta, sobrepõe a constatação de verdades a qualquer vínculo ou compromisso humano presente – arrasam-se primórdios e contemporaneidade pela exposição aterrorizante (por repetida em tom de farsa grotesca) de futuros, onde apenas o vetor científico-tecnológico será palco de desenvolvimentos hipertrofiados - os outros âmbitos de vida humana permanecerão sórdidos e mais decairão na absurdidade, a incapacidade de neles se operarem mudanças essenciais mais sublinhará a equação das clássicas pechas no homem e entre os homens, projetadas em longínquos futuros de tiranos básicos e massas atinentes, onde a subjetividade insurgente é eliminada sem

considerandos.

Em súmula: nas dramaturgias de JSM pugna-se por não deixar esmorecer ou apagar o fogo prometeico, que deve ser passado aos humanos sofrentes e ignorantes de si; nas de ANR esse fogo, em extin o distinta, termina no gelo do olvido ou no congelamento antecipado, derradeiro gesto decisório humano – decisão sobre a anula o do humano por si mesmo, consciência terminal.

2. Jogando com os mass media, consumismos e uma trágica e clássica ideia terminal do homem ocidental – the making of Antígona Gelada

O modo de operacionalizar dramaturgicamente as questões a colocar a debate, sobre a índole dos homens e das cidades que constroem sucessivamente, socorre-se de aprofundado conhecimento mitológico-dramatúrgico e de saberes de efabulação da ficção científica, subgénero popularizado, a que a indústria cinematográfica proporcionou deslumbrante supremacia de cultivo de massas. Um terceiro campo de recursos para construção dramatúrgica absorve os tipos de entretenimento e gestão ideológica de massa, proporcionados pelo contemporâneo fenómeno imparável dos canais televisivos abertos, suas multiplicidades de formatos e conteúdos, redutíveis a um objetivo consensual de dominação e entorpecimento mentais, e a ele se anexam retoques oriundos da (contemporânea e light) imprensa cor-de-rosa e sensacionalista, em suma, os media, por excelência, promotores de uma nova ideia (ideologia) de mundo, homem e existência, que impõe, sem contradição ou ressentimento, o mais trivial a par do mais grotesco, o inócuo a par do trágico indolor, o idiota profundo a par do douto, destituindo estas oposições conciliadas de qualquer valor de utilidade, refundindo-as numa mescla anestesiante das consciências do humano - a ponta da Civilização. O consumo destes produtos mesclados não provoca, aparentemente, qualquer reação adversa, qualquer reparo distante – entretenimento light e pequeno deslumbramento alienante resultam na ideologia (imagem e palavras) que recobre toda a sordidez efetiva de homens e cidades (a biologia, a corporalidade também) no Tempo tripartido e legitimam a manutenção de todos os poderes tirânicos sob essa névoa mágica, na contemporaneidade, como num hipotético futuro longínquo, idêntico a passado e presente.

O modo como ANR entretece estes saberes e aligeira (deixa a deixa, por referências e interferências, ruídos constantes do real envolvente, comentários pouco a propósito ou evocações que dispersam a focagem do que ocorre em palco) o curso da dramaturgia é a chave da sua iconoclastia cínica e erudita: espetacularidade insonsa e, por vezes, gratuitamente divertida, a que subjaz, bem fundo, o comentário niilista de indignada desesperança política, humana e civilizacional, mais diretamente assacável às metanarrativas da modernidade e ao fracasso estridente dos seus vaticínios. Antígona Gelada, na ligeira impassibilidade dos estímulos dramatúrgicos servidos, é, por esta perspetiva analítica, uma orgia serena de destruições, um tempo dramatúrgico que absorve e anula História e Civilização e um espaço onde se presentificam todas as humanidades - coincidentes na essência destituída de progressos éticos, incapazes de saírem de expressividades de restrição trágica, ignorantes de si, das suas circunstâncias, ciência e tecnologias mágicas tomando o lugar de progressivos conhecimentos humanos de si, humanidades amaldiçoadas de destino, determinadas nas transmissões de genes, obrigadas a repetirem, até ao absurdo sideral, sem alternativa e sem a menor consciência, as mesmas exatas tragédias, existências sórdidas, deambulações erráticas, terráqueas.

O registo fílmico popularizado e a criatividade da narrativa da ficção científica que o engendrou são os primeiros alvos do cinismo metadramatúrgico de ANR. O polvilhar do produto já conseguido com imparáveis apartes corriqueiros, ruídos aparentemente gratuitos, de cor local direta ou mais endereçáveis e cinicamente politizáveis, adoçam a farsa. Mas o que é decisivo (e escapará a receções menos instruídas, e reverterá improcedente todo o trabalho de composição, quase ensaístico, da dramaturgia) é a revisão, recorte e recomposição rapsódica dos materiais eruditos, dramatúrgicos e mitológicos, civilizacionais, que ANR tem o prazer e a irreverência iconoclasta de fazer em tiras, perante públicos, destruir com o método e afinco cínicos, e remontar, nunca de forma totalmente arbitrária, antes legitimando as suas sugestões numa demorada erudição:

Hémon passa a amante de Polinices e entertainer num bar noturno, sexualizando abertamente relações, amizades e afinidades; sob o diapasão das sexualidades desencarceradas, explícitas e públicas, a dramaturgia, desde a abertura, proclama a remodelação autoral de papéis, géneros, atitudes; não o faz na via do escândalo e iconoclastia exposta – fá-lo através da carnavalização e da expectativa de abertura sem preconceitos em relação a tópicos ancilosados da sociedade atual, e, por este procedimento de sugerido diapasão de ludicidade dramatúrgica, nada nem ninguém mantém contornos estabilizados na sacralidade patrimonial. Duas vias informam este redesenho de personagens – a liberalização de costumes e preconceitos na atualidade e a velada trágica promiscuidade ancestral de incestos, violações, desvios, paixões da carne, alisadas ideologicamente pelas morais cristãs de pudor e heterossexualidade ao longo de séculos, e que, agora, pela exposição pública desses factos sociais, pode ser reequacionada, muito em função do valor ético e social que revestem na contemporaneidade.

As sexualidades ancestrais e suas ídoles explícitas nos clássicos gregos informam diretamente o texto de ANR, são recuperadas e destapadas de pudores, a par da liberalização dos costumes na atualidade. Hémon, homossexual e entertainer, comporta uma naturalidade cívica que passa tão sem comentário como Antígona ser comandante militar, Creonte manter incestuosa relação com Isménia, Isménia, mulher, dar o seu tempo a sexo virtual (a Orgone de Wilhelm Reich?...), Jocasta 1 dedicar a senil demência inoculada a Crisipo, mutante, ou Polinices desejar postumamente prolongar-se pelo útero da irmã, irmã essa abusada, em criança, pelo tio tirânico (grande revelação final de filmografia B...) agora tirano visado, Creonte...

A dúbia receção dramatúrgica destas sexualidades recuperadas e exponenciadas pelos sucessos da genética ou da liberalização/ libertação dos costumes (a sordidez humana, infere-se, não reside, tragicamente, neste âmbito, mas essencialmente nas relações de poder e nas tiranias do homem sobre homens e cidades, nos déspotas criadores de infelicidade, à imagem dos deuses opressores dos humanos) constrói-se pela aceitação tácita - a rejeição ou a repulsa das sexualidades expostas não se inscreve muito bem na permissividade pós-moderna ocidental, antes ambas se esbatem numa mundanal

aceitação do trivial, veiculada pelos media imperantes, e com ela fluem diariamente.

A sordidez humana, na antiguidade como no futuro, reside nos poderes tirânicos (em subtis gradações) exercidos sobre o homem e a cidade; e mais do que crítica subjacente de costumes, o debate centra-se no que os poderes operam sordidamente sobre os homens e os conduzem, pior do que a dissoluções precoces, a deambulares extirpados de dignidade, a subserviências e temores, a obediências e abdições de si e de projetos subjetivos de existência, a abdicação de direitos naturais – a tragicidade do homem ainda por extirpar. A sordidez humana reside nas atuações tirânicas e na manutenção de poderes desumanos; a diversidade sexual e existencial, o plano das individuações e dos direitos da diferença e realização existencial nos parâmetros subjetivos é aberto, em *Antígona Gelada*, até ao único limite que a condenação ética não pode tolerar: supremacia ou subjugação do homem por outro homem, relacional ou institucional. Rer o texto sob esta atenção faz inferir tanto o estabelecimento de fraternidades e cumplicidades, de entreajudas tácitas, de verticalidades éticas não colaborativas com os poderes, como a subliminar solução para a destituição de tiranias: tolerâncias recíprocas e coexistência fraternal da diversidade de subjetividades não tirânicas como única utopia de plausibilidade, mas sem que nada de concreto possa sustentar, no presente, a sua exequibilidade - o que ANR deixa escapar e destoa do tom profundo de descrença, desesperança no homem da Civilização, que impera, no texto dramaturgico, de forma cínica e arrasadora de todos os ícones, por mais louváveis na ótica contemporânea.

3. Da dramaturgia descontínua – a permanente intromissão de ruídos do real envolvente da cena – o texto dramaturgicamente secundário

Leituras sopesadas do texto conduzem a este debate central camuflado, mas ele é continuamente descentrado e distraído, sabotado pelo inocuar, no corpo dramaturgicamente central, de temáticas sectoriais avulsas; através deste efeito de distanciamento próprio, dispersantes alusões diretas a dados e ocorrências das envolvências do ato dramaturgicamente confundem, propositadamente, tempos, veio dramaturgicamente principal e a pretextual atualização, projetada num futuro sci fi, de Antígona e dos Atridas.

ANR satura os seus textos desses nódulos de dispersão contínua, trazendo para o decorrer dramaturgicamente central permanentes ruídos, súbitas intromissões de aspetos localizados da realidade à mão, da ordem do dia portuguesa ou da atualidade geral; o texto central do exercício é polvilhado destes inúmeros pontos de articulação externa (frequentemente, em tom de comentário chistoso, rábula revisteira, mais um uso irónico e metadramaturgicamente, que quadra mal nas receções e confunde ligeiramente na ambiguidade de pertinência e impertinência a que, a propósito e despropósito, são evocados, nós de atos de laboração rapsódica deixados como imperfeições notórias na suposta lisura do artefacto ficcional-lúdico): comentários, indiretas, alusões, jogos, remoques, piadas breves, apartes, farpas, lugares-comuns, paródias encetadas, “buchas”, provocações simples, ruídos, etc. Estes dispersantes pontos promotores de efeitos de distanciamento (jogo pós-brechtiano redefinido), na continuada chamada de atenção para o real envolvente direto, sustentam a mais global estrutura de carnavalização cínica e erudita com que ANR constrói os seus textos de destino cénico, e a que um metódico sentido político de iconoclastia civilizacional confere oportunidades permanentes.

O semear desses pontos de dispersão e distanciamento faz-se, ao correr do texto de Antígona, sem outro aparente fundamento que a oportunidade (ou despropósito) da deixa que se aproveita, do remoque revisteiro ao gosto popular (eco antecipador do comentário sarcástico, de si para si, do público?), método de construção do texto que, em Carlos J. Pessoa, atinge o paroxismo impeditivo de qualquer sequencialidade dramaturgicamente actancial, revertendo as suas propostas em deflagrações ininterruptas de nonsense e iconoclastia de superfície, sem considerandos ou responsabilidades. Ao contrário, ANR permanece sempre no plano da responsabilidade e da explicitação de razões que presume assistirem-lhe, exige quase a interpelação do recetor sobre as suas liberdades poético-dramaturgicas, porque é nesse intercâmbio que se podem forjar cumplicidades e pontos de ignição para debates posteriores ao ato, e manter a teatralidade como meio de intervenção política lata – outro tópico que pode ajudar a escalonar as dramaturgias que operam sobre os precedentes, os transfiguram e carnalizam e são, mais ou menos, conscientes dos efeitos de receção das propostas, medem ou não o que propõem dar a ver, aquilo de que se propõem dar conta.

O correr legível do texto e na enunciação deste no decurso dramaturgicamente, os tópicos avulsos estabelecem conexões ruidosas com problemáticas sociais contemporâneas

menores, evidenciam, pela evocação a (aparente) despropósito que delas fazem, pontos de encontro e cruzamento das malhas, os nódulos salientes que constituem as novas ideologias dominantes, que recobrem, na magia das ilusões concertadas, o âmago da sordidez humana - a manutenção e vivificação de poderes iníquos, as subjugações de homens e cidades a elites perversas e perversoras.

Por onde se materializam, na atualidade, pelo menos, as novas ideologias em rede, que recobrem as realidades duras, disseminam falsas consciências, distorcem as percepções e os conhecimentos, adiam e alienam o homem perante a sua tragicidade genética e as formas de a assumir, tentar esmiuçar, conhecer? De que se compõem, materialmente e em concreto, as contemporâneas ideologias de opressão do homem light, a sua condição de pós-modernidade, triunfante e ignara, narcotizada? Quais os estímulos enganadores que os poderes instituídos e não instituídos permanentemente fazem bombardear sobre a massa, guerra preventiva ganha, que visa a consecução de objetivos particulares, enquanto deambulações peripatéticas, sem saída, preenchem os dias da massa?

Sobre estas questões, ANR executa em Antígona Gelada (como, de resto, em todos os seus textos dramáticos) um memorando dramático de referências estilhaçadas aos tópicos menores que, conservando ou aparentando abrir horizontes, ajudam a construir redes de subjugação e permitem confortáveis margens de manobra e manutenção dos poderes, mas também algumas faixas de intervenção cívica e humana - uma listagem, ao correr do texto, dos dois tipos de referências, sem outra ordem que a das evocações de comentário breve adstrito às deixas do corpo dramático central, permite nomear os nós da malha ideológica da contemporaneidade - temas, questionações, receios, deslumbramentos, etc., tudo o que preenche as ideias, tidas por autónomas, do homem da atualidade ocidental, o que ele pensa do real, dos outros e de si, sob um prisma de paixões e distorções percetivas, uma epistemologia de erros de paralaxe:

Aborto, pedofilia, televisões, entertainers e informação manipulada, fecundação in vitro, subjetividades variadas, diversidades existenciais, interpretações pós- e pré-psicanalíticas de sonhos, magia de drogas e fármacos, militarismo e marcialidade ocidental organizada, éticas castrenses e tecnologias belicistas, escravidões laborais primárias persistentes, darwinismos simplificados e adulterados, perigos e prazeres esdrúxulos da Internet, media omnipresentes e onnipotentes, em teia global, seitas de cariz religioso, procriação sagrada em excesso demográfico, nanorrobótica, a dimensão viral e bacteriana no ser humano, sociedades totalitárias, securitárias e vigilâncias eletrónicas, transsexualidade, transgénero, homossexualidade, liberdades de sexo e género, corpos intervencionados, mutações do corpo e da psique, libertações e novas prisões do corpo, clonagens e memórias residuais, apagamentos de identidades e supressões de passados, anulação da História, destruição da natureza restante e adulteração da natureza humana, nostalgias animais e cerebralizações, conspirações políticas, costumeiros jogos de poder e atentados, ações diretas e revoluções anacrónicas, violências pessoais e socializadas, deslocados mártires da liberdade e mártires do dever, defesa do estado e opressões estatais, cidadania, civismos e tiranias, fidelidades e rebeldias políticas absurdistas,

reprodução caricatural de demagogias milenares e batidas discursatas políticas de dominação, crenças tontas e milagres científicos prováveis, novos papéis sociais, de facto, da mulher, inversões de papéis e reinvestimentos de género, ADN como pedra de toque e maldição na essência humana, destruição da natureza e do planeta Terra, poluição, colonização do Espaço, recursos e matérias-primas numa lógica novecentista, esgotamentos mentais, perdas de identidades e memórias, idosos em angustiada fim de vida, vidas ignotas e vidas biografáveis, humanos e figuras, diluídos e diluidores, cómico e trágico indistintos na apreciação de humanos, seres grotescos e seres modelares, retalhos de plots extraídos de filmografias classe B, conspirações políticas dementes, monomanias de heróis íntegros, do lado do poder ou do lado das sedições, rocambolescos jogos de poder e de subversão desses poderes ilegítimos, intrigas palacianas, volte-faces, suspense light, corrupções abjetas e silêncios tenebrosos, medos de poderosos e mesquinhez pessoal, sobrevivências repugnantes, indignas, desumanizações aceites e imagens construídas, liberdades de ser, em leques permissivos, e imposições restritivas do poder instituído quanto a ser-se, psicanálises de barato oráculo, explicitações redundantes de ciências certas, sexualidades como motores de desempenhos e atitudes humanas, credulidades e incredulidades, santos e demónios menores, pecadores, etc., etc.

A absorção de aspetos inconfundíveis das sociedades contemporâneas é esforçada e o método de inserir tanta, quase incomportável, informação referencial e de conectar tanta questão exterior ao corpo dramático central em decurso, socorre-se do polvilhar do texto com sucedâneos textuais e dramáticos do aparte e do comentário breve – nódulos de efeitos de dispersão que criam, por si, um outro texto, secundário e lacunar, de atenção crítica igualmente desesperançada, em que todas essas referências se justapõem num discurso caótico, paralelo à maneira estilhaçada como o homem contemporâneo percebe a realidade desintegrada, vogante, incoerente, inapreensível numa totalidade de sumária tranquilidade, um mundo ameaçador de fragmentações a que ele assiste, com temor evidente, evitando ser atingido, na sua egocêntrica pessoa e existência breves e na sua indisponibilidade para o conhecer e ordenar, pelo menos, mentalmente.

Para além de recurso construtor de permanente distanciação dramática sobre o real envolvente, o método de ANR proporciona uma eloquente metáfora metadramática sobre a capacidade (ideológica) de conhecer ou ignorar, que o espetador nivelado poderá, ou não, trazer em si. Se o jogo lúdico-dramático com o patrimonial, parodiando-o a um ponto iconoclástico, suscita perplexidades e não surte impactos totais (devido a ignorância da especificidade erudita que se convoca para imitar e distorcer), o modo como ANR se posiciona, critica e ironicamente (o cinismo atinge-se pela frequência, quase pedagógica, bem sonante, das emissões secundárias), em relação à fragmentação da contemporaneidade, é ainda mais arrasador: mesmo considerando as subtilezas de comentário e aparte dramático (deixa após deixa) com que elabora o texto secundário, o método convoca substantivas diatribes dissimuladas e, à primeira audição

ou leitura, entre si inarticuladas com os pontos de cruzamento das novas malhas ideológicas de dominação massiva – a questão do aborto e da genética, assemelhando ser progressistas, pela incapacidade de atentar substancialmente nas realidades sociais e humanas da Civilização e contemporaneidade, são tão deletérias e improdutivas, na circulação social ideologizada vigente, como os nós mais retrógrados e abertamente criticáveis que, com eles, compõem as falsas consciências da contemporaneidade (por exemplo, seitas religiosas, a sucessão nos poderes, etc. equivalem-se na displicência de remate de deixa ou diálogo).

O texto lacunar de comentários, roupados em brejeirice popular, revisteira, faz, dissimuladamente com o real contemporâneo, o que, de forma patente, ANR executa sobre a evocação do patrimonial. A iconoclastia é erudita e atinge a raiz do património; a desesperança cínica sobre a contemporaneidade aparenta ser tão leviana e tão a despropósito, que a ambiguidade das inferências autorais, a partir dos comentários e apartes, permite compassos de espera nas receções, distensão do tempo em que um interlocutor impreparado demora a perceber um chiste, um trocadilho elaborado – e isto implica uma construção muito intencional e precisa do texto, não gratuita, acidental ou oportunista. O cinismo autoral de ANR, a sua desesperança erudita e refletida, labora, a esta fundura, nos textos de proposição dramática, constituindo as receções como domínio privilegiado de efeitos concertados e obrigando a leituras dramáticas muito analíticas do texto proposto, para dele se poderem desdobrar e soltar as complexas intencionalidades autorais: o pormenor pregnante, a ambiguidade localizada de passos e deixas, afirma a secundarização, afinal, da recuperação e distorção paródica do clássico dramático; os exercícios, contorcidos e distorcidos, sobre Antígona pretextuam, na garantia séria do tema ético, a oportunidade de um ajuste de contas, cordato e subtil, mas, no fundo, contundente e arrasador, com a contemporaneidade (hoje resume, cinicamente, ontem e amanhã) e os opacos véus científico-tecnológicos de deslumbramento que mascaram a substância já perdida do humano na Civilização – ou ainda não? Neste ponto de suspensão deixa ANR as questões humanas suscitadas no seu exercício sobre Antígona.

O futuro adensará a caricatura humana que o passado determinou, como se sob um destino incoercível; mas é ao presente, ao baile de fantasmas desconhecidos e às temáticas de fragmentação da percepção e da consciência não falsa (que o presente também é), que Antígona parece dirigir a sua ação dramática (secundária?) - como se, por detrás dela, frequentemente avançando e retirando-a de vista, roubando-lhe a cena, o dramaturgo insistisse, sobre públicos indefinidos, em cumplicidades honestas e se pudesse perguntar, mutuamente, se as realidades, desta forma transpostas à cena, História e Civilização, putativos futuros humanos se assemelham, se se assemelharão a algo de análogo à proposta dramática - ou se toda ela se constitui num tremendo erro de paralaxe, um dislate confundido, uma desarranjada barbaridade atroz no melhor dos mundos possíveis...

4. Da paródia do clássico arcaico à farsa iconoclasta da civilização, através de géneros menores

No segundo ato, a partir da cena 22, o movimento dramático intensifica a sucessão de episódios fársicos e os sentidos de iconoclastia cínica: o rocambolesco da plot cinematográfica B acelera a sua quase cómica reprodução de revelações bombásticas e volte-faces nas expectativas criadas, o grotesco torna-se ridículo, o patético das personagens (Jocasta 2, Crisipo, por exemplo) não é passível de suspensão da incredulidade, porque furam o corpo da evocação dramática clássica inoculações de géneros menores (a basilar telenovela, a banda desenhada e o cartoon de culto, a ficção científica, o policial fílmico formatados na luta maniqueísta do bem contra o mal, assomos do popular antepassado romance de cordel, quase, em novos consumos culturais de massa...) e lhe impedem manter seriedade aparentada ao clássico ideologizado; à medida que se caminha para o final, a orgia de destruições míticas e icónicas e a risibilidade na progressão e desfecho fársico retiram, nas receções imediatas, qualquer enlevo de ainda se estar a assistir a tragédia pungente ou sequer a exercício de seriedade dramática. O segundo ato de *Antígona Gelada* é a destruição acelerada do que se construiu na contenção paródica explícita e erudita das primeiras vinte cenas: depois, entra-se na decepção dos recetores relativamente ao jogo cordato que se propôs inicialmente, ao ter-se conseguido estabelecer pactos de assistência e acompanhamento, se terem captado atenções e se predispor recetores ao desenvolvimento de um exercício que tinha por balizas património ideologizado e a aceitação apriorística de que existirão futuros tecnológicos melhores, onde, apesar de inércias éticas e expressivas, se poderá sobreviver a uma escala humana (a mesma suposta escala humana do passado e do presente).

ANR utiliza-se dos meios (entorpecentes do sentido crítico) da expressão artística popularizada atual, de consumo cultural massivo sedado para acerar a contundência da sua crítica cínica desesperançada à contemporaneidade, à sua narcotização e incapacidade de conhecer, de se conhecer e de se questionar, acima e além do que lhe é diariamente inoculado, já não por legitimados aparelhos ideológicos do estado, mas pela institucionalização quotidiana de corporações privadas e sem rosto responsabilizável no ludíbrio de massas. Esses meios e métodos de comunicação para massas (os dos mass media no século xxi) são usados para fazer evoluir mais rapidamente as personagens para o fim do exercício; são cruzados e amalgamados e criam um delicioso regabofe paródico de cinema B, BD, séries televisivas, clímaxes reveladores de verdades sobre personagens antes veladas, confrontações melodramáticas sobre gestos e factos de antanho; o resultado é destruidor – da própria fábula construída sobre a ética subjetiva de *Antígona*, a dignidade e o sacrifício por essa dignidade sob tiranias sempre reiteradas. Um final de apoteótica destruição de esperanças, ingenuidades, credulidades e boas intenções humanas.

O discurso final de *Antígona Gelada*, antes de, voluntariamente, se suicidar no gelo

eterno, recusando ressurreição, preferindo o olvido e a inexistência, o nada a todas as hipóteses de nefasta vida humana, reafirma o niilismo cínico, a desesperança compenetrada e erudita, a esclarecida postura do valor nulo de se persistir em existir numa inconsustancialidade humana, milenar e inconvertível, numa apenas possível ridícula e frustrante realidade pessoal (determinada pela transmissão genética civilizacional), e social, sempre atinente de relações tirânicas, onde as utopias de fraternidades, igualdades ou de liberdades e dignidades se sublimaram na existência light e no horror que a hipertrofia científico-ideológica mais densamente trará. Antígona, a subjetividade ética, trágica, por lição, não será destes mundos antigos, presentes, futuroológicos, de aqui projetados. Em ANR, o balanço sobre o humano na ponta da História e Civilização, nos prenúncios indistintos de futuros, é aterrador, de gelar; o cinismo quebra os pés a alternativas às descrições fundamentadas dos humanos; e sobre a contemporaneidade exerce a sua contundência pela ridicularização de difícil percepção, quanto ao que faz mover ainda a massa e o que poderá esperar, para si.

Momento redondo do niilismo autoral, por trás da dramaturgia e das personagens, culminar poético do artefacto cénico e chave inferível dos fundamentos que o puseram de pé, contraprova do que se visa no exercício e no texto que o pressupõe, é (p.118, cena 35) o solilóquio de Antígona (apoiado no interlocutor Meteco) à beira do tanque de congelamento irreversível. A autodissolução de Antígona é recusa íntegra (no momento dramaturgico em que se esclareceram as tramas desconhecidas de si e dos seus) em manter a artificialidade de existência imprópria, e enfrentar, tragicamente, o instante personalizado de resposta ao apelo da morte (p.119), a constatação fria e insofismável de que a vida é uma experiência medíocre, outra vez experimentada em parte substancial, que existe uma discrepância de consciência ou não sobre ela, e que ela faz a diferença entre a bonomia alienada e a tragicidade consequente, que a abrevia por despicienda, destituída de altos significados e saturada de equívocos sentidos, nenhum sentido que a justifique manter até um fim biológico. Antígona opta por interromper a sua existência ética por, no auge, ter descoberto serem todos os humanos programados por genes e risíveis, por nada mais serem que passatempo fútil de um deus louco, que se ri à nossa custa, jogados em peripécias de absurdidade continuada, nada mais que gado de matança sem consciência, envaidecido por uma estimável ideia de si, que a nada de antecedente louvável se liga realmente, e a que nenhum outro destino espera que uma morte estúpida e breve, vidas e mortes constituintes descurados de uma farsa patética. A clarividência final de Antígona é a consciência que a faz decidir pela autodissolução, quando, afinal, se sonegara, eticamente, às formas de dissolução imposta pelos poderes tirânicos a tantos outros seres fragilizados (as personagens, na sua variedade destituída de liberdades e prazeres humanos, ou simplesmente eliminadas sob o jugo de Creonte, sinédoque de todas as humanas tiranias e perversões relacionais).

A derradeira (ou será a primeira, e doentia?) desilusão aduzível a esta consciência final é a corporalidade humana, este corpo de verme em que nos enfiaram os designers do universo (p.120), em nada equiparável à capacidade espiritual de se ter consciência

crítica, atingir um cúmulo de conhecimento crítico sobre si e o universo; os designers (metáfora envenenada pelo curto alcance da contemporaneidade e respetivo sistema da moda) tiveram um péssimo gosto em figurinos, o darwinismo basilar esquecido, a animalidade sublimada no humano, a futilidade de formas e cores insinuando-se primazia. Se a espiritualidade humana se poderá resumir a deambulações e interrogações peripatéticas sem saída e a alguma (escassa e privilegiada) conclusão filosófica ou racional, de que o melhor para os problemas da existência humana é a autodissolução (resistente a dissoluções ditadas, determinadas por ações políticas de grupos instituídos de poder), o corpo, a corporalidade humana (a natureza e o animal no homem, tão subjugados civilizacionalmente, tão esquartejados e fustigados, seviciados pelas sucessivas morais e éticas retorcidas da modernidade plurissecular), a carne humana tem de ser a anomalia de primeira causa, a natureza ainda fixada na carne o óbice primeiro à realização e felicidade humanas, na perspectiva de uma civilização que maturou e definiu pelo paradigma do ascendente do espírito sobre o resto, da ideia como materialização na História, outros sucedâneos dogmáticos do império do espírito sobre a anatomia.

Antígona, ao decidir-se pelo congelamento e olvido irrecuperável, verte sobre a corporalidade humana o que não se deixa tão vincado sobre as nefastas civilizacionais ideias humanas, instituídas regras de condutas e orientações ideológicas nas práticas de poderosas instituições e instâncias de decisão sobre como a cidade deve correr. Se as ideias são ancilosas, caricaturáveis (a inconsciência de si e dos outros, a eternização de tiranias sob a impassibilidade banal da massa) e abomináveis num plano ético esclarecido de pós-modernidade (conhecedora conclusiva do processamento histórico da modernidade e do fracasso, em muito larga extensão, do programa proclamado há séculos), as invectivas, depreciações, destruições e argumentários sobre a nulidade da corporalidade humana são a derradeira provocação de ironia - porque fora do corpo humano existe o nada em que nos dissolvemos: galinhas depenadas, sem bico nem asas, top models que dão, a Antígona, vontade de vomitar, porque ajudam a mascarar as realidades humanas, na sua qualidade de belos exemplares de uma espécie primitiva, imperfeita e não perfeitável também no corpo. Sacralidades e tabus corporais incitam o solilóquio (apoiado num praticável Meteco, de bom senso humano, de projeto de sobrevivência equilibrada): Cheiramos mal de todos os buracos. Para extrairmos energia da comida precisamos de fabricar toneladas de merda. Somos retretes andantes; o recheio fisiológico do homem, o seu metabolismo primitivo resume-se apenas a quilos de trampa e mijo. Depois, os amores e as sexualidades humanas, a trágica divina humilhação de se fazer amor com os canos de esgoto, de o êxtase da foda estar entregue aos nossos tubos de escape; e a procriação, como evacuar uma pedra dos rins, um boneco pouco higiénico o ser humano, no seu todo e em todos os tempos conhecidos ou projetáveis (p.120).

O que Antígona deixa como últimas palavras (Eu não procuro a morte, procuro a liberdade, p.123) sustenta-lhe a decisão de autodissolução sem aléns ou ressurreição, a

definitiva irreconciliação, no olvido, com as ideologias dominantes ou as sacralizadas imperfeitas corporalidades dos humanos - insuscetíveis de mudança, porque, geneticamente, ambas, determinadas, predestinadas, passíveis apenas de derivações efêmeras, de diversidade de subjetividades marginais, apropriações particulares do humano residual e florescimento da dissidência e desvio de dogmas (no corpo, nas ideias, no não acatamento de regulações sociais e comportamentais, no existir à margem, uma artificial felicidade possível).

Existir e persistir por subjetividades marginais diversas não é esperança larga, nenhuma projeção utópica concreta, nenhum devir pressentido, nenhuma solução moderna extensível à humanidade; a única nota positiva de humano residual, no tempo tripartido coincidente, inscreve-se nas personagens de individuação peculiar, apropriada, quanto mais distinta dos cânones, melhor: Hémon, Jocasta 2 e Crisipo, Polinices, o/a multifacetado/a Tirésias; mas não os penetrados pela perversão tirânica ou os que acalentam os seus próprios projetos tirânicos in ovo, (Isménia, agente político com golpe de rins e futuro, ou o sensato, colaborante, sobrevivente, mas pusilânime, Meteco).

Ideologias e corporalidades, na assunção exigente da ética de Antígona, não merecem que a sua vida se prolongue – muito menos em sacrifício prometeico, em prol uma humanidade em trevas, adensadas por estas duas ambivalências trágicas, resultante em total absurdidade. Perante a consciência informada, perante o esclarecimento dos pontos apagados da própria biografia e das origens geneticamente transmitidas, uma humanidade também impassível de enlevo ou empatia – o que expõe, de modo acerado, dissimulado na ligeireza da paródia desdobrada por ANR, o niilismo seco como cínico culminar da reflexão sobre as atitudes titânicas de transmissão do fogo. Antígona morre por si – o que não contém transcendência – liberta-se da tragicidade humana.

As tiranias suceder-se-ão (Isménia demarca-se de Creonte caído em desgraça, sucede-lhe como se impoluta, clássico déjà vu), os dias do passado meter-se-ão pelos do presente, chegarão a futuros putativos na sua integridade repetível? Antígona sai, em plena consciência, do jogo humano; a liberdade é a dissolução (no olvido, no nada) da tragicidade humana. Princípio, meio e fim da dramaturgia da humanidade. Black out?

QUINTO ESTUDO

JACINTO LUCAS PIRES E AS FAMILIARIDADES ESTRANHADAS - ENTRE UM FRIGORÍFICO E O UNIVERSO, ARRANHANDO OS CÉUS: FIGURAÇÕES (NÃO SÓ) PORTUGUESAS NO VIRAR DO MILÉNIO.

Escrever novo teatro, em português e com destino português primeiro, assenta no procedimento dramático (reivindicado por Fernando Mora Ramos em 92 e que Heiner Müller pedira emprestado, em meados de 1970, a Wolfgang Heise) de teatro como laboratório de fantasia social: pesquisa, recolha e reapresentação de materiais das envolvências sociais e ideológicas do exercício dramático proposto - e, com insistência, sob as pressões duras da História decorrida entretanto.

Uma vez composta, a amostra portuguesa, em ampliação cénica para observação pública de detalhes, comporta em si, mais dissimuladas ou ostensivas, intenções de estranhamento dessa familiaridade reconhecível, podendo ser, por elas, deformada até ao limite da identidade citada, esgarçando-a (frequente em Carlos J. Pessoa), ser mais nostálgica de oportunidades históricas desbaratadas e declinar mais claramente o trágico contemporâneo (Silva Melo), ou, ainda, ser mais moderada na aplicação de soluções parodísticas contidas, esticando e distorcendo levemente os decalques de real, sem que os seus contornos percam reconhecibilidade, mas neles se destaquem aspetos particulares, detalhes, normalmente desatendidos a um olhar apaziguado de naturalidade ideologizada, estudando-os e propondo o seu estudo informal - a proposta de Jacinto Lucas Pires nos dois textos inaugurais da sua dramaturgia.

As ideologias que recobrem o quotidiano são, desta forma não aniquiladora do representado, estudadas por um prisma de ludicidade popularizada, não conflituante de públicos e sem extremismo cínico de relações dramáticas assimétricas ou unilaterais, quanto a objeto, sujeito de apreensão e comunicação de factos recetíveis por via dramática. Como a nostalgia dos fracassos de modernidade também a não informa em primeiro plano, a dramaturgia de JLP abre oportunidades contidas para se atentar e refletir contemporaneamente, à posterior ou perante o exercício, sobre o que, em hábil estranheza, se propõe fazer assistir. Por outro lado, ela não descarta, pontualmente, recuar, em insinuante irónica metadramática, e citar, laconicamente, tempos da História dos factos, da dramaturgia e das sociedades ocidentais (Arranha-Céus e Coração Transparente, por exemplo).

A contenção paródica de JLP opera na coerência de uma manifesta ligação afetiva (política?) ao representado nos seus exercícios dramáticos, a um tempo cúmplice e criticamente honesta nas observações sociais e existenciais portuguesas (em Universos e Frigoríficos e Arranha-Céus), fazendo da cena passerelle aberta para uma ordem de pessoas populares menores, oriundas do real (desenho afetuoso de jovens e velhos, indecisos na vida ou experientes nela, nem sempre derrotados por ela, uns e outros, personagens de várias marginalidades impostas pela nova ordem vigente) e, direta ou indiretamente, procede, também, a diabolizações ténues da geração intermédia,

efémeros poderosos inconscientes, nomeáveis e assacáveis responsáveis pelo curso dos dias de europeização, geração agente dela.

Tornadas personagens de mérito dramático e dignidade social, ao serem representadas nos pormenores sensíveis, as personagens de velhos e jovens não impedem desdobramentos de raciocínio, que conduzam à inferência da autoral visão política global da sociedade portuguesa atual - pressupondo a História local que a precede e o enquadramento específico na fase presente de globalização. A afetiva honestidade cúmplice, que confere pertinência dramática às personagens, solidez de gentes reconhecíveis, não deixa de fora uma autoral isenção (sociológica, política, e poética) crítica das suas idiosincrasias reais, dos seus contornos factuais, transpostos e recompostos, com pormenor exato estilizado, na cena.

Nos dois primeiros textos, a extração social das personagens radica em entes populares encontráveis, mas as tipologias que delas se depreendem contêm uma considerável margem de enchimento para individualizações dramáticas – com o que as personagens surgem mais vívidas, expressivas, reconhecíveis, religáveis ao real à mão, familiares para além de meras figuras e figurações dramáticas, correndo-se, por vezes, o risco de ligação empática e acrítica dos públicos; contêm, em si, mais realidade familiar portuguesa contemporânea por desdobrar do que estereótipos sociológicos de finalidade dramática restrita e de inferência ideológica maniqueísta. Isto resulta, em larga medida, do método de conceção e construção dramática, atento a muitos detalhes pregnantes do real envolvente, um rigor de intencionado realismo na transposição de personagens de registo fársico ligeiro, entes dramáticos em decalque das realidades imediatas: idiosincrasias familiares, tiques e gestos domésticos, a Língua Portuguesa nas suas corruptelas e usos populares, correntes e vivos contra normas, ideários bonacheirões, narrativas curtas de passados alegres e tristes, filosofias e metas de realização existencial menor, amenos lugares simples e espaços circulares de deambulações diárias, rotineiras atitudes risíveis, comportamentos tolos, soluções incongruentes – representações de modos de sobrevivência nas margens de uma sociedade progressivamente mais desarticulada, em que a dispersão de comunidades leva cada um dos cidadãos a périplos patológicos (quando observados laboratorialmente), em que a familiaridade ampliada acaba por suscitar a estranheza de nós de interrogação na lisura ideologizada, com que o espetador, nela imerso nos dias, revê, no ato dramático, o que está fora da cena e lhe parecia fluído e incontestado.

A normalidade familiar reconhecível do quotidiano, de entes e ruas e do que cumprem de ações, atitudes e ideias configuradas, sob a película ideológica que permite a sua aceitação natural, é, lentamente, retirada desse enfoque, através da deslocação de pormenores dramáticos nos estatutos relacionais e verbalizações de lugares-comuns: o Velho de Universos e Frigoríficos, afastado das regras da cidade, reboca o seu caixote com desperdícios e ganga dos dias, e, no espaço marginal onde aparenta imperar, estabelece regras próprias anacrónicas (só se levantar o Rapaz quando a galo cantar) e expõe, com segurança poética, as suas sabedorias peculiares (pp.14-15, vide como

disserta sobre e explica sucintamente o seu tempo existencial, entre o artefacto tecnológico da refrigeração e o Universo inumano); o Músico utiliza o mesmo espaço fora de regras urbanas para a sua música em ensaio, para intermináveis jeremiadas de amor traído e para verbalizar toda a carga de descrença, insuficiente autoestima e retórica maníacodepressiva, ambigualmente ridícula, que estofa a personagem; o Rapaz, destituído temporariamente de memória, faz desse espaço o local de refundação da sua existência, a amnésia permite-lhe uma lírica, idealista segunda vida, por rutura com o passado e a identidade – família pequeno-burguesa seca, estereotipada, de tragicidade estupidificante em pleno relançamento europeu, amigos adolescentes já em processo de marginalização estupidificante (Francisca, talvez, incluída). Atitudes, comportamentos e modos de existir discrepantes em relação a novas formas instituídas de organização de uma urbe contemporânea, recompõem, sobre a cena, sem explicitação ou nomeação, um tempo concreto reconhecível, que impera por (também de desnecessária referência interna explícita) novos ditames e regras de funcionamento; da iniquidade específica deste tempo e espaço de realidades, é dada indireta conta pelas existências à margem, entes retirados ou não considerados pelas novas dinâmicas de sociedade deslumbrada e aberta, massivamente seguidora de atualidades, massivamente esquecida de passados recentes, históricos ou pessoais, amnésica e anestesiada (vide jantar e serão da família do Rapaz, pp.35-49), sem o acaso de recomeço radical que ao Rapaz se proporciona.

O espaço ajardinado funciona, em Universos e Frigoríficos, da mesma forma que o espaço permitido sob o viaduto, onde os três meliantes crassos de Arranha-Céus dão livre curso aos seus tiques cómico-grotescos, e as ruas, por onde Júlio César deambula no seu processo de enlouquecimento provocado: estes espaços desregulados e de oportunidades são estranhados na sua funcionalidade urbana e relidos neles os preconceitos e decisões políticas, que esvaziaram de extensíveis dignidades cívicas as personagens que os frequentam e habitam. A subtil afirmação política destes dois exercícios dramaturgicos repensa os lugares sociais pertinentes das marginalidades líricas (os excluídos e precocemente empurrados para a dissolução, as cidadanias formais que estão a mais e não integram o milagre económico português pós-adesão comunitária, hoje no reverso trágico da euforia europeizante de consumos e imitações de status e performances sociais).

1. Dramaturgias de ingénuos e genuínos – a familiaridade estranhada como devolução dramática de um processo político peculiar (o 25 de Abril nos bastidores da cena portuguesa europeizada)

Dramaturgias líricas, dramaturgias de canduras e ingenuidades mantidas? Sob esta afirmação banal, funda-se uma atitude política de encarecimento da vulgaridade e do genuíno popular - o direito de existências menores felizes, assentes na relação amorosa salvífica, na sensibilidade de respeitos e afetos pequeno-burgueses, na valoração da harmonia vicinal e da recuperação de laços e solidariedades entre os marginalizados do pragmático processo social europeísta?

Na verdade, a europeização desestruturou, na sociedade portuguesa, as relações tradicionais, naquilo que elas ainda tinham de passado deslocado; mas, no mesmo passo de benefícios gerais que a justificaram, criou, em três gerações coevas, incompatibilidades de relacionamento e não coincidências na vida social em comum: os velhos quedam-se com as suas sabedorias inócuas, perante e por fora do processo de inovação social; os ativos e poderosos, agentes de transformações da economia e do quotidiano, descolaram das suas vidas anteriores e cumprem, dentro do processo, possuídos por ele, vidas cinzentas nos novos moldes, dissolvendo laços com a geração anterior, abandonada à sua sorte no tempo que lhe resta, e não orientando a nova geração, que desconhece, nas suas indecisões e angústias, e com a qual mantém um desprendido trato de contactos quase formais e superficiais. O poder de atuação na vida quotidiana da geração intermédia merece a caricatura mais vincada a JLP: a Mãe e o Pai, de Universos e Frigoríficos, são marionetas vazias, que reproduzem o absurdo existencial diário em que a europeização transformou os que, deslumbrados ou empurrados pelas circunstâncias históricas de renovação, adotaram, sem questionar, os estilos de vida ditados e reproduzem, mansamente, as regras sociais contemporâneas, sem alegria ou energia, sem sentido (Mãe alienada em telenovelas, a ficção mais inebriante e sensível do que a realidade familiar; Pai cansado, indiferente à mulher e filhos, apenas exigindo a manutenção de formalidades, e com um doentio interesse pelo número de mortos dos acidentes diários em todo o mundo). Em boa verdade, é a geração intermédia que JLP visa como trágica irremediável, derrotada e inconsciente do seu próprio estatuto, resvalando para a zona inclinada de dissolução no nada: os velhos têm, todos, o seu código particular de conduta, levam-no em frente, com dignidades intrínsecas (o suave Sr. Mário da Loja de Perucas, a enérgica Avó de Júlio César, o Velho do bar com os seus esclarecidos versos comentaristas da maldição dos amores); e os jovens são ainda vítimas confusas e por apurar, presas da inexperiência e da ingenuidade, restando-lhes fazer frente à estupidação que já corroe parte deles (Gêmeos, Faria, por exemplo).

A ingenuidade genuína das personagens velhas e novas, a bonomia e bons sentimentos demonstrados, revertem-se, pelo prisma dramático acima descrito, em factor de promoção cívica e política, estrategicamente contrária aos rumos de uma europeização e fase globalizante, que esvaziou pessoas e as remeteu a figurinos, comportamentos

funcionais e formatações subjetivas e sociais estereotipadas? As personagens de jovens e velhos populares de JLP sobrevivem, mal e grotescamente, ou heróica e liricamente, nos códigos próprios (coesos ou em construção), dissidentes em relação às padronizações que alastraram transversalmente por toda uma sociedade (antes isolada), de forma artificial e compulsiva, por ação de novos poderes de facto. A amostra sociológica ampliada, nas duas primeiras peças, tem implícito este enquadramento histórico preciso de europeização deslumbrada e conseqüentemente acatada.

O 25 de Abril mítico e lírico parece ainda ecoar só em recantos populares à margem, quando, de facto, a sua inconsistência política o remeteu a uma caricatura subcultural, mais carregada e inofensiva após a introdução, assimilação e estultícia interna com que modelos exógenos, primeiro, e toda a ordem de modas globalizantes, depois, se fizeram e fazem substituir a cada dia. Duas décadas de europeização, exponenciada pela permeabilidade e sede de absorção dos materiais circulantes da fase globalizante atual, tornaram o tecido cultural português patologicamente esponjoso: a tão pertinente e retrógrada questão portuguesa da tradicional tensão desigual entre castiços e estrangeirados, fazendo sempre pender o fiel da balança para o primeiro termo, inverteu-se de forma dilacerante; o estrangeiro ganhou ascendente cultural a toda a prova, o castiço foi-se colando, cada vez mais, ao retrógrado, ancilosado e patético de um tempo recente, a que nenhum valor se pode, civicamente, atribuir, reconsiderar sequer. O maniqueísmo não corresponde (ainda menos em termos culturais) a qualquer paz ou benefício geral, menos ainda a consciências analíticas desprovidas de preconceitos herdados ou de inoculação nova. Culturalmente, em dada sociedade, se castiço é bafiento retorno a identidades fantasmagóricas, a absorção acrítica do exógeno leva a uma contínua roupagem de ridículos locais, à alienação da nenhuma identidade ou identificação, à promíscua inconsciência, à ditadura do efémero visual, ao travestimento contínuo até à saturação e, em pouco tempo, à patologia massificada.

Na base dos dois exercícios dramatúrgicos está uma cívica e política preocupação interna de ainda se poder abordar uma restante genuína ingenuidade portuguesa, social e existencial? As personagens menores, postas a desfilar nas passarellas dramatúrgicas de JLP, são santos e vilões menores, que um golpe lírico pode salvar de mais nefastas atribulações, de desfechos mais radicais? Ou serão vibrante (mas contida) alegoria e lúcido repto a que se estude e compreenda, noutros níveis, o que aconteceu a um estado-nação de incorrigíveis, inveterados líricos? Segundo se pode inferir das propostas de JLP, no plano da visão política e de cidadania das suas primeiras duas dramaturgias, existirá uma réstia de esperança portuguesa de preservação positiva dessa ingénua genuinidade – que nem JSM, nem ANR, muito menos CJP assumem em autoria dramatúrgica. Ou não será exatamente assim, num jogo mais dissimulado de intenções de partida e chegada?

JLP insiste, inicialmente, nesta tónica de ingénua genuinidade de velhos sábios sofridos (as gerações populares adultas libertadas do Estado Novo e abandonadas pela Europa Comum) e de jovens desconcertados, perdidos na ponta de uma história pátria peculiar e

não integrados na promessa europeísta, e assaca à geração de permeio boa fatia da responsabilidade pelo rumo que os factos tomaram. Jovens e velhos são as vítimas flagrantes do processo de europeização; mas a geração adulta, que o parece ter permitido e desejado (e a quem, na realidade, todas as mudanças ocorridas também vitimaram) é colocada numa zona cinzenta, um limbo castigante, onde é justo perguntar-se se a sua representação não é a mais trágica de todas as personagens que JLP faz desfilar na sua passarelle de laboratorial fantasia social.

O cerne das dramaturgias iniciais de JLP, por outro lado, articula-se com as questões portuguesas, que CJP colocava sobre os ombros das suas personagens populares clownescas, a ponto de as rematar, unilateralmente, como marionetas, entes de tal forma repassados e possuídos pelas ideologias dominantes, que o seu estatuto de dignidade tendia a zero, que eram abatíveis cenicamente; em JLP não existe, logo, a sobrançeria de uma etiquetagem niilista - o que não quer dizer que o dramaturgo passe com a esponja dos afetos manifestos sobre o representado: as personagens, a ordem das problemáticas, que a elas aderiram e determinam os seus passos, têm traços idênticos, sobrepostas às de CJP, coincidem nos recortes de amostragem e observação social; o que fará divergir os dramaturgos centra-se nos efeitos sobre públicos? E parte de quase antagónicas concepções do que se pode ou deve, eticamente, fazer do ato dramaturgico, num momento atípico, num momento crucial de um estado-nação peculiar - arrasamento insultuoso de públicos e conteúdos, ou um lirismo ainda didático e afetivo sobre os périplos patológicos e as idiosincrasias alienadas, devolvido às realidades com anotações de estranheza e questionação? Divergentes leituras e posicionamentos estéticos, ideológicos e políticos sobre uma comum focagem de entes populares portugueses nas deambulações pós-traumáticas do império fechado, da europeização ideológica e do contínuo bombardeamento de informes da fase atual de globalização?

2. As três gerações após 1974: a ponte intergeracional de velhos e jovens, a segunda geração sob foco acusatório

Lirismo politizado, afetos culturais, novas realidades envolventes, percursos de sobrevivência nelas, passos e atos falhados caricatos, estratégias de manutenção individuada de identidades não regressivas (destoantes de práticas estereotipadas), um desvelo com a Língua Portuguesa, diverso do que CJP acalentava como factor restante de afirmação cultural demarcada – estas características fazem das duas iniciais propostas de JLP uma alternativa interna ao desrespeito iconoclasta de CJP, quanto à consideração de um peculiar modo de ser/existir cultural em época de disseminação do castiço localizado e de generalização do estereótipo global não substancial, em sucessões imparáveis. A dramaturgia de Abel Neves (ver adiante) pode servir de fiel desta balança dramaturgicamente portuguesa, com a sensatez dos equilíbrios que obtém, ao conjugar o local e o universal, exemplificando o concreto no extensível. Mas é bem demarcado (embora seja afável, afetivo e didático) o posicionamento autoral inferível de JLP, quanto a recrudescimento histórico da valoração do passado mítico português, sentido nos anos 1980 e 1990, campo que mantém inalteradas as suas prerrogativas fantasmagóricas e de negação política e ideológica dos factos históricos, que encerraram um ciclo demasiado longo e lesivo de cidadanias autónomas e dignas.

Nestes primeiros ensaios dramaturgicamente portugueses, JLP simula pender para a valoração afetiva do interno, enquanto CJP, em ação direta, vê nenhures saída para um demasiado longo processamento de absurdos civilizacionais. Também os afetos didáticos de JLP terão, mais tarde (sintomático de agravamentos da vida social portuguesa na primeira década do século xxi?) um pico de tensão sarcástica (Sagrada Família, 2010), que parece desiludir duramente a sua empatia com a ingénua genuinidade – tratar-se-á de um excuro dramaturgicamente português, em que desdobra os elementos sociais cinzentos e trágicos que, sumariamente, inscreve nas duas peças iniciais (já pressentido nos marginais de expedientes toscos, de risíveis controladores do submundo das duas propostas iniciais)?

Lirismo dramaturgicamente português político português, anos 90: os idos de Abril, o 25 de Abril mítico residual, ecos em recantos marginais, a cobertura ideológica de valores externos injetados, inoculação anestésica, suspensão do passado mítico português, mas suspensão, por igual, da genuinidade ingénua no plano das culturas populares (vide, em abono da resistência à entontecida e deslumbrada modernização inoculada, a lúcida genuinidade em O Espantalho Teso, de Jorge Loureiro Figueira).

Os impactos, sobre o tecido sócio-cultural português, da integração na Europa e no Mundo em globalização são um largo contributo para a ignição das escritas dramaturgicamente portuguesas a partir dos anos 1990: no seu centro, está a metamorfose da geração europeísta em imitações e desenraizamento, e está também a possível ponte intergeracional, que velhos e jovens, liricamente, estabelecem sobre o desconcerto, despersonalizações e travestimentos culturais e existenciais promovidos pela geração intermédia: O Rapaz de Universos e Frigoríficos fascina-se com a sabedoria, para ele inaudita, do Velho, enquanto

não pode suportar os maníacodepressivos queixumes conjugais do Músico, ou o vazio grave que mantém o seu núcleo familiar; em Arranha-Céus, a geração intermédia desaparece da cena, não existe nem se explica o que dela foi feito - a Avó de Júlio César submete-o a uma disciplina dura, Dores vive com a Mãe costureira; João, na sua mania de telefones celulares e negócios em controlo remoto, acaba por sintetizar em si a geração intermédia, entretanto, sumida de cena sem rasto ou requiem...Velhos e jovens estão abandonados às suas sortes; a ausência da geração intermédia permite que os segundos radiquem nos primeiros a sua ingenuidade genuína e, por essa ponte atrás, possam conjecturar modos de dar sentidos à vida que têm pela frente e que bloqueia horizontes – os jovens com capacidade de rasgo heróico (Rapaz, Rapariga; Júlio César, Dores), porque as restantes personagens jovens (à exceção da indefinida Francisca de Universos e Frigoríficos) estão já colonizadas (ou em vias de o serem) pela estupidificação ideológica que paira e domina o real.

Em que consistem as aprendizagens dos jovens heróicos não absorvidos pela atmosfera alienante? Que o amor a dois, homem e mulher, é salvífico, ponto culminante de happy end e viragem, virar de página, estreia de novas existências num espaço de contradições seculares? Uma proposta armadilhada ou simples ingenuidade genuína, num tempo onde tal é largamente tão ridículo e pífilo, face a quase todos os sistemas sérios de pensamento contemporâneo? O amor (muito menos a dois) não salva nada (em dúvida metódica, sequer os dois em questão...), como nada salvam a sabedoria ou trabalho? O lirismo de genuinidade e ingenuidade assumidas pretende-se alternativa, a mais à mão e a mais sensata, e fazer-se matéria de pertinência e urgência política na cidade transfigurada, onde restam escassos espaços de oportunidade cívica popular? A focagem dramatúrgica no quotidiano pequeno-burguês e popular (a inserção de músicas de líricas neorromânticas de amores e compreensões fundas entre amantes) estabelecem um ponto de estranhamento e discórdia nos exercícios: estão lá como constituintes do ideário individual salvífico? Ou estão lá por resguardado sarcasmo autoral, caracterizador, afinal, de entidades cómicas, a quem tais conteúdos e sucedâneos da pop art massificada obliteram o restante sentido crítico e as capacidades de conhecimentos sobre o real complexificado? Perante este mundo complexificado, a solução particularista de uma conjugação de duas almas, até que a morte as separe, a vitalização humana crassa de um tempo subjetivo, é néscia atitude pacifista alternativa, descolada da ordem real do mundo e recentrada nos valores individuados? Ou sobre tal tipo de soluções intimistas e sensíveis, no agudizar extremo da modernidade, não existirá uma sarcástica constatação autoral, sobre a qual todo o jogo dramatúrgico se desdobra, de forma suave e quase impercetível?

Um breve excurso sobre filosofias nos exercícios dramatúrgicos iniciais de JLP pode melhorar a perceção do uso que o dramaturgo faz destes materiais correntes – no fundo, deste uso depende se as suas propostas são líricas e de uma ingénua genuinidade tornada reivindicação política, ou, ultrapassando até a iconoclastia de CJP, se são um ainda mais cínico sarcasmo sobre entes do real transpostos à cena, mais destituídos de

consciência de si, da História transcorrida e das circunstâncias agudizadas em que lhes foi dado existir? A resposta depende já não de JLP e dos intentos de escrita inicial para palcos (das cumplicidades que encenam os seus textos), mas de releituras de encenação posicionadas fora dessas hipotéticas empatias líricas, que poderiam reverter os textos propostos e editados em pandemónios cénicos muito próximos das iconoclastias cénicas do Teatro da Garagem – prática em que cada palavra inscrita é enunciada pelo seu lado inverso, destrutivo. A ambiguidade das escritas tem nestes textos de aparente genuína ingenuidade um reforçado momento, e é esta ambiguidade que deixa as receções desconfortadas, indecisas sobre se sorrir, se gargalhar, se sofrer com, se indignar-se perante e verberar (como a Detractora do Teatro de CJP) estes arranjos desprovidos de sentido e éticas racionais.

A comodidade analítica inclina a ver as propostas como genuínas e ingénuas, fundadas numa afetiva visão política moderada e de muito boa cristiana cepa; mas a dúvida metódica sobre bons sentimentos em teatro e as ideologias que os insuflam fazem a reserva, no mínimo, de um espaço de manobra analítica, que permitirá rever as propostas de JLP no mesmo diapasão crítico de iconoclastia verificável em CJP – um mesmo afetado desespero político e existencial, que a ambos acomete? Uma virgem em teatro é sempre mais erótica e filosoficamente efetiva do que uma rameira? Em teatro, são uma única e a mesma exata coisa?

3. Entre ingenuidade genuína, amores salvíficos e o Nada do Universo – peças para marionetas ou indecisão entre afetos e sarcasmos?

Segundo a sabedoria especulativa e lírica do Velho de Universos e Frigoríficos (pp.14-15), a cor da terra explica-se como se explica o acaso da existência humana sobre ela, rodeada do nada inumano do cosmos, universo como noite cega, surda e muda, o azul do acaso de um planeta humano: (...) estamos absolutamente sozinhos. O que nos cerca é ainda menos que coisa nenhuma, ainda menos que uma ausência. (Para o definirmos teríamos porventura de ir buscar uma palavra a um tempo antes do princípio.) Estamos absolutamente sozinhos.

A genuína ingenuidade dos jovens é apenas linguagem poética de bons sentimentos, porque, em pano de fundo do exercício, a consciência dos factos da existência humana é dura e patente: por mais feitos acumulados de tecnologias (uma magia cientificamente demonstrável: com o calor inventar o frio. Com o calor inventar o frio.), o homem atual não se pode iludir, por mitologias, quanto ao fundo niilista de inumano, a orfandade no acaso do negro cosmos – eis o cômputo do conhecimento científico contemporâneo já não sofismável, uma seriedade, uma certeza num mar de dúvidas humanas? Sobre este pano de fundo niilista, as personagens heróicas (pouco mais do que adolescentes) podem traçar todos os efémeros diálogos e percursos de genuína ingenuidade, inocência antes de ser quebrada, antes de mais, de encontro às realidades sociais aceradas – choque do qual, classicamente, adviriam perdas de lirismos desajustados e ganhos consequentes de conhecimento (o bem e o mal). O que os jovens heróis e heroínas de JLP acabam por obter, nos happy ends incongruentes de amor salvífico, é o prosseguimento ficcional, intencionado e utópico sem concreto, duma inocência perdida sem apelo, gesto em recusa e regressão, mesmo perante demonstrações incontornáveis da natureza efémera e inconsistente desse estado de alma, mesmo depois de exposta a dureza do mundo em que ela é suposto embater, irremediável perda de virgindade: é uma decisão contra lógicas, é uma inversão ingénua do real, é uma afirmação política regressiva, a atitude sonhadora, salvífica de amor a dois e uma página virada nas barbas de um mundo iníquo?

Em termos de processamento dramaturgico, a entrada da Rapariga (p.16) corta abruptamente a enunciação das sabedorias do Velho, que, embora líricas, são compreensivas da condição do humano no inumano. O quadro dos dois jovens é simples: tudo é explicável, tudo é acessível, a solidariedade e a urbanidade existem; a candura, boas formações morais, bons sentimentos virginais, alguma ignorância quadram bem com ambas as personagens - no humor ligeiro, afinal, de um mundo bom, em que depressa o Rapaz se sente apaixonado, a ponto de querer que o passado, seja qual tenha sido, fique enterrado e para trás. A leitura dos horóscopos, pelo Velho, a partir de uma folha de jornal ultrapassado, continua a ambiguidade com que o dramaturgo vai recheando o jogo, sempre na mesma tensão entre o genuíno de ingenuidade salvífica e o sarcasmo arrasador de peça de títeres caricatos, elencados a partir do real português

envolvente (pp.22-24). Entre a magia tecnológica de um frigorífico e a noite cega, surda e muda do cosmos inumano, a inocência recusa-se a constatar o estado do mundo, a debutar nele, a fazer parte inseparável dele.

O estado do mundo e dos seres humanos neste tempo são, de imediato, dados pela entrada do Músico – personagem patológica risível, no discurso histérico e razões do choramingar, no confessionalismo com que sobrecarrega interlocutores, nos movimentos de marioneta integral, perdida em lucubrações irrisórias (vide o Vendedor de Castanhas em Arranha-Céus, personagem gémea, mas mais narradora que exclamativa). O Músico se encarrega de dar do amor salvífico a dois uma versão muito mais atinente às realidades incontornáveis (p.27): ciúmes doentios da mulher, amor como máxima felicidade e máxima desilusão, autorretrato de muito correntes humanos sensíveis e light, pequeno-burgueses, sem funduras filosóficas, sem saberes, deambulando com as suas pequenas dores domésticas e tormentos mentais, ridículas existências contemporâneas entre o ignoto do universo e o saber tecnológico do frigorífico. Exemplo de derrotado da geração intermédia, incapaz do amor, ou antecipação do hipotético futuro amor salvífico a dois? A diferença entre personagens de ingénuo genuinidade e de néscio recorte ridículo acaba por ser difícil de estabelecer: ambas são revestidas por desenhos sem maldade explícita nem perversões agrestes, a ambas assiste uma deslocada candura ligeiramente cómica e, todas, acabam por se expor nas suas intimidades mais incómodas, todas revelam abertamente as suas histórias pessoais, curtas narrativas de pequenos (quase sempre bem humorados) dramas domésticos ou íntimos - coisas que não deram certo, passos e atos falhados, pequenas amarguras (vide, a propósito, Figurantes, e como cada personagem entrega, de forma confessional, encaixada nos intervalos da figuração cinematográfica, a sua simplicidade existencial).

Nunca os pequenos dramas e narrativas intimistas em JLP ganham foro de sério ou intimidador desarranjo patológico (como acabam por fazer as delirantes e verbalmente incontinentes personagens de CJP): entes medianos, banais, patéticos, de si pouco conscientes, as personagens de JLP seguem a estratégia dramática ambígua de suscitarem (pelas reveladas faltas de autoestima, autoconfiança e conhecimento de si) reações empáticas (de tolerância, de reconhecimento, de inofensibilidade, de pequena miséria existencial), ao mesmo tempo que a empatia não permite que o potencial de cómico (que nelas se fez inscrever) seja insensivelmente desdobrado e celebrado – porque, no fundo do exercício, se reconhece a familiaridade direta, a extração e transposição de personagens menores do real português contemporâneo. O efeito desta ambiguidade sobre os públicos resulta em indecisão, coloca do lado das receções orientar a interpretação do representado mais no sentido do empático ou mais no do sarcástico, habilmente agindo-se sobre posicionamentos e preconceitos dos espetadores. Na verdade, autoral e ideologicamente, JLP também se faz representar como indeciso, sem solução, entre afetos e solidariedades e sarcásticas considerações sobre o quanto as suas construções de palco se assemelham a entes e problemáticas portuguesas palpáveis. Esta metodologia de criação dramática também colocará a José Maria Vieira Mendes o

mesmo tipo de interrogações apagadas: ter afetos face a ou exercer sarcasmo sobre. Ambos revelam, sobre os representados portugueses entes entontecidos da europeização e fase atual da globalização, pruridos morais de representação, divididos entre empatia e necessidade crítica de lhes remexer nos discursos de vitimização, inépcia, simulações de deficiência e aleijão, tradicional manha de dispensa de cumprimento de deveres sociais. Uma narrativa já vicentina de expedienteiros sociais e de escudeiros – para além da dolorosa realidade e dela abusando em proveito próprio, em simulacros de incapacidades e inimputabilidades?

O Músico (e o desesperante Vendedor de Castanhas de Arranha-Céus, na interminável narração do seu amor frustrado) é personagem paradigmática do cansaço crítico em se ser indulgente com discursividades infantilizadas, manhosas nos contornos com que se pronunciam, porque apenas ambicionam fazer-se centro indolente do dia, debitar interminavelmente o seu caso e queimar todo outro ensejo construtivo: o Portugal atual de precoces aposentados e abusadores do estado-providência, na sua contínua exposição de aleijões e queixumes, não deixa de ser revisto na personagem, quando faz da sua (simulada ou não) miséria pessoal egocêntrico apossar-se da cena – e tudo o mais faz calar e passar a segundo plano.

Por mais bons sentimentos e compreensão de valor humanista (e pese a muito genuína e concreta tragicidade das situações reais e a falta de respostas institucionais aos dramas quotidianos) são caricatos os queixumes do Músico, personagem que congrega um leque de artimanhas sociais de indigentes e simuladores especializados em jeremiadas, discursos falsos de desgraças pessoais lancinantes, que buscam alguma vantagem no quotidiano. O Músico é falso sofredor (uma tragédia dentro de uma cabeça, no máximo) e a insistência na sua tragicidade patológica acaba por vitimar, quase acidentalmente, o Velho, apaziguado por se ver, por fim, livre da comédia de existência em que se viu enredado, um quase suicida agradecido pelo incidente. Ao ingénuo sucede o inimputável, ao inimputável a piada de mau-gosto feita humano (p.30), como a personagem se define no simulado delírio de autocomiseração? O discurso é catalogável, para além do cómico teatral: Estou desolado, desgraçado, desesperado. A vida não presta para nada... não vejo futuro algum...tudo é feio e triste e negro e tudo... (...) Tudo é demasiado sem sentido... Nada me diz nada... Estou só. Completamente só. Absolutamente só. Mais do que só... (...) ... uma palmeira só com o mar à volta ou um ouriço-cacheiro no meio do deserto...(p.70)

A empatia dramática inicial com os marginalizados e vítimas do processo social e cultural português do final do século xx sofre, com estas personagens abertamente caricatas e inveteradas, torções violentos no sentido de reconsideração sarcástica das suas configurações: o decalque pormenorizado de familiaridade amplia detalhes, por onde o riso, a princípio, se pode insinuar contra vontade; mas, depois de mais detalhes virem reforçar os primeiros, as receções passam a duvidar da ingénuo genuinidade transmitida, começam a rever as personagens já sob a perspetiva do seu ridículo flagrante de robertinhos: a ligeireza, bonomia light, a superficialidade existencial

veiculada pelos seus problemas menores, sem dignidade trágica, e a insistência com que se afirmam centro de atenções e tudo o mais fazem arredar, revertem-se na exposição do ridículo de pequenas marionetas, com curta autonomia, possuídas, sem tragédia ou deformação efetiva, pelas ideologias dominantes, que reproduzem, sem grande conhecimento de si e das envolvências, sincrónicas ou diacrónicas, já não simpáticos seres menores, mas demarcando-se, sem evolução ou desdobramento, das configurações iniciais tendentes a empatia. O pouco relevo a desdobramentos fabulares (não existe ação desenvolvida, progressões, conflitos, antagonismos, disputas, supremacias, peripécias, reversos, imposições do ponto de vista, etc.) apenas mostra recortes de personalidades menores contemporâneas a desfilar, uma e outra vez, na aparência sempre iguais e inalteradas, como peixes num aquário redondo, e obrigando as receções a questionarem-se quanto a pormenores ampliados até à estranheza. A tendência de, aparentemente, se produzirem dramaturgias contemplativas de aquários, onde seres familiares apenas vogassem no seu habitat, é desmentida pela acoplagem de nós de estranhamento, que relativizam (no sentido de corte da empatia e distanciação crítica irónica e sarcástica) o que parecia plano e familiar.

Nesta linha de raciocínio dramaturgico, bastante cultivado pela nova geração de dramaturgos, a evocação do familiar e contemporâneo traz, quase automaticamente, a procura de aspetos dissonantes, nós que confirmem a intenção de não decalcar o real na cena: quase todos os exercícios cénicos deste âmbito português constroem a familiaridade e a reconhecibilidade imediatas em função de um ou mais momentos dramaturgicos pregnantes, nós dramaturgicos em que o quotidiano é estranhado ou mesmo revirado de alto a baixo (as peças curtas de Abel Neves em Além as Estrelas São a Nossa Casa exemplificam, em diversidade, como estranhar num momento central o ramerrão quotidiano destes tempos entre a magia do frigorífico e o inumano do Universo).

4. Familiaridades e famílias estranhadas – a terceira geração focada, ampliada, devolvida sob angústia autoral explícita

No quadro de família nuclear em *Universos e Frigoríficos*, a normalidade quotidiana do jantar demora sobre três solidões incontactáveis, apesar da troca de palavras normalíssima, e atinge nó de estranhamento relativizador do decalque de real, quando se percebe ser o ausente quarto elemento quem despoleta inicialmente o movimento dramático (Rapaz/Francisco).

O quotidiano jantar de família, na sua placidez e regularidade quase inócuas e sem tensão apreciável, traz elementos de desassossego e questionação das receções para o decurso da dramaturgia, torna-se nó decisivo de relativização, pelo estranhamento, do já decorrido e do que possa vir a decorrer: as três personagens, em conjugação com a ausência da quarta, provocam uma enxurrada de perguntas sobre o representado, habilmente desviam os olhares da cena para fazerem rememorar, celeremente, toda uma ordem de dados sociológicos agrestes, que são diariamente tratados de forma irrisória, desleixada: a Mãe censura os cigarros do Filho e, enquanto se embrenha na telenovela (produto de toxicidade ideológica muito subvalorizado...), ignora os meandros em que Tiago se está aventurando - Happiness is a warm gun, dos Beatles, tem um calção que não aponta para armas, mas sim para a injeção de drogas pesadas, única felicidade restante, possível, um êmbolo, uma seringa, um chuto. A inconsciência de si e dos seus é de longe mais grave do que a inconsciência repetitiva de um zombie televisivo, apenas funcional no quadro conservador de esperar o marido e servir o jantar: a Mãe antecipa, nestes gestos de ritualização quotidiana e de dependência de ficções televisivas, um resvalar uniformemente acelerado para a dissolução, uma vida precocemente anulada - que não pode pedir empatia, apenas perplexidade ou sarcasmo nas receções. Também a inconsciência do marido, em relação a si, aos seus e ao correr, de facto, do mundo, se resume nos pretextos de diálogos, logo esvaziados, com o Filho; na verdade, nem nele repara: cumpre-se leve alusão ao dia escolar e a algumas prerrogativas no núcleo, como óbvio sustentador familiar de que se depende. Sem afetos, sem interesses, afinidades. As pontes com Tiago só absurdamente se tentam lançar, quanto a constatações de desastres e calamidades distantes, curiosidades vazias, sem eco de tragédia, porque o Pai é incapaz, ou não lhe interessa, suspeitar as tragédias pessoais por que possam estar a passar os restantes elementos do núcleo – nem a sua própria existência lhe interessa, desde que lhe não pese demasiado nalguma inconveniência nos rituais diários. A relação entre irmãos é quase inexistente: não se veem, não sabem um do outro, sem afinidades.

Estranham-se as relações familiares representadas, apesar de corresponderem, com uma cínica exatidão, às das famílias nucleares pequeno-burguesas atuais, nas grandes cidades e noutros centros populacionais de rotinas aceleradas, de cadências de globalização - família como soma de solidões, funcional em plataforma elementar, mas desprovida de outros vínculos (nem o convite do Pai a Tiago para beber vinho consegue entre eles afinidade). O centro do equívoco familiar é o Pai: exigência de respeitos e gratidões

pífias, ascendente sobre a Mãe (que não lhe sabe relatar as ausências do filho mais velho, se bem que pouco lhe importe, ter conhecimento como prerrogativa). César doméstico, cansado de óbvias explorações de cinzento laboral, a sua solidão é redobrada pela incapacidade de estabelecer qualquer afeto - parece bastar-se no contacto de estranhos e na aceitação tradicional da mulher como servidora (deita-se cedo, exausto, e a mulher atrás, sem vida própria).

A familiaridade é estranhada pela aguda representação detalhada de traços do real: a família representada corresponde, contra as ideologias vogantes de liberalidade, afinidades parentais e jovialidade livre e responsável, à disfuncionalidade familiar dos anos oitenta, noventa - a mesma que abateu, no deslumbramento ou imposição de ritmos europeizantes, muitos dos laços com a geração precedente (a família alargada, envelhecida e abandonada no seu provincial desajustamento), a mesma que, com os que gerou, pouco consegue dialogar, saber quem são, saber quem pode ser com eles. O que é corrente (e não detetado, porque ideologizado, tornado natural) no real só é estranhado no palco, por hábil reapresentação realista ampliada. A família pequeno-burguesa, sob os ritmos globalizantes, como fugaz e esfumado contacto de estranhos, efémera numa plataforma funcional (disfuncional) de encontros rituais, e trampolim de dispersões sem mais aviso, de caminhos para a dissolução. O Rapaz amnésico perde, portanto, pouco ou nada, ao dar o seu passo genuíno-ingénuo irrefletido, impulsivo, incoercível na inocência lírica, utópico do não concreto, na aposta de amor salvífico a dois? Ou, na sua genuína ingenuidade, estará à beira de repetir novo ciclo de família disfuncional (o Músico como antecipado resultado do gesto súbito do Rapaz, a Sagrada Família (2012) torpe da primeira década do século xxi como desdobramento de unidade nuclear)? Sarcasmo ou apiedada constatação autoral, observadora do real imediato e transpositora para a cena?

O dramaturgo parece querer saber, mas a família não quer saber de si (e do restante), esvaziou-se - e este fenómeno tem consequências agrestes numa sociedade já em deriva cultural e identitária, onde ela parecia ainda tecer rede mínima de coesão social no curso das mudanças imparáveis. Vieira Mendes atualizará, sem muito mais poder acrescentar, a situação dos núcleos de economia basilar na primeira década do século xxi em *A Minha Mulher* e *Onde Vamos Morar*, onde apenas explanará dramaturgicamente o que em *JLP*, nas duas peças iniciais, está em ovo vaticinável. E sem, também, desvelar a ambiguidade entre cuidar e sarcasmar: solidões e entretenimentos (televisão, jornais sensacionalistas diários, culto de bandas musicais, incursões nas marginalidades adolescentes, mais idiotas ou mais perigosas), a família portuguesa pós-europeização esvaziou-se sumariamente - apenas se contém em artificial relacionamento presencial, apenas a reprodução light de pequenos rituais, breves cruzamentos, papéis e diálogos repetidos em eco justificam ainda a agregação fragilizada.

Material dramaturgicamente de pertinência e atualidade portuguesas, a geração adulta do início e primeira década de europeização/fase de globalização tem sido abordada em termos das ruturas que representa em relação ao passado, em relação à anterior geração ainda enformada na cultura tradicional portuguesa demarcada, e à caracterização da sua

existência de cidadania: imitação e assimilação de padrões culturais e estilos de vida exógenos, deslumbramento e euforia, aceleração de ritmos diários, reprodução ideológica de status e prerrogativas deslocados da realidade localizada do país, perda de sabedorias, afetos e identidades, inadaptação progressiva às inovações acriticamente absorvidas, reflexos patológicos a nível de atitudes, comportamentos, consciências de si – um conjunto de propostas dramáticas exemplificam este painel da geração intermédia de portugueses europeizados. (vide, por exemplo extremo, O Parque dos Piqueniques, de José Mora Ramos).

Menos diretamente dramatizada tem sido a geração que nasceu já sob auspícios europeus, filhos e filhas de um período primeiro, eufórico e crente, progressivamente alienante e incoerente, apenas disfórico quando a poeira começou a assentar internamente (viragem do século) e o logro social e ideológico do sucesso da integração europeia começou a mostrar a real dimensão de dependência externa (vide adiante, a propósito as análises de Xmas qd kiseres e À Esquerda do Teu Sorriso). Em Universos e Frigoríficos, os pais de Tiago e Francisco são sumariamente narrados no entorpecimento e alienação do jantar, o Músico assume o extremo histérico e manhoso da geração intermédia, o Velho cumpre o seu papel de geração retirada, e é sobre os jovens que se medem, dramaturgicamente, impactos do processo de integração. O panorama, mesmo com o filtro ambíguo de ingénuo genuinidade, não se afigura auspicioso.

Se a amnésia de Francisco surge como uma bênção e abre hipótese de futuro ingénuo-genuíno de um salvífico amor a dois (com o risível e patético absurdo que a solução ingénuo acarreta perante os dados espigados do real), os restantes jovens têm menos futuros plausíveis, e apenas presentes nada risonhos: Tiago em volta de uma felicidade perigosa, o seu mutismo e autossuficiência contida prenunciam ter já encetado via própria e desligada, movimento para dentro de si e para a exclusão e a dissolução precoces; os Gémeos são jovens idiotizados em grau severo, marionetas clownescas nas suas retardadas graças grotescas, na inconsciência de si e do envolvente: precocemente se lhes fez assumir marginalidade em relação a novos valores sociais instituídos, presas fáceis em plano inclinado - Cocó e Ranheta são já escória desumanizada. Curiosamente, para além de Tiago, são os únicos a dar pela presença materializada dos Beatles em cena: percebe-se que a sua felicidade idiota e as cabriolices que executam vêm da mesma origem sugerida? Facada é jovem de discurso fanfarrão, de bravatas e seduções inábeis: líder dos dois idiotas, com um fraco pateta por Francisca e detrator, por ciúme tosco, de Francisco, tem o rosto desfigurado por cicatriz enorme, característica ambígua da sua ferocidade ou do seu infortúnio marcado; pode-se revê-lo, mais envelhecido, na figura de Jonas de Arranha-Céus? Os jogos de autorreferencialidade em JLP ajudam à articulação das mesmas personagens com alguns anos decorridos, mas rapidamente envelhecidas (os velhos marginais ao processo europeizante ainda constantes, a geração intermédia da europeização dissolvida, os jovens de ingénuo genuinidade tornados jovens adultos ainda não destituídos da sua força lírica de resistência ao processo).

Os fatos que todos os jovens vestem constituem nó de estranhamento, que lança maior

dúvida sobre a real consistência destes indivíduos, como se um uniforme social em voga pudesse mascarar ou coexistisse com a marginalidade crassa que arrogam. Na verdade, são inofensivas crianças grandes e caricatas, por vezes merecedoras de mais empatia e comiseração do que de sarcasmo, ao revelarem inocente estupidez, inimputabilidade nos atos e existências. Sobre este trio inicial de bonecos mecânicos, Francisca exerce uma autoridade branda e não impressionável, enquanto mulher não submissível a coerções e manipulações sociais ou machistas bacocas, intelectualmente autodeterminada, segura de si como ser humano, com talvez já seguro conhecimento de si e do envolvente (muito marcada antítese geracional da Mãe de Tiago e Francisco). Francisca convive com a margem de desorientação geracional porque o seu percurso personalizado passa por aí (medo de estar só e do desconhecido), mas terá horizontes mais vastos: a hipótese de relação com Francisco é sugerida fora desta atmosfera de caricatura geracional. Conhecer o que o passado transmite em termos artísticos (valores, conhecimentos, identidades, filiações, caminhos próprios a partir dele), afasta-a quer dos seus companheiros circunstanciais (que goza ironicamente), quer das utopias não concretas de amor salvífico a dois. Permanece como personagem mais intrigante e de maior abertura no desenho dramático do que todas as outras – incluindo a ingénuo e genuína Rapariga, que se liga, de paixão súbita, a Francisco e foge do lar burguês, talvez menos esvaziado do que o do amante inesperado.

Francisco pode estar à beira de se suicidar – desconhece-se mais, para além do esvaziamento do núcleo familiar. Francisca socorre-se da leitura do manual de História da Arte, como de um livro de horas: medo da solidão, do desconhecido, do inesperado, de perigos envolventes? E tem, nas leituras de recitação que faz, laivos de missionária, educadora de infância cínica, entretendo ignaras crianças grandes com trechos de conteúdos que nunca entenderão. Ingenuidade ou cinismo? A personagem é aberta para além da cena – émulo autoral? Goza abertamente com Facada, não se altera quando os Gémeos se batem por causa da morte da Lua (p.71), escaramuça de figuração dos humanos contemporâneos, quando alguma afirmação fátua contradiz o que o outro contrapõe. Francisca mantém-se inalterada, Facada é de opinião que os livros lhe fazem mal – à impotência dos seus avanços tímidos e recuos envergonhados, sobretudo.

Usar pistola para atirar a latas em espaço marginal à cidade caracteriza o preenchimento de tempo desta geração sem avós e órfã de pais zombies. Com afeto ou sarcasmo autorais, os exercícios dramáticos equacionam as incógnitas das vidas futuras da geração entontecida, sem guias ou guiões, a sair da adolescência e a ter de tomar rumos. Os rumos previstos não são animadores, de acordo com as enunciações dramáticas: introspeções, drogas pesadas, idiotice, inseguranças e simulações de capacidades de violência social, marginalizações e sobrevivências, abreviação de existências, precoces endereçamentos para zonas de dissolução anónima (espaços à margem da cidade refeita em moldes exógenos), a inconsciência de si e do que a envolve, os perigos e as deambulações na cidade, na família, nos espaços marginais, nos espaços de confusa interioridade. Em relação a esta precoce exclusão da ordem social

renovada, o amor salvífico a dois parece obter contornos de sensatez e genuinidade, tornar-se alternativa louvável - só que a inocência lírica de um gesto genuíno depressa embaterá, duramente, nas realidades. A solução de amor salvífico a dois merece sarcásticas reticências autorais, mais explícitas em Arranha-Céus, onde qualquer ingenuidade tem já de ser revista em função da própria construção dramatúrgica de citação estrutural de um dos textos dramatúrgicos mais emblemáticos da modernidade, bem atuante ainda, apesar dos seus quase dois séculos, na observação e leitura do real contemporâneo de opressão e destruição do indivíduo - Woyzeck, de Georg Büchner.

Em Universos e Frigoríficos, o accidental inscreve-se como factor influente nas existências - a tola disputa da arma causa a morte do Velho, o acidente (não explicado) de Francisco ocasiona o encontro e este o virar de página ingénuo, as leituras de horóscopos em jornal passado não conduzem a confirmação de quaisquer predições. O acaso e o accidental são os temores de Francisca, não a previsibilidade dos três estarolas com quem espera por Francisco. Francisco-Godot?

Por outro lado, a previsibilidade devia estar assegurada pela regulação normal do Estado, as situações accidentais e discrepantes da normalidade antevistas e evitadas por antecipações de segurança, de acordo com propaladas cidadanias e garantias do Estado de Direito. No entanto, o Polícia, único representante fugaz da autoridade estatal no exercício, é de cabotino desempenho, num zelo ao avesso de pura, crua desconsideração por parasitas, maltrapilhos, vagabundos, Zé-Ninguéns. O Diabo Azul, com as brancas asas de anjo sobre a cena, não se diverte, aborrece-se. Cena muito corrida?

5. Da empatia ao sarcasmo quase indissimulado

Arranha-céus (2002) opera para a cena sobre um jogo duplo de reconhecibilidades e de autorreferencialidade de irónica subtileza: no plano de superfície do exercício proposto, volta-se ao familiar português das ambiências populares, encaixadas na grande cidade em expansão (Lisboa, outra cidade desenvolvida nos anos 90, em que edificações modernas coexistam com ilhas marginais), mas como se uma dúzia de anos tivesse transcorrido e uma lógica sequencial estivesse em decurso exemplificativo; num segundo plano, metadramatúrgico, as reconhecibilidades são mais codificadas e ainda mais subtis, no que utilizam e parodiam (o que não será coincidência, como se aprestará a esclarecer a personagem Dores, mulher-polícia) de informais e mais elaboradas citações de uma das mais paradigmáticas (e por esgotar) obras dramatúrgicas do século... xix. Com este substrato dramatúrgico, o lirismo, a inocência, happy ends desejáveis, utopias do não concreto são postos em xeque: a tragicidade imiscui-se nas atmosferas dramatúrgicas de ingénuo genuinidade popular, não é possível mais sustentar bons sentimentos ligeiros nem leituras bem intencionadas, a crueza do real (atual e antecedente) aflora a atmosfera de cena e irrompe nos contornos das personagens, nas palavras, gestos, atitudes e significações que concretizam.

As cenas brevíssimas (quadros quase flashes cinematográficos, ou esboços e fragmentos desirmanados, como o modelo dramatúrgico sobre que se labora no segundo plano de reconhecibilidades) focam as mesmas problemáticas observadas e representadas, quando se ampliava a saída da adolescência, particular momento de primeiros impactos da europeização no Portugal dos anos 1990. Em Arranha-Céus, dá-se como que a aferição do anterior trabalho de fantasia social, após um curto período de tempo decorrido: os adolescentes deram lugar a adultos jovens; os velhos com sabedorias voltam a surgir na cidade, constam na cena urbana, mas o seu desajustamento é menos passivo e mais espigado; os jovens marginalizados desaparecem ou aceleraram as suas existências no plano inclinado da dissolução precoce (Cocó, Ranheta e Facada são substituídos por três marginais maduros, Frontispício, Duque e Jonas, como se os segundos fossem os primeiros num envelhecimento veloz, mantendo-se a inofensibilidade caricata de rufiões, mais vítimas do que perigosos para a normalidade instituída, a mesma hierarquia de submundo ganha efeitos mais ridículos); a geração intermédia, agente histórico da europeização, some-se, misteriosamente, assim como os quadros de núcleo familiar disfuncional. As duas dramaturgias iniciais de JLP são, assim, sequenciais: um nexos de poucos anos portugueses decorridos liga-as, sem lapso notório pela autorreferencialidade irónica, e reforçam-se na refiliação dramatúrgica paródica.

As questões intensificaram-se, os anos avançaram um pouco e torna-se mais explícito o que antes se sugeria apenas: a indigência juvenil problemática desaguou, de forma caricata também, num mundo laboral bastante incongruente; a realidade cultural e social portuguesa, sob impactos, continuou a evoluir em sentidos não dignificantes, a retoma da observação demonstra esse agravamento. A solução ingénuo-genuína ainda parece,

provocatoriamente, exequível mensagem e caminho para o périplo (já abertamente trágico) de Júlio César (JC), a personagem adulta jovem (reincarnação de Francisco menos ingénuo, mas igualmente genuíno?), que arca com o peso de heroísmo patético no exercício.

Em trocadilho, o título volta a condicionar descodificações: como entre a magia de um frigorífico e a inexorabilidade do universo, a representação do humano contemporâneo é feita existir entre arranha-céus e o gesto quase indefinível de arranhar os céus. Mas é o refinamento decisivo, no plano da paródia interna de dramaturgias precedentes e da atualização filosófica, por via da citação do passado da modernidade combativa, contudo, que levanta à análise um conjunto de coincidências (que não podem existir), para a desmontagem de empatias ingénuas e para destacar o sarcasmo autoral nos criticismos ácidos sobre os alvos dos seus afetos.

Na verdade, verifica-se, de um exercício ao outro, um claro percurso de endurecimento do sarcasmo dissimulado de JLP: Figurantes já fustiga abertamente a inépcia da geração intermédia, vítima do processo de europeização; Falar, Escrever acentua a mescla metadramatúrgica de atores e entes reais, terceira e segunda gerações em presença; A Sagrada Família é chacota aguda sobre a metamorfose empresarial do lirismo potencial de uma terceira geração desorientada, em expedientes de rápida aprendizagem de adaptação aos ditames das oportunidades de mercado, lucros pecaminosos, e a todas as formas de prostituição da inocência lírica proclamada, agora necessária a sobreviver, agora necessária a adiar a dissolução privada – toda a absurdidade de viver e sobreviver (para o Nada) na contemporaneidade portuguesa, prenúncios de catástrofe maior.

Lirismo e ingenuidades genuínas levam remate dramatúrgico, no momento em que as realidades já não podem mais sustentar a adensada, saturada atmosfera ideologizada de artesanais modos de iludir factos – e continuar a existir em mitomanias, uma mais, acrescentada ao rol tradicional português de fugas em frente, sem enfrentar, racionalizando, processos e conjunturas, a golpes de magia esquizóide? Coração Transparente (2002) rematará dramatúrgicamente a insustentabilidade do lirismo ingénuo-genuíno da terceira geração.

6. Périplos de um Woyzeck português – a terceira geração salva, in extremis, pelo amor a dois?

Os fragmentos dramáticos de Woyzeck, de Georg Büchner, servem a segunda proposta de JLP para exercitar a fantasia social dramática portuguesa, como serviram o Fim ou Tende Misericórdia de Nós, de Silva Melo.

Enquanto este dramaturgo parodia e insere, explicitamente citando, passos demorados de Büchner (na senda da estranheza mülleriana do fragmento poético, bem cumprida no curso da dramaturgia), JLP estiliza, na estruturação de quadros curtos, os périplos calados de Júlio César, a sua angústia em acumulação (por humilhações, injustiças, desamor, frustração de bons sentimentos), para colocar a sua personagem no mesmo exato ponto de rutura que Woyzeck – terminar a vida, dissolver o equívoco existencial, anular, em sacrifício, todas as pressões sociais que frustram e que empurram para atos sociais tresloucados, que tornam insuportável uma existência menor.

Sugerir a esta tragicidade repetida o genuíno-ingénuo amor salvífico a dois como a alternativa sublime, já não resulta outra coisa que o desvelar de posicionamento cínico autoral – a partir do que os públicos de JLP devem rever credulidades e suspensões de incredulidades. JLP afirma, dramaturgicamente em Arranha-Céus, a sua angústia (política e dramática) perante a incapacidade de largas parcelas de cidadania contemporânea (por anestésias diversas) verem e conhecerem os modos e procedimentos, através dos quais os poderes do dia, as pressões sociais atuantes as ludibriam, coagem e fazem abater (na contemporaneidade, ao longo da modernidade, e tão antes), como socialmente, hoje e antes se desbaratam os ensejos de realização individuada de gentes menores, indistintas e sacrificáveis, quando se lhes retira os derradeiros sentidos de existência própria, o pouco de que necessitam para uma sobrevivente felicidade à sua medida, à medida dos seus tempos biológicos de existência. O percurso de Júlio César, jovem personagem adulta portuguesa da viragem para o século xxi, cruza-se, amiúde, com o meditabundo fantasma de Woyzeck: as coincidências e sobreposições das duas personagens percorrem o texto de JLP, desde o início até quase ao final - antes de se sabotar o culminar trágico (clássico) pela reviravolta de novo provocador happy end melodramático (didascália final, p.109, De repente, a multidão (...) vê Dores e Júlio César, algemados um ao outro, ao fundo. Abre alas para eles passarem, e eles vêm para nós. Olham em frente – nos seus rostos uma luz.).

As sobreposições e coincidências das personagens JC e W. perfazem um substrato textual, que não permite continuar a insinuada pertinência de leituras ingénuas, passíveis de aceitar o happy end como mensagem final a levar a sério; Júlio César é um Woyzeck português no final do século xx, um tempo localizado de inconstâncias e desumanizações sucessivas, onde massivamente, as pessoas humildes são empurradas para esvaziamentos e dissoluções, sob a cacafonia e estridência dos media e das redes globais. Manter um quadro de valores próprios, um código heróico mínimo, uma

personalidade humilde, mas própria e intransigente (não admitir palavrões em presença, por exemplo), sobreviver dentro de um conjunto restrito de convicções morais simples, não convertíveis a modelos vigentes, nem abdicar delas, aceitando as promiscuidades morais da marginalização e a perda de si, são, em W. como em JC, as razões dos seus périplos trágicos, as suas individuadas vias trágicas, recusa de configurações sociais, recusa de abdicação de projetos existenciais próprios nesses contextos opressivos.

Os périplos dramatúrgicos (interiores e exteriores) das personagens JC e W. sobrepõem-se, coincidem no essencial de psiques sob pressão social e existencial: amores não correspondidos, infidelidades e humilhações, as danças de Mariana com outro homem no bar, Marie na feira e na estalagem; as aparentes passividades de JC e W., perante a humilhação de serem preteridos amorosamente, a ingestão progressiva de álcool; a existência de personagens que ainda mantêm preocupadas ligações às meditabundas personagens em processo (Barman com JC, André, camarada de armas com W.) e os tentam acompanhar na dor e roda livre que se anuncia neles; as recusas de Mariana em se entregar a JC, idênticas às recusas de Marie, e idênticos os passos de se entregarem a personagens mais vistas e socialmente mais prósperas (Tambor-mor e João, jovem de sucesso nos negócios por telefone celular); ambos os rivais, num passo ou noutro, acabam por humilhar diretamente as duas personagens trágicas; o dom de JC, ao adivinhar o que sairá do ovo, na fábrica, e as predições e verbalizações apocalípticas de W., a honestidade e dedicação laboral de JC e W., angariar subsistência com esforço, coincidem também; o facto curioso de o segundo emprego de JC ser numa loja de perucas, uma das profissões iniciais do Woyzeck histórico, é de ironia metadramatúrgica conseguida; a compra de arma para crime no submundo (W compra um punhal ao Judeu, porque não tem dinheiro para a pistola; JC compra pistola sob o viaduto a Jonas, pequeno escroque enfarpelado); a moral intrínseca de W. e a aversão puritana de JC a que se pronunciem palavrões, por menores que sejam; as pressões que outras personagens, quase sempre caricatas, exercem sobre JC e W. (Rodrighinhos, sobrinho supervisor da fábrica; e Capitão, Professor, respetivamente); as deambulações pela cidade e espaços públicos, por espaços marginais ou espaços de diversão, cenas de rua; as deambulações interiores, esquizoides comuns mutismo e passividade, comuns crescendos de tensões interiores, conducentes a ato tresloucado; velhos desiludidos e niilistas (Velho no bar, desiludido do amor a dois e, Sancha, prostituta velha; o Velho com criança na feira, a Avó e a sua narrativa niillista da vida e do universo, contada a crianças; relações de subserviência a patrões e loucos de posição social alta; fanfarrões ignorantes (Bigodes e Tambor-mor) espancam JC e W.; as inserções de canções populares, em Büchner, ou em voga em Portugal, para caracterizarem, indiretamente, quem as reproduz ou um instante particular do processo dramatúrgico; JC no cinema, W na tenda de feira do cavalo astronómico, o Homem que anuncia o espetáculo do cavalo em W. e o Vendedor de Camisolas perante JC, o Arrependido a anunciar o fim do mundo e o Velho, a Avó e o tonto Karl em W., enunciando as suas convicções de apocalipses próximos; a careca do dr. Amândio, na Loja de Perucas do Sr. Mário, tem o mesmo recorte de fobias do tempo e do vento que o Capitão apresenta com W. e com o Professor, etc.

O exercício comparatista pode ir bem mais fundo nos microtextos e, a cada passo, deparar-se com mais materiais correlacionáveis no plano das personagens, das questões de temática dramática englobante e nas matérias de significação estética e política dos dois textos para palco. O trabalho comparatista dos textos, neste caso particular, suscitaria pistas dramáticas tendentes a encenações explicitantes das relações entre eles (Woyzeck como duplo e fantasma, a par de JC; JC como ator dando corpo a um Woyzeck informado pelas envolvências sociais contemporâneas do ato, etc.) O facto é que a proposta de JLP contém, como metadramaturgia paródica moderada e reverente, este eixo büchneriano, que catapulta a ingénuo genuinidade de observação, amostragem e reoferta estranhada do familiar português atual, para níveis de complexidade, transcendente, em muito, de um putativo realismo lírico, afetivo, etc. português intentado. Sob a passarelle de fantasia social portuguesa reinstala-se a amálgama de dramaturgias e questões políticas da modernidade; sob a cena familiar reconhecível, mesmo que estranhada, e sobre tontos happy ends, atados num laço final de amor salvífico a dois, as questões recuperam-se, as feridas sociais e existenciais em dramaturgia reabrem-se: o que em nós mente, rouba, mata (fórmula de pesquisa filosófico-dramática de Büchner).

Na unidade 16 (p.45), cena muda, JC é escarnecido, mais uma vez pelo Palhaço: a sua dor e tristeza são imitadas pelas momices, os transeuntes riem-se, os públicos são confrontados diretamente com o representado, incluídos na cena, para que possam estranhar as suas próprias reações insensíveis: Dois homens, que carregam um grande espelho vêm em sentido contrário (e neste momento talvez se possam acender as luzes no público, para que algumas das caras dos espectadores sejam surpreendidas pelas suas caras no espelho, durante uma fracção de segundo). A inclusão do recetor no passo dramático opera, através do expediente cénico do espelho que o reflete, a necessidade de se reverem, perante os exercícios de JLP, a suspensão da incredulidade e a das credulidades, fazer com que os públicos se sintam responsabilizados pela assim demonstrada insensibilidade social e existencial perante a desgraça alheia, e que confirmem quanto dela é sua culpa parcial também – um truque de estranhamento político do real e de inserção das reações no confronto com os aspectos ideologizados (tontamente risíveis) que encobrem as declinações do trágico na contemporaneidade. De que nos rimos em teatro? Daquilo que, em todos nós, mente, mata, rouba?

Arranha-céus, Woyzeck :um mesmo busílis clássico, afinal? A psique do homem e o homem em sociedade; as sereias de Ulisses, Ulisses amarrando-se ao mastro, os suplícios de um por grupo organizado? Não se pode sair muito do conhecimento imperfeito que o homem tem de si e das suas circunstâncias, reside nisto a essência da tragédia, antes e nas declinações possíveis na atualidade – a comédia como só uma tragédia revirada do avesso, gargalhar como chorar para dentro, chorar como gargalhar para fora; o ridículo e o trágico indissociáveis, cada vez mais interpenetrados, à medida que o homem da Civilização, no seu íntimo, mais se assemelha a um robertinho possuído por vozes e impulsos nervosos, boneco de uma imensidão de ventríloquos, ancestrais e

coevos, por onde passam tiradas verbais que desconhece, não assimila e não capta para si, corrente de inconsciência por onde a alienação light coexiste com a tragicidade ancestral (como No rasto de Medeia, de CJP), a incontornável tragédia do homem entre o humano efémero e a eternidade relativa do inumano, que abrange e absorve, indistintamente, toda a História de factos humanos, passados e os ainda, absurdamente, por cronografar.

O espírito dramaturgico inspirador destas novas propostas portuguesas é europeu (patrimonial, da modernidade irrealizada, devedor da atualização dramaturgica interna nas cinco décadas que as precedem) e, de forma globalizante, virado a novas recetibilidades, extensível a outros espaços de culturas distintas, que convirjam em semelhantes equações filosófico-políticas do ser humano, numa relutante pós-modernidade - o Anjo do Desespero, de Heiner Müller, ícone, simbologia epistemológica para uma época ainda de escombros (antigos ou pós-industriais) e de relançamentos de inúmeras euforias sem sustentabilidade real, fogos de artifício, fogos-presos de utopias líricas e não concretas: a alienação grave como sucedâneo da racionalidade apurada, a deriva mental, a ilusão ideologizada como pecha para qualquer plataforma sólida de reconsideração da História, do conhecimento de estádio e enunciação de hipóteses e probabilidades viáveis. Este espírito dramaturgico persiste em ser conhecimento sobre a dimensão interior do homem (levando em conta adicionados civilizacionais erros de paralaxe ideológico) e sobre a sociedade (o cômputo de interrelações humanas estabelecidas para além do foro subjetivo, interior de digladição entre natureza e dissidência humana dela). Em teatro, as matérias continuam a ter a capacidade de se desdobrarem para além do ato, do factual e do contornável – uma particular caixa de Pandora, sempre fértil em desassossegos. Na verdade, as dramaturgias são detonadores de bombas de pataco social – e o pior que nelas insiste é o seu registo e proposição a vindouros: a maneira de saltar no tempo, de falhar o seu momento alto e de se imiscuir no futuro. A carga que transportam, pólvora molhada de audiências no seu tempo, contém, ainda, posteridades. Razão, uma mais, para se recuar e rever analiticamente as estranhíssimas propostas dramaturgicas do português Teatro do Absurdo estudado por Sebastiana Fadda: que moderadas filiações é possível estabelecerem, sem esforço, com elas, as novas propostas, quando, abertamente, fazem radicar em clownescos exercícios dramaturgicos as representações portuguesas dos seus contemporâneos?

7. Dramaturgias portuguesas a par de dramaturgias europeias contemporâneas – diálogos com antecedentes e patrimónios europeus; traduções e adaptações como ignições de escritas dramátúrgica internas

Os figurinos e cenografias são, na primeira leitura, domésticos, decorrem da metodologia de fantasia social dramátúrgica aplicada a tempos, espaços e pessoas portuguesas reconhecíveis; as palavras que montam o texto a enunciar são mais (genuínas, ingénuas) portuguesas, retiradas de usos de linguagem correntes e quotidianos, são familiares repositórios críticos de ideologias em circulação; são palavras mais criticamente decantadas do que quando se reterritorializam e adequam, pela língua presa dos tradutores, modelos dramátúrgicos externos; e, no entanto, se se atender ao substrato dramátúrgico de construção, algumas propostas têm bastante de traduções bem feitas, num nível mais liberto de originais: são peças bem feitas, atendendo a padrões externos e a adequada aceitabilidade interna - peças portuguesas, equiparáveis às exógenas, e peças estrangeiras, com adequação, domesticações, sem atritos demasiados nas receções portuguesas, peças que traduzem, em língua portuguesa livre e sobre personagens e ambiências familiares, tragicidades ancestrais e as novas declinações dramátúrgicas que elas permitem.

As estranhezas diretas, que estas novas propostas debitam, são, à superfície, sobre a internalidade de uma cultura particular, ainda sentida como autóctone; mas as questões que colocam sobre a cena furam permanentemente por fronteiras e culturas: fruto de atualizações dramátúrgicas, pela tradução textual e pelas reterritorializações cénicas, existe uma nem sempre patente afinidade dramátúrgica europeia (e uma afinidade globalizante crescente) nestas dramaturgias escritas aqui, num tempo exato: porque as questões dramátúrgicas contemporâneas se tornaram, celeremente, transculturais e se mesclaram as línguas de enunciação e as linguagens de encenação, numa plataforma que descreve uma comunidade lata de seres (de formas semelhantes) submetidos aos mesmos impactos, unidos por uma História que a todos afetou e nivelou as peculiaridades culturais delimitadas. As línguas em que essa tragicidade se enuncia (primeiramente, pela tradução) acabaram por se interpenetrar e também nivelar diferenças de poéticas: a língua dos quotidianos, na tragicidade de seres perdidos na ponta de um processo civilizacional, cujas dores e desilusões estão acima de barreiras linguísticas e cuja expressão se encontra num tom suprasegmental comum. Por esta razão, Arranha-céus toca tão de perto a tradução dramátúrgica dessa dor contemporânea: a especial atenção metadramátúrgica de JLP, em todos os seus textos dramátúrgicos, aos lapsos de língua, à gaguez (Frontispício), às correções de Português padrão (que as personagens trocam entre si), às corruptelas e dislexias suaves, aos trocadilhos e jogos com palavras, ao calão geracional, aos bordões e abusos, aos dislates e incoerências de uso constitui um subtema metadramátúrgico marcado e como que a explicitação metadramátúrgica do método de elaboração das peças (empréstimos de palavras, paródias estruturais, traduções domesticadas e adequadas de personagens e situações de enunciação, reterritorializações e transposições históricas – Arranha-Céus

como tradução paródica de Woyzeck em Português dramático da viragem para o século XXI).

Os materiais exógenos resultam na tradução da tragédia de Woyzeck em Júlio César, seu émulo em português dramático contemporâneo, com todas as personagens e conteúdos que coincidem e se sobrepõem; os materiais que sobram da fidelidade da tradução equiparam-se a notas de tradução e didascálias, para melhor se definir a realidade recetora da tradução dramática operada, acrescentar cor local e complementos menores de chegada – as chantagens de Faria sobre o humilhado Rodriguinhos; as canções pop portuguesas que o primeiro cantarola (e que, a par do calão geracional, definem a sua cultura personalizada), a mediocridade e vulnerabilidade do segundo; a arrogância patronal do Tio, retrato de patrão barrigudo que recuperou as rédeas do negócio e se mostra frontal e caricato com empregados e sindicalistas, um abismo hierárquico separa Faria, de joelhos a limpar e o empregador (adereço-caricatura do Portugal empresarial azedo, reassumido mais autoritário e classista depois do susto revolucionário, a estratégica submissão de Faria); a Avó de JC, de preto tradicional de viúva, áspera, firme, forte, já tomada pela morte (fazendo tricô, mecânica de entretenimento, o tinir das agulhas como um cronómetro do tempo restante), defensora da disciplina que permite sobreviver em tempos duros, mas já incapaz de suspeitar, sequer, o drama calado por que o neto passaria, não quadrando isso nos seus tempos restantes, nem no seu conhecimento de vida decorrida; o Vendedor de Castanhas, transposição autorreferencial do Músico de Universos e Frigoríficos, confessionalista, abusador do ouvido e da paciência de interlocutores ocasionais, monomania monótona do seu caso amoroso falhado, interminavelmente narrado a qualquer incauto transeunte, vivendo dentro desse facto já longe, tomado por ele, confessionalista público contrário ao tradicional tabu português de se não falar dos afetos, das desgraças íntimas sacralizadas, pesos que se carregam.

Um fresco de entes menores, já marginais ou resistentes, nas suas integridades, à marginalização que os acabará por dissolver do real em processo de transformação para equiparação europeia, completa a domesticação da tradução dramática em didascálias de adequação portuguesa reconhecível: Bigodes, fanfarrão e medricas, opressor direto de indefesos (JC e Palhaço/Homem-Estátua); o Palhaço, ser à margem da economia, vivendo de restos dela em moedas num chapéu, é o contrário da solidariedade (Lídia, na bomba de gasolina, socorre JC) entre os desprotegidos e deslocados: imita JC, persegue-o, ridiculariza-lhe a desgraça em que evolui, com o fito de divertir os passantes com moedas e, desse gesto, retirar o seu lucro curto; o funcionário do supermercado, a autoridade delegada e exercida, a perseguição que move a JC; Bonés, o homem que passeia os cães de burgueses citadinos; o Sr. Mário, velho simpático de bengala, comerciante tradicional, em nome pessoal, em fase de extinção, dono de serôdia Loja de Perucas às moscas, tem saudades de ser jovem (passeio, diversão, raparigas e bailes, cinema e montras) e do sobrinho na América, terra de colossais dimensões, em tudo diversa da pequenez e inércia portuguesas (acolhe JC e acaba por ser vítima,

estupefacta, do ato tresloucado deste) – são exemplos de didascálias, notas de rodapé e adereços domesticadores da tradução dramaturgical que JLP faz, a partir da proposta büchneriana, e que domestica e ajusta a públicos portugueses contemporâneos (vide, a este propósito, as traduções dramaturgical portuguesas de Kleist, Kafka e Dostoiévsky, executadas, respectivamente por Silva Melo, Vieira Mendes e Manuel Wiborg, o maior ou menor grau de domesticação empregue e os objetivos específicos que as informam, no volume 3 Peças Breves, 1999).

Como Woyzeck é, para além de tragédia da modernidade social, também a tragédia dos amores não correspondidos, do ciúme e do crime passional dos seres mais desprotegidos, Arranha-Céus (uma sua possível tradução dramaturgical domesticada e adequada ao seu tempo de destino), contém, atualizadas, as conceções dos amores correntes entre os portugueses das três gerações focadas por JLP nas suas propostas: a viuvez da Avó de JC esgotou afetos, a ausência do amor conjugal veste de preto integral; o Velho do bar, desenganado, avisa constantemente contra o mal que o amor representa sempre; Sancha vende um sucedâneo depreciado do amor incensado – a união dos dois no final, sob a bênção do Barman, é tão incongruente face ao real, como o happy end tolo de JC e Dores; os três marginalizados do viaduto, sobrevivem à ilharga do sentimento e mais se enquistam nas suas patologias mentais. A geração intermédia é a que mostra, pela voz do imparável confessionalista público, o grau mais grotesco das relações amorosas; Mariana e João demonstram, na geração mais nova, a incompatibilidade amorosa dos românticos resguardados e dos tecnocráticos, para quem o enlevado sentimento é volátil ou inexistente; JC e Dores (como Francisco e a Rapariga) por fim, problematizam estas dramaturgias de amores portugueses contemporâneos, pois sustentam que o acaso, o imprevisível, o inesperado existem contra o desespero e a descrença na felicidade possível, sugerindo-se que a simplicidade nos afetos pode, além de salvífica de dois, ser regeneradora mais geral da sociedade e dos seus elementos – o que, como atrás se veio explanando, faz nada sintonizar esta utopia de ingenuidade genuína com o posicionamento cínico do dramaturgo, ao revelar estar-se perante uma tradução (para português dramaturgical) da tragédia social e do ciúme na modernidade. De facto, a terceira geração não passa ao lado da caricatura de amores comum às outras duas, apenas lhe é dada uma ambígua dúvida de viabilidade, apesar do rol de ausência, desamores e incongruências amorosas largamente expostas nas duas propostas.

8. Aspectos dramáticos menores avulsos do Portugal em europeização

O Portugal contemporâneo (dado em largo número de adereços, didascálias, notas de rodapé na tradução dramática domesticada de W. por JLP) é focado nas margens do processo social de europeização acelerada nos anos oitenta e noventa, nos ambientes e entes populares não considerados ou integrados nele: o processo, em si, não é mais do que pressentido em torno da cena, a pressão não é insistente, mas é ele que remata os sentidos das ações e atitudes das personagens menores, representantes das gerações que maiores impactos indiretos receberam nas suas existências - a ausência da geração intermédia, agente local europeísta nas súbitas mudanças culturais do quotidiano, sugere que desertou ou se embrenhou e dissolveu já nos modelos exógenos de trabalho, consumo, estilos de vida, traindo velhos e novos. Vítima maior? Os únicos representantes do poder estatal nestas margens dramáticas do processo social são polícias presenciais ou o som sirenes, ao longe (João dos negócios por telemóvel é um pescador free lancer nas águas turvas dos mercados): o polícia de zelo invertido de Universos e Frigoríficos, e Dores, mulher-polícia genuína e ingénua de Arranha-Céus, que, pelas suas intrínsecas tolerâncias e compreensão, se torna ambígua entre dever e amor súbito. A estes dois polícias está cometida a missão (ingrata) de exercerem as prerrogativas do Estado de Direito em contexto europeu e regularem, na sua autoridade ainda reconhecida localmente, o quotidiano das margens do processo de transformação social.

Em cada peça, há um momento de irregularidade legal – uma morte com arma, um roubo à mão armada. O polícia de zelo invertido acha preferível que todos os que não quadrem na nova regulamentação do real devam, abreviadamente, morrer ou matar-se uns aos outros, parasitas irrecuperáveis, desaparecer, de qualquer forma, dando-lhe espaço a observar e namorar sopeiras; o crime, para ele, é ato de foro jurídico a levar a sério fora dessas margens de escolhos da cidade em desenvolvimentos, os marginalizados, segundo a sua pose, são seres extrajudiciais. Com Dores, e o policiamento de proximidade que representa, os impactos das transformações têm de ser vistos por um prisma mais humano e concreto, do que acontecendo ou estando inscritos em pessoas menores da sociedade resultante, têm de merecer o esforço de compreensão e a tolerância mínima de se saber porquê: que marginais, que marginalizações, quanto delas é justificável, quanto delas é fruto do espírito madraço de escudeiros e expedienteiros labiosos ou de outras razões menos habituais. Duas atitudes por parte do Estado europeizado, materializado em fardas de polícia.

A Loja das Perucas tem movimento escasso: o melhor cliente, Dr. Amândio, é um calvo palrador, a par do Músico e do Vendedor de Castanhas, está num patamar mais erudito de língua e narrações, mas é outra descarrilada personagem da geração intermédia, traz, nas discursatas insistentes, as fobias e contos de multiplicar do Capitão de Woyzeck – o tempo, minutos, segundos e o vento – tornadas matérias capilares (perdendo à razão de cem cabelos por dia, o que contabilizam, quarenta, quarenta e cinco anos de calvície...). O comércio tradicional moribundo (unidade 33, chuva, JC, pelas ruas, observa montra de

loja falida, manequins nus, alguns já sem braços e pernas) mantém os tratos de relacionamento com clientes e empregados, que contrastam fortemente com o ambiente caricato da fábrica de ovos, onde o abismo empregador/empregados se voltou a abrir, e onde reina uma recuperação de relações laborais com azedumes na memória e ensejos de eficácia industrial. A quebra de laços honrados entre o capital e o trabalho, é melhor representada na euforia financeira de lucro fácil, imediato e volátil (João), desgarrado da produção e do mundo do trabalho, num convencimento de que, no Portugal de final de século, os valores de produção ainda restantes podiam ser, magicamente, superados pela voluntariedade de um negócio, uma transação financeira multiplicadora através de telemóvel. O que tudo isto viria (a confirmação é tardia, dos nossos dias recentes) a acarretar para a posteridade é o espanto de um enorme logro, que se faz sentir pela maior decepção e abatimento nacional desde o Ultimato Inglês – e se a História local do século xx trouxe decepções e abatimentos...

Politicamente, é exemplar reler esta tradução (dramatúrgica e metadramatúrgica) portuguesa de Woyzeck em todo o esplendor das angústias pré-industriais de Büchner reconfirmadas. Em Büchner, como em JLP, trata-se dos atentados que as decisões políticas altas fazem atingir na base indefesa das pirâmides sociais - pior quando estas bases já nem sequer têm miragem judaico-cristã de uma terra prometida e quando o socialismo, redentor da modernidade, está, há tanto tempo, tão disléxico, neurótico e esquizoide de afirmações, como Frontispício, Jonas e Duque sob o viaduto da europeização, um comité na clandestinidade? Uma dúzia de anos depois de estreado, o texto dramatúrgico tem tremenda atualidade política crítica, quando, depois de ilusionismos e alienações de massa, o grosso da sociedade portuguesa se irmana, na penúria, aos primeiros deserdados da transformação social europeísta. Afinal, ser genuíno e ingénuo, nunca compensou (na existência e no Estado de Direito). O país vive emergência social grave – será, pelas gerações restantes do 25 de Abril, entendido um vasto processo de equívocos? Há uma quarta geração a quem serão assacados os erros das anteriores – diz o informe do dia.

Por outro lado, JLP não consultou oráculos: o fantasma de Woyzeck sai cada dia nos media em banalizadas traduções, em formas de outros JCs; dramaturgicamente, basta sobre eles (como Silva Melo fez com o fait divers de imprensa italiana em O Fim) exercer trabalho de leitura atenta, fazer recorte e colagem, ampliar dimensões e cantos mais obscuros e familiares, reoferecer em estranheza, para que, pelo teatro, através de exercícios ponderados de fantasia social estético-laboratorial, a anestesiada indiferença, insensibilidade e riso ignorante dos públicos sejam desconfortados e inoculados de dúvidas que façam doer.

Se o dissimulado posicionamento autoral acaba por compor um fresco de risíveis entes menores desconcertantes, nas sua deambulações inscientes e nos seus planos inclinados para dissoluções, o espelho cénico com que se confrontou o público não deixa de captar outros reflexos, para além de caras perplexas na assistência: as envolvências do ato dramatúrgico são transportadas para a cena nesses relances de memória e tornam-se

questões e tópicos de questionação, de releituras sociais, políticas e históricas de um país, dado, ideologicamente, como emproado e singrando, afinal sempre ainda possuído de mitomanias (novas e velhas), num novo mar desconhecido - que não entende, de facto, mas que pretende abrir, com coragem proverbial própria (inconsciência e ignorância?) de audazes, a quem alguma transcendência sempre se disse proteger.

Neste ponto da reflexão, as matérias suscitadas tornam-se, de facto, políticas, em sentido combativo do instituído, por desdobramento de raciocínios – e o que passava por ser um ligeiro entretenimento dramaturgicamente cómico e de ingénuo e genuíno lirismo português, acrescentável, pelo lado dos afetos autorais, a tradicionais populares concepções da vida, como pequenas felicidades sob o signo de salvífico amor a dois, acaba por pôr o dedo na ferida aberta (talvez injustamente) pela geração intermédia, a geração que foi, historicamente, agente e a quem se podem assacar (interno passa-culpas tradicional, busca de trágicos bodes expiatórios) os descabimentos que, a si própria, a velhos e novos, terá provocado e permitido, em deslumbramento e demissão grave.

As leituras sociais e políticas do presente português, por via das dramaturgias autóctones, mesmo que em tradução, tornam-se complexas e, como sempre, culturalmente em termos locais, tende-se a que um auto-de-fé mental justicie e alivie, nada resolvendo de essencial, abrindo só um exíguo compasso de espera. JLP sugere, pelos afetos às matérias sob observação e amostragem (amor à Língua, sobretudo?), não visar mais em concreto do que um período histórico português de entontecido prescindir de identidades e de projeção arriscada em sistemas desconhecidos - período que se sucedeu a um outro, bem asfixiante, sobretudo das classes populares, mantidas na sua ignorância sustida, mas onde alguma humanidade solidária simples, ingénuo e genuína se manteve em termos vicinais e de relação diária – ambientes e laços que, por culpa da quimérica tontice europeia, se perderam entre gerações? A Revolução de 1974, para além da aura simbólica subcultural de libertações, na realidade, também semeou a discórdia entre vizinhos e gerações, sendo, aliás, primoroso argumento retrógrado para causa de todos os malefícios posteriores...

Toda uma ordem de leituras sociais e políticas se pode desdobrar e acoplar às observações rigorosas e às fantasias sociais de JLP nos seus dois primeiros relatórios de dramaturgia laboratorial, centrados na grave contemporaneidade portuguesa de impactos internos de europeização e globalização, que se seguem ao desfazer do ciclo imperial: esta é a pecha e também o instinto de sobrevivência de um texto dramaturgicamente editado – em muito semelhantes aos de um texto dramaturgicamente em fragmentos e por completar, como foi o caso de *Woyzeck*, de Büchner, e dos milhares de traduções dramaturgicamente em diferentes línguas e dramaturgias. As mais retrógradas leituras da tradução de JLP podem recuar a uma utopia social conservadora, que teria impedido todo este desacerto social e cultural; as mais abertamente iconoclastas e acusadoras podem avançar até uma geração intermédia, a ser crucificada pela sua estultícia deslumbrada; mas, na verdade, é toda uma comunidade nacional contemporânea (meia perdida em ensimesmamentos culturais fora de prazo, ou absorvendo acriticamente os diários fluxos exógenos das

indústrias culturais de massas) que é visada no leque de leituras legitimáveis; embora sem presença cénica demonstrável, o coletivo social português contemporâneo é pressentido e nunca deixa de estar assestado nas duas primeiras propostas. JLP nunca perde a parcimónia e a mestria afetuosa de personagens e situações de enunciação, nem deixa muito captar posicionamentos personalizados por trás do pano de fundo: é o tempo humano que faz dos textos editados leituras que já não permitem revisões de provas em última hora? Ou está nessas leituras, em larva, a alacridade de conhecimentos do real, sob um manto dramático de bonomias e genuinidades ingénuas disfarçada?

9. Traduzindo e adaptando trechos de pendor beckettiano (Falar, escrever e Coração): duetos antes do Nada, lugares de palavras, metadramaturgias

Um graffiti (unidade 21), num muro da rua, Somos ao mesmo tempo a tempestade e o copo de água, é substituído pela boçal poética de urinol masculino, por mais que se sacuda, a última gota cai sempre...; Duque, rebentando bolinhas de sacos de proteção, sua dependência neurótica, em tom bíblico de apocalipse sereno aos olhos da loucura de catálogo (unidade 41): O mar é o lava-pés de deus (...) Um arranha-céus arranha menos céus que uma palavra tua (...) com uma maçã começou o amor e o desastre. Todas as histórias. A metafísica insinua-se.

Como o suave Sr. Mário da Loja de Perucas (experiente e educado, afável, amante da simplicidade da vida alegre), o recetor ideal do teatro contemporâneo é um cultor de palavras cruzadas, um charadista, um fazedor de puzzles intermináveis: o traço breve, a alusão informe, as estilizações pregnantes, a textura lacunar, o mistério na ausência de contornos gerais definidos propulsionam-lhe interrogações em cadeia, até que o seu sistema individual de associações e coerências (a sua cultura geral) edifique constelações de raciocínios, solva, pelo seu prisma, a cabala dramática por baixo da superfície alisada (ideologizada) da representação do real reconhecível e quase banal.

Todas as histórias, as de palco também, assentam em Falar, Escrever (2002), atos afins, indistintos: palavras faladas, escritas, depois enunciadas, depois recebidas e estranhadas, registadas, depois relançadas em circuitos, internos ou externos, de comunicação lacunar, charadística. Um patamar de palavras, onde o que se deixa para trás é reconhecível ainda, mas onde, com as palavras, se procura erigir uma diversa instância presente. Esta instância presente diversa só pode viver, constituir-se efemeramente, através de uma radicalidade de uso das palavras com que se fala e se escreve, as palavras que se enunciam num palco e que são, desse palco, recebidas por uma variedade de recetores - cada um deles posto à prova nas capacidades de as cruzar, de as substituir, de as armar em puzzles sem imagem pré-definida, construções livres.

As palavras são anteriores à cena; a cena é um momento presente ainda por constituir – depende de palavras anteriores, que a cena tem de colocar sob suspeita, sob dúvida constante, para que delas se criem tensões, para que os lugares-comuns ideologizados deem lugares a algo mais, que estará por trás deles. As palavras tornam-se estranhas, decaem da sua rotineira, ideologizada importância: tornam-se mais livres, mais indecisas, menos certas, menos fiáveis, estranhíssimas. Metafísicas da linguagem verbal, metalinguagens, metapoéticas, metadramaturgias?

Os Velhos de JLP ostentam loucuras verbais, as suas sabedorias assentam em dislexias: o que proferem é, criticamente, tão valorizável de sentidos escorridos, como inimputável, poético ou simplesmente, nonsense comedido (Unidade 54, Duque sob o viaduto: As formas transcoisam-se (...) um penico de pernas para o ar é um chapéu; (...) um pássaro morto é um bibelô (...) As coisas transformam-se (...). Os Velhos proferem palavras no

cume de silêncios - a construção lacunar, aténa poética dramaturgicamente explícita, é um dos recursos expressivos dos artefactos de JLP para a cena.

A cena portuguesa, aparentemente repleta e completa por adereços e domesticações em tradução, nas duas iniciais propostas, é substituída (em Falar, Escrever, 2002) pela cena vazia de referências, espaço e tempo dramaturgicamente vazios que alguém cruzará e, nesse movimento e por palavras inesperadas, constituirá – uma sugerida digressão ao deserto do teatro absurdisto, onde, a partir do vazio, se opera sobre metadramaturgia, mesmo que a operação reconduza ao ciúme, à capacidade relutante de confessionalismos dramaturgicamente, onde as narrativas de amores e desamores quotidianos ressurgam. Emagrecimento da cena, despojamento do real direto (que afluía por adereços, didascálias, notas de rodapé), ainda sempre em volta e sem pressionar; redução das existências a diálogos filosofantes de dedução absurdisto à superfície, acentuação das matérias humanas de interrelação direta, para além da ponta da civilização: duas entidades dramaturgicamente (Hugo e Nicolau, nomes reais dos atores da estreia) criam uma cena; a cena tem movimentos, os dois os constroem; as palavras em cena ressaltam de hipotéticas biografias de criadores de ficção, atores do ato de criar, antes do palco, à beira do palco, já dentro do palco - uma eventualidade dramaturgicamente, um espaço vazio onde, eventualmente, pode ocorrer dramaturgia. O real português afasta-se, obscurece nos bastidores; o espaço e o tempo dramaturgicamente dilatam-se, ampliam-se, agora, sob observação laboratorial, meandros íntimos da criação dramaturgicamente localizada. Metadramaturgia em estado quase puro: focagem de passos tímidos, recuos, hesitações, precipitações, observação microscópica do ato de ignição dramaturgicamente, ponto de cruzamento de biografias referenciadoras do real envolvente e de imaginações dramaturgicamente, vontades de construir uma cena.

Sugestões, imaginações de interações de duas personagens, encontro fortuito num espaço vazio: olham-se sem trocarem palavra (Hugo Dois homens num lugar sem nada, p.16). Comentários e razões: seres solitários. Cortesias de linguagem, urbanidades. E, de súbito (p.18), confessionalismo, incontinência verbal perante o outro, desconhecido, abre o evento: Nicolau lança-se na rememoração obsessiva, que tudo pretende preencher, ser centro solar, monomania e monologia - os amores menores (...estava a chover no parque da cidade (...)) uma mulher muito bonita parada como estão paradas as pedras..., p.18). A (in)comunicabilidade da experiência subjetiva detém os dois criadores e atores na apreciação do proferido, mas os endereçamentos fáticos e as verbalizações de urbanidade restabelecem o canal assim aberto (p.20, unidade 2). Até que ponto (todo o exercício metadramaturgicamente assenta na questão) é possível comunicar-se – e com que fitos, para quê? Nicolau narra Clara, Hugo elogia Nicolau pela sua disponibilidade para os outros: a urbanidade como metáfora da incapacidade de alguém se comunicar, de as subjetividades poderem atingir o outro e serem recebidas nos seus conteúdos para além das palavras, impossibilidade de comunicação recíproca suprasegmental? A incomunicabilidade como cerne das relações humanas (no palco e na vida real).

Nicolau e Hugo (pp.20-21) depressa procuram desvelar a opacidade das suas biografias

de atores em exercícios de criação dramaturgica, face à correção urbana da troca: o primeiro tem fixação em Clara (com quem nem urbanamente comunica), mas a sua timidez patética não o deixa, sequer, aproximar-se dela – mira-a à distância de bancos de jardim; num lapso, Hugo tem deslize, que emenda de forma cómica (Matei a minha mulher porque ela tinha um amante, p.21). O diálogo torna-se ligeiramente cómico, porque a incomunicabilidade, sob urbano manual de etiqueta de trocas linguísticas, deixa passar em branco o essencial, o grave, o trágico declinável. Nicolau prossegue o incensar feminino de Clara (p.23), a leviandade do confessionalismo, a bonomia ingénuo-genuína toma-lhe as palavras (sobre o seu ombro ressurgem o Músico, o Vendedor de Castanhas?) como, depois, a Hugo e ao seu cometimento woyzeckiano, as palavras também conduzirão.

A metadramaturgia da criação ondula com a dramaturgia do ato em criação, a partir da unidade 3 (p.24): edificadores da cena e atores de cena oscilam nos desempenhos (NICOLAU ...Sim. Digamos que eles voltam a olhar-se... HUGO Sem palavras. NICOLAU ... Sim. E depois desviam a cara – porque na verdade não se conhecem... HUGO Porque é terrível olhar um estranho nos olhos. (...) HUGO Somos todos uns estranhos uns para os outros. “Na verdade”. NICOLAU Você às vezes fala como se estivesse a escrever. HUGO Escrever, falar...). O comentário metadramatúrgico de edificação da cena e a enunciação cénica de narrativas (supostamente do foro subjetivo, biográfico das personagens) alternam, entretecem-se na cena em edificação; a incomunicabilidade essencial submete-se à comunicabilidade reconhecível de experiências biográficas delas (Hugo narra-se dentro do episódio do acidente da mulher, p.25), porque a incomunicabilidade contorna solidões e obriga estas a reverem as próprias vidas decorridas (p.25, HUGO É tremendo: mas é tremendo olhar a própria vida). Escrever, falar pressupõe que a incomunicabilidade decorre, antes de mais, de barreiras e barragens interiores: a personagem em construção e execução queria por tudo o que há no mundo conseguir virar-se e olhar o outro nos olhos e dizer-lhe tudo, tudo o que é a vida dele, tudo o que sabe e não sabe, tudo, mesmo tudo, todos os segredos, o trágico e o ridículo, mas... (p.26). Mas tal, tragicamente, não está no alcance dos humanos.

O retorno ao espaço vazio da criação metadramatúrgica e dramatúrgica onduladas é feito por pontes de verbalizações urbanas, em que o estado do tempo é recorrente (pp.27-28) e a que se colam as narrativas de subjetividades (paisagem urbana degradada em dia de chuva, pp.29-30, Hugo na lama, quase dissolvido nela, experiência limite de perda de individualidade). A proximidade do inumano acentua a reação de retorno à feliz vida aquém dele (As mulheres põem e tiram lenços da cabeça, prendem e soltam os cabelos (...) descubrem o pescoço e os ombros e sobem as saias... As cidades estão cheias de esplanadas e risos. As estradas parecem quase naturais. E os campos devem estar cheios de verde e canções..., p.31) e o bordão seguro dos provérbios, plasmados na Língua ou dela extrapolados, de forma idiota (Uma pessoa pode ficar uma tarde inteira só ocupada com provérbios e afins, p.33) arreda a metafísica, as conjeturas (humanamente angustiosas) do inumano, que as ondas do mar, na repetição interminável, reafirmam

estar sempre em volta (pp.32-35).

A questão filosófica nas dramaturgias reitera-se: o humano banal e o adiamento das matérias de inexorabilidade, a profundidade incompreensível do inumano e a superficialidade infeliz do amor, centro de gravitação do humano: Hugo narra (a personagem veste, também, guarda-roupa do Músico, do Vendedor de Castanhas, de JC e Woyzeck) e verte a sua biografia de amor traído, já clássico, tendo como interlocutor um virginal Nicolau, por sua vez fixado numa mulher com quem nada consegue estabelecer de afinidade, que não existe para ele, limitando-se a olhá-la e, desse olhar, alimentar ficção amorosa à distância. As personagens, por supostas biografias de desamores e amores irrealizados, ajudam os seus criadores a alinhar uma ordem dramaturgicamente cursável ou, visto pelo avesso, os criadores dramaturgicos, exercitam, por via metadramaturgica, a tragédia cómica das suas próprias subjetividades, de narração difícil na incomunicabilidade a que os humanos estão tragicamente destinados? Criadores e criaturas no mesmo passo dramaturgico, a metadramaturgia filosofante aplica-se na prática cénica com a vulgaridade dos amores de traídos e de ineptos.

O cómico contido salpica a seriedade dos criadores: as personagens que executam são do plano do real humano e bastam-se nessa sua condição leve; mais ridículos são os criadores de dramaturgias, nos seus hesitantes jogos de criação, abrindo, também pelo avesso e descurando-a, a sua própria condição, repassados também pelas angústias do inumano e pelas mais prosaicas infelicidades amorosas humanas – este quadro de dúplices desempenhos interpenetrados fomenta uma estranheza absurda, que depressa se torna plana nas receções: jogos de aparências, essências trágicas por trás deles – ou como os humanos gastam o seu tempo de existência biológica, em parte larga sobre o que os transcende e nada podem conhecer, em parte larga descurando o papel de existir e agarrar essas existências prosaicas, única palpabilidade.

10. Um monólogo beckettiano terminal: Coração Transparente (2002) – palavras, estertores, vacuidade

A cena preenche-se de e por palavras, poesia de fragmentação de palavras no espaço obscurecido, a personagem perde contornos, visibilidade e movimento: vive, cenicamente, nas palavras, e pelas palavras, evoca, comprova a respiração restante de um ponto humano de origem, amplia-se e registam-se os momentos que antecedem a dissolução no inumano, dada pelo silêncio, pelo esvaziar do logos, esvaziar de um discurso humano de palavras.

Da incapacidade de relacionamento e comunicação essencial entre duas personagens (no fundo, apenas conectadas por etiquetas de urbanidade linguística e a dispersão de fragmentos narrativos, não transmissíveis na sua integridade, de pontos altos das suas biografias desconhecidas – assassínio passional premeditado de Áurea por Hugo, e perda, por inação e inabilidade amorosa, de Clara por Nicolau), a cena de Coração Transparente despoja-se ainda mais, o movimento quase desaparece: sentada na cadeira (centro obscuro de um mundo particular decaído e já parcialmente em decomposição, restos de passados pelo chão, o real em volta ouvido ao longe), a personagem enunciadora apenas se faz constar em contraluz com o que as palavras, que a sua voz faz vogar, sugerem; as possibilidades da comunicabilidade dramática reduzem-se à enunciação de um estrofiado conto no escuro, um monólogo de hipotética receção, uma tradução beckettiana: uma voz (ar desprendido desde um interior ponto humano) ainda forma palavras e entrecorta, com elas, tiradas poéticas, mas anuncia-se como derradeira exalação de uma existência (A minha voz põe-se a fazer palavras e, de repente, eu estou no meio das coisas que essas palavras são, p.83); a exalação é pontuada a contrabaixo, feito contracenar o pulsar da música com a voz emissora de palavras; o trecho dramático nasce na voz restante e termina no esvaziar dela - a dissolução de um ente humano, que, antes de expirar, rememora palavras e as encadeia, numa sintaxe sincopada, soltando-as no espaço cénico.

O levantamento crítico dessas palavras poéticas proferidas em exalação final recompõe peças desgarradas de um puzzle de vida, no momento em que define, precocemente - biografia lacunar, legado de um corpo existente pela metade. A tradução de figuras beckettianas é ostensiva, mas os acrescentos, adições, notas de rodapé domesticadoras foram, nesta proposta, expurgadas, até que um irreduzível transe da condição humana surja ampliado: dramaturgia do último estertor, as palavras como últimos elos de ligação a um mundo antropomórfico, ecoando no ar. O silêncio dissolve a sua efemeridade, reabsorve todos os sentidos vãos retidos na palavra.

As palavras poéticas recompõem ainda um mundo humano efémero, fazem-no rebrilhar, uma última vez, na antecâmara do escuro e do silêncio; o silêncio absorve e apresta-se a absolver palavras e mundo humano; não há questão metafísica, transcendental, mas a focagem dramática de uma contiguidade ou do fechar de um parêntesis humano dentro do silêncio do inumano: A minha voz põe-se a fazer palavras e de repente eu

estou no meio das coisas que estas palavras são, palavras, como: terra, estrada, campo, declive, casa. (p.83) - como, no passo imediato, já lá não está nem é. O corpo pela metade reduz-se ao respirar, o respirar ainda faz constar a voz, a voz projeta palavras, as palavras encadeiam-se em segmentos, os segmentos evocam peças de biografia a ser terminada, presentificam, por escasso instantes, situações vividas e ficcionadas, misturam a física condição do corpo pela metade com a imaterialidade recuperadora das palavras. O contrabaixo pode marcar pulsações irregulares, intensidades, abatimentos, recrudescimentos de atividade vital no processo de dissolução da personagem.

As palavras vozeadas pela exalação recompõem fugazmente personagem e biografia e empurram-nas para o silêncio: elas ampliam solidão final, abandono, podridão e restos, ratos e pó (p.83), pequenas partículas mais ou menos de tudo, cheiro intenso (...) naturalmente misturado, na casa vazia, dão o círculo de decomposição, onde a voz da personagem está inscrita e do qual faz, cada vez mais depressa, parte indistinta: Estou aqui sentado na cadeira de pau que me obriga a ficar direito e olho para as manchas no soalho imaginando figuras, formas (...).

O corpo pela metade ajuda a matar o tempo devoluto que resta; nenhuma esperança de nada, nenhum temor perante a inevitabilidade, nenhuma agrura, remorsos, juízos – uma espera indiferente, um testemunho de palavras, um testamento absurdo de palavras voláteis; a personagem já não considera o corpo como seu (... ou então ocupo-me de uma parte qualquer do meu corpo, algo que me distraia, como trincar os lábios (...) e outras vezes ponho a mão por dentro das calças e sinto o frio do rabo. Sim, é isso.); os ecos da vida real são filtrados e distantes, o tempo sentado na obscuridade só se anima com a imaginação de pequenas histórias/cenas, as partes mais divertidas do meu corpo (...) e também gosto de assobiar (...) com introduções, variações, repetições cerca de trinta a quarenta músicas, p.84). Assobios e palavras (exalações) prolongam a existência, assobios e palavras já não são prova de existência humana, assobios e palavras são já só estertores.

Mulheres e vagas oportunidades, ocasiões de amores preenchem esses estertores: frutos de imaginação solitária ou de eventos biográficos, os conteúdos que as palavras poéticas recompõem estão já distantes e para trás, referem uma vida ainda humana e integrada, esperanças e buscas de felicidades (não absolutas), realizações subjetivas elementares – nada que persista no círculo cénico do homem pela metade sentado na cadeira de pau; não há nostalgia nas palavras de rememoração e imaginação - elas apenas preenchem os breves momentos de aproximação à rutura dos elos com o mundo humano, o diluir das palavras que vozeia no silêncio; apenas a fria constatação de anulação do mundo habitual (...aquela árvore que eu não verei nunca mais, aquela pessoa que eu amei e amo e nunca mais, aquela luz naquela clareira da mata que nunca mais, etecétera..., p.85), sequer uma projeção no transcendente. As cores, a cidade cheia de gente solitária (p.85), as pessoas, os corpos das mulheres (Maria/Rosa), a ficção que traz Maria (aquele corpo forte e magro e louco) a visitar o obscurecido espaço em decomposição, onde se centrou o corpo pela metade, ocupam, associação livre, a voz restante, existirão

enquanto as palavras resistirem ao silêncio inevitável. Rosa (pp.89-95) e Maria (pp.84-87), evocadas e narradas, fundem-se uma na outra: a primeira detalha-se numa relação desde criança, compungida perante o estado, pela metade, da personagem e o plano inclinado para a dissolução, depois de um resguardado episódio que despoletou o processo, agora a terminar; a segunda, possibilidade abstrata de sedução e amor, é mais uma mulher efabulada à distância, cruzamento de acaso e ficção de oportunidade amorosa - Nicolau e a paixão impassível colam-se, ironicamente, à rememoração da Voz, mas qualquer outra personagem, central ou secundária, das dramaturgias de JLP poderia assumir esta discursividade amorosa em tempo terminal, pois em todas elas o amor salvífico a dois constitui pedra basilar das construções patéticas e trágicas menores. Confere, aliás, todo o sentido dramático ver, nesta personagem-voz em dissolução e neste trecho de remate de existência por palavras, elucidativa completação de todas as personagens (de gerações diversas, portuguesamente localizadas, etc.), que radicaram os tempos de existência nos sofrimentos cómicos e trágicos dos amores, obliterando tudo o mais em volta: à sugestão da essência salvífica do amor contrapõe-se a crueza do inumano e a vanidade de todas as humanas construções de sentido ou pertinência e as ordens de conjeturas, que nele se dissolvem a prazo curto. Por esta razão, as rememorações das duas mulheres, uma na outra fundidas, acentuam mais que os sentidos da existência são escassos e pouco assimiláveis, e que os metafísicos temores dos humanos ainda menor razão de ser comportam – sentada na cadeira de pau, a Voz espera por um instante de (re)encontro com Godot; e, enquanto este não vem, ocupa-se consigo, entretém-se, sem fitos, com qualquer parte momentaneamente divertida do corpo, com as palavras que a respiração ainda faz vozejar, com as histórias e cenas que se imagina ou relembra no abandono e que, no fundo, têm o mesmo valor nulo.

Coração Transparente é o remate acertado a todas as propostas dramáticas de JLP, sejam as mais localizadas como leituras de realidades portuguesas particulares, sejam as que decorrem de uma atenção mais aplicada à tragicidade absurdista da existência contemporânea, salvável pelo amor a dois. Em *Figurantes* (2000), a cena cinematográfica evocada, permite a mesma janela de oportunidade dramática dentro de um quadro de jogos e comentários metadramáticos: enquanto figuram, num plano laboral de recorrência, as personagens, envoltas no silêncio de filmagens, entretecem as suas narrativas pessoais em biografias familiares: falar e escrever, figurar e representar constroem uma dimensão dramática de corpos e biografias narráveis, que vai além das palavras que tudo parecem sustentar. A cena ou um estúdio não são espaços vazios – o contrário: espaços, de súbito, repletos de anterioridade e de atualidade, de fisicalidades estranhadas na familiaridade, no reconhecimento, passarelles fugazes por onde brevemente se pode ver desfilar, em ampliação, representações de entes humanos contemporâneos em seus desempenhos caricatos de roberinhos, seres risíveis, mas (em JLP) dignos de empatia pelo trágico menor que, no seu círculo restrito, nas suas aderências de existência, pequenos clowns tristes e afáveis, urbanos e com pruridos, sabem colocar e fazer pensar as recepções. As palavras destes seres representados dramaturgicamente não chegam aos céus (não arranham os céus), porque nenhuma

transcendência atenderá a miséria contida das suas deambulações, nenhum eco no inumano terá o coro babélico de pobres tontos, ingénuos e genuínos, nos seus apelos desgarrados, na poliglóssia das suas alienações, em busca e salvação in extremis de JC/Woyzeck, apelos e desesperos de um quase requiem perante mais uma tragédia menor a completar-se (vide unidade 61, Arranha-Céus).

É cínica a final manobra de diversão de JLP (porque todo este imbróglio termina no esvaziar da respiração e nada senão o silêncio e a absolvição se lhe seguirá), a incongruente viragem para happy end de amor salvífico a dois, contra todas as evidências colecionáveis nos decursos dramáticos; mas que outra coisa pode o teatro de atenção laboratorial à realidade, nas suas manobras de fantasia social, engendrar, senão simulacros de ingenuidade genuína ou devastadores arrasamentos iconoclastas? Como pode o teatro contemporâneo, herdeiro do teatro de arte, no cômputo social, ainda obstar a barbáries, a catástrofes extensíveis, mesmo que renunciando-as, mesmo que anunciando-as, mesmo que colocando-as entre contemporâneos? Não há, dramaturgicamente, mais lugar a pleitos patéticos, não há didáticas redirigidas, não há agitprop massiva (a não ser pela sátira de falências anteriores), não há boas novas a aspergir, não há reações congregadoras na polis a esperar das receções – resumidamente incultas, ignorantes de si e do lastro histórico da modernidade, possuídas de ideologias vogantes, indiferentes à fantasia social de resistência e busca de alternativas consistentes, por mais laboratorial e incisiva que se torne e se esmere em explicitar as declinações do trágico menor na contemporaneidade.

Uma mensagem numa garrafa? Uma não dirigida mensagem política na contemporaneidade, prenúncio da falência das instituições da polis na corrupção dos valores e no esgotamento patente? Um ponto de encontro para sobreviventes e reequilíbrio de probabilidades de existência ulterior aos não dissolvidos precocemente? Os dias de hoje são bons conselheiros a estas precauções, um retorno despojado de adereços e aderências, que informa uma ainda tangível essencialidade simples dos humanos? Abel Neves formula, na simplicidade do seu puzzle de quadros dramáticos contemporâneos, portugueses quanto lhes baste, este reequilíbrio da reconsideração dramática dos sentidos, destinos e atribilárias deambulações humanas num tempo de encantos utópicos, desencantos tópicos e residuais alternativas a um curso civilizacional em estertor.

Traduzindo ou compondo laboratorialmente sobre o real que se oferece à observação atenta, JLP desdobra personagens e ambiências portuguesas dramatizáveis até à vacuidade absurdista de uma comum universalizável condição humana de difíceis comunicações de subjetividades essenciais.

SEXTO ESTUDO

ABEL NEVES: ENTRE O HUMANO, O INUMANO, KÉOPS E BOLINHOS DE CANELA

Além as Estrelas são a nossa Casa (1999) coleciona trinta pequenas propostas de montagens cénicas elementares: é uma exposição de quadros e breves situações de enunciação dramática, entre si justapontíveis num programa teatral de maior extensão – ou integráveis (por serem, em si, unidades completas, encaixáveis, na sua brevidade equilibrada de instantâneos) como fragmentos em outras construções espetaculares sobre o quotidiano português do virar de séculos. Num primeiro momento, destinam-se a um espetacular mosaico português, mas são extensíveis (exportáveis), porque tocam o fio dramático condutor das realidades contemporâneas exógenas: o dos zigzagues do homem ocidental na viragem de séculos, sendo, à sua maneira discreta e sensata, outro manual de sobrevivências (dramáticas) para o século xxi.

Esta primeira característica de composição e encadeamento aleatório dos breves textos de proposição dramática (expressa pelo próprio dramaturgo, sete ou oito deles, agrupados em ramallete, (p.9) perfazem um tempo espetacular regular) permite combinações e vários espetáculos sob um mesmo nome genérico: com base no despojamento cénico e reduzido número de atores (três atrizes, dois atores nos quadros de mais alargadas interações), adequam-se a condições cénicas elementares, várias deles integrando-se bem em eventos de café-concerto ou em espaços similares de representação com públicos restritos (estratégica reconversão do solene ato de dramaturgia e democratização da teatralidade em espaços não sacralizados).

As personagens singulares ou em escasso número, os monólogos expositivos e os duetos dramáticos breves são completados por algumas unidades dramáticas de interação mais elaborada de personagens (entre elas, como se verá, estabelecem-se nexos de representação, conectam-se, sobre uma vaga upper class, dados da respetiva mediocridade existencial e das perversões com que se a caracteriza); mas também estas unidades nunca chegam a exceder a brevidade de um quadro dramático, a transportável moldura de um momento ou ocasião, em que algo de levemente inusitado está a ponto de quase suceder, em circunstâncias de atualidade portuguesa, e que inquieta a normalidade pequeno-burguesa de garantias e direitos vigentes. As unidades transportam breves cortes sincrónicos do real envolvente, referente das dramaturgias sucintamente caracterizado, simulações de amostras dele, sensíveis localizações e referências portuguesas, contemporâneas, imediatas - mas que, depois de ouvidos e observados, comportam ou incitam a sentidos mais alargados - os de um presente ocidental.

No fundo, são apenas breves dramaturgias de homens e mulheres subjetivamente desprendidos da História Ocidental transcorrida (como se soltos na ponta dela, pouco se ressentem as pressões de passados, sugerindo-se maioritariamente personagens alheias ou desinteressadas, de costas para eles), presentificações humanas de recorte português, vivendo os dias prosaicos de uma contemporaneidade sem angústias sérias ou tragédias massivas, ainda capazes de inócuo humor ligeiro e bastante autocondescendência (na

naturalidade com que assumem existências humanas light), mas sempre algo consternadas ou fascinadas pela incógnita do inumano - a hipótese, quase exequível, de a humanidade continuar existências (pela tecnologia espacial já demonstrada, pela factual progressiva destruição de condições de vida humana na Terra, por algo que toca as utopias deprimidas da ficção científica popularizada) fora do quadro biológico do terrestre acaso humano.

Quase todos os quadros dramáticos focam e centram o homem contemporâneo de costas para passados subentendidos, dentro de um presente quase sempre pequeno-burguês, afável e estimável, onde difusas angústias de antecedentes pouco ecoam; quadros que focam e centram o homem menor e vulgar da contemporaneidade a aproveitar ou desaproveitar hipóteses de pequena felicidade humana aderente e a inquirir, sonhadoramente, a distância das estrelas, quadros que reiteram nele a certeza (ou a grande) probabilidade de um futuro humano projetado nelas, algures na fundura do universo ignoto - os telescópios em cena (meios de aproximação e conhecimento humanos a essa incógnita insanável pelo homem comum, veículo de transposição de anos-luz) são os sublinhados signos dramáticos dessa projeção, ânsia ou convicção da contemporaneidade: olvido de civilizações humanas empurrando-se umas às outras, na História, até à insustentabilidade da vida na Terra, alternativa de continuidade do homem, por salto tecnológico de conquista do espaço, ou de mais metafísicas conjeturas de retorno a poeiras estelares, origens da vida no Big Bang.

Estas crenças e conjeturas, quadro a quadro, fazem das estrelas intangíveis pontos de sonho e projeção, e estas, impávidas e alheias a microdramas antropomórficos, devolvem as emissões de luz humana às próprias realidades humanas atuais; desta forma, ainda mais diminutas e ainda mais diminuídas (no conhecimento crítico de si e do que, objetivamente, fazem sobre a Terra, e do incognoscível inumano) resultam as personagens e os discursos intimistas, quotidianos, de bonomia e lirismo que aportam. Cada quadro acaba por ser uma caricatura leve (mas bem exata) de estados anímicos que preenchem contemporâneos entes vulgares (portugueses e ocidentais), benevolentes no essencial, inofensivos, num fundo de comédia ligeira, que recobre, retém e mal deixa aflorar as questões trágicas, que são o reverso marcado desta apresentação de ingenuidades bem dispostas.

Abel Neves, (como Lucas Pires), nos bastidores, deixa inferir simpatias pelas louváveis imperfeições humanas menores da contemporaneidade, nas figuras simples, sonhadoras, só levemente enlouquecidas, ainda não de todo tomadas, por dentro, pelas ideologias totalitárias pós-industriais, personagens contidas e entranháveis, sensivelmente residuais, populares, e que contrastam e se contrapõem ainda, por traços dessa bonomia genuína e ingénua, a personagens terminais de um beckettiano fim de partida civilizacional, e afirmando (na cena, como no plano político da cidadania) existências menores, direitos de existirem a seu modo - mesmo que a sua comum tragicidade tola as torne risíveis, mesmo que a sua risibilidade toque nas mesmas questões irrespondíveis dos humanos socialmente mais conhecedores e presunçosos, simulacros que se desfazem

nos mesmos horizontes e obstáculos epistemológicos atuais, assim os remetendo a igual incompreensão de si, do humano e do inumano - as figuras da upper class contêm, por seu lado, graus de perversão consciente, que dissimulam mal, e são elas que estão mais próximas de absurdidade trágica; as figuras populares e pequeno-burguesas mantêm as suas prerrogativas de pequenas felicidades, exequíveis no pouco de que, para si mesmas, necessitam. São apenas estimáveis e dignas de afeto, por inferência de posicionamentos autorais.

Quase todas as personagens pequeno-burguesas e populares estão ainda no campo de sociabilidade humana, nenhuma, por mais descentrada da padronização social, está contaminada de morte trágica exposta, em óbvio plano inclinado para a dissolução no Nada - mesmo a Mulher de Elétrico para o Céu, (p.205) confirmado o cancro, retém quase intacta vitalidade personalizada, a angústia de morte próxima não a desumaniza, a sua reentrada no inumano será abrupta. Apesar de todas as tragédias à sua dimensão personalizada, sugeridas ou pressentidas, todas as personagens acabam por reafirmar a vontade de viver, num mundo que pode terminar (como as suas existências), mas que terá posteridades (mais metafísicas, em partículas ínfimas, num regresso às estrelas, ou mais crentes das capacidades tecnológicas de conquista do espaço). Os quadros de AN não dão conta do resvalar de entes e civilizações para o Nada: dão conta de eternidades filosóficas do humano no inumano, reservam-se a certeza (ou a grande probabilidade) de o acaso humano ser apenas parte de uma mais vasta cosmogonia ignota, algo que estará, de algum modo, explícito além do mero horizonte epistemológico da contemporaneidade, mas em que se pode crer – uma nova fé pós-industrial.

Escoradas nestas crenças e conjeturas autorais expostas, as personagens reprodutoras de entes menores, decalcados do real português contemporâneo, mas extensíveis, cumprem maioritariamente discursos light, na quase destituição de movimento ou de interação cénica: os monólogos são em número de oito; os quadros de dueto conjugal, são catorze; das situações de interação mais alargada de personagens, quatro (interligáveis, acopláveis) centram-se na artificialidade e perversão humana de uma vaga upper class, uma revê e parodia personagens mitológicas em trio contemporâneo, dois são futuros sci fi com totalitarismo orwelliano/huxleyano, uma outra unidade recria ambiência popular em que se matam crias (o que se pode ligar aos duetos conjugais como apêndice crítico e, também, a uma certa ruralidade quase apagada do presente urbano e tecnológico).

O carácter estático dos quadros é preenchido pela palavra, ela decide a dramaturgia mais do que os desenhos de personagens que as fazem proferir; os rudimentares planos accionais dependem de discursos enunciáveis que preencham a cena breve do princípio ao fim. As propostas dramáticas não necessitam de muito mais do que vozes em espaço escuro – algo do pendor do teatro radiofónico ou de desirmanados discursos poéticos do real lhes assiste: as palavras de enunciação frequentemente fazem dispensar a restante cena, economia de despojamento e de supressão de espaço e movimento cénicos.

Cada uma das trinta propostas caracteriza-se, internamente, por ser unidade completa, válida e sustentável por si mesma, executável, dramaturgicamente, na brevidade própria, encaixável, acrescentável a outras construções e quadros (alheios, inclusive), ajudando essa característica de portabilidade a uma espécie de conjunto pronto-a-encenar – ou pronto-a-ouvir –, quadros em exposição, que se percorre, assinalando-se, no catálogo, um ou outro, imaginando-se como se poderiam conjugar em outras paredes expositivas. As combinações entre si (articulações, encaixes, adendas ou simples insert lacónico, sem comentários adicionais) resultam da qualidade de fragmento dramático polido, ápice suficiente, que todas as unidades oferecem, delimitado em arestas (exatas, mas, mesmo assim, abertas), cumes dramáticos de passados e futuros apagados, subentendíveis, mas onde importa destacar-se a fugaz presentificação do representado, de que se desprende (pela linguagem verbal, essencial e bastante) uma vivacidade familiar, imediatamente reconhecível e entranhável pelos públicos: as personagens apresentam-se, de supetão, como muito nivelados interlocutores de públicos latos; são destituídas de pruridos metadramáticos, de elaboradas filosofias e conflitos de existência humana, são rudimentares e concretas quanto a noções correntes de civilidade e bonomia de trato. As temáticas e situações de enunciação reportam, em todas as trinta unidades, o espírito dramático de recolha, amostragem e reapresentação (laboratório de fantasia social e ampliação de nós) do familiar e do estranhamento desse mesmo familiar - com a reserva subtil de que, para além do real português imediato, pretexto direto de transposição na cena, se retraduzem nelas vários dos tópicos temáticos dramáticos, personagens e circunstâncias da contemporaneidade ocidental. A localização espaço-temporal destas unidades dramáticas curtas decorre dentro de um real português contemporâneo, mas informa-se, também, de um futuro (quase próximo) de ficção científica (a que os totalitarismos orwelliano e huxleyano não são alheios) e do mais geral estado de questionação contemporânea das relações de conhecimento entre o humano e o inumano, pressentidas na insistente observação de estrelas e constelações, através de telescópio – extensão do olho humano na aquisição, em processo, de conhecimentos adicionais sobre o Cosmos longínquo, na percepção humana (científica e historicamente possível) do inexorável.

É, pois, à semelhança de Lucas Pires, que sobre o banal humano distenso (por pano de fundo a noite cósmica, anulados os passados pressionantes) se estabelecem as coordenadas de operação destes quadros e situações de enunciação dramática – entre o corriqueiro e familiar da vida contemporânea, entre entes populares e a acumulação de (não muito bem assimilados) saberes científicos e tecnológicos das viagens no espaço (o peso da popularização da ficção científica na formação destas filosofias deixará pistas suficientes, para, sobre elas, se ironizar, satirizar?), viagens estáticas para as estrelas, casa humana por desejo, projeção, utopia, possibilidade remota, ou simples solução, precipitada e ingénuas, perante a progressiva destruição de condições de vida na terra.

Se as estrelas são origem física do acaso biológico humano e destino derradeiro de

partículas e átomos restantes deste acaso, o humor ligeiro, a bonomia das personagens, a felicidade menor, genuína e ingênua, que as desenha, a empatia que estabelecerão com públicos, a inofensibilidade e a inépcia que as constroem são o cerne concreto que importa destacar em termos dramáticos: de novo, como em Lucas Pires, os entes menores da contemporaneidade humana são relatados em palco, através das palavras e idiosincrasias diretas que se lhes podem associar, os discursos marginais ao mainstream ideológico com que se delimitam. Ao decalcar na cena estes entes menores do real, os posicionamentos de AN permitem inferir, também, um prisma afetivo-ideológico por que se os aborda e se os recompõe, e sustentar as atitudes políticas que visam marcar sentidos na cena e nas receções. Cada unidade trata de, por via dramática, recolocar o homem contemporâneo (de costas para antecedentes e antecessores) no seu presente lugar ínfimo na (des)ordem cósmica, de contrastar as suas efabulações irrisórias, quanto a si e às realizações na ponta de mais uma civilização (a dar lugar a outras?), e perante a mais lata e persistente (apesar do salto tecnológico do século xx) ignorância do inumano – muro, obstáculo filosófico e epistemológico entre o humano e a distância das estrelas. Repetindo, por outras palavras: o olhar humano que, através dos telescópios, é dirigido, na velocidade projetiva de anos-luz, é-lhe devolvido, pelas estrelas indiferentes, como luz esmaecida, que delinea os contornos dos humanos na atualidade – reconsiderados a uma outra luz, a luz reflexa devolvida pela indiferença do inumano ao acaso pensante, antropomórfico, no auge paradoxal da sua projeção espacial e da sua miséria social e existencial de sempre. Entre a História humana transcorrida (cronografia do tempo humano diminuto na incomensurabilidade do tempo inumano), este presente complexo, que permite, tecnologicamente, a probabilidade, a quase exequibilidade teórica de ascensão às estrelas do universo em expansão, convive com a mediocridade e deriva filosófica e existencial das sociedades humanas e a acumulação de uma História humana irresolvida, a que apenas se deram as costas, para melhor assestar telescópios, melhor sonhar, melhor alienar a própria tragicidade – os quadros de totalitarismo orwelliano/huxleyano antecipam um futuro próximo, em que as grandes questões irresolvidas dos humanos se repetem, tanto mais intensamente quanto mais desenvolvidas as tecnologias que os oprimem. Os quadros e exercícios de enunciação estabelecem este ponto (ligeiro, afável, cómico e entranhável) de abordagem do humano contemporâneo, ocidental e os adereços portugueses deixam de conter pertinência total, quando vistos, mais distanciadamente, quando desdobrados como figurações de uma metonímia humana da atualidade.

1. Além as Estrelas... - dilemas filosóficos e históricos do homem menor contemporâneo: focar e valorar a bonomia, a genuína ingenuidade dos entes populares e pequeno-burgueses

Na dramaturgia (peculiar, persistente) de Abel Neves, *Além as Estrelas...* constitui-se, por outro lado, como síntese do trabalho realizado anteriormente e como plataforma de desdobramento das propostas de outra durabilidade espetacular, que editou posteriormente. Entre um Portugal sucintamente concreto e a divagação metafísica da contemporaneidade, crente (por afunilamento de perspectivas?) numa fé pós-industrial, AN escolhe, dramaturgicamente, o caminho mais sensato e mais recetível por públicos alargados, para recolocar, no domínio público, de forma algo didática (preocupada?), questões filosófico-ideológicas e cívicas, que um tempo de impalpabilidades humanas faz urgente expor, para serem recebidas, com a clareza que prenuncia momentos graves: a diluição da catastrófica História transcorrida, por um lado, a crença popularizada em projeções humanas, exequíveis tecnologicamente, no inumano (hipóteses crassas, afinal, a anos-luz de distância), por outro, sem mais utopias edificáveis a partir do presente, de permeio, entre elas (por exemplo, utopias do concreto, baseadas no conhecimento de si e dos estádios humanos light da atual fase pós-industrial de globalização, como forma, por exemplo, de prevenir os totalitarismos antevistos na sci fi), devolvem aos humanos uma preocupante configuração dos nossos dias – a da apoteose fársica do homem light, nas deambulações, nos ziguezagues, nas errâncias em que desfaz tempos biológicos, sem ir a lado algum, sem casa, sem domicílio onde se mantenha, sobreviva, conheça e se reconheça, sem raiz (História apagada, por si mesmo, e, por si mesmo, irresolvida em tudo o que lhe seria vital rever) e sem destino (as estrelas permanecerão próximas e alcançáveis apenas no tubo telescópico). Se nada o aparenta ameaçar verdadeiramente e pode dar manso curso a existências ingénuas, e dessa genuinidade se bastar, existem, pelo menos, dois quadros (*Rã Ciclópica* e *Leitora de Versos*) com o aviso (já anterior, da cultura dissidente das ficções) de que um futuro próximo pode desaguar em barbáries (de base tecnológica) de predação humana não extirpada, antes mais refinada: o homo faber no auge da sua ignorância de sentidos para o que produz, sofrida e infindavelmente; o homem fabricante, de si alienado, e quase chegado a um zénite civilizacional trágico – ou o mundo futuro de *Antígona Gelada*, de Nascimento Rosa.

As evocações de eventos humanos catastróficos (Se estivesse na *Pele de um Índio* seria uma tatuagem – a *Batalha de Little Bighorn*, pp.93-96) do passado apagado, juntamente com estas antevisões de totalitarismos sci fi, por virem proximamente, e a marcada, perversa e má índole humana (bem contornada nas narrativas dramatúrgicas da upper class) aduzem a nota de dúvida e mal-estar na civilização, que deve relativizar a bonomia dos outros quadros de encarecida ingenuidade genuína no presente e na crença de projeção estelar – como, em Lucas Pires, aliás, se expôs: os afetos autorais inferíveis denotam distanciada preocupação cívica e política, mas os meandros do presente não sustêm lirismos; as reproduções dramatúrgicas de entes populares e pequeno-burgueses

visam que se atente não já na risibilidade de bonomia que aportam, mas na repetida credulidade humana, que descara, sempre, e nunca antevê, a aproximação de cíclicas catástrofes de humanos e para humanos – porque os cataclismos cósmicos são da ordem do acaso e da impotência humana, da transcendência do humano, nada de nada servirá antecipá-los ou procurar atenuá-los.

Com a consciência possível do inumano, o humano revê a sua própria fragilidade – mas, opta por projetar-se na lonjura e descurar, uma outra vez, o que, tragicamente, sempre antecipa, faz acercar mais depressa a sua percibibilidade incontornável; o paradoxo humano perfaz-se nessa inevitabilidade catastrofista, aprazada, transcendente: a única palpabilidade de conhecimento adicional contemporâneo reporta-se, no fim, aos retratos vivos de entes contemporâneos – para análises de receção, para que, entre si, esporadicamente, reflexões e consciências se construam, se associem, se congreguem. E nisto consiste a atitude dramatúrgica de solicitação didática de AN: retornos aos contemporâneos, focalização de matérias vicinais; o transcendente ficará, ironicamente, lá longe, inexorável, intangível. E, nesta mediocridade humana, que dizem, que fazem, que grafam, que marcas pretendem deixar no tempo fugaz, os homens light, nossos vizinhos e nossos portes humanos?

2. Oito monólogos vivos

Os monólogos soltos da contemporaneidade repartem-se por atualizações, no humor ligeiro sempre estruturante, de discursos pretextuais, parodiam enunciações e situações de enunciação normalizadas,

de reconhecimento facilitado, para lhes integrarem sentidos de desdobramento desviantes e surpreendentes, mas nunca radicais ou fomentadores de perplexidades extremas nas receções – apenas introduzem grânulos de estranhamento em matérias, situações e discursos humanos familiares, de imediato reconhecíveis, mas sem os destruírem, mantendo a respetiva familiaridade em novo quadro estranhado.

O quadro Ele nem sempre aparece e às vezes quando menos se espera, (p.17) usa a situação inicial de solenidade conferencista de um Oficial da Marinha (dois dados de indução a normalidade de representação), para, na primeira fala (Devo dizer que a minha intenção era matar-me), revirar as expectativas

de primeira figuração e obrigar as receções por um sinuoso discurso monológico de ambiguidades e simulacros, cujo primeiro excuro narrativo se centra nas diversas formas de suicídio pensado (faca, barbitúricos, tiro, veneno, etc.), depois de um crime, é-se levado a crer, passional: Dores morta no quarto e o Oficial sem entender como se dera tal. Na situação

de aflição, o Anjo da Guarda, mais uma vez, não apareceu (quando, certa vez, Dores, alegadamente, quase o castrara, também não ocorrera, apesar de invocado repetidamente); a branca psicológica que acomete o Oficial depois da morte de Dores serve para aparte metadramatúrgico de brancas em teatro (esse Adamastor imprevisível, p.22) e para reiterar os maus préstimos do Anjo da Guarda quando mais é necessitado – apenas o desaparecimento da pistola de Dores, que o Oficial busca para sumário suicídio digno

e consequente, à entidade acompanhadora se deverá abonar..

À medida que o discurso se desdobra, a ambivalência dele resultante, depois de destruídas as iniciais seriedade da conferência e honra e dignidade da personagem, persiste em confundir as receções: o móbil do crime referido é indistinto, mas as causas para tal ato são arroladas dentro de raciocínios, que, tão depressa, recuperam racionalidade e cultura, como logo se embrenham em tiradas absurdistas estranhadas, de cómico acentuado. O conflito entre a reprodução de corriqueira normalidade discursiva e as atoardas e dislates vai mantendo a ambivalência de avaliação da personagem pelas receções, porque estes dois polos do discurso entretido do Oficial sugerem, a princípio, interiores deambulações kafkianas, em que a normalidade e racionalidade são atingidas e ultrapassadas por uma ordem de irracionalidade inexplicável, que as sitia e toma em circunstância excecional, mas que se pode (assemelha-se possível) procurar esclarecer e deslindar: o desaparecimento da pistola terá sido o Anjo; o que pode ter levado ao crime passa pela nefasta conjugação de um detestável batido de banana, Wagner, Vivaldi, modinhas barrocas (p.20), a Sinfonia do Mar, de Vaughan Williams, a má e imprestável televisão estatal portuguesa, a situação de quase ter sido castrado, a saia que o Oficial

usara numa festa e que Dores lhe censurara por ousada, etc. Com referências a Melville e Walt Whitman, testemunhas abonatórias das putativas sanidade e cultura do Oficial, a ambiguidade mantém-se e a credibilidade das suas afirmações oscila entre o que realmente acabam por ser e o simulacro de intimidação cultural...

Num segundo momento da unidade (p.21), a conferência torna-se arremedo de conferência de imprensa, com respostas a perguntas (subentendidas) sobre o caso ocorrido, e nela se confundem mais os planos da normalidade, da excecionalidade e do mistério, faz-se perdurar o equívoco; o cómico acentuado, que as palavras despoletam, é meticulosamente refreado por justificações aceitáveis, aduzidas às dúvidas metódicas das receções; e, a cada esclarecimento do Oficial, em resposta, mais se reforça o equilíbrio ambíguo sobre normal e excecional e as interpenetrações, que, humanamente, ocorrem sob circunstâncias precisas. A saia rodada, bem minhota (p.24) que o Oficial terá levado à festa e os ciúmes que despertaram em Dores, a personalidade e femininas farpas críticas dela tão pouco poderiam justificar que ele a matasse: a sua convicção de que a não matara culmina no facto de não haver corpo do crime e de se lhe ter dito ser um homem livre e impoluto. Quem foi, então, Dores?...

A ambiguidade discursiva suspende-se num final abrupto e dececionante de expectativas (pp.25-26): desde que Dores desapareceu (...) estou mais só, mais triste e as memórias vão e vêm, sem que eu consiga fazer nada, imagina o barman agitando os cocktails, a minha cabeça anda assim, cá e lá, fragmentos de nada, ideias, desejos, histórias, gente, e eu não sabendo com que medir os dias, nem porque o hei-de fazer, nem porque estou aqui e não estou noutra lugar e eu sei que estou e é isso que importa apesar de tudo, vêes que grande tormento é este? A Enfermeira assoma dos bastidores e o logro dramaturgico esclarece-se nas receções – a representação de mansa e afável esquizofrenia deixa um travo de ambiguidades, que recupera (traduz em relance) a deambulação interior de índole kafkiana, a contingência da racionalidade e do seu outro lado escuro, num declínio beckettiano para o Nada? Um humor acentuado pressupõe, quase sempre, um lado trágico obscurecido. Sem dúvida, inventar compulsivamente cônjuge, paixões e autobiografias é tão cómico como trágico – e dá dos contemporâneos uma imagem preocupante de incongruências menores que os habitam.

O lado obscuro da racionalidade (reverso indissociável) prossegue, numa mesma trama de ambivalências discursivas, no monólogo Para um dia pintar o Guarda-rios (p.29). Centrado na ruralidade e natureza portuguesas (ameaçadas ou já destruídas), na evocação quase elegíaca de pássaros delas (nomes, cores vivas e formas de asa em transposição verbal para a cena), o quadro recheia-se de pormenores ausentes e, no seu máximo efeito estético-ideológico, poderia ser apenas uma melancólica e deslumbrada voz beckettiana num quase escuro total de cena: uma dissidente da geração intermédia (como o Oficial) discorre sobre naturezas (talvez) mortas, extintas e seus fulgores inebriantes; os detalhes deslumbram a pintora solitária, que se instalou junto de um ribeiro com cavalete, e procura (imagina?), com ingredientes naturais, pintar os pássaros que entrem na gaiola aberta, chamariz e banquetta temporária, onde se detenham o

tempo suficiente para os poder traduzir tatilmente em telas. A operação de transferência estética não é, (percebe-se só no fim também abrupto) de idílio pictórico.

Sobre o discurso da Pintora paira o destino de extinção do pássaro dodó e a necessidade de reter beleza e vida naturais, antes de extinções provocadas, de longe ou por iniciativa local – o que coloca um referente político e ecológico sobre a rememoração poética e plástica das características ornitológicas que se fazem constar: o Guarda-Rios é um português dodó contemporâneo, mas é a retenção de toda a ambiência natural, localizada, que, pelo pássaro a rarear, é assumida como fulcro. A paisagem e a biodiversidade (quase bucólicas nas evocações da Pintora), herança positiva de um Portugal rural (que o Estado Novo, por razões diversas, quis preservar inerte) confronta-se, abstratamente, com o que os processos galopantes de europeização, globalização, poluições e destruições insustentáveis, em três décadas, fizeram depredar, extinguir ou tornar irreconhecível em paisagens localizadas.

Curiosamente, no quadro de ornitologia a preservar em peculiar registo pictórico, é a terceira geração a que mais curtas vistas demonstra (num fundamentalismo ecológico desumano), a que mais falha na compreensão do essencial de equilíbrios (sátira de ecologistas sem enquadramentos políticos mais vastos): (...) uns homens chegaram e umas mulheres também, perguntaram-me o que estava eu ali a fazer, realmente não sei o que estou a fazer aqui, o guarda-rios entra na gaiola, olho para ele, deixo que as suas cores venham aos meus dedos, ele vai e é tudo... (p.31). Depois de admoestada, magoada nos dedos e ameaçada, a Pintora regressa ao rio para, em pesquisa tátil, continuar a conhecer, pelos dedos, as cores dos pássaros que não pode ver, que, em breve, ninguém mais verá – apenas o final do quadro, em efeito de ponta, confere o plano humano e absurdista que envolve este modo de registo artificial da arte, que procura fazer substituir uma ordem natural extinta ou em extinção e mantê-la para memória humana futura. Um gesto de automarginalização, de dissensão do real por uma consciência, por um sereno amor e deslumbramento – as deambulações kafkianas e beckettianas são retraduzidas: a pintora é cega e, talvez, terminal; de novo, o efeito de ponta relativiza as ambiguidades e fios narrativos soltos, insolúveis do discurso – subitamente, a brutalidade dos nossos dias reais invade a cena escura.

Em Eu, se não subo ao Pessegueiro, morro (p.65) os media comparecem, de novo, para que possam fazer a cobertura a uma conferência de imprensa inusitada (não se existe, na contemporaneidade, sem o aval mediático que confere interesse público). O solilóquio da Velha é feito entre dois cestos de vime, o manuseamento de pêssegos, que vão passando de um ao outro e vice-versa e esta consciência de presença reprodutora de notícia dos media. A denúncia dos atos de destruição e extinção da natureza e da ruralidade (o abater de um mísero pessegueiro velho é tão trágico como a extinção do Guarda-Rios) é feita em direto, ao mesmo tempo que, nos bastidores (reproduzido sonoramente) se dá curso ao abate da árvore frutífera e da memória de vital ruralidade que nele se simboliza. Motivado por conveniência de expropriação e edificação de equipamentos modernizadores de interesse coletivo (estrada), o abate do Pessegueiro

ecoa os derradeiros minutos de um condenado a execução pública: o tempo dramaturgicamente do quadro, nada contendo de risível, redobra uma carga trágica de apelo a indulto; a Velha, sentada, faz evocar uma imagem de pietá, passando pêssegos de um cesto a outro, rosário nervoso de contas, minutos antes da consumação de um ato torpe, menos justificável quase do que a crucificação de Cristo (p.68, (...) dum cedro fizeram a cruz de Cristo). Os apelos simples que, em desespero, faz a indulto, a bom senso, a que consciências revejam o ato prestes a ter lugar, não surtem efeito; apelos a que a não matem (o título do quadro comporta, sucintamente, essa tragicidade sequente: morre se não subir ao pessegueiro), matando o pessegueiro e tudo o que encarna, simbolicamente, de uma ruralidade humana e sábia à sua legítima maneira.

A Velha nada pode fazer: é vitimada e abandonada com a sua mágoa, o seu destino trágico cumpre-se por mão humana, ao ser-lhe retirada a derradeira força para continuar a viver. Qualquer humor natural veiculado nas palavras populares vai-se (como no monólogo anterior) amargurando, até um momento final, como se, além do abate do Pessegueiro, a própria personagem convocasse atenções para que se registasse a sua morte sequente, se ligasse um facto ao outro e se visse que a morte do Pessegueiro é, por grupo concertado, a morte da Velha. Uma tradução fragmentária da Antígona de Sófocles e a imagem de Maria e de pietá cristã associam-se no final do monólogo da Velha?

Muita curta metragem com regador (p.83) é flash dramaturgicamente enigmático e pungente: a brevidade e a simplicidade do narrado dramaturgicamente surpreendem pela forte carga trágica que, subitamente, se concentra sobre o homem com regador e releva a frágil condição, de todos os tempos, perante o inumano, as hostilidades permanentes do mundo alheio ao acaso humano – no quadro, a calamidade que destruiu a subsistência e, ao mesmo tempo, o esforço paciente de Sísifo, que, à partida, parecerá absurdo e sem resultados intentar, mas que lembra como, pacientemente, o homem sempre ganhou, a pulso, espaço de existência perante as adversidades da natureza. É esta atitude paciente, abnegada e absurda que lhe veio permitindo resistir à aridez e manter o acaso de existir contra as probabilidades lógicas e biológicas de partida, um esforço que faz diferença - Meu Deus, como vou eu fazer isto? O flash do homem com o regador (quase ridícula ferramenta primária do engenho humano para enfrentar a aridez) é iconográfico da luta e perseverança humanas, e desta figuração se desprende a ambiguidade dos sentidos de existência dos humanos: acaso e persistência de esforço absurdo para sobreviver.

O imóvel dinamismo pictórico do recorte de um homem com um regador em fundo abstrato (sob céu de cores baralhadas) é completado pelo discurso metadramaturgicamente dos três planos (alegadamente cinematográficos), que relatam e explicitam as circunstâncias (concretas, figurativas e, ao mesmo tempo, abstratas, de sentido filosófico) da figuração iconográfica. A voz que verbaliza a didascália, envolve o ícone com regador, não pertence ao homem em palco – pertence a comentário exterior, a voz de entidade exterior ao quadro, voz que observa com distância e engendra a cena e os

sentidos a construir nela; única frase determinada que se pode atribuir à personagem mal definida é: Meu Deus, como vou eu fazer isto? A destruição da ruralidade (da subsistência e sobrevivência humanas) atinge, neste quadro, extremo natural e humano - a calamidade. Uma personagem surge em cena e imobiliza-se, quase pictoricamente; interroga-se, laconicamente, e constitui-se grau zero de dramaturgia; a dramaturgia como pintura, a redutibilidade de ação e movimento a uma lacônica figuração, contudo, suscitadora de intermináveis comentários de receção; a construção contemporânea minimalista da tragédia humana perante o inumano.

Se estivesse na pele de um índio seria uma tatuagem (p.93) coloca uma Mulher tagarela (o homem é absolutamente silencioso, passa-lhe, uma a uma, as peças de roupa a estender na corda) em corriqueiros afazeres domésticos e fazendo o seu pessoal ponto de situação da contemporaneidade (sonora e objetivamente caracterizado este quotidiano invariável: ouve-se muito distante o som de um tiroteio com armas automáticas e manter-se-á até ao final), entre a nova fase de conquista espacial (prevista missão a Marte) e a derrota e acantonamento da civilização índia americana (general Custer, a batalha de Little Bighorn), que inicia, historicamente, com a Guerra da Secessão, o projeto americano de afirmação imperialista – primeiro sobre o Planeta, depois sobre o Espaço Sideral.

O deslumbramento da Mulher perante os preparativos para os primeiros passos em Marte (p.94) torna-se arrepio reticente quando, por associações, retrocede na História humana que permitirá o putativo futuro espacial: lembra-se de Pompeia e de Little Bighorn, do inumano que, inesperadamente, anula as fragilidades e veleidades humanas, e do humano que cria as suas próprias catástrofes intermináveis (ouvem-se, continuamente, disparos de armas automáticas, sons de fundo do presente), e imagina-se na pele de um Índio, em paz com a natureza, e... perde o fio à meada (p.94), para o reencontrar na explicação lógica da mortífera atmosfera de Marte (um sopro vesuviano em Marte) ou num ameaçador súbito desequilíbrio ecológico terrestre, a conduzir a nova catástrofe de inumano por interferência e causas humanas (... um descuido que seja com o ar e os rios da terra e ouvir-se-ão de novo os cães e o povo de Nápoles terá de correr e sem olhar para Marte.).

A Mulher discorre sob a influência de mil olhos sobre mim (p.95), deambula entre sonho e realidade, visitas noturnas de vozes alertam-na para a iminência de novas catástrofes a abaterem-se sobre os humanos, retrocede e tenta pôr-se na pele dos índios, devastados pela mesma vontade que, agora, se quer dirigir a Marte. Cinco breves silêncios (p.94, três pausas; pp.95 e 96) conferem estruturação ao discurso da Mulher e, desta forma, interrompem jorros associativos menos claros, permitindo seguir a linha menos quebrada da intencionalidade significativa da personagem; no quarto silêncio breve, ela conclui: Esta civilização, a do império ocidental, está a configurar-se com mais nitidez e eu não estou para passar o resto dos meus dias em consultas no psiquiatra para tentar desculpá-la culpando-me a mim. A curiosidade e vontade de saber avante está a arrasá-la, porque não consegue acompanhar a velocidade dos pioneiros (antes a alargarem a fronteira do

oeste, hoje as do espaço), em heróicas caravanas de hardware e com as memórias (o passado, a História dele narradora) cada vez mais pulverizadas, menos palavras com que reconhecer calmamente o mundo de onde nascem águas e ervas (...) ah, quando tudo for à velocidade da luz que belo espectáculo não daremos de nós!

A americanização do planeta no final do século xx, as preocupações próprias transpostas e impostas em outras culturas (que elimina, sumária e violentamente) e a colonização mental da conquista do espaço, euforia maior de uma embrionária civilização estelar, impõem a todos (neste, afinal, processo de pôr à prova a resistência dos fortes e dos fracos) ritmos de vida que enlouquecem, a todos os colonizados pela epopeia americana das estrelas (tão assumida como natural na sci fi popularizada nas imagens de cinema e televisão), toca no problema que afeta a Mulher e a faz parecer doida varrida, quando, afinal, a sua consciência está, apenas, sob as pressões da atualidade (a guerra, ao longe, não sendo a menor delas), mas não deixando de ter memória e de conhecer a História encadeada de catástrofes e realizações humanas: Quem diz as sete maravilhas do mundo (antigo) diz o mais que há para lembrar na história do mundo. (pp.95-96).

Os dilemas do ente contemporâneo - entre a voracidade do tempo presente, as projeções de conquista (americanizada) de espaços fora da Terra e o empecilho da memória e da consciência do passado humano esgarçam-lhe a coerência; utopias de futuros e esforços pioneiros no espaço implicam práticos cortes radicais com anterioridades (mesmo que elas pesem, para sempre, ciclicamente - Antígona Gelada, de Nascimento Rosa), se repitam e permaneçam irresolvidas, fantasmagóricas, sobrevenientes); contudo, na vida a memória não é tudo e até pode ser nada, depende (p.96), e isto desconcerta, pelo lado da fraqueza, os imperativos pragmáticos de um inaugural paradigma de existência humana - fora de um habitat primário quase destruído, como o dos índios americanos no século xix, vítimas com que a personagem tagarela se quer identificar, compreender, meter-se na pele, rever a ideologia eufórica das conquistas pelo prisma dos vencidos e vítimas delas.

Dissidente de geração intermédia, a arenga da Mulher (na aparência incoerente e não estruturada de um pensamento crítico) não encontra eco, interlocutores (o homem nada diz, encolhe ombros, a personagem sugere indiferença em relação à Mulher, ao que diz, ao que se passa em volta - por inércia ou desesperança?) e é essa incomunicabilidade, a não receção do que profere, que remetem (apesar da sua lógica e lucidez crítica) o discurso para um plano de verbalização de loucura catalogável, mais ou menos acentuada. Contudo, os breves silêncios demarcam, dramaturgicamente, para além da soltura de palavras e associações de explicitação difícil, um curso crítico, que denota uma consciência do passado catastrófico (humano e inumano), de um presente tontamente eufórico de americanização (de ideologias promissoras da fase atual de globalização) e ambivalentes deslumbramento e dúvida funda quanto a futuros assim anunciados - porque a Terra (habitat humano insustentável e a abandonar, admitem as premissas de quase toda a ficção científica estelar do século xx) está à beira de cataclismos sérios, bastando um pequeno descuido que seja com o ar e os rios para que se reveja a maior

gravidade contida no abate de um pessegueiro ou na extinção do Guarda-Rios. Nesta perspectiva analítica do discurso de enunciação monológica da Mulher, a ambivalência esbate-se um pouco e ressurgem a complexidade (ideológica) dos dias atuais e a complexidade de consciências e discursos claros sobre eles e a História humana decorrida. Revisto o plano superficial de enunciação, a personagem surge a uma luz bem diferente: sobre como a consciência individual da História transcorrida, a contemporaneidade recoberta de ideologias mundializadas e os futuros projetivos dentro desse afunilamento operam; como operam sobre a consciência restante da destruição do humano pelo humano, os posicionamentos perante o ignoto inumano (epistemologia) e os discursos que a dissidência de consciências pode configurar – a sua estruturação de zigzagues, de deambulações e errâncias caricatas, a sua incapacidade de linearidade analítica e comunicacional, os seus limites e angústias na incomunicabilidade do subjetivo e do objetivo (afinal, a nem sempre realizável conjugação dramaturgica da racionalidade épica e da expressividade existencial absurdista).

Como o Oficial e a Velha, a Mulher executa monólogo de dissidência face às conjunturas contemporâneas do humano e do inumano - onde desembocou, num ápice grave, trágico, o processo de uma civilização esvaída e onde se pretende anunciar a que se lhe vai seguir – ambas nada de esperançoso trazendo à contemporaneidade: se a Mulher reage, por palavras, a maioria encolherá ombros. A belicosidade ocidental continuará, hoje e noutra casa entre estrelas, amanhã, além - em Antígona Gelada, de Nascimento Rosa, o essencial humano continua estagnado nos pontos de dúvidas e certezas trágicas, apenas o décor e os figurinos dão destas matérias ideia num outro tempo e num modo de existência humana fora da Terra.

Lamento do unicórnio (p.111) representa um outro tipo de monólogo de dissidência (mental e social) dos novos preceitos instituídos pela geração intermédia: o do amante abandonado por elemento da terceira geração - e a ligação aos textos de À Esquerda do teu Sorriso, de Castro Guedes, e do Jogo da Salamandra, de Jaime Rocha torna-se instantânea: a revolução sexual (tardio eco dos anos sessenta exógenos nos anos oitenta, noventa portugueses) irrompe pelas morais sexuais internamente persistentes entre gerações, um campo de batalha aberto nos costumes em desfasamento, e que atinge o fulcro dessa matéria social na (escassa) dramaturgia frontalmente gay contemporânea em Portugal (vide, adiante, Miguel Assis e Entre a Espada e a Parede e Casa na Árvore, além da terceira essencial personagem do texto de Castro Guedes, e Infidelidades, de Maria do Céu Ricardo).

O que releva do discurso da personagem heterossexual de Unicórnio é um fair play existencial sábio, que choca, de frente, com representações possíveis de paixões e venetas amorosas heterossexuais de tradição, mais ou menos violentas e verbosas, em consequência das ruturas e da progressiva autonomia da mulher (e do homem), na sua autodeterminação moral, jurídica, existencial, social, política, ideológica, etc. Os vínculos amorosos efémeros, temporários, as incongruências do amor, revistas, contemporaneamente, por um cúmulo de civilização e respeito (próprio e a outrem), de

cidadania emancipada, resultam num quadro sobre a liberdade e a desregulação amorosa e sexual contemporâneas. Texto dramático em torno da maturidade nos relacionamentos conjugais, os amores desfeitos não fazem perder o pulso ao Unicórnio, não subvertem a sabedoria existencial da personagem, que a predispõe a colher os dias restantes, num hedonismo seletivo (garrafa de vinho saboreado para o primeiro momento do abandono), diverso do hedonismo de afogamento nos estímulos correntes, e, até, agradecer os instantes anteriores e poupar acusações a quem o abandonou (O mundo está cheio de histórias destas que acabam com tiros de caçadeira mas a minha história vai ter outro fim...). Na verdade, a lisura e suavidade poéticas do porte de um unicórnio são impalpáveis neste mundo...

O Unicórnio mira-se ao espelho, que a irónica companheira lhe pôs nas mãos, para que reparasse em si mesmo (p.111): a única alteração não é essencial (...estamos sempre mais gastos, é um problema de pele...), a estrutura anímica continua igual. O cruzamento amoroso com uma mulher bem mais nova foi obra do fado e ele limitou-se a acatar o princípio, como acata, agora, sem ebulição mental ou sentimental, em porte digno, o fim. O ciúme não o altera: hipotéticos amantes e por onde irá a amante que o abandona deixam-no apenas levemente irónico; a ideia de saber se deixou de ter lugar junto dela ou se, um dia, ela voltará, não estão na sua mão, o fado é imperscrutável, colha-se o momento; o que lhe resta, com dignidade, é brindar às viagens dela, agradecer, seguir os seus dias próprios, com a mesma serenidade com que aceitou o acaso do cruzamento quase impensável (...tu já na tropa e ela a romper as gengivas com os dentes de leite..., p.111).

O texto abre, no ponto do hedonismo seletivo e da sensatez existencial de dissidentes da geração intermédia, a reflexão sobre inesperados amores não convencionais (melhor explícita nos duetos conjugais), os acasos e cruzamentos imprevistos de amantes, o instante de oportunidade amorosa (Ring the bell, please, p.69) ou o desbaratar inábil dessa oportunidade (Quem não quer ser fraco não lhe veste a pele, p.35) e as ruturas amorosas (Narvik é onde é..., p.77) surpreendentes. Amores e paixões são, aliás, matérias de constituição basilar em quase todos os trinta quadros – seja a invenção de Dores na solidão do Oficial, seja o amor desesperado ao Pessegueiro abatido ou ao pássaro Guarda-Rios.

Núcleo das existências representadas, os amores quase nunca têm exemplares despreendimento, tolerância e respeito – só possíveis a entes míticos, ou a quem tenha do universo uma convicção despreocupada com os tristes, sensaborões, irrelevantes conflitos infundáveis, em que, na esfera pessoal ou na social, os humanos gastam as suas biológicas efémeras: a personagem de Kéops e bolinhos de canela também não é deste mundo e, num outro plano, a 3ª. Mulher de Além as Estrelas... (p.127) tão pouco comunga das paixões patológicas destituídas de sentidos mais largos do humano face ao inumano: afabilidade e despreendimento conduzem-lhes o trato entre humanos, o conhecimento e aceitação da índole humana relativizam-lhes importâncias a dar-se-lhes, noções do inumano que contém este acaso despreendem-nos de viver focados e em tensão sobre o

irrisório.

Keóps e bolinhos de canela (p.167) centra mais explicitamente o homem da contemporaneidade nas suas coordenadas epistemológicas: entre os mistérios da Pirâmide de Kéops e a projetável colisão com a Galáxia Andrómeda (p.167), permeiam uns cinco mil milhões de anos, um largo tempo de probabilidade de persistência do humano; entre o relance à História civilizacional transcorrida e as atuais prospeções do Cosmos, a extinção do Sol e a voragem do tempo, que fazem os contemporâneos? Quase todas coisas ridículas, inócuas, autoconvictos de sentidos maiores e menores, de missões, de razões e princípios transcendentais, de ditames e sonhos larguíssimos, que, em paradoxo grave, absorvem a ordem do inumano e a pretendem (ou simulam) conter nas efabulações antropomórficas; sempre inaptos, em órbitas curtas centradas no umbigo, falham em captar a objetiva absurdidade de tais conjeturas e formulações – quando o que de mais estimável o humano contém em si é a suavidade de um gesto em direção a outro ser humano, a simplicidade afável de lhe estender um bolinho de canela – a afabilidade que as civilizações, empurrando-se umas às outras até ao presente, dificilmente conseguiram instituir como timbre da fugacidade humana.

A personagem de Kéops e bolinhos de canela não é deste mundo equívoco, tontamente repleto de dramaturgias, narrativas e liturgias condicionantes de gestos e atitudes humanos, muito preenchidos por ignorâncias fundas, paixões vorazes, incidências, prepotências, agressividades entre humanos: a personagem perfila-se como um cúmulo de civilização, de sagacidade e domínio de paixões primárias, instintos de morte e predação a exercer sobre o semelhante e si mesmo. Distante da conflitualidade dos contemporâneos e das problemáticas irrisórias com que se decidem debater em circuitos fechados, a personagem assume a desdramatizada sabedoria que os deveria reger (...sê gentil, não há se calhar outra coisa melhor que possas fazer pelo bem das futuras civilizações, um gesto de simpatia para com tudo isto, esta espiral de energias coloridas.), que só os não rege por encarniçamentos ideológicos sobre matérias de segunda ordem: Desde que somos, somos eternos, é uma condição, participamos. Há no meio disto umas coisas ridículas, toda a gente já passou por coisas ridículas mas o mais interessante é o tempo. Ninguém escapa a esta coisa do tempo, é por isso que gosto tanto de bolinhos de canela e correr atrás dos pirilampos... (p.167).

A experiência de cada ser no Cosmos é irrelevante; a matéria processa-se, continuamente, em metamorfoses e esta participação dos homens (como a dos pirilampos, por exemplo) na vastidão deveria poder conferir-lhes alguma noção do ridículo quanto às coisas ridículas que os encarniçam - façam o que fizerem, os resultados das suas ações diminutas não contrariam, em nada, o dissolver na eternidade, o cosmos desconhece a singularidade deste acaso de antropocêntricas repercussões ficcionais, que se veio desdobrando por civilizações e narrativas humanas delas declinadas. A própria ciência, base de conhecimentos e cometimentos humanos acumulados (a conquista do espaço é o seu cume) não escapa ao irrisório, quando descarta o essencial para as sociedades humanas de todos os tempos - a sagacidade da gentileza - e centra, agora,

interrogações sobre o cérebro de Einstein cortado às fatias (p.168): Que banquete é este? Que raio de mundo (...). Que mais querem saber? O grosso do conhecimento científico acumulado, por mais espantos e incógnitas decifradas que venha gerando, passa, flagrantemente, ao lado do gesto primordial de estender, a todo o vivente, um prato com bolos de canela, enquanto ainda entre humanos, antes da reentrada, da participação mais anónima no grande espectáculo total (p.169).

Remate metadramatúrgico de solilóquios do homem contemporâneo na sua inconsistência cognitiva (de si e do inumano que o relativiza), em O ponto e sua excelência (p.115) a paixão subjacente ao monólogo envolve a ridicularização iconoclasta da teatralidade e das formas de representação tradicionais do humano (apenas dignos de nela brilharem, em clímax, entes aristocráticos) e apresenta-se como instante de divertimento e sátira metadramatúrgica. A forma obsoleta (reciclada e melhor sucedida em outros registos e produtos ficcionais das indústrias culturais de massas) presta-se a um sumário quadro de iconoclastia dramatúrgica, onde mitologias de grandes atores e canastrões, solenes impertinências de longas tiradas de rebuscado recorte literário, fatídicos dramalhões estafados ao gosto burguês, mundivisões nostálgicas de ordens sociais e ideológicas cadaverosas são deixados ao arbítrio de um ponto, autoridade e representante moral último do autor (e do encenador), posto avançado de autoridades delegadas, sobre a boca de cena, para que a execução, por atores, se não desvie do prescrito e a função estético-social do ato dramatúrgico se cumpra pela clareza e linearidade de deixas e orientações accionais. O ponto, como última sentinela, já na terra-de-ninguém da execução espetacular, das autoridades ausentes.

A memória de uma certa teatralidade espartilhada é esgarçada por súbita veneta da personagem Ponto, longamente acometida de desrespeitos pelos pavões, na dissimulação da exiguidade da sua caixa. A paixão pelo rigor da pauta que deve sussurrar e fazer cumprir religiosamente, a responsabilidade na condução e orientação de atores cabotinos, incapazes de entranharem texto e movimentos por si mesmos, acaba por deixar vir ao de cima um aspeto perverso, em que o apagamento e anonimato do auxiliar dramatúrgico menor acabam por se vingar, destruindo, pelo ridículo do caos cénico, uma velha ordem de convenções teatrais, assente em bafientas noções muito necessitadas de um abanão forte – o star system teatral, os protagonistas dramatúrgicos, o estrelato, a ignorância de todo um coletivo de edificação cénica, o humor caótico e abrasivo como sucessor dramatúrgico de dramalhões que já nada acrescentam, pior, que bloqueiam novas expressividades dramatúrgicas.

Construído na brevidade do quadro e sobre a sua potencialidade de rápidos efeitos impressivos, O Ponto e sua excelência situa, pelo humor aberto e corrosivo, mais um instante (no caso, metadramatúrgico) em que a familiaridade não é só estranhada, mas simplesmente desfeita perante públicos, na celebração, pelo riso, da necessidade de dramaturgias da contemporaneidade arredarem fantasmagorias e convenções teatrais obsoletas – e o caminho a seguir, sugere-se, passa pela capacidade de paródia irreverente, pela prática de rapsodização, que repega no antecedente e o esquarteja e

recose: a personagem Ponto age como rapsodo inconsciente – por veneta, por rancores, por humilhações e invejas a pavões, por desrespeitos a autoridades nele delegadas na frente de batalha espetacular.

3. Duetos conjugais e os amores menores portugueses

Se, nos monólogos, amores e paixões menores, por palavras, preenchem personagens e a cena, nos duetos conjugais representa-se, a duas vozes, esta centralidade incongruente de afetos, atritos e sexualidades tipificadas, em ampliação de amostras do quotidiano português contemporâneo; cada dueto contribui para uma mais geral dramaturgia contemporânea de conflitualidades conjugais e de amantes menores, em acidentais cruzamentos, sobreposições, demoras ou brevidades, desenlaces, trajetórias em aberto, oportunidades de conjugação amorosa, que se colhem ou a que se passa ao lado, ligações mais estreitas, mais soltas, mais inesperadas, mais convencionais ou, simplesmente, assentes numa estranha vaga hipótese de poderem ter ocorrido.

Os amores menores dessas ligações são acidentais pontos de entrechoque, à superfície cómicos e quase enternecedores, de referencial quotidiano na reprodução de perfis ingénuos e genuínos em conflitos irrisórios, que demonstram ruturas, desencontros ou confluências e continuidades conjugais, amores, desamores e contactos quase neutrais – todos eles menores, sem acentuações trágicas e sob envolvente humor acessível, que distancia os públicos quanto ao peso e seriedade com que as relações conjugais da atualidade devem ser revistas: ligeiras, sem exageros patológicos, sem patético romântico, sem discursos de exuberâncias amantíssimas, desesperos ou deslumbramentos, apenas amores menores de entes menores, num tempo em que, apesar da valoração social desses afetos (e afetações), as ligações amorosas e sexuais deixaram de radicar todos os outros sentidos de existência. Os fragmentos de vidas amorosas de contemporâneos menores (amores e paixões da upper class merecem distinto tratamento de intencionalidades dramáticas) são transpostos ao palco, onde, em bem humorada ampliação de nós de estranheza da familiaridade, os costumes anteriores quase se mantêm ou vão admitindo e assimilando diversas emergentes morais sexuais e conjugais, quezílias e trocas, embevecimentos e agressividades latentes; a teatralidade mais explícita das relações amorosas menores apresenta-se encaixada na moldura dramática da sociedade contemporânea e das deambulações e errâncias existenciais que os humanos nela executam (fundo filosófico-ideológico bem desenhado nos monólogos): dar costas a passados de catástrofe, assestar as estrelas como projeção de futuros, viver um tempo light, sem aparentes ameaças pendentes ou sentidos mais sérios, ignorar e desconhecer, dar livre curso à mediania e à mediocridade aceites e correntes, expor-se (sem muita consciência e sem a preocupação de a ter) nas ações irrisórias com que se preenchem atuais parêntesis de acaso humano dentro do inumano. Os monólogos de AN permitem aceder-se, dramaturgicamente, à quase corrente de (in)consciência de entes contemporâneos portugueses extensíveis; os duetos conjugais permitem ver e ouvir como eles amam, não amam ou simplesmente se esquivam a esta matéria fulcral e sempre danosa dos humanos.

Para se sublinharem os modos risíveis por que AN os expõem dramaturgicamente, é interessante, neste ponto (e porque o homem de AN vive a olhar estrelas, que serão sua

casa futura), lembrar as (distantes e circulares) tipificações dramatúrgicas amorosas e conjugais de Antígona Gelada, de Nascimento Rosa (homossexuais, heterossexuais, assexuadas, incestuosas, com máquinas orgásticas, com clones, com mutantes, etc.): cotejando personagens e relações, os cônjuges e amantes em AN são ainda muito deste tempo indefinido, pouco ousam além de alguma libertação sexual, ainda bem ancorada em preceitos tradicionais, e da assunção de alguma assimilável sexualidade gay; amores e sexualidades são, na maioria dos quadros referenciadores do real, os de casais de mentalidade pequeno-burguesa sobreveniente, reféns de pudores de gerações anteriores e de papéis determinados socialmente, habituações conjugais a atritos, gestões de pequenas idiotices, do outro ou de ambos, reequilíbrios de manutenção de laços e papéis – as perversões amorosas estão consignadas à upper class.

O que de salvífico ou libertador de opressões os amores representados possam aportar aos entes menores (joguetes escarnecíveis da contemporaneidade, como em Lucas Pires) é um dado a ser criticamente desmontado como outro tique fulcral de existência light e não recurso, dinâmica intrínseca, que tenda a ajudar a superar uma condição mais decaída, profundamente alienada, em deambulações agravadas, com objetivos ou destinos a cada instante menos formuláveis – os quadros de amores e paixões menores ajudam a formar do homem light uma visão ainda mais depressiva, a da sua inconsistência irrevogável, a das suas vanidade e nulidade irreversíveis, sobretudo neste âmbito relacional, depois de a sua sociabilidade geral já ter sido satirizada a um ponto de absurda sustentabilidade, o de robertinhos teatrais. Uma vez terminados cenicamente os duetos dramatúrgicos, o efeito que se inocula nos públicos é o de se ter acabado de rever teatro de títeres (o mesmo que poderá estar em cena no quotidiano imediato de cada espetador..), com a diferença de que a subtil sátira dramatúrgica, ao torná-lo patente e passível de inquirições e especulações nas receções, lhes envenena praticamente todos os laivos de bonomia e aceitabilidade estimáveis: as relações amorosas e conjugais quedam-se sob suspeita – e nada de mais justo e digno para preencher as preocupações cénicas e as repercussões delas nas realidades envolventes. Os amores, as intimidades conjugais perfazem muito da tragédia global da contemporaneidade – apenas se insiste, por coesão social, em não os desmontar, apenas se poupa este (não obstante) poroso cimento existencial e social num tempo de certezas humanas sob erosão. Quando o derradeiro elo de congregação humana prática for posto em questão funda, o que restará? AN prefere sugerir os amores como restante hipotético catalisador de uma humanidade que, entretanto, já trocou as esperanças e as utopias do concreto por uma projeção indefinida nas estrelas – o que dá conta real de uma consciência autoral a dois passos de um sustido desespero, contido em representações light, que adiam presságios dramatúrgicos mais niilistas ou de iconoclastia saturada (como em Carlos J. Pessoa).

O primeiro dueto, Órbita aberta (p.11) esconde a tragicidade menor de relações conjugais sob um corrente humor ligeiro (que dissimula e amortece conflitos, mas os não resolve), num definível momento da contemporaneidade (didascália introdutória do quadro: Ouvem-se, distantes, sons de comunicação entre astronautas e o centro de

controle terrestre, p.11) e, às primeiras trocas de diálogo das personagens (Ela e Ele exemplares), percebe-se logo o estatuto antitético de uma humanidade a caminho das estrelas e represa, toscamente, num estádio persistentemente primário de superstições (a troca azeda é despoletada por um espelho quebrado por Ele) e atritos conjugais de difícil sentido, que as vai preenchendo e não lhes permite outros relacionamentos – traços comezinhos da psique humana, a qual, não obstante, possibilita um acumulado esclarecimento tecnológico, capaz de dominar e suplantar a gravidade da Terra e ir além, na direção de uma casa nas estrelas, mas que é incapaz de solver a mesquinhez das relações conjugais numa casa aquém. Paradoxal, na contemporaneidade, que a ciência perscrutadora das fatias do cérebro de Einstein e propulsora de naves pioneiras não recolha das relações humanas mais do que caricaturas, risíveis e, em última análise, trágicas?

Em pano de fundo de comunicações astronáuticas, o diálogo de Ela e Ele reenvia para o que de mais primordial e corriqueiro as cenas conjugais persistem em reproduzir: a troca em volta de impertinências e fugazes matérias domésticas – com um senão: Ela não se coíbe de verberar, crítica sobre crítica, a inutilidade do macho. Ele inclui-se já numa geração destituída de preponderâncias do homem, um macho sem estofo, não lhe responde à altura; a família não chega a ser casal; a filha por nascer não deverá, sequer, cruzar-se com homem como o pai, muito menos com o homem conjugal tradicional: a afirmação da liberdade para as mulheres (órbita aberta que Ela deseja para a filha) não parece trazer aos atritos nenhum indício de superação, acrescentando a atmosfera já absurda em que pontuais reconciliações (Ele (...) Por que temos sempre de nos magoar? p.15) passam em branco a questão fulcral. O telescópio, signo cénico decisivo, relativiza a pertinência e peso real dos atritos: pelas duas extremidades angulares, amplia o cosmos, onde se projeta, e reduz a perspectiva do humano, torna ínfimo o ser que lhe apõe o olho e há muito prescindiu de olhar para si e em volta de si – o objeto tanto permite ir como regressar a penates, o lar, centro de equívocos e atritos menores, enquanto se pode sonhar com uma casa nas estrelas.

A vertente situação dramaturgica de atrito conjugal serve-se de superstições e inseguranças cognitivas para dar dos humanos uma ideia caricata e triste: há um espelho de casa de banho, que a inépcia mais alargada de Ele partiu; há uma maldição, não esclarecida, sobre espelhos que se partem e rituais a seguir, para que o evento não tenha repercussões de sete anos de azares. Ela censura a descabida irreflexão de Ele deitar os restos do acidente no lixo – dever-se-ia, para abreviar más influências, deitar os pedaços de espelho no mar.. – porque há uma criança em gestação e sobre ela se poderão repercutir os efeitos de um ato desastroso do pai e a sequente inépcia em tratar do que provocara. Um absurdo diálogo realista, onde cada argumento se abate a si mesmo, culmina numa inesperada reconciliação pontual, em que Ele e Ela acabam por parecer enterrar atritos conjugais, depois de terem sido, de forma espigada, pela mulher, expostas incompatibilidades – anulam-nas ambos (estratégia mútua?) para se debruçarem sobre a vida da criança em gestação: ELA (...) Quero que ela nasça para o

mundo em órbita aberta. (...) como alguns cometas... viajam rasantes ao sol...curvam em parábola e seguem para o infinito... gostaria que a vida dela fosse assim... é o mais belo movimento. (p.15).

A contradição entre a capacidade de formular, com frieza considerável, o que incompatibiliza e a incapacidade de o poder assumir é absorvida, temporariamente, pelo futuro em órbita aberta da filha, e, no fundo, tendo em mente preservar a continuidade de uma irracional relação de pequenos conflitos absurdizantes, a que ambos darão o nome de amor. Os amores em AN ajudam, desta forma, a caracterização mais geral de raciocínios, atitudes, comportamentos do homem menor, do Zé-Ninguém contemporâneo e das deambulações no erro nunca assumido.

Quem não quer ser fraco não lhe veste a pele (p.35) acentua estas deambulações no erro: criando uma inicial situação misteriosa (morte de homem no asfalto, contornos a giz, para peritagem, de já ausência do cadáver, ramo de flores e um par de sapatos dentro do perímetro de fita policial), três personagens especulam, nesciamente, por um percurso de suposições abstrusas em cadeia, o que teria ocorrido, descurando elementares escrúpulos de objetividade, enredando-se no facto explicável e tornando-o cada vez mais inapreensível: uma popular Florista lisboeta, um Oficial da Marinha (revisitação articulável com o monólogo Ele nem sempre aparece...?) e uma Mulher Executiva demoram sobre a cena de cadáver ausente e vão tecendo hipóteses, com vínculo cada vez mais remoto ao sucedido, transparecendo o que preenche cada uma das suas cabeças e mundivisões, as suas capacidades de ler o real (ou de treslê-lo) e indiciando o que, a cada uma delas, perante a situação de morte alheia, no fundo, constitui as suas existências peculiares. O quadro opera sobre a capacidade de ler e tresler factos objetiváveis do real, na limitação dos dados que oferece e sobre as condicionantes de imaginação individuada (ideologias individualmente entranhadas, mitomanias pessoais) que, a partir de um facto objetivo e delimitável, levam à construção de ficções, de si e para si aceites como verdades afirmáveis. Por outro lado, o quadro inclui-se no âmbito dos duetos conjugais por várias razões: pela intromissão da Florista que, com o seu discurso popular néscio, permite e impede a aproximação e cruzamento de dois potenciais amantes de acaso na grande cidade; porque o final do quadro esquece todo o incidente e deixa a Mulher Executiva num instante de solidão repensa, desfeita que foi a oportunidade de ligação amorosa com o Oficial. Uma outra razão poderia ser especulada, no mesmo tom das personagens: falando-se da ganga dos dias e dos incidentes de morte, as personagens repensam-se e aos seus respectivos percursos, todas confluem em unânime perplexidade sobre a vida, os tempos, a fragilidade de estatutos sociais, o acaso e o desfecho da morte sem explicações - o Oficial repete que poderia ter sido ele o cadáver no asfalto, a Florista discorre sobre as maldades diretas (trânsito veloz, snipers escondidos, skinheads) que envolvem o seu negócio local, a Executiva vacila na postura técnica e sucumbe à fragilidade de mulher à margem de amores.

A articulação com Órbita Aberta não é forçada: a mesma inconsistência de discursos

menores contemporâneos faz passar ao lado de raras oportunidades de a realidade insatisfatória ser mais dúctil e ajustar-se ao que, legitimamente, frisadas (e ignoradas) as incongruências, se devia obter. Um instante trágico de morte acidental (abrupta e ilógica, um presumível banal atropelamento?) acomete os três circunstantes, mas não lhes confere capacidade de discernir sobre si mesmos e o decurso das existências a partir dele. Como Ele e Ela, os perfis de marionetas (não ligadas por fios a nenhum ente manipulador) seguem nas deambulações no erro, na ignorância de si e do envolvente: os amores que podem existir nesta atmosfera de pressão baixa, que elucidação ou benefício poderão aportar-lhes? Amores risíveis de robertinhos? Os fracos (cuja pele cada uma das três personagens veste e acaba por assumir) são as vítimas indiferenciadas deste tempo, a cada inesperado momento podendo ser visados, nenhum proveito retirando da existência: nenhuma das personagens acrescenta a mínima vantagem do incidente, o incidente mais os torna receosos e restritos.

Em Narvik... (p.77), as incompatibilidades conjugais são declaradas antes de envoltórios mais formais e a rutura é-lhes consequente: um Jovem de mochila às costas rompeu (em pusilânime recado escrito) com a namorada Mulher-polícia e está de partida à boleia, esgueira-se sem assumir a responsabilidade adulta de esclarecer as matérias conjugais em diferendo; ela apanha-o ainda a tempo, já na estrada, e mostra-se indignada com o modo como ele se comportou, abandonando-a, sem a decência de uma última palavra; censura-o asperamente, ele comporta-se como um adolescente, que só se quer ver livre da situação de embaraço; o tom de indignação dela sobe ao insulto e o rapaz ironiza como um idiota: ela detém a posição de ascendente moral, ele esgueira-se como um miserável imaturo. O final do quadro familiar de rutura conjugal subverte-se em poucos segundos, com a entrada de outro polícia e a indignação da abandonada a transformar-se num beijo de paixão, furtivo (p.81) entre os dois, logo seguido de escuro.

A opacidade das relações amorosas, a ausência de frontalidades recíprocas, a conciliação de incompatibilidades para as manter conduzem a episódios de ciúme caricato ou a caricatas situações de ignorância manipulada do cônjuge. Em Um pouco como as pirâmides do Egipto (p.85), a carta de rutura amorosa é lida perante um microfone (pusilânime ou de baixa estratégia?): na primeira gravação, um Homem nervoso explica a Mariana (ausente num congresso) que não aguenta mais estar à frente do frigorífico, deixa-lhe a casa e tudo o mais, pede-lhe que dê, por ele, um beijo à Mãe dela e lhe leve um ramo de jarros, que ele sabe a sogra apreciar. O casamento está esgotado, o Homem esvazia o frigorífico (derradeiro ponto de encontro conjugal) e sai.

O quadro radiofónico prossegue com a entrada de Mariana, que devolve os produtos ao frigorífico e enceta a gravação de resposta: aceita a rutura, mais uma, mais uma vez, mas assume que, amando-o, agora seja em definitivo. Uma vida nova sem ele passa por arranjar o frigorífico, coisa que ele descurou e ela lhe censura levemente, na vista grossa das mulheres – o frigorífico, de novo como derradeiro espaço comum do casamento. Com alguma (estratégica?) lamechice feminina (p.87, fazer sempre o que ele quer, amá-lo e não ser por ele amada, sentir falta dele, pensar, sempre, pelos dois, nos sobressaltos e

falhas da relação e no muito que teríamos ainda para fazer), Mariana desenlaça mansamente os vínculos. Os jogos doentios de atritos permanentes, separações e reatamentos decorrem de nenhum dos dois querer, no fundo, largar a cena conjugal: as afinidades não são positivas, ambos afinam pelo que de negativo o matrimónio lhes proporciona; o que não deixa dissociar os dois amantes é a recorrência habitual ao campo de atritos e pequenas dores, uma certa comodidade num tipo de amor já visto e sabido, não realizador, por oposição à busca de outras ligações e felicidades (em que cada um deles pudesse ser o que lamenta o outro não perceber que é, e ser, também, algo novo, numa relação diferente, com outras pessoas); a improbabilidade de novo amor e a posse desse comum campo de atritos (não extremos, mas entristecedores e deprimentes), acaba por reconciliar, mais uma vez, os amantes – o ciúme do Homem perante o gancho do técnico de frigoríficos (alguém que conserta o que ele descuro) revela a que ponto sentiu ameaçado o direito a campo de atritos e insatisfações mútuas, na hipótese de ela ter alguém. Mariana segue a estratégia feminina tradicional de mostrar (sem a indignação estudada da Mulher-Polícia) as dores que o fracasso conjugal lhe provocam; o Homem assume o caricato do ciúme, como via para o retorno ao manso campo de atritos e pequena infelicidade, retomando posse de um espaço e de uma ambiência insatisfatórios, irrealizadores – mas conhecidos e seguros.

Pelos quadros dos amores consegue-se obter (dos entes contemporâneos e das suas estratégias e dissimulações cómicas) contornos trágicos mais precisos: o que impele a deambulações e errâncias quotidianas não é apenas um sem-sentido lato; falsidade, mesquinhez e perversão mal se camuflam ainda sob a pequena loucura (que aos amores, culturalmente, assiste e os parece sempre desculpar): a intimidade conjugal é o último espaço de exercício de pusilânimes jogos de poderes manipulatórios – depois da hipócrita indignação da Mulher-Polícia, os restantes quadros ganham em elucidação, quando por ela relidos além das ingenuidades: quanto mais genuínos os jogos surgem às receções, tanto maiores são as perversas estratégias que dissimulam, tanto maiores os logros dramaturgicos em que o espetador é envolvido; happy ends súbitos e contra a corrente do representado, são pontos de discórdia, de dispersões, despertadores da ilusão ideologizada das relações amorosas e das paixões.

Os amores e os quadros conjugais funcionam como outro produtivo nó estranhado, ponto de entrada na observação crítica mais geral das deambulações absurdistas do ser contemporâneo: à insatisfação perante o que se detém, cola-se a incapacidade e a inércia de ousar desejar a mais pequena utopia alcançável; simula-se romper e, quase sempre, se regressa ao campo conjugal esfriado de atritos, revive-se a segurança da mesma prisão de insatisfações e cumplicidades sem desfrute; pouco exigentes consigo e com os outros, o homem e a mulher light aceitam a sua condição mísera e, dentro dela, reedificam relações, até que os atritos e as incompatibilidades se encaixem e todo o nonsense conjugal humano faça imediato sentido interno, as contradições possam ser vividas com lisura e bonomia (O dia meteorologicamente, p.159). A ousadia amorosa, a proposição de outros relacionamentos e ligações é exceção (Ring the bell, please, p.69,

por exemplo), a rutura com a inércia e a antecipação da dissolução, por outro lado, também pode conduzir a situações ainda mais incongruentes e de patética tragicidade da desordem amorosa corrente (Cabeleira de Berenice).

Dar o passo, intentar novos amores com novos sentidos de existência (e romper, mesmo que ingloriamente, com anterior insatisfação conjugal ou com a solidão assexuada) é ousadia e risco que poucas personagens tomam para si. Em *Ring the bell, please*, a Mulher encarna esta subtil capacidade de quebrar papéis aceites, rotinas e seguranças insatisfatórias próprias (o solitário passeio regular ao Castelo e Miradouro de Santa Luzia) e alheias: o Homem da loja de antiguidades (personagem sob o lastro artístico de passado civilizacional em catálogo, a revender) vê-se confrontado com a placa (*ring the bell please*), que fez afixar à porta e que aparenta emitir um dúbio apelo psicosssexual (subjaz ao inglês um trocadilho malicioso – *does it ring a bell?*, faz-lhe lembrar alguma coisa ou, até, uma condicionada estimulação pavloviana; Mulher Não acredito que o *ring the bell* seja uma frase inocente; (...) Aliás a frase nem é sua, é um dito comum, uma frase do mundo, p.73; (...) embora delicada a frase é imperativa. Uma pessoa vai na rua e *ring the bell please*. Não me vai levar a mal mas gostava de fazer amor consigo. Breve silêncio, p.74).

A cena de corriqueiro quotidiano burguês (depositário de cargas culturais pressionantes das atitudes e comportamentos contemporâneos) erotiza-se, os embaraços do Homem depressa cedem, o cruzamento e a sobreposição de trajetos existenciais abrem uma oportunidade imprevista e contrária à dissolução aprazada, que a inércia antecipa: Homem Sabe, tenho receio de uma coisa... Breve silêncio. Mulher Não está capaz de o dizer? Breve silêncio. Homem (...) Tenho receio que você seja o amor da minha vida, p.74).

O happy end, contudo, não é de aceitar de forma empática: ele é mais produtivo quando visto como mais um passo humano incongruente e não como gesto salvífico de amor a dois; é mais eloquente das deambulações e errâncias dos seres contemporâneos do que da possibilidade de absolvição de contradições e paradoxos por uma via conjugal não tradicional. O final é não determinante, aberto: sugere apenas que, ao cruzamento de acaso e sobreposição de existências, se seguirão incógnitas amorosas (o escuro abrupto sobre a cena de sedução consumada é reticente) e, com base nos outros duetos e na mais geral mundivisão autoral deixada transparecer nos monólogos, as opções dividem-se entre as hipóteses escassas de uma relação não estereotipada vingar, a fugacidade da relação e divergência de deambulações ou a mais tradicional estagnação da vida conjugal, prisão, segurança e cumplicidade até ao absurdo. Cada uma das opções dramáticas não ilude as receções; pelo contrário, não deixa de as provocar com a crítica menos ligeira das idiosincrasias amorosas dos contemporâneos, a incongruência dos relacionamentos e dos comportamentos possíveis. Por este prisma, *Ring the bell, please* apenas retrata a ousadia da sedução como alternativa prática à solidão ou a relação conjugal de habituação a atritos; sendo o que é, a instância dramática não lhe faz aderir mais nenhum promissor recorte: apenas a distingue dos amores convencionais

como hipótese a que se deverá estar aberto.

A estagnação conjugal, já sem atritos que levam a rupturas e reconciliações sucessivas, é demonstrada no quadro *O dia meteorologicamente* (p.159): o sereno absurdo conjugal destaca a harmonia e apreciável estabilidade cúmplice do casal e a submissão naturalizada à irracionalidade, que media e instâncias estatais provocam nas pessoas que deles se deixam fazer depender, a ponto de se negar o que lhes é óbvio. Quadro de um absurdo cómico, lento e esvaziado, ele serve para retratar o ascendente das ideologias dominantes nas correções e ajustes que os dominados por elas têm de operar no que lhes resta de autonomia e consciência intrínseca de si, para não destoarem do geral – e a forma mais mansamente extrema deste absurdo ideológico concentra-a AN na relação conjugal, quase perfeita e já sem atritos, de previsibilidade e coerência, no fundo, angustiantes. A brevidade do quadro pode permitir pequenos risos, mas é a perplexidade produtiva o que se visa nas receções: Um homem e uma mulher estão vestidos a rigor para dia de Inverno, muito juntos, de braço dado (didascália inicial, p.159); o boletim meteorológico anuncia um paradoxal dia de Verão, perante a neve que, comprovadamente, cai lá fora. O casal decide, perante a contradição gritante do que vê da janela e os informes e telefonemas, não se fiar, não agir e esperar pela reação dos outros. A incapacidade determinada de contradizer (muito menos de confrontar) media e instâncias estatais fá-los estacar em conformismo obediente, mesmo que seja gritantemente errado o que se lhes afirma; o Homem intenta, por quatro telefonemas para o boletim meteorológico, que se dê conta da inexatidão dos informes, mas, como não se lhe reconhece o que lhe é flagrante frente à janela, o casal vai adiando os pequenos planos burgueses para o dia (uma visita cordial a vizinhos). Se o indivíduo ainda se pode revoltar mansamente contra o senso comum e o absurdo inoculados na sua vida, mesmo que incorra em ridículos sociais, a unidade sociológica casal é muito mais basilar respeitadora das ordens vigentes - e por mais que consiga constatar quão abertamente incongruente e absurda elas se podem configurar por vezes.

A anulação do indivíduo e a autocensura no interior da unidade sociológica casal (basilar e essencial unidade mínima das ordens vigentes) melhor se expõe em *Anda, vamos ver as montras* (p.225), mais do que nos tímidos protestos e perplexidades atinentes do Homem de *O dia meteorologicamente*: neste quadro, Mário sente-se acossado pelas câmaras de vigilância, que pairam sobre uma pequeno-burguesa tarde domingueira lisboeta, e desdobra uma tradução domesticada (de início cómica, progressivamente mais caricata, até ser angustiante) de racionalidades e irracionalidades kafkianas, medos, temores e bravatas arrependidas dos entes menores contemporâneos, face a estruturas e organizações de poderes, estatais ou não, que, por um lado, superintendem e se sugere regularem as existências corriqueiras, por outro, ganham o ascendente não questionado de uma dimensão tecnológica mítica de *Big Brother watching you*, em vagas ameaças de punições destrutivas de indivíduos que as desafiem ou não acatem, ou dos que, respeitando-as quase religiosamente, ajam por detalhes não canónicos. O resultado entre o temor, a inocência, a ameaça abstrata, a culpabilidade incerta mas ressentida, acabam

por despoletar uma situação de cómico corrente, que se vai degradando até se tornar sério – demasiado sério, estupidamente paranóico ou lucidamente justificável.

O conflito (justificado ou paranóico) entre forças invisíveis e oniscientes, vigilantes dos passos banais de um pequeno-burguês regular, num passeio de montras com a esposa, antes de levarem, ordeiramente, um bolo-rei a uma sogra simpática, torna-se num episódio de erupção do anormal na quietude cidadina, e que, pela junção de plausibilidade e de implausibilidade, ambas explicáveis e discursáveis, acaba por dar um retrato ampliado tremendo das confusas angústias sociais atuais dos entes menores, sustentáculos primeiros de poderes e terrores – e nas trocas do casal chega a ecoar semelhante humor tétrico e absurdizante ao do quadro brechtiano (de Terror e Miséria no Terceiro Reich), em que um casal teme que os seus atos domésticos domingueiros inócuos possam ser lidos, pelo pré-adolescente filho nazi, como contumazes e motivo de denúncia. Contudo, mais local e culturalmente, a ameaça de novas instâncias de vigilância e controlo totalitário do cidadão (tecnologicamente imbatíveis e de alcance desconhecido) tem por antecedentes diretos os séculos de Inquisição e credo na boca e o meio século de policiamento político do Estado Novo; por outro lado, Anda, vamos ver as montras (ato cívico inofensivo e cordato de consumo) antecipa as vigilâncias de perfil orwelliano e huxleyano, traço da contemporaneidade que oprime e desfaz a ingenuidade genuína restante, pendência para a qual AN não deixa de, repetidamente, chamar a atenção, e que cada vez mais invade o conceito (quase ilegal) de privacidade, intimidade, foro subjetivo de existir.

O casal, no decurso do quadro, aparenta dividir a sua coerência e harmonia: ele vê o que ela não pode ver; ela não entende o que tomou conta dele; o pequeno desvario dele angustia-a, mas não a faz perder a boa consciência pequeno-burguesa de querer ver montras, sonhar femininamente – ele é algo arisco à beleza das montras (Que estupidez, Clarisse. As coisas ãos são caras. Nós é que não temos dinheiro, p.226), dando a entender ter uma visão mais esclarecida sobre instâncias (um vago mas, talvez, mais desdobrável Eles), que superintendem ao quotidiano de seres menores, os quais, por mais atinentes e respeitadores das ordens vigentes, podem sempre incorrer em situações gravosas e totalmente absurdas, próprias de processo kafkiano.

A popular irreverência infantil de desafio a poderes excessivos (didascália, p.227, (...)) Olha para um dos cantos e faz uma careta) piora a situação de Mário: Clarisse estranha e angustia-se com os comportamentos não cordatos do marido em plena rua, a normalidade serena pequeno-burguesa (que ela estima em montras) está à beira de se desmoronar; algo assustada, é ela que sustém a cena (Mário censura-lhe a ignorância do que atualmente pode estar a acontecer ao mais incauto e pacífico, a ambos – um processo kafkiano com autoridades vigilantes por motivo nenhum, por um equívoco, avolumado a um ponto insustentável, destruidor da parcimónia respeitadora de um casal vivendo dentro de gestos e atos inofensivos, boas cidadanias impolutas, que podem, por perversão de leituras em suporte vídeo, verem-se envolvidas em imbróglis absurdizantes, capazes de lhes destruírem a pequena felicidade e o futuro normalizado.

Clarisse atalha-lhe, ternamente, o acesso de angústia e os delírios paranóicos – e fá-lo por duas ordens de razão: porque ela não retém, em si, qualquer marcado sentimento de culpa, nem a postura íntegra lhe permite especulações equívocas perante poderes; e porque ela, no fundo, é, no casal, a detentora da lisura e do bom senso, contra a qual não surtem efeito derivas de temores e culpas por explicitar, nem ameaças exteriores que a façam vacilar sobre quem é, a sua dimensão íntegra de mulher casada, que a nenhuma mais realidade almeja. Mário acaba, de forma renitente, por a ela se entregar e sair do episódio absurdo que, em muita larga medida, construiu (se sugeriu).

Dúbia e aberta permanece a questão (cívica, política) dramaturgicamente colocada, com economia, em Anda, vamos ver as montras: quem é paranóico, quem é ignorante, quem deve sossegar-se, quem se deve insurgir, quem deve confiar ao curso tecnológico inocência e existência inócuas? O facto é que as câmaras (a mesma projeção dos telescópios) olham, por alguém e em função de alguém, a cena inócua de montras de domingo – e a vida real – e o que daí pode advir pode solver enigmas ou pode desencadear kafkianos equívocos em cadeia. Clarisse tenta arrastar Mário para fora da moldura de vigilância e equívocos e, se se atentar nos correntes procedimentos legais de escutas e vigilâncias, o episódio dramaturgico não deixa em branco as receções: o bom senso de Clarisse equilibra o casal, mas não fará mais do que escamotear, na sábia, tradicional capacidade feminina de atalhar desvarios masculinos, uma matéria gradualmente mais ameaçadora da contemporaneidade portuguesa. Os reportes diários dos media afiançam-na - mas dificilmente os media tencionam crescimentos de civilidade e cidadania. E é delas, em recato dramaturgico artesanal, usando-se de precedentes, que o quadro, no seu humor a amarelecer em poucos minutos, trata, de facto.

Como se não bastasse esta vulnerabilidade dos entes menores, para além da ameaça kafkiana de obscuros poderes instituídos ou vigentes na prática, o casal ainda tem de se haver com as ameaças diretas e as estratégias de dissimulação dos seus pares: perante o acesso histérico em público, a solidariedade de duas mulheres (1ª. Mulher Mas o seu marido está a sentir-se mal? Clarisse Não, não ele é assim, de vez em quando tem uns calores e precisa de tirar os sapatos, p.234) acaba, de supetão, por se revelar mais um revés na lisura do casal pequeno-burguês em passeio de montras domingueiras: as duas mulheres assaltam o casal... As câmaras securitárias opressivas terão registado o assalto? Não valesse a manha com que os entes menores têm de aprender a defender-se, contra poderosos e os seus próprios pares não fiáveis, e a tarde domingueira poderia ter acabado de grave forma lesiva: Mário, astuto, afinal, ao andar na rua com duas carteiras, deu às assaltantes a carteira onde guardava apenas as fotos do casamento; depois, revendo a sua prevenida manha, reconhece ter-lhes, inadvertidamente, estendido a carteira do dinheiro... O quadro, de decepção de expectativa em decepção de expectativa recetora, termina no melhor dos mundos possíveis – a sábia lisura de Clarisse reafirma a força do casamento, indissociável relação perante todos os desconcertos e desvarios que um casal sem filhos possa enfrentar: Clarisse Anda, apetece-me imenso ver as fotos do casamento (p.236).

A harmonia e resistência do casal pequeno-burguês refaz-se pelo bom senso da mulher, todas as agruras do mundo atual recuam perante um círculo basilar de existências conjugadas, no fundo, suficientemente esclarecidas sobre a indefinição do seu tempo e capazes de a ele se subtraírem. O direito à felicidade pequeno-burguesa possível dos cônjuges? A defesa dramática de um núcleo já irreduzível (os monologantes tendem a loucuras catalogáveis), submetido a poderes abstratos e efetivos, vulnerável a golpes dos seus próprios pares por ingenuidade genuína, algo manhoso, mas, no fundo, último denominador da estreita e suficiente felicidade possível num mundo e momento acelerados na História? O equilíbrio da terceira geração passa pela relação amorosa estável, sem atritos expostos, lugar de recuo perante um mundo de hostilidades? Um regresso à irónica ambiguidade dos amores salvíficos a dois de Lucas Pires?

O mesmo trato solidário, surge, a par de pequenas quezílias e atritos latentes ou expostos, nas negociações menores de âmbito conjugal, nas concessões domésticas que um Homem tem de fazer à Mulher, para que o casal se aventure num espaço de ruralidade e natureza, em *A moral das abelhas quando ferram* (p.177). Os homens, na dramaturgia de AN, quase sempre dão o passo torto, implicam a ignição de diferendos, encetam casos de inesperada erupção de situações anormais na pacata normalidade quotidiana: envergando uma máscara de apicultura, o Homem observa, contrafeito, como se pela primeira vez, o solo com flores, os penedos (didascália inicial, p.177); o casal vem de área urbana à procura de colmeias, ela vê-se apreciar a natureza, ele vem protegido contra ela, a cidade é o seu espaço; as lutas surdas paradigmáticas da natureza e da vida humana (as formigas que querem ir ao mel e as abelhas que o defendem) resseguram a reserva com que ele se dispõe a acompanhar a Mulher, deleitada a caçar borboletas, e acabam por lhe dar razão: sem sequer ter mexido nas colmeias, o Homem acaba ferrado (p.179), os seus piores temores alérgicos concretizam-se: depressa parece delirar e agonizar, no seu discurso mistura-se o cómico de um grande drama masculino por uma ferroadada de abelha (...que estupidez...morre-se com uma picadela assim de uma estúpida abelha numa tarde de Verão (...)) A natureza! Tanta coisa e a porra do insecto não é capaz de saber que sou inofensivo? p.181) e o momento de seriedade melodramática, em que o moribundo confessa ter vindo ao campo com a Mulher para lhe confessar que Não faz sentido vivermos juntos, Inês, não faz... (p.182), no campo lhe preparar discurso e cena de separação conjugal, baseado na constante ausência dela e no móbil único que a faz estar ainda junto dele – o dinheiro dele...O melodramático, em grande plano, atinge a nitidez suspensiva de um desfecho telenovelesco, à medida que o veneno nas veias (p.184) faz o seu caminho e os ouvidos do Homem se enchem de ... um concerto... o zum-zum que ouço aproxima-se...(...) um som baixo e contínuo de cordas... Silêncio Desculpem, perdi-me. - em cinco segundos, em efeito de ponta destruidor da tensão melodramática em crescendo, as receções dececionam-se: uma Voz Off dá ordem de paragem, por engano do Homem no texto a proferir, ao ensaio ou gravação. A ficção e a reprodução da realidade não se distinguem, comungam de uma crassa natureza, tendem ambas a não passar de episódios fársicos de

contemporâneos...

Cabeleira de Berenice (p.105) e Interior com livros (p.97) são dois quadros (também entre si conjugáveis) que podem servir de remates a sequências em que se pretenda frisar dois resultados dramáticos de encadeamento: o primeiro respeitante às incongruências dos amores contemporâneos, o segundo retomando a coincidência e amorosa sobreposição de trajetos, mas fazendo-o por uma perspectiva de utilização metadramática do pretexto relacional (o do contacto e ignição de equívocos amorosos).

No plano dos amores contemporâneos, Cabeleira de Berenice expõe, com crueza considerável na linguagem e factos representados sem filtros, a que desconchavo (pior, porque corrente e inócuo) atuais relações informais entre sexos se prestam, esvaziadas de pudores e pressupostos ideológicos de herdada cultura ocidental cristã, esvaziados também de qualquer consentimento recíproco, dualmente assumido, de fruída revolução sexual dos sentidos corporais, com meio século de libertações descoradas – no essencial, o quadro não é risível nem sequer erótico, revela embaraços e incongruências de banal encontro sem raiz, duas personagens nas suas derivas, um espaço de one night stand, onde convergem acidentalmente e, por esvaziamento de perspectivas pessoais momentâneas, os dois se aprestam a cópula descolorida.

O alardeado à vontade do homem e a sua linguagem rude (Então isso é para hoje? Foda-se! Breve silêncio, rindo. A propósito, sabias que o Mozart falava mal como ó caralho! Silêncio. E é um génio, é preciso não esquecer. Eu tenho dias. Hoje já percebi que a coisa tá fodida. Ou talvez não, é uma questão de concentração. Mais alto Cuidado com a porra do bidé, deita por fora..., p.106) e a indiferença e apatia de Berenice (Não engatei ninguém. Não sei se gosto da linguagem. Silêncio. Ele beija-a no pescoço. Ela fica indiferente. Não vejo a cama.) sublinham crassa ausência de sentidos, para que se dê ao cruzamento de índole sexual qualquer importância, além de facto corrente banal, comparável a qualquer outro ato ou gesto menor. Berenice não revela boas ou más razões para estar ou não estar na situação baça de cópula; Ele, pelo contrário, no final, deixa entrever, sob a atitude desprendida com que quer parecer viver, um risível pequeno drama de abandono, de que foi vítima, e, estupidamente, não sabe, com a cópula acidental, o que pretende fazer – esquecer, lembrá-lo melhor, agir sem sentido, depois da perda do algum sentido que a relação conjugal ainda conteria – mesmo que fosse a habitação a atritos. O telefone toca - a cônjuge, em rutura horas atrás, que quer sublinhar que os atritos conjugais têm de prosseguir por meios menos diplomáticos, cenas domésticas à distância?

Como os demais machos de conjugalidade em AN, Ele torna manifesta, desde o início do quadro, a respetiva índole de deambulação caricata e incerta, as palavras grosseiras definem mais personalizadas a errância de pequena tragédia pessoal, que pretende escamotear, porque existe necessidade urgente de, pelo ato sexual prático com Berenice, supostamente recompor a sua estabilidade e ultrapassar escolho emocional, ou dar um

passo tolo que o substitua por instantes. Berenice ocupa o centro da cena e o figurino compósito que enverga (peças de várias épocas e modas, didascália, p.105) remete para uma permanência feminina manipulável pelo macho, ou para um estatuto de autonomia ousada de personagem feminina que se presta (por que desígnios e motivações?) a situação sexual que, manifestamente, a não satisfará – entra nela por uma margem de imponderabilidades, que a leva a não refrear passos, antecipadamente sabendo que não retirará delas benefício honesto; a incongruência das deambulações trágicas menores contemporâneas declinada no feminino?

Sobre os crassos atos humanos, o telescópio assestado às estrelas é também um microscópio, inversamente ampliando as deambulações e errâncias humanas sobre a Terra: o objeto é, dramaturgicamente, simbólico veículo de ligação entre as visões da vastidão ignota, a partir do olho humano, e do olhar (indiferente, cego) que a imensidão estelar (se não lhe fosse indiferente a ínfima existência humana) poderia aplicar sobre o acaso humano, ampliado e contemporâneo, nas não extirpáveis idiosincrasias, nos atos, gestos, desempenhos de robertinhos, sem fios de ligação a manipuladores, entregues a si mesmos – deus morto, abstratas instâncias vigilantes, sem metas concretas, ignorante do transcendente inumano e desconhecedor do humano palpável e urgente, visível na tragicidade menor de dramaturgias quotidianas, que não encena, mas faz correr em palcos, sem saber porquê ou quem as poderá ver criticamente: quantos espetadores dissidentes terão consciência crítica, para desdobrarem distâncias e poderem ter dos contemporâneos a perspectiva dramática de angústia que os reduz a robertinhos teatrais?

Cada dado dramático das duas personagens é, à medida que ocorre, risível e crasso; depois, caricato e reconhecível, na familiaridade corrente com que se os aceita e neles se revê naturalidade e normalidade; só no cômputo final a risibilidade e estranheza deixam entrever (e não a entrever constitui absurda gratuitidade do ato dramático) a mais estúpida incongruência de dois seres, sobrepostos pelo acaso, à beira de um esvaziado ato de sexualidade descorada, em que o que de posição ambos trazem ao cruzamento não deixa levar a cabo a proverbial farsa amorosa, que tentam, sem sucesso ou benefício de qualquer deles, montar a partir de nada: o telefone toca e a cômputo presentifica-se; não há cama para o ato; a linguagem dele não agrada a Berenice, a cabeleira dela, que primeiro o terá seduzido e excitado, revela-se postiça (um problema de calvície hereditária, p.107), fica entre os dentes dele, mal tentam preliminares, o discurso de sedução poética (a história mitológica da constelação Cabeleira de Berenice) acaba por ser tão estúpido e breve, que aporta o bom senso de se parar com o episódio e reenviar cada um aos seus trajetos anteriores – e sem desculpas de parte a parte, a maneira mais viciada de manter comportamentos e nada adicionar a mais um ato crasso (Berenice Pedimos tantas vezes desculpas uns aos outros, é estúpido. Há pessoas que passam a vida a pedir desculpas. p.108). Breve cruzar equívoco, rápido descruzar sensato, Berenice sai e as suas oportunidades de ousadias futuras permanecem quase tão incólumes como calmamente desesperançadas, não tem de se censurar pela situação, não tem de pedir

nem ouvir desculpas; o telefone toca, Ele atende, desligam, os atritos conjugais e a deambulação estão no mesmo exato ponto em que estavam antes do episódio. Berenice, no traje compósito de várias épocas e modas, mantém consistência afim da Mulher ousada de Ring the bell please – respeito residual que nenhum dos dramaturgicóntes masculinos de AN consegue inspirar nas receções.

Episódios de uma dramaturgia absurdista moderada, os quadros de AN demonstram situações de existências pessoais pós-modernas, configurações sociais portuguesas (sempre extensíveis, exportáveis, verificáveis noutras latitudes culturais e sociais conexas) em processo não auspicioso, em que o desaguar do passado se confunde com paisagens e ambiências de retoque pós-industrial, época híbrida em desdobramento, entre passados e futuros, imprecisos instantes de confluências e derivas da História transcorrida sobre um passo nacional – e sobre suas personagens (de Língua Portuguesa) em deambulações, numa abstrata mudança de paradigma epistemológico e existencial do ocidente velho.

Em Interior com livros, a mescla de planos em cena (os exercícios metadramatúrgicos e a representação de cruzamentos amorosos menores, reconhecíveis nas envolvências do ato) provoca a distanciação das receções, demonstrando como aos discursos amorosos menores da contemporaneidade já só assiste vacuidade e não conterem em si significações de ordem afetiva, sendo jogos já desmontados de linguagem verbal e pequenos gestos repetitivos. O quadro inicia-se pela presentificação da Literatura Dramática (pilha de livros trazida pela Actriz, p.97), ancestral e moderna, como repertório estabilizado, de onde se podem escolher discursos enunciáveis, passíveis de, na atualidade, serem proferidos em cena, encherem a cena, postos à prova quanto a ainda poderem dar conta de sentidos amorosos (e outros) atuais.

Actor e Actriz experimentam ativar passo de Amor de Don Perlimplín Con Belisa En Su Jardín, de Valle-Inclán; despem as breves vozes de Perlimplín e Marcolfa e ponderam o resultado da ativação da literatura dramatúrgica: Actor Realmente parece que não aconteceu grande coisa...os textos estavam aí... a literatura dramática... nada melhor que fazer a demonstração de uma velha tese...alguém escreveu as vozes mas as vozes somos nós... e se isto dá em ditadura? p.99). Os textos de repertório clássico, por si sós, já não fazem com que algo aconteça na atualidade da cena; embora os atores se aposses das vozes escritas, esse apossar também não dá como certo que algo aconteça (mesmo que a ditadura dos atores suceda à dos encenadores?). Os impasses metadramatúrgicos atuais perante a pressão patrimonial dos clássicos são deixados no mesmo ponto, quando os atores desfazem a cena, levam os praticáveis (projektor e livros) e saem.

No instante seguinte, a cena é refeita (já sem tónica metadramatúrgica direta) por um Ele e uma Ela que leem livros em cadeiras próximas, em espaço vazio: o dueto de cruzamento parece ocasional, mas, à medida que as personagens se retiram das respectivas leituras, implica-se gradualmente um tosco discurso de sedução já alimentada (Ele Sou seu vizinho, sabia? p.99), que piora a cada frase adicionada; Ele tateia

aproximação urbana, a pretexto das leituras, mas a sua inépcia amorosa fá-lo precipitar, caricatamente, interesse na vizinha, e toscamente, quase num ato falhado, estraga a abordagem de sedução pela exposição irrefreável de toda a sua situação anímica e conjugal (o dia em que a mulher decidiu sair de casa, a separação, as demasiadas coisas em comum, ambos ciumentos, comum até o mesmo amante, Filipe - ... e depois a minha aventura gay foi uma chachada... estou a maçá-la? p.100). Ele depressa se inscreve, pelo seu discurso incontinente e patético, como caricatura da segunda geração portuguesa, no caso vertente tentando conexão inábil com elemento feminino da terceira: habilmente, com sorrisos lacónicos (até porque é aluna dele na faculdade, coisa que ele ignora...), Ela vai deixando que Ele desdobre a inépcia sedutora, expondo-se e queimando todos os trunfos e argumentos para se fazer encarecer amorosamente, para que ela por ele possa nutrir interesse relacional. A precipitação com que Ele queima etapas de sedutor culmina num ridículo esvaziado (Será que um dia, um dia qualquer, não importa qual, eu poderei abraçá-la? Um abraço... sem mais. pp.102-103), que dá ao caricato uma súbita dimensão trágica menor de solidão e incapacidade de relacionamento amoroso.

Mais uma vez, o quadro de robertinhos contemporâneos deixa entrever (sob o ridículo e o patético) a perplexidade com que comportamentos e deambulações contemporâneas têm de ser criticamente revistos: Ela tem a sóbria atitude de deixar que Ele se exponha a toda a prova e, uma vez ela saída de cena, se lhe proporcione oportunidade (aproveitada ou não) para refletir sobre a lisura com que ela contornou a proposta e sobre a inépcia de ele querer seduzi-la, a incapacidade de se relacionar amorosamente – ou que, na ponta deste fracasso amoroso, encete processo de loucura monologante, da mesma ordem psíquica do Oficial da Marinha, por exemplo. Na verdade, é em torno de esferas de sanidade mental e de conhecimento de si que, por discursos individuados, duetos conjugados ou mais articuladas pressões grupais ou sociais, os contemporâneos são representados, em quadros dramaturgicos sintéticos, por estéticas dramaturgicas do fragmento levadas a um ápice, o qual concentra, no instante pregnante de uma época de contornos por fixar, passados, futuros imediatos ou projetados e o timbre contemporâneo das deambulações existenciais. Nos duetos, AN serve-se da pecha amorosa para alvitrar sobre quase todas as idiosincrasias atuais, ampliá-las e desnaturalizá-las, revirá-las na fantasia laboratorial de humor ligeiro e indiciação do trágico menor, encoberto pela velocidade ideologizada, pelos ritmos de submissão que impedem pensar a vida, que impedem vivê-la na sua cadência de pulsões humanas. Os amores dos duetos são caricatos e tontos, os amantes robertinhos a rodopiarem sem noção, direção, usufruto: mesmo quando se ultrapassam e iludem o absurdo, escapa-lhes a consciência de si.

Pelo contrário, as mulheres dos quadros comportam (para além de comungarem desta fragilidade humana de desconhecimento de si e do que as envolve) uma ordem feminina de mistérios próprios – e mistérios não subjugados como, tradicionalmente, na sociedade fechada, se as representava e se as via: são ousadas (Ring the bell, please), sedutoras, precavidas e mais estratégicas nos amores (Narvik...), enfrentam abertamente o homem e enxovalham-lhe a virilidade (Órbita Aberta), dominam-lhe os delírios e dirigem, com

brandura, bom senso, estáveis e de si seguras (Anda, vamos ver as montras), são pacientes e incólumes aos episódios históricos deles (A moral das abelhas...), autodeterminadas, sexualmente livres e de risco calculado (Berenice), ou simplesmente femininas, íntegras e seguras, na terceira geração sobretudo (Sempre acreditei que a claridade... e A Marte), ou capazes de refazer a estratégia de vítima sentimental sem lamentos, para recuperar o homem tonto e os atritos conjugais (Um pouco... pirâmides do Egpto).

A hipótese em aberto de amor salvífico a dois repete-se no quadro Sempre acreditei que a claridade é a gentileza do filósofo – disse Ortega e Gasset (p.217), em que um estereotipado Director em assédio sexual e pressões de despedimento sobre Lídia, por ela não lhes ceder, acaba por unir e fazer mudar de rumo os dois empregados – despedem-se, deixam o membro da upper class às escuras, tomam em mãos a hipótese de viverem de modo diferente (p.223), em que a claridade dissolve a obscuridade vigente nas relações humanas, dê renovado sentido à fugacidade da existência e ao ocasional cruzamento de percursos menores, deambulações individuais. Os traços com que atrás se caracterizaram os duetos amorosos e a perversidade caricata da upper class (as relações de atrito e divergência de valores e objetivos entre a segunda e a terceira gerações, a procura de alternativas à solidão nas artes, cultura e filosofia, a resistência individual às coações) integram o quadro e deixam inferir nele uma rápida súmula de tópicos e posicionamentos autorais já apresentados. A fugacidade da existência humana pode ser preenchida por realizações que a suplantem (pintores, músicos, filósofos, poetas) e tornem menos esvaziada a vida (...limito-me a exercer a minha profissão, a almoçar com colegas de trabalho e a jantar numa tasquinha perto de casa. Sei que habito este mundo e não outros, isto sei. p.217). Uma frase de Ortega y Gasset, respigada de um livro da colega de trabalho, acaba por fazê-lo sair da mansa existência, da timidez e do embaraço com que apercebe este mundo contemporâneo e torna-se-lhe lema e guião. Por um mundo de palavras subjetivas e frases (as palavras andam por aí, a obra é saber juntá-las e fabricar com elas uma paisagem atraente, vamos sempre sendo autores sobre a autoria dos outros, as coisas estão assim organizadas, pode fazer-se pouco para alterar este modo de ser das coisas. p.217), Lídia e Ele aproximam-se, descobrem-se e, perante a perversão e coações do Director, têm gesto de renúncia à obscuridade das relações contemporâneas. A breve suavidade do quadro, a maneira quase concreta de construção, pela linguagem, das personagens e o jogo de oposições simples entre claridade e obscuridade conferem ao exercício um timbre de seriedade dramaturgica, que faz esquecer (obscurecer) o ridículo robertinho de upper class e centrar, sem ironia, a hipótese do amor a dois como sendo a mais tangível possibilidade de preencher a fugacidade da existência contemporânea - a obscuridade não tem remédio, os poderes assimétricos nas relações entre humanos cada vez mais a adensam.

A decisão de renunciar à obscuridade e relançar a hipótese de amor salvífico a dois é construída em A Marte (p.211) pela equívoca reutilização de signos cénicos (estrelas, mapa dos céus, carrinho de bebé) e por um irónico jogo metadramaturgico de

autorreferencialidade: duas Mulheres num jardim com o carrinho de bebê esperam que gente passe e as ajude a resolver o problema que têm entre mãos: verem-se livre dos gémeos, herança do marido de uma delas e impedimento a que as duas vivam na mesma casa, iniciem uma relação que, se não é salvífica em absoluto, terá o condão de as salvar do mundo dos homens (Mulher sentada Sabes o que eu acho? devíamos marcar os homens como eles marcam o gado. A Outra Rindo Com o ferrinho de queimar o leite creme, não? p.215). Abandonando o carrinho de bebê no jardim, elas aparentam proceder com a mesma rudeza e insensibilidade dos homens que abominam e com que cortaram. E só o miar de gatos recém nascidos desanuvia a dimensão a que a construção equívoca de sentidos levou até ao fim...

4. Dicas para entendimento atualizado da Upper Class contemporânea – perversos robertinhos sofisticados

Públicos e privados vícios da upper class: homens de fato escuro e mulheres de vestido de noite preenchem os quadros de mais longa interação - e as ingênuas e crassas personagens masculinas dos monólogos e dos duetos dão lugar a representações de homens com perceptíveis maiores poderes sociais e com mais fortes ascendentes sobre as mulheres. Se as mulheres dos duetos conseguem, à sua maneira simples, fazer reentrar os homens em algum bom senso, equilibrar os seus delírios acidentais, se elas contrastam parcialmente com as deambulações e derivas deles, nos quadros da upper class, as mulheres são ameaçadas, pervertidas, perseguidas, abusadas, manietadas, silenciadas por homens perversos e civilizados – tudo sob os auspícios de decência de convívio e a égide permissiva de amores contidos.

Happy Party, Barba Azul (p.55) inicia-se por parabéns cantados a um comum amigo ausente. Os circunstantes bebem champanhe, o anfitrião convocara-os em nome de Luís Carlos, amigo dos quatro convidados e que manterá uma relação imprecisa com o 1º. Homem, anfitrião e dono da casa enorme e estranha onde a festa tem lugar. Todos pertencem a upper class ociosa e as primeiras falas são marcadas por essa existência social de usufruto, mas que tem de si uma ideia precisa de mediocridade satisfeita e quase nada ressentida (1º. Homem Então ninguém diz nada? Silêncio. Agrada-me saber que somos uns medíocres, uns refinados medíocres, com gosto de o sermos (...)) Hoje sou um homem a precisar de misericórdia: podre de rico, as mulheres chegam-se a mim como pombas mas a inteligência é um lodo pantanoso sem verde nem frescura. Tenho a sorte da sinceridade, nem todos os medíocres a têm). Na verdade, os convidados fazem jus à sua mediocridade dourada e satisfeita: o 2º. Homem, ao fazer sala, entremeia desconexo episódio de restauração de mesa herdada da avó (vinda do tempo do Marquês de Pombal...) e que lhe sobreviverá; a 2ª. Mulher é de superstições primárias (nomes, facas cruzadas, o pão na mesa virado ao contrário), enquanto que a 3ª. o é com treze pessoas sentadas à mesa e bacalhau com natas. A mediocridade é assumida e, como é dourada e satisfaz cada um dos membros da upper class contemporânea, é despiciendo insistir no tema (1º. Homem No que respeita à mediocridade estamos conversados, é isso? Ninguém quer explicitar melhor esta coisa de sermos uns medíocres? p.56).

A vida, em geral, é de uma enorme fragilidade e os medíocres também têm o direito de participar nela (3ª. Mulher) e o rumo da conversa de circunstância celebrante toca levemente tópicos políticos e existenciais da contemporaneidade, os abstratos fundamentos da nossa existência (p.56): os computadores, as inteligências práticas atuais, esta civilização e as precedentes, melhor do que elas ou delas sucedâneo, os cataclismos verdadeiramente destruidores sempre eminentes e incógnitos, a democracia e os outros e a incompreensão geral do mundo, que obrigou a inventá-la, o sistema, preferir-se a imperfeição democrática ao vampirismo dos ditadores (p.57). A vacuidade e futilidade das trocas entre personagens relevam, num grau de privilégio social e estatuto,

uma mesma existência banal e menor, apenas escudada no simulacro de refinadas personagens, idênticas, no resultado final, às personagens que, por monólogos e duetos conjugais, expõem as suas deambulações, errâncias e mais latos desconcertos existenciais menores na contemporaneidade. As personagens dos quadros de upper class peroram o mesmo que os restantes robertinhos dramatúrgicos de AN, mas fazem-no por um modo mais paradoxal e provocador, satirizado e mais trágico, porque presumem ter e assumir uma consciência da condição e um cinismo mais incisivo sobre si próprios. Os quadros de upper class gelam as receções: as empatias com as tontas deambulações de entes menores ganha neles um mais afilado sentido crítico, exatamente porque as circunstâncias de upper class não podem fazer ressentir nas receções a mesma tolerância e estabelecimento de laços empáticos.

Pertinentes questionações da contemporaneidade são consideradas pelo reverso de um desprezo privilegiado e medíocre, que as esfria e reduz a trocas de palavras vazias. Aquilo que aos seres menores contemporâneos, nas suas deambulações e insanidades mentais, leva ao patético, é nestas personagens assumidamente claro, mas sem que isso em nada pareça diminuir os seus estatutos de isenção e superioridade, as prerrogativas de existência à parte – apesar de, em toda a prova, serem tão ou mais escarneáveis nas razões e vazios de sentidos humanos, de sabedoria, de capacidade amorosa, de capacidade de laborar sobre algo de criativo. A sua inutilidade e imprestáveis desempenhos humanos, a sua imoral isenção social e existencial advém do acidental do estatuto de que se munem, não de qualquer outro mérito reconhecível, apenas de uma arrogância suave e sustentada - assim torpes e vazias AN desenha, nos quadros que lhes dedica, continuamente, estas personagens, sem se sentir obrigado a condoer-se por elas, senão pelo que de humano dos outros robertinhos também lhes assiste e (pouco) às outras personagens as assemelha.

A referência a consultar psiquiatra (2ª. Mulher Já falaste com o Ventura? É um ótimo psiquiatra. p.56) surge como gratuita e tão displicente como qualquer consumo de bagatela que se faria; face ao estatuto de fruir privilégios, a mediocridade existencial assumida não se constitui como pecha, integra um modo de vida acima de contingências e, como todo o resto, a não dar relevo, importância, levar a sério. A indiferença perversa não deixa que os factos trágicos penetrem o limbo impermeabilizado em que pairam, tiques e perturbações não deixam que uma compostura superior seja afetada, posta em dúvida sequer; já a liberdade cívica, concedida à generalidade dos cidadãos, merece a confusa analogia de liberdade e autoridade têm de caminhar juntas como as patas do caranguejo (2ª. Mulher, p.58) e não é aplicável à upper class que integram, que obtém benefício de dúvida e moratória aristocrática de razões superiores (referência à lenda do assassinio das seis mulheres por Barba Azul, século xvii). O assassinio passional de Luís Carlos, amante do 1º. Homem e aniversariante ausente, recai dentro desta elitista tolerância e compreensão delimitadas, que não podem, por outro lado, admitir que alguém escreva numa parede nua, branca, tão bonita (quem quer que tenha sido devia estar no inferno, p.58), que o património apossado seja desrespeitado com dizeres (como

foi expressão pública livre em 1974,1975).

A 3ª. Mulher, afavelmente, faz-lhe uma ligeira carícia nos cabelos e sai lentamente para o escuro, desaparecendo (p.64), o 1º. Homem nada sabe, não sabe como o crime se deu, não sabe e parece não lhe importar – os seus atos não se confundem com os atos da massa de médiocres sem isenções; a misericórdia (p.55) de que precisa no seu estatuto de privilégio afirmado, não é do plano divino, nem do plano da justiça humana – é apenas a tolerância e indulgência do seu círculo socialmente superior, é apenas o aval imoral dos seus pares, bem cientes da mediocridade, mas não dispostos a arcar com as consequências dos seus atos, infantil e nesciamente crentes que nenhum passo é trágico e tudo em sua volta remediável. Por isto mesmo, as personagens da upper class em AN são robertinhos de uma fundura trágica que os entes menores de outros quadros não podem, na banalidade das existências contingentes, desprotegidas e de si inconscientes, conter. A opressão e a impunidade, por forma continuada, é, aliás, apanágio da estranha upper class em AN, sendo o silêncio e a vista grossa o cimento que faz permanecer as aparências sobre perversões públicas e privadas de ungidos deste tempo – AN joga com a simplicidade simbólica dos figurinos para alargar o âmbito da representação social (fatos escuros e vestidos de noite), como se as indumentárias classistas fossem, nos cinco quadros, a própria pele destes entes superiores da contemporaneidade.

Em Além as estrelas... abre-se a cena com a mesma festa calma, outra celebração aniversariante, de início sem se saber qual das personagens é o centro festivo; a mesma conduta educada, os mesmos perfis de homens e mulheres (superiores, esvaziados, a mesma troca fútil e compassada) e, quase de supetão, na lisura superior de tratos e palavras, de novo, a representação dramatúrgica da insanidade mental e das perversões psíquicas e sexuais de entes, não só na ponta da civilização ocidental, mas no topo seráfico da incongruente sociedade contemporânea – no quadro, AN aduz alguns pormenores de ordem sociológica local contemporânea (o 1º.Homem é médico, por exemplo). Sobre a festa, e sobre ela refulgindo, um cego olhar indiferente das estrelas, que o telescópio, simbolicamente crítico dos humanos, na ampliação deles, permite às receções – uma varanda para as estrelas, um terraço a céu aberto.A mesma vacuidade de trocas sobre temáticas candentes da humanidade global (de que a upper class está separada, por privilégio quase inexplicável) reitera-se: 1º Homem e 1ª. Mulher, num jogo de adivinhas de salão, afinam concentração no nome de um mar que esteja a morrer e nós aqui sem dar por isso (p.127). A pergunta de quizz é ligeira e divertida, apesar das crostas de sal e restos de produtos químicos, coisas tóxicas que determinaram a extinção do Mar Aral. O ambiente de festa não se torna pesado, o ambiente distende-se e anima-se, um pouco, o nosso querido planeta, à beira de outra catástrofe irreversível, por mão humana, não colide com, não faz vacilar, não desmancha a urbanidade e a normalidade da upper class em festa formal, convicta da sua isenção e impermeabilidade, da sua irresponsabilidade, apenas existindo na ponta da civilização e no topo desligado da agravada pirâmide social contemporânea. Contudo, não é este estatuto de privilégio o que mais choca nestes seres superiores contemporâneos: o que lhes confere pertinência

dramatúrgica é o seu lado perverso e mesquinho, sob as vestes e aparências de cúmulo civilizacional e topo da atualidade; se a mediocridade aristocrática era capaz de assassinar passionalmente, como o mais comum dos seres menores em deambulação e errância, no quadro (que dá o título à coletânea dramatúrgica de AN) cicia-se a prática de perversões sexuais e abusos por parte dos homens (cunhados) e não se altera a ignorância crassa ou tácito silêncio das irmãs da vítima – a mesma tolerância elitista e compreensão delimitada, que levava a 2ª Mulher do quadro anterior a passar a mão pela cabeça do homicida passional de Luís Carlos. Contudo, a construção dramatúrgica do quadro é mais elaborada do que uma simples denúncia agitprop de perversões, abusos, crimes abafados de um topo social de isenções morais e jurídicas.

A 3ª. Mulher é o centro do quadro e a oscilação do seu discurso cria uma intrigante ambiguidade do representado, quanto ao que nela é imputável e não imputável, o que é delírio psíquico descontrolado e o que é lúcido discurso acusatório de vítima sem defesa, ambiguidade que perdura para além da cena e que estrutura um raciocínio de receção, o qual não pode contornar ou resolver o episódio fictício ou a denúncia (política) que o quadro narra como estigma de iniquidade e opressão. A 3ª. Mulher é o centro do quadro e tudo o que as restantes personagens digam, silenciem ou executem acabam por o fazer em função dela, contra ela ou em auxílio indireto do seu discurso ziguezagueante: o evento aniversariante centra-a num efémero privilégio que, de resto, cunhados e irmãs (desde a morte da mãe, p.144) lhe haviam retirado, por causa da sua peculiaridade existencial (não ignorante de factos e mundo real) sonhadora, fisicamente débil, psiquiatricamente enquadrável (p.143, referência ao psiquiatra que a acompanha); ela é discursivamente dissidente e caustica dos estilos de vida conjugal das irmãs (fúteis, p.137, pele e unguentos; uma delas casou porque engravidou, p.130); excêntrica e sitiada (confinada ao quarto, ameaçada por sedativos sempre prontos a injetar e pelos avanços, à vez, dos senhores, p.134), herdeira de saberes culinários (que as duas outras irmãs desconhecem, p.141), abusada e vítima, poética e fascinada sabedora de estrelas e constelações, sofredora de existência humana projetando-se nos astros (regresso a eles em poeiras, depois de sofrimentos em forma humana), ela vai-se construindo numa tragicidade paradigmática dos oprimidos e sacrificados contemporâneos, narra um tipo contemporâneo de suplício de um por grupo organizado - o do dissidente psíquico à mercê.

O sofrimento da 3ª. Mulher é efémero, mas trágico pela impotência em o iludir e o seu anseio de dissolução, o destino nas estrelas, é antecedido por um acusatório discurso de martírio trágico, declinado na contemporaneidade; nele, não há ideia de redenção cristã tradicional nem preconceito tradicional sobre a sua sexualidade de mulher: há a denúncia de gente gelatinosa, que não assume as respetivas pulsões e vive a duplicidade de um topo civilizacional e social, um prazer de segredos (p.133) que, de outra forma, custariam menos vítimas, se frontais e liberados do prazer perverso e da artificialidade superior. Na sua ambiguidade discursiva, a 3ª. Mulher assume sobre si o centro do quadro e perante a normalidade de cunhados (falam, entre si, das perspetivas de produção vinícola do ano

(p.140), como as esposas, entre si, não têm outro tópico que unguentos para a pele); a sua capacidade de perdão (ciente da fugacidade e relatividade da existência humana e de que todo o bem e todo o mal dela se dissolverá nas estrelas) estrutura o libelo acusatório, irónico e indefeso, contra o presente e as circunstâncias que a tornaram prisioneira de uma menoridade de direitos e autonomia, de irrelevância do que possa afirmar, de sofrimentos infligidos, de tutelas perversas, que só as estrelas absolverão. A forma como, dramaturgicamente, se desenha e desenha irmãs e cunhados atinge, por vezes, a revolta e o confronto, mas a sua debilidade ou a consciência da impertinência do humano não a deixa suster razões, torná-las claras e explícitas, apenas principiar a enunciá-las – sempre tomada por louca, inimputável, necessitada de paciência e piedade (irmãs, p.137). Só no final as irmãs ficam curiosas quanto à coincidência das coisas que ela diz com o dedo trincado e os arranhões no pescoço dos respetivos maridos – e o final aberto inclina-as mais para o silêncio e a ignorância, do que para remontarem uma outra perspetiva das realidades: em sua defesa, terão sempre a ambiguidade da 3ª. Mulher e a notória incapacidade de estar neste mundo humano atual, mais torpe do que aquilo que a morte do Mar Aral poderia fazer supor a gente decente.

A morte da Mãe representa o fim de saberes e equilíbrios domésticos burgueses da primeira geração adulta do tempo da revolução, uma ordem doméstica que se extinguiu; a segunda geração, europeizada em fatos escuros e vestidos de noite, prosperou até ao novo topo e sublimou aspetos menos lustráveis, não lhe sendo necessário prescindir de secretas práticas, de desvios camuflados na respeitabilidade social e no plano moral intrínseco – um jogo que os dois cunhados sabem usar com lisura e de que as esposas (de conveniência, amores formais) se alheiam, por terem os seus próprios programas de existência light; os dois casais formais têm, entretanto, que gerir, da melhor forma possível, uma herança de imbróglio, que acaba por minar toda a estabilidade de upper class lisa e decente, o seu horizonte de existência burguesa fruível: irmã e cunhada de configuração social difícil, imprevisível, por dentro de loucura e debilidade física, desenquadrada do tom de normalidade upper class, infantilmente dependente, usada, em usufrutos torpes, tão impotente como o Mar interior, onde areia, camelos e restos de cargueiros coexistem agora. A única perigosidade é ser capaz de imprevisíveis rasgos de lucidez acusatória, logo ameaçada ou tomada por incoerente.

A 3ª. Mulher e o Mar Aral, por ela mesma, estabelecem uma conexão identitária, que persiste, no lamento ambivalente das vítimas em processo de extinção, por mão humana, e nisso atingem tragicidades assimétricas, mas que noções de escala de sofrimento não podem impedir; o lamento trágico de desfecho, que a 3ª. Mulher vai construindo, vacila entre a sua dor e impotência, as tiradas de acusação, o perdão e a prolixa consciência de si que ainda consegue proferir, pela lógica, no seu claramente adiantado processo de resvalar para o inumano – por que anseia, face aos sofrimentos de índole humana a que humanos a sujeitam, e para onde estes, objetivamente, a empurraram. Nesse libelo acusatório de agonia ainda não final, mas que outra lucidez discursiva poderá já não permitir, a 3ª. Mulher deixa claras as razões do seu sacrifício de um por grupo, o processo

contemporâneo de classe superior por que se a faz resvalar precocemente para o inumano, e as justificações que lhe podem servir de epitáfio não branqueado: na sua dissidência, sabe dos factos ecológicos trágicos do planeta; sabe de constelações e intrigam-na buracos negros e supergigantes (p.129) e a incomensurabilidade do inumano, a redução metafísica do humano ao Cosmos; sabe a sua própria debilidade física e psíquica (p.130) e, depois, ironiza e brinca com o que os outros disseram (p.131), imita-lhes as palavras proferidas com ironia; perante o perigo de um acesso, irmãos e cunhados tentam precaver-se de situação em que ela possa claudicar física e mentalmente (sedativo preparado, p.139) e esse gesto desperta nela uma reação acusatória agreste, mas sempre ambígua: dirigindo-se aos cunhados, na ausência das irmãs, a tensão entre sanidade crítica e insanidade delirante oscila, os cunhados são abusadores dela, trampa gelatinosa que tem a mania que pensa... um esqueleto envolvida em trampa, ou gente cordata que tem de gerir uma herança familiar algo pesada, decência e contemporização, responsabilidade ou apenas a máscara gelada da perversão?

A 3ª. Mulher desenlaçou o libelo contra os cunhados e a situação tornou-se clara nas receções: 1º. e 2º. Homens abusam sexualmente dela; no fundo, ela perdoa-lhes, compreende as imperfeições humanas, porque sabe que a existência, afinal, é só luz, luz como as estrelas e o destino do equívoco e efémero acaso humano é dissolver-se nelas, nós todos como um fogo de artifício e vai ser bonito (p.143). A 3ª. Mulher adormece, depois de injetada com sedativo (p.144), e a ambiguidade adensa-se, as irmãs a repararem no dedo mordido e no pescoço arranhado dos maridos; mas as suas últimas palavras são também estertor de dissolução, início do caminho para a paz da casa nas estrelas, a paz que a casa na Terra lhe não permitiu – e nada de metafísica ilusória preenche o final, como os anteriores relances do quadro, nenhum pormenor de gratuita risibilidade de robertinho crasso contorna a 3ª. Mulher, os cunhados perversos, as próprias irmãs entre ignorância ou silêncio perverso: o quadro é preenchido de tragicidade sem outras concessões, a sua carga de efeitos perdura, as personagens tomam formas substanciais trágicas (opressores, vítima, cumplicidades, omissões, demissões, tolerâncias delimitadas) e o suplício de um por grupo consoma-se sem sobressaltos.

Esta tragicidade substancial acerada e sem concessões ao cómico difere de quase todos os outros quadros (monólogos, duetos e quadros de upper class, com a exceção da dureza dos quadros sci fi), em que a estratégia dramática do humor da linguagem e de representação da inconsistência, banalidade e deambulações dos contemporâneos é a via de proposição reflexiva. O quadro O princípio do clarão ou nada dura para sempre (p.185) exerce sobre elementos de upper class este último preceito dramático de representação, que procura não a exposição sem embustes da tragicidade (a ambiguidade de Além as estrelas...acaba por ser desfeita na sequência) de personagens, gestos, poses e posicionamentos, mas reveste essa tragicidade de sucessivas pequenas manobras de diversão, iludindo-a, fazendo-a duvidar nas receções, avançando a

explicação quase absurdista primária (a do nonsense fechado) para o que se representa – entes e atos esvaziados, diretamente caricatos, risíveis, a configuração de um teatro de robertinhos na efemeridade insignificante e não significativa de um processo dramaturgico que, por mais que ecoe realidades envolventes reconhecíveis, não lhes facilita conexões e raciocínios de receção, quanto ao que, de facto, transportam em si da tragicidade declinada dos dias contemporâneos.

Em O princípio do clarão..., o jantar de três mulheres de vestido de noite (de cores suaves) e dois homens de fato escuro não tem celebração manifesta, poderá ser um corriqueiro serão upper class, que começa (didascália inicial, p.185) por um jogo mudo de cena (gag), em que o Cozinheiro, ajoelhado, com um atacador na mão, tenta compor o sapato. Os sapatos não conjugam e o Cozinheiro procura, descalçando-o, emparelhá-lo com os do outro Homem (Engenheiro), e descalça-lhe um. Os quatro sapatos são entre si diferentes, não fazem par e a seriedade, que ambos mantêm perante nesta introdução cômica, faz duvidar um pouco do nível cultural e artístico da soirée upper class contemporânea, que está já em curso e a que cinco taças de champanhe (...) sobre uma peanha conferem ambiência: uma Pintora com cavelete está em plena criação, a Dona da Casa recebe e faz salão, Leda lê silenciosamente um texto numas folhas (poesia ou o próprio papel dramaturgico?), o Engenheiro observa e circula, o Cozinheiro (depois do percalço metadramaturgico, de gag irónico dos sapatos em cena) recupera a capacidade de troca social.

De novo, a casa é o espaço de existência da upper class estranha de AN (como em Barba Azul e Além as estrelas..., os espaços das existências de topo oscilam entre o aristocrático herdado e o burguês familiar construído) e a ociosidade de índole festiva o que congrega. A casa é antiga, tem um passado, algum pergaminho herdado: Dona da Casa Ao subir a escada aqui para casa, noto o que toda a gente notará, há um suave desgaste no cimo dos degraus. Nuns dias isso deixa-me nostálgica, noutros fico inquieta, penso nas rugas e coisas assim (p.185). A nostalgia que atinge a proprietária ao subir os degraus não a inquieta (como responde ao Cozinheiro): o passado, a anterioridade estão esvaídos; e o quotidiano (comprar alfaces) fá-la não pensar sobre o que o tempo diluiu. A Dona da Casa prefere receber, rodear-se de elite artística (pintura, gastronomia, poesia de Leda), promover uniões conjugais futuras e esquecer a ancestralidade, que a casa (muito agradável, Engenheiro, p.186), como os espaços dos anteriores quadros upper class, reporta em pano de fundo. Os pergaminhos, que poderiam enlevar a sociedade reunida em serão com retoque de artes, são, de imediato, arredados pela plácida futilidade que as personagens passam a desdobrar; já na condição de robertinhos de sofisticação (ainda mais risíveis, por ferrete autoral), tudo o que se os faz perorar no convívio algo sofisticado é vazio e desconexo - uma elite em deambulação existencial, que, no início do quadro, pôde aparentar contida lisura nas trocas sociais.

Às alfaces da Dona de Casa sucede, a despropósito, falta de água nas torneiras de Leda e, ainda a mais despropósito, o cocó que a Dona da Casa proibiu ao Cão, e o referido animal fez dentro de casa, contra o que lhe havia sido ordenado... Os dados estão

lançados para uma troca social educada sobre futilidades e inanidades quotidianas, que embatem, de modo chocante, com a ambiência snob e artisticamente elevada, contraste a que o Cozinheiro já tinha dado mote com os sapatos desencontrados – simbólico ato da dificuldade de emparelhar coisas e discursos na contemporaneidade. E, com este incipit dramático, os robetinhos estão sobre a cena, para imprevisíveis prestações caricatas. O absurdo e o risível da insustentabilidade das personagens, ao misturarem alfaces com falta de água nas torneiras e cocó de cão dentro de casa ancestral, concorrem para a execução dramática de um cómico baseado na imprevisibilidade das associações, mas onde, na verdade, nada altera ou remexe as personagens, monocórdicas do princípio ao fim do quadro, preenchendo o tempo de existência com banalidades, irracionalidades, ensimesmamentos, em pose elevada.

Os diálogos desencontram-se desde logo; os diálogos reproduzem a desconexão estabilizada das trocas sociais de circunstância, onde, por vezes, se quer fazer brilhar alguma substância - por exemplo, o Cozinheiro: as novas tecnologias estão a acelerar os rendimentos humanos, parece até que andamos a uma velocidade que não é natural em nós, mas a verdade é que a nossa cabeça mais cedo ou mais tarde vai habituar-se. (...) A humanidade está em mudança. Sempre esteve mas há épocas em que isso se nota mais (p.187). As civilizações anteriores e a contemporaneidade de difícil definição assomam à troca de salão, mas por serem temas inoportunos para a mediocridade dos presentes, logo são esquecidos no retorno às angústias da falta de água nas torneiras de Leda e à exibição pelo Engenheiro do seu estatuto profissional e pessoal, que também passa pelo gosto da poesia.

Mal se estabelece ambiente para cada personagem se referir às suas biografias e configurações pessoais atuais, um primeiro estranho clarão de luz (p.188) cristaliza as personagens sobre a cena, facto de que nenhuma se dá conta. O Cozinheiro apresenta-se: trocou o restaurante por catering artesanal a partir da sua cozinha, e sente-se bem com a vida (Que mais quero? Ganho bem no restaurante, tenho casa, não me falta a vista para ler, tenho amores, saúde, que mais quero? p.188). Leda, desconexa, fala da habituação das moscas desde pequenas a bater contra os vidros das janelas e a Dona de Casa pede desculpa pelo mosquedo, a que tenta não ligar (E já me aconteceu ter mais insectos no Inverno do que no Verão. Mais?! Muito mais! p.189). A impotência perante os gestos negligentes dos contemporâneos leva ao mesmo tipo de habituação das moscas (Que podemos fazer, não é? É a época que temos.). A desconexão das trocas de salão prossegue, como se cada interveniente fosse surdo e proferisse apenas curtas verdades subjetivas, também indiferente a que seja ouvido e lhe seja retorquido algo conexo. A declaração de amor do Engenheiro, segredada a Leda, é por esta desviada para o campo da arquitectura, que é o que realmente modifica a superfície do mundo, p.190. O Engenheiro insiste, pressiona-a lubricamente, ela escapa-lhe, ele persiste, não deixará de a assediar, variando entre gastas palavras de amor e intenções lascivas, o que o contorna, de imediato, como pequeno monstro, perverso e abusador, semelhante aos Cunhados ou a Barba Azul. Por amor das aparências, Leda antecipa-lhe os avanços e

esgueira-se, embaraçada e escandalizada, às investidas sussurrantes que decorrerão até quase final do quadro.

O Cozinheiro faz passar a segundo plano o assédio, dissertando sobre o trabalho da Pintora e o que o ambiente da soirée nele influenciará (Muito provavelmente o que estamos dizendo influencia o traço e a escolha das cores, o movimento das linhas... p.190); depois a dissertação sobre as influências no trabalho em curso da Pintora estende-se até a Polux e Castor da Constelação de Gémeos ou as forragens da Serra da Estrela, os semáforos da avenida da Liberdade, as águas do Douro (p.191), uma ridícula roda-livre de especulações idiotas, que determinariam, segundo a personagem, o ato de criação artística, determinações impalpáveis do precedente sobre a atualidade, as pressões incontornáveis de patrimónios e heranças pesadas que ancoram presentes e futuros, cerceiam as respetivas oportunidades próprias.

O assédio prossegue, Leda insurge-se, sem querer que os outros se apercebam da situação embaraçante. O Cozinheiro retoma o centro da cena (p.192), passando, desta feita, à temática da sobrevivência da espécie (...) e das dialéticas dos ciclos das gerações: (...) chegam umas, gozam com as anteriores, chegam outras, dispõem-se a venerar os avós, e por aí fora. É uma lei. Interessante. De súbito, um segundo clarão cristaliza a cena, sem que as personagens o notem. As proferições de âmbito filosófico-existencial acentuam-se depois deste segundo momento de cristalização cénica: Leda expõe o seu niilismo sem desesperos (somos um bocado...todos iguais (...)) Infelizmente, tudo é previsível. Que interesse há em tudo isto? p.193) e inverte as pressões do Engenheiro num sarcasmo tão forte, que a personagem acaba por se deprimir (Mas quer que eu lhe dê dois filhos? E compramos depois uma carrinha station e um monte no Alentejo, para que as crianças se habituem desde pequerruchos aos mistérios da criação de galinhas e do orvalho, é isso?). O Cozinheiro, por outro lado, é rechaçado nas suas tentativas (menos ostensivas) de abordar a Pintora por via dos doces que lhe propõe e que contêm canela – coisa que ela abomina: A questão que lhe ponho é esta: vale mais um quadro do Velásquez ou uma vida humana? p.195).

O episódio histórico português de 1975, em que, na sequência da morte de cinco antifascistas pelo garrote de Franco, a embaixada em Lisboa foi pilhada e um quadro de Velásquez destruído, ocupa o Cozinheiro, a Pintora e a Dona de Casa (pp.195-196) e opera uma mudança de posição das personagens, com a constituição de um par adverso aos dois homens - e aqui o mudo gag inicial dos quatro sapatos diferentes, que o Cozinheiro tentou emparelhar, começa a adquirir novo sentido: a Pintora abraça Leda e oferece-lhe o quadro que estava a pintar (o retrato de uma noiva, didascália, p.197), o Cozinheiro tenta perceber o Engenheiro preterido (Por que é que você precisa tanto de uma mulher?), a Dona de Casa quase perde o controlo do serão organizado e das inclinações de alcoviteira bem intencionada (Sinceramente, não sei o que podemos fazer pela vida uns dos outros, p.201). A Pintora e Leda estabelecem um pacto subtil: a primeira tem medo, se está só; a segunda deixou de gostar de pessoas e não quer filhos, casas de campo, jeeps, não quer ser feliz (p.199); a Pintora seduz Leda (Leda Gostas do

meu rabo, é? Pintora Estou só a olhar. p.202), afastando o Engenheiro, tão deprimido que recusa, rudemente, as atenções da Dona de Casa e do Cozinheiro (Deixem-me com a minha vida, por favor, p.202). A Dona de Casa tenta, ainda, intermediar/alcovitar a união de Leda e do Engenheiro, mas tudo lhe escapa das mãos. Depois de pedido de casamento quase formal (p.194), o Engenheiro anula-se, terminando o quadro a sorver canja na escuridão (p.204).

Pelo contrário, a Pintora está ufana na sedução de Leda: o rabo da seduzida é comparado ao rabo da Vénus pintada por Velásquez - quadro também destruído, como o da embaixada, uma mulher que se atirou a ele com um machado no princípio deste século (p.202). A amena sedução de Leda desespera o Engenheiro e a Dona da Casa dá-lhe sábio conselho contra agastes e contrariedades na existência: Mais tarde ou mais cedo não estaremos aqui, cada um terá o seu tempo, a sua luz (...) Vale sempre uma palavra de conforto, eu acredito nisso. (...) o mundo não acaba conosco. Se conseguirmos sair de nós, da ideia que temos de nós, então tudo é mais fácil, somos tudo e nada, é mais fácil... como explicar-lhe? (p.203).

A fugaz e insustentável durabilidade das coisas humanas (alegrias, tristezas e graus de (in)consciência contemporâneos) aplica-se, afinal, também à suposta isenção e imaginária intocabilidade da upper class; os seus momentos de cava existem no mesmo instante que os de crista da onda, as suas dúvidas e angústias recobertas em aparências e sofisticções (as artes ancestrais anódinas) são tão ou mais trágicas do que as dos entes menores, de que se encontram social e artificialmente separados – com o ácido pormenor de, desse privilégio de acaso (sobretudo na época atual, depois do ruir de tantas estabilizações modernas pensadas perenes ou a cumprirem-se numa História teleológica) não se saber ter sábio usufruto humano: Dona de Casa Sabe, no Inverno gosto das casas onde podemos ouvir um quarteto de cordas de Schubert e ver os vidros das janelas embaciarem-se com o vapor de uma sopa de legumes ao lume (p.204). Música clássica e a simplicidade humana dum caldo de verduras.

Na brevidade das coisas humanas correntes, o Cozinheiro também está satisfeito consigo; Leda e a Pintora estabeleceram afinidades indefinidas, um novo patamar relacional sem mais etiquetagem; a Dona da Casa contenta-se no altruísmo comedido e na valoração serena do privilégio que o acaso lhe permite ainda; apenas o Engenheiro se deixa dominar e abater por paixões tontas, pessoas de que se apossar, prerrogativas fracassadas, estatutos e miserável inconsciência de si e do que o rodeia – trágico robertinho, cabe-lhe a mais caricata e dura sanção de existência incompreendida: sorver canja às escuras, por tempo indeterminado.

Os clarões (de que as personagens não se dão conta) funcionam como cénicas metáforas da intencionalidade autoral de relevância da efemeridade de usufruto de um acaso e da inconsciência ou consciência delimitada por dentro dessa efemeridade, flashes que despertam receções dramáticas, inesperados cortes distanciadores na ilusão do representado, cesuras de questionação de personagens e gestos delas. Os quatro

inadvertidos instantes de intensa claridade explosiva incutem, na cena em decurso, elemento de estranheza forçada, um acordar das receções para a ilusão naturalizada da representação da declinação do trágico contemporâneo na upper class – não são tópicos cénicos estruturantes, são estudadas intromissões metadramatúrgicas na tendência empática de naturalização do representado, ao mesmo tempo que contêm uma súbita metáfora da fugacidade humana.

Instantes iluminadores das receções em relação à vacuidade e impertinência do representado (a declinação dramatúrgica possível do trágico contemporâneo na upper class, mas extensível), o Engenheiro preenche neles o mesmo risível vazio confuso que as personagens e discursos dramatúrgicos alienados de monólogos e duetos – e encorpa a desmontagem da classe quanto ao trágico contemporâneo e à risibilidade daquilo em que se escuda dramatúrgica e socialmente. Embora em graus mais sensatos, Dona de Casa e Cozinheiro não estão distantes do Engenheiro (ambos o interpelam no estádio de miséria explícita); mas dele tão-pouco se distanciam Leda e Pintora: apenas divergem dele na autoinsuflada hipótese de relacionamento diferente. No cômputo dramatúrgico – e este acaba por ser o substrato filosófico-político dos quadros de upper class – as personagens com prerrogativas e preconceitos sociais expõem uma dupla tragicidade: a geral humana e a outra, específica das ideologias que as pretendem demarcar dos restantes entes, em que os pecados de orgulho e a decepção de direitos reservados, a que se arrogam, ainda mais cinicamente escarnecíveis as configuram, nos desfechos idênticos aos dos mais destituídos, pequenas farsas onde a empatia e compaixão são deslocadas.

Esta upper class estranha de AN é, aliás, frontalmente visada como não merecedora de nenhuma das duas sensíveis reações dramatúrgicas das receções (nem terror nem compaixão): mata e não assume, viola e abusa e dissimula, acomete e amofina infantilmente, quando as realidades lhe não afaçam o ego. E têm um alheamento deficiente e pernicioso do que as envolve e que ainda lhes permite existências de privilégios, por mais descabidos – a alusão aos cinco grapos e etarras garroteados por Franco em 1975, num derradeiro golpe do anacrónico fascismo europeu contra a cidadania europeia, apenas os coloca, cinicamente, do lado da indignação contra a destruição do património, das heranças, da propriedade cultural como vem sendo entendida, do lado de um passado extinto e alheios a uma nova época de conflitos (Dona da Casa censurando, ao Cozinheiro que fala de mais, estar a trazer à compostura do serão atritos destoantes). Porque uma nova época de conflitos e dissensões tomou já o salão da upper class contemporânea – malgrado ouvir um quarteto de cordas de Schubert e ver os vidros das janelas embaciarem-se com o vapor de uma sopa de legumes ao lume sejam das poucas coisas inocentes que se podem acalentar humanamente.

Em Além do infinito (p.237), a upper class encerra a coletânea de estímulos dramatúrgicos, quadros desdobráveis em exposição: em cena, contempla-se um pinheiro com luzinhas, ouve-se Bach. Cada uma das cinco personagens upper class vozeia seu curto caso respigado da imprensa ou da televisão, noticiários do mundo tornado próximo – que descrevem, sumariamente, catástrofes de índole humana e inumana, insanidade

mental e física, díspares instruções de sobrevivência: p.237, 1º. Homem, jovem retirada com vida dos escombros em Seul, depois de 17 dias soterrada; 1ª. Mulher, "O sorriso é a chave do bem-estar", aconselham as autoridades britânicas de Saúde, como forma de desarmar o stress impiedoso das sociedades contemporâneas e ter uma vida mais feliz; p.238, 2ª. Mulher, político francês, acusado de crimes contra a humanidade, sai do hospital após uma pneumonia; 2º. Homem, uma brincadeira de crianças com uma abandonada cápsula de chumbo contendo céσιο contamina a população de uma pequena cidade algures; 3ª. Mulher disserta sobre mudança de lâmpadas fundidas – as cinco personagens centram atenções no pinheiro iluminado, um luzeiro de estrelas.

Após cada pequeno relato, um breve silêncio deixa a pairar as palavras de jornal (p.238), com que os entes apenas parecem poder comunicar entre si: assim que terminam os relatos, a troca entre eles torna-se absurdista e incoerente (pp.239-240); numa manobra de diversão metadramatúrgica (pp.240-241), os sons do público são gravados (1º. Mulher (...) gostaria de saber se ficamos a saber as íntimas interrogações da plateia para além das tosses, fungadelas, risos...), antes que se revele a razão por que estão ali os cinco e os traços do ritual inusitado que perfilam em volta de um pinheiro iluminado. Com a exceção do 1º. Homem (reticente quanto ao ritual), as restantes personagens não denotam dúvidas, da mesma forma que as cinco estão de acordo quanto ao estádio terminal desesperançado a que mundo e humanidade chegaram - para além dos cinco relatos noticiosos, a 1ª. Mulher descreve (p.242) episódio de rua, em que todas as pessoas caminhavam curvadas, quase de cócoras, toc, toc, toc, pela rua abaixo, toc, toc, toc, rua acima e eu, que ia como sempre andei neste mundo, coluna bem vertical, não tive outro remédio senão imitar os outros, seguindo pelo passeio e quase lambe o chão. Os cães passavam e via-se que andavam espantados.

Catástrofes humanas e inumanas, descrença em Deus, desfechos políticos de fim de História (referência ao colapso soviético, p.243) e o facto de os humanos estarem todos malucos (Vendedor de Jornais e 1ª. Mulher, p.242) levam os entes da upper class a virar costas ao passado e à Terra (2º. Homem (...) O nosso mundo já está mais que explorado, metam bem isso na cabeça, p.243) e a lançar olhares implorativos de salvação a... extraterrestres - sendo o pinheiro iluminado, o luzeiro, sinal enviado à lonjura do Cosmos e ponto de resgate de uma elite humana...É clara a alusão satírica a seitas new age e a episódios de suicídio coletivo, ocorridos na década que antecede o fim do Milénio; mas a parte final do quadro é atualização sarcástica de espera por Godot, repartindo-se Vladimir e Estragon pelas personagens em cena e trocando as indumentárias de miséria por vestidos de noite e fatos escuros. À loucura generalizada, que terá assolado toda a humanidade, o 2º. Homem contrapõe a exceção de uma elite dentro da elite upper class: 2º. Homem Mas acha que estamos malucos? 1ª. Mulher Sem dúvida. 2º. Homem Eu acho que não, ponto final. Era só o que mais faltava. De frente para o espaço, olhos postos no Além... e malucos!? Não faz sentido. (...) E depois reparem, temos de nos preparar, com que cara é que nos apresentaremos diante deles? (p.243).

Eles, os entes que virão salvá-los, criam um conflito entre os circunstantes, depois de a

3ª. Mulher mudar a lâmpada no luzeiro e de tudo estar a postos para que a ascensão às estrelas se possa processar: 1ª. Mulher E se eles não vêm? 2ª. Mulher A minha teoria é: queremos tanto vê-los que eles acabarão por aparecer. 1º Homem Eles, eles, eles, sempre eles, que raio! E nós? Não seria melhor olharmos uns para os outros...nós... em vez de estarmos... O ritual de espera por advento termina com o coro final Donna nobis pacem do Agnus Dei da Missa em si menor BWV de Bach (p.246) e com a irónica inversão do que nele se projetava para o Cosmos, redirigindo-se aos homens: a Paz já seria salvação dos humanos, caso se olhassem uns aos outros, em vez de buscarem, em pontos de fuga da sanidade mental restante, a solução. De novo, em AN, a simbologia cénica de observação do Cosmos intangível pelo telescópio se reverte em necessidade de visão microscópica acurada dos humanos e dos seus atos, atitudes e ideias dominantes contemporâneas em ampliação: à mitologia da salvação cristã do homem, projetada num Deus passível de misericórdia (contraponto da música de Bach), sucede uma obscura mística de miséria humana, salvável por entes da ficção espacial americana (a crença em Deus persiste, mas já não é maioritária, segundo a 3ª. Mulher - Não acho, e até parece questão mais os que acreditam em Deus... do que os que não, p.243) e que vulgariza também a evangélica não necessidade de intermediações litúrgicas entre o homem e Deus – o 2º Homem institui-se como condutor do ritual (por convicção, sem dúvidas) e as Mulheres 1 e 2 aderem sem distância manifesta.

O 1º. Homem e a 1ª. Mulher assistem ao ritual, fora de crença, contemporizando, mas, não se curvando por imitação de maiorias errantes: ela, pelo sorriso, que cultiva contra o stress contemporâneo, e ele, pela noção de perda de tempo humano em rituais néscios e salvaçãoes pífiás (...podia muito bem estar a descascar camarão e a preparar uma grelhada para os amigos em vez de estar aqui com o nariz apontado a um pinheiro iluminado. p.245), são, afinal, os únicos que se salvam parcialmente dos desvarios em que as ideias do homem light andam risivelmente perdidas – tragicidade dada pelo inverso, o ridículo que provocam ignorância e deriva, saturação ideológica de inanidades, não conhecimento de si e incapacidade de perceber frações do inumano, sem o antropomorfizar.

Esperando Godots (por si mesmos inventados), erigindo um pinheiro iluminado por totem e mágico apelo e acesso às estrelas, a upper class desmerece (autoralmente) empatias e tentativas de compreensão da dupla tragicidade que a possui: ao acaso humano, ao efêmero da sua existência, acopla a risível seriedade das suas ideias sem pé – e as perversas atitudes em relação aos outros seres humanos, que os outros quadros demonstram. A desesperança no presente dos humanos, tomados pelas pequenas deambulações, errâncias, loucuras correntes e contaminantes, o desconhecimento de si e as ficções e narrativas que sobre si engendram não preconizam nenhum futuro mais brilhante do que o constatável – os quadros de sci fi antecipam, no totalitarismo tecnológico que os circunscreve, a incapacidade de inverter o telescópio de ignorâncias, e observar os humanos, fazê-los conhecerem-se e ter isso por base de restante hipótese de melhorar o sentido da existência (o microscópio como ampliador de laboratorial fantasia

social).

5. Um quadro de intensa tragicidade menor contemporânea e dois de sci fi huxleyana/orwelliana

Um equilíbrio fugaz entre o conhecimento de si e a abertura ao conhecimento rudimentar do Cosmos é conseguido pelas duas personagens (Homem e Mulher) no quadro Eléctrico para o céu (p.205): nele sobressaem a atenção e indagação (não antropomorfizada e não especulativa) dos mapas dos céus e o sentido de partilha humana desses conhecimentos, que se articulam com a capacidade sensível de perceber o outro na sua tragicidade peculiar (Mulher Venho do hospital, vou para casa. (...) Vou morrer, é isso, desculpe. Breve silêncio. E vêm-se bem os anéis? p.205) e nos sentidos de afabilidade a atribuir à existência – a quase utópica e imaterial afabilidade humana de Kéops e bolinhos de canela, a equilibrada noção de si e do inumano.

O quadro é de rua e popular, a sofisticação de escarnecível upper class não aflora já a cena; a suavidade trágica, com que dois desconhecidos se cruzam e, por meias palavras cordiais, tocam na essência do humano e inumano, é serena e contida e, ao mesmo tempo, angustiante das receções. Dois desconhecidos conseguem entabular diálogo rápido (enquanto novo elétrico não chega) e não patético sobre as contingências humanas: o Homem convida a Mulher a observar, pelo telescópio montado na rua, Saturno, o senhor dos anéis, por que gosta de partilhar o telescópio e porque através dele se fazem viagens incríveis (p.209). A Mulher solta, de chofre, o seu estado de espírito de desenganada pelos médicos e, com humor simples, desdramatiza a notícia definitiva da sua morte aprazada: Homem Vai morrer... Como? Mulher Ainda não sei, ninguém sabe, não é? Talvez fique a dormir e depois em vez de conversar consigo converso com a eternidade, que é uma senhora que ultimamente me aparece todas as noites no meio dos sonhos... (p.205). O que ela sabe é que Além as estrelas são a nossa casa (p.206, jogo de autorreferencialidade irónica) e que deveria ter pensado em tudo isto um pouco mais cedo, mas pode ser que ainda não seja tarde para compreender o sentido da vida. As filosofias da salvação (p.207) são incapazes de servir de arrimo a uma situação de morte aprazada e deviam ajudar-nos a morrer, não é?

Os ovnis ajudam a breve descomprimir do diálogo e a mulher acede a espreitar pelo telescópio (p.209); a sua estatura e compenetração fascinam o Homem, que a procura compensar, por qualquer forma ao seu alcance (oferece-lhe um mapa das constelações); o elétrico aproxima-se e o tempo de cruzamento prenhe esgota-se. A Mulher ironiza a oferta: E para que quero eu um mapa das estrelas? (...) Sorrindo É para eu me guiar? (...) Acha que o elétrico vai para o céu? (p.210). A densidade dramática do quadro capta e deixa a pairar sobre as receções a tragicidade contemporânea de entes menores e como nela, contidamente, a afabilidade, a possível consciência (relativa) de si e do inumano permitem a atenção ao outro, a desdramatização dos percursos e deambulações existenciais individuados. Um humor sereno e compassado reforça, no quadro, a graciosidade sob pressões – e sobre o enigma maior da existência, o fim dela, o deixar de ser-se forma e consciência humana.

Se há heroicidade trágica nos quadros de NA, A Mulher de Eléctrico para o céu, na economia das palavras que é feita proferir, condensa-a a um ponto que permite reequacionar, na forma microdramatúrgica, todo um trágico discursivo e expressivo da condição humana: antes de ir tomar chá com o destino (...) porque este mundo está visto, vamos lá a ver como é o outro (p.206), a Mulher ainda pretende fazer um bolo para o namorado e atender às preocupações de gente amiga que a espera (p.208). Ser antecipadamente desapossada da existência humana (O problema é estarmos a contar com uns dias a mais e de repente ficarmos a saber que não, absolutamente não.), por determinação heróica, não pode deixar que o que resta de tempo biológico seja diverso da vontade de continuar a viver sob um percurso coerente. Depois, as estrelas – ou algo que pode ser triste mas também pode não ser.. (p.209).

Algo que poderá ser mais triste para humanos do que a misteriosa e inevitável dissolução biológica no inumano resulta nas premonições de ambiências societárias futuras (próximas?), revisões de pesadelos orwellianos e huxleyanos, que recortam traços precisos da contemporaneidade e a projetam como dificilmente falível decurso das deficiências humanas expostas: dois quadros Sci Fi – Rã ciclópica e Leitora de versos.

O homem light, no hedonismo crasso e inconsciência de si e das envolvências, descursa e concorre para que regimes de dominação totalitária (em nome de mil salvagens de decadências) se instalem e ditem o dia, por arbitrariedades mentalmente insanas, absurdidades castigantes, ordenações desumanas, diametralmente opostas às sugestões autorais de convivência e coexistência não beligerante, nos parâmetros da Mulher de Eléctrico para o céu ou de Keóps e bolinhos de canela – a resistência da afabilidade. Os robertinhos patéticos, nas deambulações e errâncias características, permitem que as loucuras e perversões de upper classes se instalem, tomem foros de seriedade e verdade absolutas, as ficções que engendrem se tornem ideologias totalitárias de aniquilação da afabilidade subjetiva, assumam o comando dos dias por muito estreitas prescrições sobre todas as existências. O que é trágico e fársico nos temores literários de antecipação é, contra as lógicas de libertações do homem pelas tecnologias avançadas, a reiteração mais intrincada das perversões idiossincráticas de poderosos – e os quadros sci fi ganham, nos tempos que correm, uma acuidade dramatúrgica e política inegável, porque a mesma ordem anónima que imperaria sobre os atos do cidadão futuro (em infrações e delitos absurdos, cruamente kafkianos) é passível de ser identificada com forças dominantes, sem rosto ou endereço, que determinam, por exemplo, as questões contemporâneas de dívidas soberanas, insolvências e bancarrotas de estados-nações, recessões e retrocessos cívicos - que têm tremendas repercussões na existência de uma massa de indivíduos light e nas supostas prerrogativas de consumismos e alienações que lhes preenchem os horizontes. Depois do fim dos totalitarismos do século xx, depois do liberalismo e neoliberalismo da segunda metade do século, das descolonizações e das democratizações formais e do suposto nivelamento e justiça social e cívica, que aparentavam tender a cumprir, com atraso, o programa (ético, científico, estético) da modernidade, com a abertura social à dissidência de padronizações, à diversidade, depois

da crença salvadora num progresso tecnológico avassalador, que catapultasse soluções para toda uma ordem de questões arrastadas, depois da alienação global pelas redes de conteúdos e formatos das indústrias culturais de massas e do esvaziamento ideológico da História política recente e dos passados não resolvidos - não parece ser preciso esperar pelo futuro para se constatar a decepção das expectativas light e o retorno agreste de crispações sociais, em escala mais alargada e imprevisíveis desenvolvimentos.

As dramaturgias emergentes em Portugal (a par das suas congéneres europeias, por exemplo) são, de base, céticas quanto a planas imagens ideologizadas e dificilmente celebram e muito menos são apoteóticas do estado de coisas em que desembocou o processo histórico ocidental ou o mundo contemporâneo - a marginalidade social, cultural e estética de que enfermam assenta num permanente sentido crítico, descrente e atento, e os atos dramaturgicos que propõem confinam diretamente com a disforia, a denúncia, a perplexidade, a angústia, a observação distanciada e o posicionamento cívico e político não aderente às realidades sociais e individuais. Cada dramaturgo exercerá seu sentido de dramaturgia sobre estas questões objetivas que emanam das realidades e as dramaturgias tomarão formas personalizadas e acentuarão este ou aquele aspeto mais verificado; mas, no cômputo geral, encaixando-as num puzzle demorado, elas proporcionam um fresco poderoso de informações e questionações sobre um espaço nacional, um tempo concreto, os entes que por ele se movem e o que pensam, dizem, fazem, vivem – e, no outro lado do espelho ideológico, o que não podem, não devem, não sabem pensar, dizer, fazer, viver.

Partir, em paródia e filiação crítica, de Orwell e Huxley, para, cruzando o presente confuso e em aceleração da História, projetar totalitarismos de desumanização já in ovo, poderia ser patética e literária proposição dramaturgica, revisitação e paródia de alguma indignância intelectual, face ao ocidental melhor dos mundos possíveis (o da alienação massiva suprema, nunca antes levada a tão alto patamar sobre um tão redondo número de seres). Contudo, os anos que decorrem entre a proposição dramaturgica destes quadros de totalitarismos sci fi (1999) e o fim da primeira década euforizante do novo século parecem, tragicamente, dar razão ao zelo dos dramaturgos – as propostas ganham nova refulgência na atualidade, porque, de base, o seu ceticismo é informado, não diluível, assertivo e cínico, quando se desmoronam, sobre massas incautas de gente concreta, ficções políticas, ideologizações de dominação, que longamente substituíram, primorosamente, realidades aceradas, negaram e ridicularizaram as críticas mais substanciais: neste momento civilizacional de agudo fim de partida, os dramaturgos colhem (marginalmente e incógnitos) a sua idoneidade cívica, estética, científica de observação e reprodução do real em laboratórios de fantasia social.

Em Rã ciclópica (p.119) o telescópio está dirigido para o solo, ampliando a vida humana sobre a Terra; talvez as estrelas já tenham sido conquistadas (didascália, p.119, Sons de comunicação entre astronautas e o centro de controle terrestre); a datação do episódio começa por ser futuro impreciso, decorrente, contudo, das contradições finais da era tecnológica de conquista do espaço. Três carrinhos de bebé em cena sugerem inocente

afabilidade humana, dois homens passeiam bebês, num espaço público, um ponto de embarque de aeronaves; de imediato, a desconfiança, com que se observam mutuamente, cria tensão na reprodução cénica de uma situação quotidiana: antes de entabularem diálogo, cada um dos homens opera compasso de espera, durante o qual mede o outro - um cheira um lenço, outro limpa os óculos.

O Homem do Lenço (HL) é um bem disposto: É bem possível que o mundo seja perfeito. Isto chegou a um ponto em que podemos dizer que a matéria aqui se organizou de tal modo que quase somos capazes de intuir o perfil do cómico que se deu ao luxo de criar tudo isto. (...) tendemos para a perfeição, p.119). O Homem dos Óculos (HO) não partilha do ponto de vista, não é sociável nem bem disposto, conversar não lhe interessa, talvez seja um dos que considera que há uma ditadura dos bem dispostos (HL, p.120). O diálogo acaba por se estabelecer sobre o comércio misterioso de algo que está dentro dos carrinhos: HO é um ex-funcionário das linhas de fronteira, HL um ex-fiscal, agora simples negociante de bebês, como HO, numa plataforma de embarque para voos terrestres, de um mundo que se apresenta tecnológico e muito controlado. Nesse mundo, contudo, o dinheiro continua a mover os humanos: HO (...) As pessoas trabalham demais. A culpa é do trabalho. Quem iria acreditar há uns anos que pouco tempo depois as pessoas iriam deixar de foder? E é que já nem as coisas eróticas estimulam os casais. E repare, quem é que ainda fode? Os muito ricos e os muito pobres. Tire se faz favor as ilações. (pp.120-121). A natureza quase desapareceu (HO Posso ver umas árvores ao fundo no horizonte. Por isso quero ir para casa antes do pôr do sol); o património cultural perdeu-se e de pouco, aliás, serviria, nas coordenadas sociais e existenciais do quadro (... a Biblioteca Central. Houve um incêndio. Diziam que era absolutamente segura, à prova de fogo. Agora a minha célula tem umas ruínas em frente); mutações genéticas aberrantes afetam os animais (HL... com cinco patas e um só olho é preocupante – as rãs avisam o homem (...) a questão está em saber se vale a pena levar a sério o aviso dos bichos já que são ótimos indicadores da qualidade do ar e da água. P.122).

Duas Mulheres entram e uma adquire um bebé ao HL, verificando o relatório de nascimento e pagando com cartão universal (p.123) numa pequena máquina, que HL retira do bolso. Tratam-se por camaradas. A 2ª. Mulher é abordada pelo HO e verifica o bebé que este tem para venda. HO confia que é o pai do bebé e a situação precipita-se: reentram HL e a 1ª. Mulher, juntam-se à outra polícia e revistam HO; este confessa ter gerado e vendido quatro e, depois, oito filhos - contra a proibição do Estado (p.125), não de vender bebês, mas de os gerar para além de um por casal. Todo o episódio é supervisionado por vigilâncias invisíveis, tudo o que fazem é gravado. O HO acaba por declarar que permaneceu igual a si mesmo, apesar de informado e de estar ao corrente das infrações em que o seu comportamento marginal e ilícito o colocou – declara-se culpado – Mereço ser condenado. Tenho oito filhos. (p.125) (...) Desobedei gravemente ao Estado. As crianças vendidas serão recuperadas e mandadas para escolas do Estado. A punição do pai não é definida, mas ele sabe para onde se o enviará (1ª. Mulher Sabe para onde vai, não sabe? p.126) e não será leve a condenação.

O abstrato totalitarismo envolvente e o suave comportamento das suas autoridades no quadro terminam com duas pistas provocatórias, que fazem recuar o tempo do exercício dramatúrgico, o aproximam do tempo e espaço portugueses atuais de receção: o tratamento por camaradas (que denota um organizado nivelamento de cidadanias, a que superintende uma cúpula política decisória, legisladora coerciva de normas societárias inflexíveis, e que Orwell e Huxley redesenharam a partir dos totalitarismos do século xx e do suplício do indivíduo neles) e o remate da Voz (altifalante no cais de embarque), anunciando a saída da aeronave doméstica Euro 99 com destino à capital regional do Norte: a proximidade no tempo de uma renovada sociedade escrutinadora dos indivíduos e organizada sobre uma inflexível aplicação das leis e da prossecução de um bem público adverso aos indivíduos (com ritmos de trabalho acelerados e já quase sem sexualidade, o estado degenerado da natureza, o controlo de nascimentos, o património ancestral queimado, etc.) é, pela subtil inscrição da aeronave Euro 99 no final, tornada alarmante, como estando, neste preciso momento, já a ser vivida pelos recetores dramatúrgicos – e, de novo, a questão central das propostas dramatúrgicas de AN retorna ao processo de europeização e aos impactos decisivos sobre os portugueses: o Homem dos Óculos é, claramente, mais um dissidente da segunda geração, enquanto os três polícias à paisana a representam formalmente, no zelo de funcionários de um grande sistema com que cumprem, sem atritos ou pruridos, a missão que lhes foi confiada e em que creem – sendo as dúvidas do 1.º Homem sobre a degenerescência das rãs uma artimanha policial e não qualquer preocupação funda com os impactos da modernização tecnológica sem ética humanizada. O espaço e o tempo do quadro aproximam-se, através destas inscrições subtis, das receções: a ficção dramatúrgica tem lugar em Portugal (ou na Europa) em rápida transformação, uns anos antes (refere HO, p.120) ninguém diria que as alterações fossem tão pronunciadas, a democracia e o federalismo europeus regiam-se por outras regras, em tudo diferentes da súbita instalação de um centralizado regime totalitário esclarecido, onde as tecnologias avançadas e a ciência imperam sobre o que resta de humano – com refinamentos, que o quadro Leitora de versos melhor explicita.

O estratagema policial, para apanhar em falso o Homem dos Óculos na sua infração grave, é rudimentar; em comparação, o interrogatório policial em Leitora de Versos mete-se por dentro de um sofisticado tipo de procedimento kafkiano de apuramento, confissão, punição e suplício do indivíduo, por cúpula estatal municiada de métodos e tecnologias inquiridoras: penetrar na psique da interrogada e sobre ela exercer pressão aniquiladora é o objetivo do sistema estatal representado; não deixar intocado nenhum aspeto da infratora, conduzir a um nível psiquiátrico de intrusão e devassa da privacidade e do mais íntimo do indivíduo consegue-se fazendo prevalecer as razões que constroem este tipo de poderes. O salto tecnológico entre os dois quadros sci fi permite orientar o sentido do totalitarismo e da repressão a exercer: da transação, por dinheiro, de algo proibido, passa-se às motivações de dissidência e não acatamento subjetivos e à própria consciência íntima da visada, submetida a coações de vária ordem, que outro fim parecem não visar, uma vez sob suspeita e nas mãos de polícia expedita e científica, que a sua destruição anímica. A especificidade científica de inquirição do sujeito reforça as

leis e a imposição de condutas e, como no quadro sci fi anterior, pode não se materializar num tempo muito distante em relação às receções.

A crescente indignação das receções, perante a representação da velha cena trágica da opressão e suplício do indivíduo por poderes de grupo instituído, vai-se construindo em pequenos passos. Os crimes de que A Outra é gradualmente acusada passam sempre por dissidências subjetivas várias em relação ao ferreamente estipulado pela organização estatal totalitária e visam (como em Mauser, de Heiner Müller?) que a nefasta autocrítica coagida reforce as razões do coletivo inflexível e aniquile a veleidade de pensamentos subjetivos, que seja aniquilada a vontade subjetiva e, em seu lugar, se inoculem razões e preceitos estatais em todo o tipo de encadeamentos de raciocínio. Nos jogos de linguagem do interrogatório, opressor e oprimido frequentemente parecem mudar de lugar: as razões que assistem à agente do estado (A Que Interroga) surgem como positivas e quase líricas, apesar da ameaça clara (... no outro dia morreu ali um tipo, tinha família. (...) gostaria de interrogá-la sem a violência da luz (...) não gostaria de ser antipática consigo, p.147); a pergunta de partida parece conter um apelo humano de entendimento: são ou não são os poetas que aguentam a máquina do mundo? Contudo, A Outra resguarda-se numa ambiguidade provocatória, uma inimputabilidade (Há pessoas que olham e vêem logo tudo, eu não, eu preciso de ler.. é isso. Devo ter a vista cansada.), que sabe não poder sustentar perante a brutal capacidade inquisidora da organização e os atos que sabe ter praticado. A consciência de A Outra e a inteligência que a organização lhe reconhece (atribui-se-lhe interrogador de nível oito, mas um de nível nove (Sabe que um diálogo com um interrogador do nível nove será para si a antecâmara da morte, não sabe? p.151) podem ser substituídas, se o nível dez (que regista e supervisiona, em direto, o interrogatório) assim o vir necessário, p.148; a noção de todo o interrogatório ser formalidade, face a uma condenação que não pode ser contornada, leva A Outra a uma serena atitude provocatória de não colaboração e de não reconhecimento, quer das infrações quer da autoridade para as atribuir. No absurdo da situação, cada palavra solicitada que profere colide com o estipulado e aduz agravantes ao crime primeiro, já documentado e provado. A Outra comporta-se no interrogatório como figura íntegra de desobediência subjetiva, consciente de si e das pragmáticas estatais e do seu destino provocado, sem admitir a culpa que lhe inscrevem – e Antígona, as sempre declináveis Antígonas do século xx colam-se ao quadro. A ambiguidade das respostas perturba o desempenho da interrogadora perante a organização e as hierarquias que supervisionam o ato; a Outra diverge hábil e provocatoriamente, em dupla ironia de quem sabe mais e pretende menos saber (A partir de uma certa altura a política deixou de me interessar. Preferi viver. (...) até parece que os poetas têm uma missão (...) Respondo como sei, p.148; (...) De qualquer modo já estou condenada, não é? p.149).

O totalitarismo que enforma a cena é localizado e as questões de infração restringem-se à subjetividade desobediente, logo punível, que entrava a realização do melhor dos mundos de racionalidade imperante, escrutinadora, mas de bem público inexcedível

(como todas as ditaduras se veem e fazem ver): A que Interroga Na nossa sociedade, como sabe, Deus passou à história. Resta-nos agora o problema da liberdade (...) Ela está aqui... a liberdade é um olho que vê. (p.149).

As pequenas heresias subjetivas, que A Outra (cônsua e desobediente) profere, são o suficiente para a condenar; mas todo o suplício foi despoletado para se saberem as razões que a levaram a queimar os livros do poeta e o quanto a visibilidade das estrelas nessa noite poderia ter influído no crime iconoclasta subjetivo (as estrelas como símbolo de projeção do humano e negação do melhor dos mundos humanos, anseio de dissolução e olvido do martírio do acaso humano, p.150). O amor à pessoa do poeta levou-a a destruir a obra (Ninguém mais devia conhecer os versos do poeta. Sou egoísta, é verdade, p.156): queimou toda a obra dele em casa, no terraço (p.154) e depois dirigiu-se ao apartamento do poeta; os poetas são entes privilegiados, estranhamente laureados na cidade totalitária (A que interroga Sabia que a organização se abstém de gravar os espaços interiores das zonas residenciais dos poetas da cidade (...) Sabe que são os únicos elementos da sociedade a usufruírem desse privilégio, não sabe? p.155), ou serão poetas os ideólogos em que o regime assenta? Por outro lado, a organização da cidade não lhe merece qualquer reparo (p.153), há liberdade de expressão e de movimentos, jogos das letras têm lugar distinto anual no estádio da cidade, a cultura é tão estimada, que um dos dogmas é o facto de serem os poetas que aguentam a (de outra forma, insustentável?) máquina do mundo (p.152).

E mais se aduz, para além da destruição da obra do poeta: A Outra foi encontrada junto à banheira, onde o poeta jazia afogado - e aqui, no momento em que o móbil está explícito e a tensão do interrogatório diminui, quando todo o caso aparenta esclarecer-se e a condenação estar prestes a surgir tragicamente, uma reviravolta intrigante faz gorar as expectativas de desenlace trágico normal, criadas pelo evoluir do interrogatório: a descrição da morte do poeta (em decalque do quadro da morte de Marat na banheira pelo pintor David) induz manipulado raciocínio de conexão política e histórica – os versos destruídos e o discurso à nação (que Marat escrevia, quando foi apunhalado por Charlotte Corday) fazem, de repente, equiparar motivações sentimentais e políticas e, nesse apelo à cultura das receções, torná-las mais desprevenidas para a decepção de expectativas e o confuso final de reviravolta absurda do quadro que se prepara. Nem o poeta é assassinado e tornado ícone de revolucionário moderno (afoga-se caricatamente na banheira), nem restam dele discursos poéticos póstumos endereçados à cidade; como também não há registos de violência ou sangue e A Outra é encontrada de consciência ausente, não é possível acusá-la de homicídio; mas, depois, para adensar o absurdo, existe a referência incongruente (p.156) de que ela exibia nas mãos um punhal de quinze centímetros de lâmina e que estava manchado de sangue, o qual desapareceu ao ser detida, e, mais tarde, reaparece em casa dela, em cima da cama debaixo de uma réplica do quadro do pintor David e que, misteriosamente, desapareceu da réplica do quadro (... no canto inferior esquerdo, tinha sido apagada a representação da faca caída). A incongruência do representado abate abruptamente os raciocínios dramaturgicos com

que captara a atenção das receções, o instante trágico culminante não se dá, adicionam-se, na reviravolta final, novas surpresas, o desenlace expectável de mais um suplício trágico bifurca-se, dispersa-se.

A decepção das expectativas trágicas e a confusão de factos policiais criam um inesperado remate absurdizante, destruidor de raciocínios e expectativas lineares de tragicidade nas receções (a reiteração de semelhantes linhas de desenvolvimentos dramáticos), e ainda sobem mais um tom com o facto de o poeta ter sido visto na cidade, acompanhado por um cão, três dias depois de ter sido registado dentro da banheira (um clone do poeta lançado pela organização para evitar qualquer desestabilização social por causa da sua morte, p.157), antes de culminar na pena (inconcebível, depois das ameaças de morte, por motivos bem menores, durante o interrogatório) de condenação a recitar publicamente a obra do poeta, em local e hora a anunciar por toda a cidade – punição do crime contra a cidade e todo o seu património) e de este cúmulo justicioso absurdizante ser contrastado com o destino de morte em interrogatório do anónimo tipo que no outro dia morreu ali (...não confessou, tinha família...envolveu-se na rede...) e cujo crime tinha sido uma paixão violenta por um ator ou pelas personagens que este fazia...

Final perplexizante, dissipador de empatias da ação produzida, decepcionante de antecipações de remate trágico de punição injusta e ignomínia, as manipulações a que as receções foram sujeitas abrem espaço a que estas entrevejam, por trás do estranho poder totalitário sci fi representado, o sarcástico gesto com que, metadramaturgicamente, Abel Neves se lhes dirige, robertinhos na plateia?...

6. Três quadros desconexos na coletânea – ou três remates dramaturgicos para a geometria variável de espetáculos?

Três quadros da coletânea surgem desconexos dos núcleos atrás descritos, pela peculiaridade de conteúdos e formas destoam dos modos de exposição dramaturgica de idiosincrasias, deambulações e cruzamentos de entes contemporâneos, que foi possível estabelecer para os monólogos, os duetos, a upper class e os quadros de ficção científica.

Os diferentes encadeamentos espetaculares, que a eleição e conjugação de vários quadros permite obter, oscilam entre a coerência temática dentro de cada núcleo (um espetáculo compondo exclusivamente monólogos, ou duetos amorosos, quadros de upper class ou de sci fi seria monótono e demasiado concentrado), a mescla e sobreposição de textos dos quatro núcleos (o efeito dispersante não deixaria de dar melhor conta das realidades envolventes, de onde procedem observações e a que se destinam efeitos dramaturgicos), ou uma mais inesperada sequência de unidades redondas, sem que, de imediato, se notasse em que termos se articulam mais profundamente – a geometria espetacular das trinta propostas acaba sempre por produzir puzzles dramaturgicos variáveis, fragmentações dramaturgicas. Mais importante, contudo, do que o claramente representado, é o que se sugere não ter sido representado, os contornos de zonas lacunares de representação das realidades contemporâneas, o que sobressai, a negro, no pano de fundo.

Os três quadros a seguir analisados, unidades dramaturgicas autónomas e arredondadas (como as restantes, aliás) comportam especial capacidade para remate dos possíveis ramalhetes espetaculares: todos contêm formas e conteúdos capazes de fechar espetáculos de forma aberta e irresolvida; todos aportam uma questão existencial e social contemporânea (que deixam por responder perante as receções); todos convocam e incluem passado, presente e futuro (cada um à sua maneira), para confrontar as receções contemporâneas e as ideologias correntes do homem light; todos o fazem de forma paródica (sobre os respetivos pontos de partida) e alegórica (a querer inscrever um mais alto simbólico sentido humano na vanidade) nas intencionalidades dramaturgicas.

Vulgarização atualizada, paródia irónica, desconstrução e remontagem dramaturgica de narrativas em torno de Ariadne, Teseu e Minotauro, o quadro principia por um jogo de cartas entre estas duas últimas personagens míticas em figurinos contemporâneos, e o tom inicial é o de retirados da vida, entretidos e algo magoados com a posteridade: Minotauro Não somos nome de constelação. É pena. Podiam os povos olhar para cima e lembrarem-se de nós, p.171. O receio autoral de que as receções não estejam cultivadas nestas narrações míticas (a ponto de lhes escapar a ironia condoída que subjaz ao exercício) leva-o a incluir um vídeo com artigos breves de enciclopédia respeitando os três personagens remontados em cena (didascália inicial, p.171).

À vulgaridade da conversa durante o jogo de cartas (sobre chuva) e a batota que

Minotauro sempre faz (Olarilas! Dizes sempre o mesmo. Ironizando Cinco Ases?, p.172), depressa sucede a lamentação de Minotauro sobre a fugacidade da vida e o esquecimento da posteridade em relação a ícones trágicos e aos úteis ensinamentos que permitem sobre a existência humana (É assim a vida (...) um dia falarão de nós, sabe-se lá para quê. Que eu era assim, assado...tu isto, tu aquilo...estás a ver?). Revista a narrativa sobre o labirinto de Creta, chega Ariadne (...fui à rua... havia também outras pessoas... Hipólita... Galena... Eurídice... Fedra...que eu visse, estas, havia mais... e homens... por isso me demorei, p.137) e os preparativos para a partida para a ilha de Naxos dos dois amantes são acompanhados pelos comentários do Minotauro (Já se sabe, a história está feita. Vão chegar a Naxos, Ariadne adormece na praia e Teseu, aproveitando o sono da rapariga, entra no barco e desaparece na noite, em direcção a Atenas. Esta história contar-se-á de mil maneiras.) e a estranheza da circularidade do tempo humano. Resta, a fechar quadro, o monólogo lamentoso do Minotauro (p.176), o seu sonho, na senda dos amores perigosos de sua mãe, de amores incestuosos com Ariadne abandonada. As projeções de imagens turísticas de Naxos sublinham no quadro quer a circularidade no tempo dos atos humanos, quer a tragicidade das paixões e dos discursos patéticos que engendram, antes como hoje, remate e oferta de reflexão à plateia...

Exterior com natureza morta (p.109) convoca e preenche a breve cena (quase um flash dramático) com a imagem inicial de ruralidade (cigarras, mesa com terrina com frutos, didascália inicial), prezada noutros quadros, para, muito rapidamente, converter um aparente camponês num terrorista (não redutível apenas ao separatismo basco), sua cúmplice encapuçada e a vítima (autarca raptado, segundo o noticiário radiofónico que se sobrepõe às cigarras, pp.109-110). Uma sondagem na rádio, depois da meteorologia, dá conta de esmagadoras percentagens de inquiridos (a população) estarem contra os separatistas, a favor da sua ilegalização, pelo agravamento das penas de prisão por atentados à bomba, pelo alargamento do conceito de apologia do terrorismo. O homem apresta-se a executar o raptado, este tomba subitamente a cabeça para diante e o assunto fica resolvido. Lacónico, o terrorista justifica (p.110): Somos um povo e uma cultura. Temos uma língua.

A ambiguidade da sentença apenas tem a esclarecê-la um foco de luz muito ténue sobre o prisioneiro e a terrina com frutos: a vítima merece uns instantes esbatidos de atenção, antes que o som das cigarras se volte a sobrepor a mais um trágico episódio humano, depressa dissipado no olvido. A sentença, em si, está construída como um slogan pragmático de uma reivindicação (sem muito apoio na gente a separar de alguma iniquidade e a instituir em alguma integridade) ou como uma incapaz defesa argumentativa de um ato de terror – no fundo, o mesmo que um Estado ou outros poderes opressivos podem proferir como justificação sacralizada dos seus atos. O facto de o quadro ocorrer num parêntesis sonoro humano, antecedido e seguido pelo canto das cigarras, retira qualquer importância relativa à sacralização de conceitos deslocados de nacionalismo: uma massa, um património e práticas locais, uma língua foram, enquanto

programa político sem mais, sempre o rastilho recente de atrocidades, fratricídios, edificação de novas opressões – por vezes excedendo as das forças invasoras ou colonizadoras de que se separaram.

As convicções férreas do terrorista denotam dramaturgicamente deambulações e errâncias de grau mais labiríntico do que o dos entes menores decalcados e ampliados por AN. Como possível remate para um encadeamento espetacular, o quadro tem ainda o mérito de fechar o processo expositivo da contemporaneidade com uma questão candente da loucura humana dos nossos dias: a da arbitrariedade de matar por causas sacralizadas, putativamente na vanguarda de milhões de pessoas. O labirinto do terrorista vai bem além de mera questão política: é dentro dele, robertinho endoutrinado, que o trágico da inconsciência de si e das envolvências de toda a ordem (humanas e inumanas) se queda, quase inarticulado (um slogan de enunciação breve, três sacralidades de essência duvidosa, três ideologemas sem sintaxe explicativa, uma trindade abstrata, uma fé por que matar e se matar). A incapacidade de ter dúvidas ou de se questionar sobre o significado dos seus atos, agindo sob a égide de um grupo fechado em dogmas e cumprindo a partir deles, confere à personagem uma marca terrível – está para além do homem light do seu tempo, num limbo de todas as violências humanas sobre humanos, nenhum ideal, por mais História que sonhe conter, ou por mais atrocidades anteriores que pretenda ressarcir, lhe confere empatia. Este pretendente a membro de upper class em advento excede as outras personagens perversas na desumanidade: o seu laconismo é dramaturgicamente loquaz, quando as receções forem capazes de formular as questões acertadas sobre a ponta do iceberg representado e não se bastarem no consumo do familiar e corrente.

O balde e as três donzelas – uma história popular (p.43), coloca a questão moral da intervenção humana no controlo arbitrário da natureza e a relutância em proceder racionalmente (por conveniência de vidas humanas, no quase irrisório dos preceitos domésticos) a intervenções que limitem as dimensões de existência do mundo animal (a sexualidade dos gatos só? – vide, atrás, Rã ciclópica, Homem dos Óculos), sempre que conflituem com os mais imediatos interesses humanos. Sendo um quadro simples e bem disposto, por cima de um gesto trágico (arbitrariamente decidir sobre a vida ou morte de seres), os impactos nas receções vão bem além do gratuito e do episódico irrelevante, porque deixam a pairar uma série de considerações morais sobre a índole humana, sobre a condição humana e sobre a consciência humana dos atos que pratica nas deambulações e errâncias, nos ziguezagues que caracterizam, sobretudo, os entes menores contemporâneos. Todo o episódio do afogamento dos sete gatitos num balde (ato que nenhuma das donzelas quer assumir, mas com o qual alguém terá de arcar, em função de uma contabilidade que assegure paz doméstica), depressa deixa entrever uma série de questões éticas, filosóficas, políticas e ideológicas, que os quadros de NA sabem colocar de forma simples às receções, e que contêm estímulos disseminados para questionações, nesses âmbitos, ulteriores ao ato dramático.

A colocação das personagens numa ambiência cénica popular (além do significado de

conto popular alegórico, ilustrativo de sentidos mais graves que subjazem ao gênero) facilita, num tom ligeiro e até cômico, familiar e reconhecível, o acesso a reflexão e consciência sobre a gravidade dos atos que os humanos praticam sobre si mesmos e sobre o que os rodeia, dando flagrante saliência aos modos como os humanos, na inconsciência e irreflexão que toma conta das suas deambulações e errâncias, continuam a proceder – e que os quadros *Se não subo ao pessegueiro*, *Para um dia pintar o guardarrios*, *Muito curta metragem com regador*, *A moral das abelhas quando ferram*, *Rã ciclópica* ou *Keóps e bolinhos de canela* destacam dramática e ideologicamente. A relação dos humanos contemporâneos com o que têm à sua mão (e com que deveriam coexistir) é catastrófica para o que não é humano, mas, irreversível também para a sua existência presente e futura, a curto prazo.

Por outro lado, no valor intrínseco do quadro, as três donzelas desconhecem o transe (o mistério feminino) existencial da maternidade (e também a feminilidade nova, ousada, determinada, assertiva das mulheres nos quadros de AN - só *Órbita aberta* é explícita quanto a ter filhos, e fá-lo de forma bem demarcada, onde os homens robertinhos não deverão intervir), mas a sexualidade delas não é inocente (*Terceira (...) Quim Zé*, p.47, (...) *oh, que porra! Ele não foi também vosso namorado?*, poderá estar interessado em ficar com um dos gatos, na hipótese de se os não matar). Algo de quase sugerido subliminarmente coloca no quadro - em toda a hesitação das três donzelas, em todos os pruridos e adiamentos, no voltar a tirar à sorte quem mata os recém nascidos – a questão portuguesa (tão socialmente polémica e existencialmente grave) das interrupções voluntárias de gravidez, do aborto clandestino, quase sempre justificável por enquadramentos de paz e equilíbrio doméstico e social, não pode deixar de aflorar ou tomar conta das receções portuguesas – e ela subjaz, grave, ao quadro de interação de mulheres nas suas ocupações íntimas (nenhum homem por perto) e tratando de problemas domésticos. O outro quadro da coletânea que se lhe assemelha no teor feminino exclusivo é *A Marte*: nele os gatitos a abandonar são herança do marido de uma das duas mulheres, que decidem viver juntas uma relação diferente, esgotadas de homens; o quadro joga, até ao final, já sem as mulheres em cena, com a ambiguidade de abandonar bebés ou gatitos. No quadro vertente, a mesma ambiguidade de gatos ou bebés humanos pode ser produtiva no plano submerso das suas significações.

Esta ambiguidade produtiva das enunciações e trocas entre as três donzelas confunde o ato de matança à beira de ocorrer, que logo as receções percebem urgir ser executado: as saias rodadas e coloridas (*didascália inicial*, p.43) recobrem a gravidade naturalizada da situação dramática, mais do que reportam ambiências populares de mulheres (*Primeira Vou deixar crescer o cabelo até ao rabo. Silêncio. Para depois ter o prazer de o cortar. Silêncio*). A sexualidade das três donzelas expõe-se: *Segunda Juro-te que não fizemos truque. Calhou-te, podia ter calhado a qualquer uma de nós. (...) Apetece-me bolachas com geleia. Primeira Tens marmelada no armário. Segunda Acabaste com a geleia? (...) Terceira Acho melhor fazermos a coisa depressa, engonhar é que não. Silêncio. É a vida, porra, não vamos agora ficar feitas catatuas a olhar o balde. (...)*

Primeira A tua mania de deixares a porta da cozinha aberta é no que dá. Terceira Achas que isso agora adianta alguma coisa? Segunda Estamos com lua nova, é? Primeira Sim. (pp.43-44).

A ambivalência misteriosa das mulheres, quanto aos discursos de intimidade feminina, pesa na elaboração inicial do quadro, antes que as receções distingam o cerne aparente das hesitações - afogar os recém nascidos; arditamente, o alívio de ato de interrupção de vida é, na nomeação dos sete gatitos, (p.45), ainda adiado por mais enunciações de dúvida referência a contas: Terceira Bom, posso trazer? Primeira Não espera aí. Breve silêncio Não sei se sou capaz, nunca fiz isto. Terceira Nem nós, por isso é que tirámos à sorte... Vá lá, deixa-te de macaquinhos no sótão. Primeira Pois é mas quem tem a parte chata para fazer sou eu. (...) Eu sei lá! E tem que ser hoje? Segunda Não podemos continuar nisto o tempo todo, e está na altura certa, acho eu. Primeira O que a mim me faz espécie é haver pessoas que fazem isto como quem bebe um copo de refresco. Breve silêncio E se estivéssemos quietas e deixássemos andar a natureza? Terceira Faz as contas. Sete vezes sete... (p.44).

Um terceiro andamento de trocas entre as donzelas (pp.44-45) codifica nos gatos a matar a questão metafórica suave da sexualidade, amores e consequências das mulheres e dos homens contemporâneos; pela sexualidade irracional dos gatos e gatas, homens e mulheres são equiparados (e os amores e a sexualidade estão inscritos nos quadros de AN como cerne dos mais salientes comportamentos humanos contemporâneos), sobre eles impende uma problemática (equacionada na realidade populacional e demonstrada dramaturgicamente em Rã ciclópica): Terceira nem todos serão fêmeas mas acaba por ser igual, não fodem estas fodem outras que andam por aí. Dou-te um número por alto, redondinho como a lua: dentro de dois anos, se não te decides a fazer a coisa, vamos ter aqui no quintal aí uns cinquenta gatos, fora os que vão achar graça à colónia de férias e toca de armar a tenda onde os outros já têm hotel. Da intimidade maternal das mulheres, a problemática pode-se estender à vaga de imigrantes (gatos por humanos?), à aproximação e radicação de outros gatos, já não só um ratio de sobrepopulação interna, mas um agravamento desta, pela instalação, nas cercanias do lar herdado (pais defuntos), de uma invasão de gatos exógenos, aliciados pelo estilo da colónia de férias (p.45).

Os textos dramaturgicos insinuam-se por âmbitos correlativos objetivos que escolhem tocar; os sentidos alegóricos ou metafóricos abrem-se a especulações, o não dito e o implícito pressionam o que é dito e explícito; particularmente neste quadro, os nós de estranhamento referidos aliciam a interpretações abusivas – ou provocam-nas, ironicamente, com a falsa candura de quem, nem por perto, aludiu a matérias tão gravosas nas sociedades humanas... Uma dupla ironia metadramaturgica e acional percorre o quadro do princípio ao fim; e transporta os efeitos nas receções para além da simples história popular, para o plano das declinações contemporâneas do trágico menor, mais uma vez recoberto pelo humor ligeiro de encadeamento dramaturgico – adiando o ato de morte, as trocas divergem em tom de brincadeira (pp.46-47), o que acaba por as

reenviar para a necessidade de se ser pragmático e não ter contemplações ou pruridos. Contudo, as tentativas de suavizar o ato resultam no oposto (Segunda, p.48), reiterando a crueldade concreta do que há a fazer. Novamente, se tenta, pelo humor (p.49), retirar tensão ao ato prestes a acontecer e, como atrás, o humor, acentua-lhe, ainda mais, a crueldade, acabando as três donzelas por lembrar episódio de infância (pp.50-51). Quando, finalmente, a Primeira está afinada para executar o ato (Subitamente enérgica, num tom alto, levantando-se e caindo o banco Muito bem, se é isso que querem, muito bem, vamos a isso! Onde estão os gatos? p.52), já a natureza tratou de fazer correr tempo e a sobrevivência dos gatos aos atos humanos torna-se plausível (Terceira a gata desapareceu, não encontro os gatos, p.53).

Cúmplices no fundo, para além da necessária pragmática de se fazer o que tem de ser feito, as três donzelas ficam aliviadas por não terem de arcar com as consequências da decisão (de sua mão) de um momento cruel, que sobre elas acabaria, sempre, por se refletir: Primeira (...) Precisamente... é isso... é disso que tenho medo... tenho medo que as minhas mãos nunca mais voltem a ser as mesmas.... Com gatos ou com bebês humanos.

SÉTIMO ESTUDO

PEDRO EIRAS – AS SOMBRAS OU O TEATRO ESQUIZOFRÉNICO DE ANA EM SEU TÉRMINO

As Sombras, de Pedro Eiras, exemplificam, em vertente específica, a necessidade dramática atual de continuar a colher nas realidades portuguesas amostras, ampliá-las, familiarizá-las e estranhá-las para preencher a cena – tendo por inferível intencionalidade que se aquilate (existencial, sociológica e politicamente) sobre as segundas e terceiras gerações estruturáveis após 1974.

O laboratório de fantasia social (portuguesa) de Eiras é diversificado nas estimulações de escrita para a cena, mas As Sombras, pelo fôlego dramático e pela composição complexa, pela contiguidade de personagens, deambulações ou asserções constituídas em relação ao real português contemporâneo, remontam em cena idiosincrasias e fazem contestar preconceitos instalados entre ser-se conservador e ser-se, perversamente, dissidente face à sua geração, aos lugares-comuns da sua geração e à nova ordem europeísta que, de facto, obrigou a um corte cultural e de mentalidades com um fechado passado arrastado, mas, ao mesmo tempo, lançou três gerações, respetivamente, na abulia, na euforia inconsistente e na disforia trágica. A quarta geração surge também, ainda encasulada e de augúrio reticente.

Poder-se-á dizer que esta fixação estereotipada em reler analiticamente os textos do surgimento por uma vaga sociologia dramática do pós-25 de Abril lhes atribui um carácter menor, os diminui no seu valor intrínseco, enquanto materiais destinados à cena posterior; mas o que, realmente, se constata, ao analisá-las em detalhe, é que, por cima de esquemas conflitantes e geometrias de tensões entre personagens com indefinições de futuros, muito frequentemente os dramaturgos procuram alicerçar o momento presente das deambulações, perversões ou estabilidades numa causa primordial, num (já longínquo e quase invisível) ponto de origem, num momento, a partir do qual todas elas, personagens, começaram a dar os passos próprios, que as fizeram, mais tarde, confluir num espaço e tempo de cruzamento acidental e de reavaliação de condutas – a atualidade social e a atualidade dramática em observação.

O modo de composição do texto em fragmentação de cenas (que tão depressa são contíguas e contínuas, como avançam ou retrocedem, reviram as perspetivas do representado em função de personagens (vide os telefonemas de Ana e José, por exemplo), ou, inclusive, fomentam atritos metadramáticos entre os actores e os sentidos de construção de personagens em decurso cénico), procuram dispor um confuso aparato de informações dispersas (frequente e propositadamente contraditórias no decurso cénico), que as receções vão encaixando com dificuldade e a que lacunas intrigantes se justapõem, recortadas a negro, num pano de fundo - a fragmentação como modo de construção dramática e rapsodização (os rapsodos são, afinal, as receções, aliciadas a esse célere trabalho de artesanato mental, de cosimento de fragmentos, erro e tentativa, montagem de puzzles incompletos, a que sempre faltam inúmeras peças e que, supostamente, permitiriam um fresco de dimensões esclarecedoras).

As Sombras podem ser relidas (erroneamente, se por aí se ficar a análise) pelos dois ângulos que uma geração (a segunda após 1974) permite obter: o ângulo dos que se integraram nas oportunidades de europeização (Eduardo e a sua lisura burguesa nova) e a dos que, por opção ou inépcia, dela foram dissidentes (José e o mundo de aventuras, mitomanias, deambulações dissidentes, sentidos de vida fora da normalização, fracassos e perversões): entre os dois ângulos, as geracionais vítimas trágicas do processo, as que perderam os extremos de afirmação, não conseguem equilibrar existências entre eles, nem optar por nenhum deles – Ana e, depois, Vera; ou Ana e Vera como uma mesma personagem em estádios diferentes, adulta e jovem, projeção ou memória de si.

As cinco distintas propostas do volume As Sombras podem ser consideradas na sua individualidade arredondada ou como apêndices e excursos de uma unidade dramática central (A Última Praia antes do Farol) e não só porque em todas elas surgem as mesmas personagens com idades diferentes (um jogo concetual enigmático), mas porque o jogo com as sombras tão depressa parecem invadir o presente de Ana, Eduardo e Vera num momento distenso de férias à beira mar, como retroceder a um passado conexo (Uma Carta a Cassandra e as guerras coloniais, revistas à luz das missões de paz portuguesas da atualidade, por exemplo), reunir as três personagens e José num fim-de-semana com clichés de filme de terror classe B (Pressentimento de Inverno), ou ainda estender a personagem Eduardo a uma velhice de ocupação literária e cultural, já sem as outras personagens no horizonte, e terminando também ele um tempo humano (Cultura).

1. SLOW – prólogo da rememoração antes da dormência e da dissolução

O breve texto que abre o volume, *Slow*, coloca três das personagens (de um quadrilátero de amores sexuados e tensões emocionais e mentais) com cerca de cinquenta anos e percursos de vida que abrandaram e quase se estabilizaram, cristalizaram. Em relação à unidade dramática central, *Slow* funciona como um prólogo decisivo, onde se esboçam os traços constituintes das personagens e se equacionam, levemente, os laços que as ligaram antes e a conjuntura anímica presente de cada uma delas: José é referido no monólogo interior de Ana (pp.12-13) como estando a fazer um trabalho em Trás-os-Montes, anda a recolher máscaras, imagina, conversa com as pessoas das aldeias e pede-lhes as máscaras que usam nas festas, ele tem uma bolsa para. (...) Diz que dorme na carrinha, lembras-te daquela carrinha amarela dele, ainda a tem. Eduardo trabalha num escritório, e o seu estatuto socioprofissional mais concreto só vem a ser dado na unidade central (Ana e Eduardo falam de si mesmos, como se perante um espelho, um barman inaudível (e invisível), no bar de praia desactivado); Ana é dona de casa familiar e o reconhecível discurso interior, deprimido e sem vitalidade, depressa a situa entre os dois homens, mesmo antes de qualquer relação entre os três ser mais explícita: nem profissão, nem aventura – apenas um estado doentio, hipocondríaco, uma rotina sem brilho ou atrativos, monocórdica, com o rodar das sombras pelo dia e o medo do escuro à noite. Vera é referida também (p.12), mas sem que outro laço ligue os três – na unidade central surgirá como filha adolescente de Eduardo e Ana, aparentando, em *Slow*, ser uma amiga com uma vida mais excitante (mais próxima da de José) do que a do casal regular da segunda geração assim representado.

A vida diária de Ana reparte-se entre as queixas de má saúde, as compras, um acidente presenciado na rua (p.10), o almoço com o marido em casa (aqueles canelónis de ir ao microondas), a falta de vista, a televisão, guerras sempre em pano de fundo habitual (os que contra elas se insurgem e a indiferença que os poderosos lhes votam), limpezas e arrumações domésticas (p.11), música na rádio, a memória vaga da casa antiga (os posters do marido desaparecidos em caixotes algures), a preparação de um jantar especial e o impedimento de última hora do marido para não comparecer. Ana roborado dramático? A questão dramática de *As Sombras* enceta-se por aí, por esta representação familiar de uma personagem reconhecível, encontrável no real.

A *Voz Off*, que dá acesso ao monólogo interior de Ana (não se dirigindo, mas como se se dirigisse, em abstrato, a Eduardo, ou a outrem menos perceptível do que ela própria), percorre o cénico ritual lento do casal a preparar-se para dormir; uma vez extinta, breves palavras são mansamente trocadas entre os dois, permitindo ver a relação assimétrica que os liga: Eduardo contemporiza com o medo do escuro que a mulher agora tem (p.13), ela relata, para si mesma, o decurso apático e triste do dia, não o partilha com ele em nenhum aspeto, apenas procede a registo diarístico no seu cérebro.

O *slow* dançado com José na 1ª. Cena (muda, p.9, didascália inicial) é condicionador de tudo o que ocorrerá nas outras unidades: há uma afinidade estranha entre José e Ana e

aquilo que ela expõe, marcadamente, como origem da sua existência atual, deprimida e angustiada (medo do escuro é medo da morte?).

As Sombras, por outro lado, prestam-se a interpretações de materialização dramática, que reforçam o nível fantasmático do representado (as deambulações anímicas de Ana em todas as unidades em que é representada), evocação dramática de vida mental e de interioridade da personagem, que é centro (sem equilíbrio) de tudo o que é feito ocorrer em cena – e inclinam a pensar (vide 2ª. Parte, no hospital com Eduardo, onde é mais manifesta a contradição entre o real exterior objetivo e o real interior subjetivo; mas, também, desde logo, patente no monólogo de abertura em Slow, onde o discurso interior está dissociado dos atos das duas personagens a prepararem-se para dormir) serem todas as unidades dramáticas ficções, debates interiores, erupções de memória na figura central e produtora (dramaturga), construções com muito breves intervalos de descida à realidade (por exemplo, o curto diálogo com Eduardo sobre ficar a luz acesa), o que, por sua vez, promove Eduardo a uma diferente configuração crítica e retira a José e a Vera (enquanto produções de uma mente descentrada de si) o carácter negativo, que, principalmente, acompanha o primeiro e o configura mitómano, falso, perverso, sádico, etc., alguém que apostou a alma com o Diabo (ver monólogo atribuído a José, 2ª. Parte, cena final da unidade central).

As Sombras podem apontar, assim, para um elaborado e desdobrável longo monólogo (interior) terminal de uma angústia contemporânea, distribuído em outras três personagens convocadas, povoando e dramatizando essa angústia avassaladora de eventos e memórias já esvaídos e projeções hipotéticas de cruzamentos atuais dessas sombras, entes fantasmáticos – o que pareceria complicar (um pouco) a perspectiva crítica de sociologia dramática das gerações portuguesas pós-1974 e, na verdade, acaba por lhe abrir um campo nem sempre fácil de abordar em teatro: o da perspectiva interna (a partir de dentro) da esquizofrenia, o da deterioração mental angustiada e angustiante, por via das suas próprias palavras e imagens criadas, com ligações muito diferidas e intermediadas ao real envolvente, a assunção do ponto de vista narrativo e criativo (produtor, de dramaturga) da personagem monologante, criadora única desta teatralidade em espaços confinados da mente, ficções descentradas de si, mantendo-se, no entanto, sempre como fio condutor (e produtor) da dramaturgia central e dos quatro apêndices e excursos.

As duas cenas de Slow instituem-se paradigmas para ler e edificar todas as restantes cenas curtas, que, depois, delas se desdobram:

a primeira (muda) orienta a constituição e existência cénica da imaterialidade e inexistência atual de imagens dramáticas e gestos das personagens; a segunda, pela Voz Off, marca a discrepância entre o silêncio do corpo de Ana (apenas deitar-se) e a ebulição de fiadas de palavras e diálogos ininterruptos que lhe preenchem o cérebro e não transvazam da sua intimidade, um corpo doente e a caminho da dissolução (medo do escuro), um cérebro angustiado e imparável, uma tremenda solidão sobressaltada pela erupção de sombras do passado (biográficas ou ficcionais), que ela se decide a fazer

jogar, conjugar, confundir, interrogar, dobrar, desdobrar, reconfigurar, que ela tenta apagar e reequacionar de modo mais auspicioso, sem nunca sair de si e delas se conseguir afastar. Silêncio, solidão, corpo doente são os parâmetros do monólogo terminal, a retrospeção da vida cerebral subjetiva, projeções de palco e décor para ele, a distribuição de segmentos de monólogo por personagens evocadas e constituídas em ausência a dinâmica, e as palavras imparáveis a consistência dramática – a obscuridade do visível é prescindível, a palavra é o corpo da dramaturgia, o texto funciona quase no escuro.

As dispersas conexões com as realidades envolventes da existência de tragédia interior, esquizofrénica de Ana, por outro lado, são suficientes para a situar num tempo e espaço sociológicos concretos – o monólogo interior de Slow dá conta bastante da cidade, dos problemas urbanos, das guerras pelo mundo, das televisões, etc., em ambiências portuguesas quanto baste; e a questão em amostragem ampliada, para questionação crítica pelas receções, é também social, sociológica e portuguesa – o que preenche, amargura, angustia, dissocia e anula uma existência nas coordenadas contemporâneas? As referências e referentes portugueses do monólogo complexo são marcados, mas não impedem extensões e impactos fora deste círculo cultural mais delimitado; aquilo de que Ana padece será, sobretudo, ocidental, mas o cerne dramático funde-se interiormente, não chega ao exterior, é tragédia silenciosa e íntima, da sua exposição, decurso e não terminada eclosão, o real envolvente pouco impacto reterá – Eduardo, sentinela ético, zeloso da realidade racional, desta tragédia íntima mais não recolhe do que a explicação de quebra de tensão em Ana (unidade central)

2. Dramaturgia caleidoscópica da intimidade silenciosa de Ana: A Última Praia antes do Farol, unidade central

A Nota prescritiva (p.18), que introduz A Última Praia antes do Farol, baliza razoavelmente interpretações dramatúrgicas no sentido de um teatro de interioridade, centrado no drama em vida que Ana faz ocorrer, que Ana produz, de si e para si, dramaturga, erige e faz executar. Eiras diz bastarem um actor e uma actriz para as quatro distintas personagens; a possibilidade paradoxal, esquizofrénica de Vera ser uma personagem que Ana representa e Eduardo um alter-ego assumido por José (Ou ao contrário?...), não deve ser, desde logo, posta de parte; a unidade pode ser vista como uma peça de duas pessoas e dos dois fantasmas que elas, por um jogo sádico de sublimações, decidem invocar. Não há confrontos de personagens do mesmo sexo. Apenas monólogos de personagens solitárias ou confrontos abertos em que a sexualidade reivindique o seu peso, para não dizer a sua ferida.

As prescrições de Eiras validam a interpretação de efabulação mental, de jogos de sadismo amoroso e sexual de duas personagens solitárias, nos seus monólogos cruzados em tensões – para a peça em apreço. Mas, percebendo o volume como dramatúrgica arquitetura complexa das mesmas personagens, seus simulacros e encarnações, a hipótese produtiva de um material dramatúrgico mais denso e articulado a partir de efabulações estilhaçadas do mundo interior angustioso e terminal de Ana (a Ana silenciosa e verbalmente incontinente nas ficções interiores dramatizadas, como se apresenta em Slow), a hipótese de dramaturgia da angústia individual, repartida em ficções e personagens, por trás das quais se dissimula e incita, sai reforçada no que de trágico se quer expor, dar conta, quanto à contemporaneidade dos humanos (numa área que, noutros dramaturgos, já tinha sido exposta pela via da iconoclastia, da ingenuidade genuína, da circularidade da índole, condição e História humanas, das deambulações e declinações menores do trágico atual, do humor ligeiro e da afabilidade humana a manter como valor – e esta hipótese recoloca (pela perspetiva de narração interior descrita, dramatúrgicamente, no seu extremo) e releva a ideia comum às dramaturgias emergentes de incidir em laboratórios da fantasia social, em perscrutar e ampliar todas as áreas em que o homem light pode ser representado – desta feita, a angústia e a loucura (sem admissão do mais leve toque de humor ou ironia gratuita e retemperadora), materializada na cena, dominando-a e fazendo-a vacilar e errar com ela.

Se esta perspetiva dramatúrgica crítica é sustentável, nesta arquitetura muito complexa da fantasia social laboratorial de Eiras, uma dimensão nova está aberta na representação das declinações do trágico menor contemporâneo, pela via direta de expor (e já não de o sugerir ou ironizar), num exercício dramatúrgico, a sua própria produção, dando conta da própria produção e da personagem produtora de um mundo ficcional interior desdobrando-se em cena – metadramaturgia em ironia dupla: o jogo mental a dois tem um carácter de conflito realista, conjugal, sexual de arrastamento das tensões desde o real até à cena; a hipótese do desdobramento de efabulações de uma personagem

descolada do real cria o próprio campo de pesquisa na personagem, deixa o real envolvente à margem, e alarga-a até ser toda a dramaturgia em si - sujeito representado e sujeito representador.

Areia e mar, três despojados espaços humanizados (poucos adereços e praticáveis, referindo - para se o fazer esquecer - um real envolvente reconhecível e definido) abrem às personagens um relacionamento dramático de abstração; entre areia e mar, a dramaturgia da angústia individual terminal pode evocar, convocar e fazer entrar fantasmagorias, dar-lhes palavras, discursos e formas, distribuir papéis e criar personagens e tensões, dramatizar no espaço (devoluto e encenável) da vida anímica (As personagens criam o espaço, o espaço não cria as personagens, didascália inicial, p.19); o bar está desativado há anos, as esplanadas desertas, as personagens criam o espaço das tensões; a batida de um hit americano subliminar, nos altifalantes dá outra pista bastante da contemporaneidade e dos referentes praia e férias para preparar enquadramentos, mas não concretiza nada – a cena parece, de propósito, estar mal composta, apenas com resíduos humanizados. O que importa reintroduzir, de imediato, é o conflito das duas personagens iniciais, (gestos e depois palavras), com que Ana preenche e desdobra o seu mundo de silêncio, angústia, pequenos registos – cumulativa consciência de si: cruza-se com José e esbofeteia-o, mal o reconhece (Ana Estou a olhar para um fantasma. José Os fantasmas não sangram. Ana Não, sangram os vivos por eles. José Tu hoje estás sibilina! Ana Eu sou sibilina. Não te lembras? José As pessoas mudam. Ana As pessoas não mudam nada. p.22).

Ao esbofeteá-lo, Ana fá-lo sangrar, porque usa o anel (o elo com Eduardo) com a pedra virada para dentro, a tensão de triângulo amoroso está estabelecida (p.24): a existência silenciosa de Ana estabeleceu-se no casamento com Eduardo, a estabilidade emocional burguesa sublimou decepções e crises neuróticas agudas (referência da personagem e dramaturga de serviço a doença, no bar desativado), a paixão sexual exuberante, a instabilidade amorosa anterior, por que José é, na dramaturgia interior de Ana, responsável, agressivamente punível por omissões e eroticamente desejável, num plano ficcional de reconstrução do passado, contraposto à silenciosa situação presente dela.

Ana redesenha José: mitomania, deriva, irresponsabilidade para com os outros (José tenho sofrido muito. Ana Tu não tens sofrido nada. p.25), a ausência, mas a capacidade de, perversamente, ainda se imiscuir, se impor na existência dela, ser danoso depois de um longo tempo, depois de ela ter edificado uma outra vida (silenciosa, que a confina à sua interioridade de reativamento ficcional, mas, no essencial dos dias, decente, funcional, burguesa, assistida, insatisfatória), onde não entrem paixões irracionais e sexualidade passional, extremos para a debilitada condição anímica (monólogo ao espelho com barman, o preço da paixão decepcionada).

A condição de fantasma em prestação dramática no espaço do cérebro de Ana, que José detém na unidade central, explicita-se (José É como um déjà vu. Como se estivéssemos a representar os nossos papéis. Isto já aconteceu? Ana O quê? José

Estaríamos numa praia, ao meio-dia – Ana Não. José Eu com sangue na cara – Ana Não. p.27) e a ficção dramaturgicada de Ana pode desdobrar-se, de si para si, de Ana sofredora a José ausente há dezanove anos, de Ana à realidade que lhe contorna a intimidade febril, de Ana aos espetadores de livre arbítrio, que escolheram assistir ao seu delírio mental dramaturgicada (vide cenas de pausa metadramaturgicada irónica, cenas 9 e 10, em Pressentimento de Inverno).

José é diabólico para uma mulher: as seduções assentam no ascendente sádico sarcástico que desarma uma propensa masoquista continuada e as ficções dramaturgicadas dela são originadas por essa tensão de recusa de quem lhe inflige dor e um prazer marginal, que, depois, a lança no pecado e sentimento de culpa (ver necessidade de punição de Ana/Vera), por trair o lado solar e impoluto de Eduardo e da relação, atenção, desvelos, o ser seu enfermeiro e arrimo. Para além de psicanálise gasta no plano teórico, Ana continua a sentenciar a efetividade deste tipo de emparelhamento mental: Ana sabe José ao pormenor sórdido, mas é-lhe aliciante (erótico) o tipo de jogo perversor que ele representa na recetividade seduzida dela (antes, como possivelmente no momento presente da efabulação dramaturgicada, que o espaço devoluto do cérebro faz encenar).

José é reedificado por Ana na cena mental da sua ficção, no teatro ocupacional do seu silêncio, na gravidade do medo do escuro – e a composição de José tem endereçamentos, por contraste com a responsabilidade e lisura humanas de Eduardo, geracionais: o que Ana redesenha dessa sombra antiga e talvez já dissolvida, que ela faz cruzar o seu presente angustiado e terminal, é o oposto de Eduardo (Eiras sugere alter ego), a quem ela deve gratidão e afabilidade (por enfermeiro sempre atento), mas com quem não pode fruir os extremos passionais de erotismo sadomasoquista (para recuperar uma gasta terminologia) – o erotismo com Eduardo parece só já resumir-se ao facto de ele dobrar apolineamente a roupa ao deitar-se e contemporizar com o medo do escuro dela; por seu lado, José recolhe, por hipótese, caretos em Trás-os-Montes (as máscaras do Entrudo e da descompressão erótica rurais, báquicas e demoníacas, assustadoras e excitantes, ainda enraizadas em quase dissolvidas tradições populares na uniformização europeísta), dorme numa carrinha (escandalosamente) amarela, de outros tempos, não tem medos, e é diabolicamente capaz de a seduzir de novo e, no mesmo lance, seduzir a sua filha, Vera. Por muito que o esbofeteie e marque a sangue, o fantasma de José permanece de magnética atração, diabólico, faústico (aposta – e perderá a alma – com o barman invisível, o espelho dos monólogos biográficos a que as quatro personagens se entregarão). Para além do bem racional e da dívida de afável decência a Eduardo, José persiste na revisitação da dramaturgia cerebral de Ana. José é o careto erótico do silêncio de Ana, a ignição repetida de pulsões de redramatização ficcional da biografia dela num presente descontrolado, em que tem de conciliar (apartados) dia rotineiro de dona de casa, corpo doente, memória erótica traída, gratidões, culpas por nelas se não bastar - existência no plano funcional, existência no plano passional, existência pessoal nas dores corporais e na ideia de terminar-se (o escuro adiado por uma noite mais).

José está reedificado e é feito mestre de cerimónias da dissolução de Ana (que se anuncia) no inumano, que ele ajuda a passar ao inumano. Ana verte nele todas as causas, todos os passos dados, celebra-o eroticamente, ama-o, precisa de o agredir e punir, por ele ser, de novo, seviciada, parte da sua angústia é a ausência e abandono a que a votou. Os aspetos negativos (mente por omissão, tem a mania de generalizar e de filosofia barata, p.29; egoísta, abandona-a quando ela dele necessita, dele depende - quebra de tensão, pp.30-31, repetição simbólica do abandono em jovem e crise/doença, vide alusão no bar desactivado, etc.) - redobram a atração erótica que manteve dentro de si, não são passíveis de sublimação: cena 3, Ana no proscénio, sagrando dos pés Ana (Grita:) Não! Só mais uma vez! Vendo a minha alma por só mais uma vez!

Ana compõe a sua presente natureza anímica e mental ao longo do diálogo com Eduardo (cena 2, pp.32-43): a necessidade de ser por ele protegida (que ela tenta quase negar) justifica-se pela incapacidade de antecipar perigos e de acabar por se ferir quase compulsivamente (Dantes adoravas andar descalça no meio dos rochedos. És como os gatos, sobem às árvores e depois não sabem descer., ou semelhante ao homem, referido no jornal, que entrou numa gruta, depois o mar subiu e ele já não conseguiu sair (pp.34-36); Tem uma energia negativa, uma fornalha a arder dentro dela (p.36); Eduardo minimiza e tenta mantê-la afastada da vida mental atribulada, dos jogos e metáforas sobre si mesma (Ana Eduardo, nunca te acontece teres uma ideia desagradável e o teu pensamento recusar-se a pensar nela? p.39) e sobre a morte, a dissolução no inumano (remoinhos no mar, trombas de água, chuvas de sapos, pp.40-41).

A cena 6 retrocede no tempo e a sedução e abandono de Vera por José é a cena primordial de sedução e abandono de Ana por José, duas dezenas de anos antes do presente de efabulação, refeita nele. Vera é Ana, repetem-se os passos da sedução: a mitomania, a dissidência em relação ao estabilizado da sua geração, o exotismo (o teu nome em linguagem gestual do Kalahari) dos supostos muitos anos em África (p.55), as viagens e inter-rail, as vagas sabedorias metafísicas (hindus), a liberdade e aventuras e a experiência de vida marginal, os modos de insinuação e de contornar a resistência de Vera/Ana (pp.54-59), o subtil discurso perverso e encantatório, a pressão erótica subtil (Tu és agressiva como ela, eu gosto disso, gosto que me dêem luta, fujo das situações onde não me dão luta, p.63) acabam por fazê-lo penetrar a intimidade de Vera/Ana, virginal e vestida de branco - e a propensão sadomasoquista da jovem começa a surgir sob o discurso de quem não se deixa intimidar. Na cena 11 (pp.80-91) o jogo de sedução já subiu de tom erótico, o contrato já se assinou a si mesmo (p.86), torna-se jogo erótico sadomasoquista que já começou há muito tempo (p.91), a escrava do rei passa a ...tua cadela, tua mãe, tua puta (...) É preciso humilhar o espírito. Sê perverso comigo, sê meu amo. (p.90) - as razões de evocação do fantasma José à cena mental de Ana.

Na cena 7, o diálogo pai/filha ou marido/mulher (Eduardo e Vera) não corre bem em termos dramáticos, necessita de ser interrompido e refeito na cena 8, para logo os actores, de novo, entrarem em desacordo e atrito explícito sobre a construção das personagens até este ponto (Ana superintendendo à função dramática e

metadramatúrgica em decurso): Actor Não assim não. Outra vez. (p.70). Actor e Actriz têm diferendo sobre o silêncio e alheamento de Vera em relação a Eduardo e às preocupações deste e sobre se ela deve ser mais combativa e agressiva, se a personagem deve ter mais força em si e confrontar o protetor e estabilizado pai. A Actriz resolve o dilema na cena 9, fazendo Vera sair atrás das sandálias (p.75), perante os gritos autoritários e preocupados de Eduardo. Passo metadramatúrgico, o diálogo entre actores também interpõe no decurso a incapacidade de Ana/Vera em atender quem a quer proteger e, ao mesmo tempo, lhe cerceia a índole sexual e a atração pelo lado obscuro da existência – Eduardo (...) Sem o jornal da manhã não sou nada.(p.68) – um burguês queirosiano?

3. Monólogos ao espelho – um barman faustico

Bar desactivado e barman inaudível e invisível (a sugerida sombra dum acólito do Diabo) funcionam como espelhos fiéis, onde as quatro personagens de evocação mental da dramaturgia da angústia de Ana se confessam; são quatro as cenas de monólogo em que os dados e informes dramaturgicos sobre a consistência das personagens (dispersos no decurso das cenas das duas partes do exercício) a elas regressam, as encorpam, se articulam de modo mais coerente na construção delineada de cada uma delas e nas ficções dramatizadas por Ana: Cena 10, Ana (pp.76-79); Cena 13, Vera (pp.101-105); Cena 15, Eduardo (pp.119-121) – todas da 1ª. Parte; Cena 7, cena final da 2ª. Parte, José (pp.167-169).

As quatro cenas monológicas convocam ainda essa outra irresolvida sombra, pressentida mas totalmente invisível e inaudível nas receções, a quem as quatro personagens endereçam perguntas e a quem respondem sobre as biografias e estados anímicos, a quem julgam já ter visto ou reconhecer, misterioso zelador de um espaço desativado, espaço que não existe no plano estritamente humano da realidade. Ana e Vera confiam-se-lhe; Eduardo demonstra-lhe que saberá lutar pela sua felicidade; José faz com ele aposta, não um pacto, mas a alma perde-se-lhe. Acólito do Diabo ou o interlocutor da consciência de cada uma delas, a endereçada sombra motiva-lhes confissões quase em regra, leva-os a recortarem com mais exatidão biografias e presentes estados de alma, clarifica-lhes os sentidos e as vontades de continuarem a existir, ou de se deixarem diluir no tempo restante e se dissolverem. Apenas Eduardo resiste e reage.

O monólogo de Ana retoma o rumo trágico da sua existência, enquanto personagem materializada, dramaturga, produtora e supervisora dos atos dramaturgicos. Explica-se nos detalhes decisivos da sua biografia para entendimento da razão de ser da dramaturgia; serve-se de Tristão e Isolda (passo dos amantes a dormirem com uma espada entre eles e da presença do Rei Marc, deixando a luva como indício da culpa dos amantes), para expressar o seu próprio sentimento de culpa (de pecado) em relação a Eduardo e o seu desejo incontável, a sua paixão dolorosa por José; materializa a biografia: curso de direito (não exerce, desistiu, numa altura em que teve problemas pessoais, havia coisas que iam acontecer e não aconteceram (p.78) – José abandonou-a – (...) estive mal, o Eduardo foi o meu enfermeiro, não me abandonou. (...) Depois casei com Eduardo. (...) (p.79) O Eduardo disse que eu podia ajudá-lo no escritório (...) O Eduardo estava preocupado (...) Secretaria dele, no fundo. (...).

Vera aduz, no monólogo ao espelho no bar desactivado, mais pormenores do estado anímico, da natureza psíquica de Ana, a sair da adolescência, como se em sessão psiquiátrica: (...) Estou farta de falar de mim. Hoje estou a falar pelos cotovelos – (...) Estou neura. Vamos mudar de assunto. Eu gostava de desaparecer. Não, até sou muito alegre, adoro dançar, adoro a noite (...) (p.101) Quando estou com pessoas à volta começo a ficar parecida com elas. É assustador. (...) Como se eu fosse um espaço vazio e os outros me ocupassem. Tenho de escolher muito bem com quem estou, fico logo em

perigo. (...) É como se houvesse duas Veras dentro de mim. (...) Uma Vera triste, uma Vera contente. Às vezes penso que já vivi mil anos e às vezes acordo e fico pasmada por ser tão verde. Não sei nada deste mundo, mas há dias em que falo com as pessoas como se as pudesse desarmar a todas (p.102) – é manifesto o eco faustico da tirada, dois corações no mesmo peito?

Num segundo movimento do monólogo, Vera/Ana explicita, pela construção de uma biografia tradicional, as causas do seu estado anímico ao sair da adolescência e, muitos anos depois, na fase de dramaturgia da angústia, do teatro íntimo na solidão e silêncio de uma existência a terminar-se: (...) Estudei doze anos num colégio de freiras. Foi ideia do meu pai, o meu pai não é crente, mas achou que o colégio era o sítio mais protegido (...). Durante doze anos (...) fiz o sinal da cruz em frente a um crucifixo estilizado, odiava aquele crucifixo em betão, com um arame retorcido a fazer de Cristo. Eu só pensava: cobardes! não tiveram coragem de serem conservadores até ao fim, corromperam o próprio Deus num objecto de design, como se a divindade se modernizasse (...) Deus não desce ao nível da razão! que porra de Deus é esse que vocês andam a pôr na face das moedas? (p.103).

No terceiro movimento, sob a égide da Imitação de Cristo (espécie de manual do século xv), seu livro de horas (Roubei-o, agora ando sempre com ele, p.103), Ana/Vera esclarece a sua índole masoquista, depois de ter encontrado, através do manual e da figura de Cristo não modernizado, o vício da humilhação e o gosto do sabor a sangue (p.104), a dor/prazer de se entregar a obedecer tão à letra, vou odiar tanto o meu corpo e a minha pessoa, vou procurar um dono que me prenda com uma trela e me bata. O objetivo na vida, depois da crise religioso-psíquico-corporal na saída da adolescência, atira-a para um mundo de autoflagelação consequente: se a justificação religiosa toma a mente, a justificação psíquica toma o corpo numa deriva esquizofrénica de masoquismo sexualmente exponenciado, dissolvente da personalidade e da própria existência, na busca de um amo (ocasionalmente, José sedutor néscio, sem rumo próprio, apenas dissidente): Ando à procura de alguém que não tenha medo, que seja como um Cristo para a minha alma, a queimar o meu orgulho com tenazes em brasa. Que me arraste pela lama, que me rasgue o vestido, que me – (...) Quero ser humilhada até não ficar nada em mim. (...) Se quiseres a minha alma, eu dou-ta. (...) Gozo quando me humilho. Já me têm dito que sou diabólica. Estás a rir? (...) (p.104) Queres foder comigo? Vem ter comigo ao quarto de banho. (p.105). A sombra acólita do Diabo cerca-se de mutismo e invisibilidade.

Através da dispersão de aspetos constituintes das personagens ao longo das cenas fragmentárias e não linearmente sequenciáveis, as receções são postas a laborar sobre puzzles intrincados – cada personagem, cada gesto que lhes é atribuído tem dificultada recomposição, em larga medida porque são mais as lacunas a negro do que os fragmentos que encaixam e deixam aperceber áreas mais extensas das configurações; a coincidência e sobreposição das personagens Ana e Vera numa só entidade (de que são dois tempos distintos, estreitamente ligados) e José (como alter ego de Eduardo, ou vice-

versa) têm, no plano dramático de execução cénica, dificuldade em ser apreendidos pelas receções.

Os monólogos no bar desactivado funcionam, desta forma, como momentos de integração metadramática destas linhas de composição e desenvolvimento ficcional (Pressentimento de Inverno é o excuro onde a metadramaturgia integra e clarifica todas as unidades que compõem *As Sombras*, enquanto dramaturgia da angústia terminal de Ana) e, como resultado dessa clarificação interna de metodologia dramática, outra dimensão de interpretação é patenteada: recuando da fase terminal da angústia de Ana (que o medo do escuro denuncia próxima e em que Ana lança na cena a sua dramaturgia mental e biográfica), é sobre a adolescência e a saída da adolescência que se faz incidir a ampliação laboratorial de fantasia social e, aí, a conexão às realidades portuguesas (e ocidentais) das ideologias do corpo e do cristianismo não modernizado estabelece-se, sob a forma de uma crítica autoral feroz, que já não sugere, mas acusa, como factor de destruição precoce da personagem produtora das ficções terminais, a associação de humilhação do espírito e da sevícia corporal (auto - ou por outrem infligida) de levar a uma vertigem de sexualidade sadomasoquista passional, destruidora da subjetividade e da libido, e que anseia por dissolução precoce, uma orgia de violências entre senhor e escravo.

Ana não se faz dissolver conseqüentemente, adia-se, porque José se afasta, toma o rumo mitómano de errâncias, corta com o pacto sadomasoquista, recua (como faz com Vera na cena de praia), abandona, retoma a própria errância (que culminará em morte própria, afixada a um lugar), não deixa a relação passional cumprir o seu curso (Ana (...) havia coisas que iam acontecer e não aconteceram, p.78). Torna-se, em subtil inscrição, um pouco mais explícito o âmbito social e cultural português (histórico – o cristianismo modernizou-se - Deus pode ser explicado pela razão, argumentava uma freira no colégio de Vera/Ana, p.103), em que a angústia terminal de Ana se veio formando; depois do abandono de José, surge, na cronologia biográfica, Eduardo (marido e pai num só efeito) e ele é enfermeiro, onde a irresponsabilidade de José e a vertigem sexual suicidária de Ana/Vera (religiosamente induzida por um cristianismo retrógrado de masoquismo corporal e espiritual exacerbado, por preceitos do manual *Imitação de Cristo*, gozo dos sentidos no caminho para a dissolução) deixaram a personagem e produtora da dramaturgia de angústia terminal.

Se José é diabólico para uma mulher dele dependente - e egoísta, errante, mitómano e dissidente, imprevisível, desconfiável (seis atributos de sedutor), ele é também, em si mesmo, devedor de uma morte adiada, que quer cumprir (voltar à praia onde deveria ter morrido jovem) - Eduardo é a regularidade, a responsabilidade ética de um enfermeiro perante a morte, panaceia louvável e arrimo de outro ser humano, combativo pela sua felicidade light (se não tem jornais não existe, a devoção pela cultura europeia ancestral e moderna enquista-o na realidade contemporânea e na História transcorrida). A integridade com que é construído por Ana, provoca a ética questionação da unidade central, apêndices e excursos e das atitudes geracionais: ser-se conservador, ser-se

dissidente – quem age por dentro da afabilidade humana, da sabedoria humanista, que Abel Neves preconizava dramaturgicamente, para a contemporaneidade trágica do risível homem light, em Kéops e bolinhos de canela? No apêndice Cultura, Eduardo sobrevive, senil e caricatamente, e é-lhe feita sumária justiça, por Ana, produtora da dramaturgia que lhe será póstuma - mas toda a sua lisura e estabilidade são subvertidas por não se ter prevenido para a coincidência, no homem, da barbárie e da civilização, da agressividade predadora e do cúmulo de elevação estética.

Preocupado e responsável em extremo, perante a néscia despreocupação dos que agem dentro de percursos induzidos (Ana/Vera, José), aos mundos sombreados da psique e da sexualidade violenta, animalesca, despersonalizante, suicida, e aos simulacros de dissidência social e à alienação light, Eduardo contrapõe a clareza da profissão e estatuto social (Advogado. Sou autor de livros de direito - p.119) e da cultura (Ler, gosto muito de ler, gosto de música e de cinema (...) um cinema que passa ciclos de cinema europeu, gosto muito de Rohmer, é um realizador francês – p.120). Cinéfilo do cinema cultural europeu, a Sonata de Outono de Bergman (pp.120-121) fascina-o (De cada vez que vejo (...) fico esmagado de sabedoria), a paz e a tranquilidade burguesas, centradas sobre a arte e o desfrute existencial dela, afastam-no da animalidade dos instintos e das zonas sombreadas da existência humana. A sabedoria é o busílis Eduardo: é crítico do homem massivo da pós-modernidade (O mundo quer electricidade e hormonas. p.121) e vive dele recuado, não pactua com a loucura reinante e o vazio light, é mau da fita e chato (O chato nunca está no dia de hoje, atrasou-se dois ou três séculos.), por gostar de ouvir mil vezes uma cantata de Buxtehude ou de Bach: o conservador Eduardo tem os pés no seu mundo e vai defendê-lo custe o que custar, vai defender-se a si e a quem o compreende, já teve de resistir contra todo um movimento da História turbulenta para ter o seu canto, também será capaz de fazer frente ao fascínio das aventuras (...) se for preciso, para defender o meu mundo de paz, sou capaz de matar.

Um especial conservadorismo baseia a existência da personagem Eduardo e é distinto de conservadorismos de feição autoritária ou socialmente impositiva. Eduardo é, culturalmente, um europeísta, um ocidental que preza a preservação de um património artístico e filosófico vasto, vive funcionalmente na realidade portuguesa, mas a sua intimidade é dedicada à fruição patrimonial do passado europeu (vive a dois, três séculos de atraso), que ele vê articular-se com algumas experiências artísticas (cinema europeu) do século xx, e barrica-se (por não ser compreendido), como burguês culto, num tempo antemoderno (o processo histórico da modernidade é por ele referido como movimento da História turbulenta, a que a cultura teve de resistir no seu canto), sem qualquer concessão ao fascínio de aventuras (a pós-modernidade do último hit e do último cd, p.121, e todas as incertezas iconoclastas dos dias pós-modernos), aliás, ignorantes, sem mais, do sólido património cultural (judaico-cristão) do Ocidente. A paz individual burguesa, a religiosidade personalizada de cantatas e ícones da música sacra ocidental, o direito de posse e fruição patrimonial individuados, colam-se com a sua funcionalidade socioprofissional e a lisura com que assume Ana, com ela casa, com ela se preocupa,

protege-a, ajuda-a – no fundo, não a querendo, sequer, desejar, compreender, sequer reconhecer o abismo psíquico à beira do qual está desde a adolescência: pai e marido de Ana/Vera, as áreas sombreadas da psique são postas de lado, não deixa que aflorem o seu canto, a paz fruidora, a decência do casal que ele gere – o silêncio do casal na cena 2 de Slow é paradigmático para todos os relacionamentos dramáticos de Eduardo, ao longo de cenas na unidade central – sempre o alegado mundo interior de Ana/Vera e as alegadas referências a José e a situações anteriores ao casamento são escamoteadas, esvaziadas, por ele, ou por Ana, em função dele.

Filisteu da cultura ocidental num tempo de ambiguidades, indefinições e mutações céleres, burguês culto, que vive recuado, que escamoteia a sexualidade, o corpo, as pulsões e a tragicidade íntima de homens e mulheres e tudo sublima na cultura ocidental, Ana (produtora da dramaturgia, dramaturga) acaba por lhe fazer, ao mesmo tempo, justiça e lhe anular toda a segurança e certezas no último excursão dramático (Cultura), quando o idoso Eduardo (78 anos) tem de reconhecer ter vivido uma vida sem, nesciamente, se aperceber (sob o canto de Joseph Reich, o denunciante de vizinhos na Alemanha nazi) do lado obscuro e determinante do homem e da sua História de catástrofes por mão humana, sublimada na História das realizações culturais e estéticas: o lado solar (apolíneo) de Eduardo, tão embrenhado na arte e cultura, ofuscou, afinal, a capacidade de duvidar e de ver a ferocidade do real humano, como se apresenta e ele demorou a aceitar, com os pés no passado e no seu canto, capaz de matar para o defender.

Como oposto geracional (ou alter ego) de Eduardo, José tem os pés no mundo (ou, sobre isso, mente a si mesmo e a outros) e as aventuras preenchem o seu tempo de existência (viver fora do caldo cultural e dos parâmetros mentais e existenciais ocidentais burgueses, alijar de si o fardo patrimonial, mas não exatamente bastar-se na aventura pós-moderna a que Eduardo se referia). A dissidência social e geracional tornam, inicialmente, a personagem sedutora, também para as receções, sobretudo na amoralidade livre com que seduziu Ana/Vera, mantendo-se igual, não mudando no essencial (como Ana lhe censura). O desenho, que Ana dramaturga lhe faz assumir na última cena da unidade central, contudo, aviva traços da personagem não explícitos na imagem de sedutor irresponsável nas interações com Ana/Vera.

O ambiente do bar desactivado ainda lhe permite uma primeira iniciativa mitómana (Uma vez na Índia, sabe – Deixe lá, tem razão. É tarde, p.167), mas logo o reconhecimento do barman invisível e inaudível e a gravidade do momento que enfrenta lhe retiram embustes e simulacros, jactâncias sedutoras (Tenho a impressão que o conheço de algum lado. Ia jurar.. Diga-me uma coisa, isto aqui é sempre assim morto?). Mitomania, jactâncias de existência exótica, sabedorias dissidentes são os seus pilares de sedutor, os modos de sobre si chamar atenções e se fazer encarecer junto dos outros. No passo, as simulações e representações de si vão-se desmontando, perdendo fulgor, perdendo o mínimo efeito: o espaço de dramatização é sempre assim morto, Ana dramaturga remete José ao seu próprio espaço terminal, distribui-lhe as palavras com que deve confessar,

justificar uma existência, afinal, bem menor do que, de sempre, quis fazer parecer.

A atividade profissional de José explicita-se (ou a mitomania insiste): Sou comerciante de arte, tenho uma galeria (...) essa ideia de ficar preso a um trabalho, sabe? Nem pensar. Eu preciso de liberdade – Mas isto não lhe deve interessar. Por uma vez, e perante si mesmo, José assume objetividade, despe-se de simulacros: Não estou aqui por turismo. Sabe, quando se esteve para morrer num sítio, a pessoa acaba sempre por voltar lá. E eu – Estive, estive, quase. Aqui. Neste mar. Confuso, mitómano e só (p.168), intenta um penúltimo gesto de sedução, ao recontar a fábula do sapo e do escorpião, justificativa da sua natureza e de todas as omissões, deslealdades, passos falsos, fracassos, incapacidade de controlar a existência. Concluiu a sabedoria da fábula: As histórias não interessam para nada e as pessoas também não. São todas iguais e estão todas cheias de medo. Todas. Eu também. O último gesto de sedução é a aposta com o barman: aposta o resto da alma (Uma amiga minha disse-me que eu já não tenho alma, p.169) em como consegue nadar até ao farol e passar para o lado de lá. Humor negro e fair play absurdo servem-lhe de epitáfio – Ana dramaturga continua a esbofeteá-lo, até se dissolver na cena escurecida do seu cérebro. Com isto, a ficção dramática cumpre a eliminação do amante sedutor inconsequente, a punição, depois de desconstruído, depois de desmembrado cada simulacro da existência de sedutor irresponsável. Ana sobrevive-lhe, passando da dor/prazer masoquista ao prazer/dor sádica de tutelar, na criação e supervisão, as personagens da sua angústia terminal.

4. Esquartejamento autópsico de um corpo/discurso amoroso infiel, sob o olhar de Cassandra

O prazer/dor de abrir, desmembrar e dissolver corpo e espírito do amante tem no excurso Uma Carta a Cassandra um outro tipo de construção dramatúrgica e de incidência do golpear, abrir, ferir e desintegrar: a autópsia da linguagem, das palavras - o que encobrem, omitem e mentem, os modos como são organizadas no emissor para este se dissimular, simular, fazer divergir e manipular recetores. O trágico contemporâneo destaca, na essência, o peso das palavras na mais geral deambulação, errância e inconsciência de si do homem, a análise e conhecimento desta configuração histórica passa, cada vez mais, pelo desmontar da linguagem, reduto onde o homem se confinou e camuflou, como se num covil kafkiano.

Na conjugação global das unidades de As Sombras, o exercício presta-se a permitir reenvios à realidade contemporânea portuguesa, mas facilita, igualmente, que se articule este tempo com o tempo mais distante (e já quase apagado tabu) do trauma cultural trágico português das guerras coloniais dos anos 1960-70, fim trágico do ciclo imperial – fatalmente, na atualidade, não há, sequer, registos gravosos de militares portugueses, em forças de paz, estarem envolvidos em torturas e situações afins; pelo contrário, tortura, sadismo e extermínio são fantasmas concretos da mitomania cultural portuguesa recente – fantasmas documentados mas negados e apagados, por colidirem quer com a corrente imagem europeia da cultura estatal de prestígio inter pares, edificada após a adesão europeia, quer com a imagem interna, a imagem doméstica, de consumo interno, a que se obrigaram os espelhos distorcidos de representações simbólicas.

O excurso tem elasticidade dramatúrgica: faz derivar a relação de violência sadomasoquista (recíproca) entre indivíduos concretos (os atritos conjugais levados a paroxismo de esmagamento do corpo e do espírito – e na sublimada ignorância ou na fria negação, em proveito da sua paz e fruição egoístas da cultura fora da materialidade sempre agressiva do mundo e da História, Eduardo é, também, no mínimo, um cínico sádico dissimulado), para perscrutar e patentear como a mesma índole de agressividades e barbáries torna utópicas e inconsistentes afabilidades humanas esclarecidas, como esta índole se esconde e se vitimiza na linguagem comum, como o agressor também sofre no corpo e mente as violências que perpetra, como fere e se fere e, depois, se recobre de palavras e, por elas, diverge da direta assunção dos seus atos reais, das suas dores e prazeres inconfessados: José omite o ato grave, que lhe divide a existência entre um passado e um futuro já inconciliáveis e um presente em que deambula pela linguagem, dela se reveste e por ela se dissimula perante os outros (Vera, família, amigos, etc.) para evitar, para lhes desviar o olhar, para se não enfrentar com um momento definidor da índole humana – a coexistência da agressividade e da barbárie com o amor a dois, a cultura, a civilização.

Cassandra/Vera dissecou o corpo (epistolar, ausente) de José, doente, longe, nas palavras (sempre dissimuladas e mitómanas) grafadas e enviadas de um cenário de guerra atual

(com corpos de paz), ou reenviadas, através da epistolografia das guerras coloniais portuguesas até 1974, de um passado quase tabu. A Psicanálise Mítica do Destino Português, de Eduardo Lourenço (um dos mais agrestes e lúcidos, produtivos textos político-ensaísticos após 1974 sobre a catástrofe portuguesa de cinco séculos) assiste, nos bastidores, ao diálogo epistolar dos amantes separados pela guerra pós-moderna (Ana, na unidade dramaturgicamente central, do pouco que recolhe, pela televisão, para o seu mundo esquizofrênico de angústias - que não de totais inconsciências das realidades em curso - transporta a guerra ininterrupta para dentro do perímetro de dramaturgia silenciosa).

Dois andamentos estendem o excuro dramaturgicamente: José, sofrido e patético, mitomane e dissimulador, seduzindo infantilmente pela exposição das suas mágoas e vivências exóticas, relata de si e de infernos ultramarinos; Vera/Cassandra entra pela carta breve e procede ao esarteamento analítico das palavras opacas de José, estropeia-lhe o discurso patético grafado, amplia-o e duvida-o, recorre-se da vidência e prognóstico de futuros, com que o destino a prendeu (amaldiçoou) e não consegue deixar de ver o que nelas ele tenta esconder, o que nelas ele lança de apelo, socorro, culpa e pecado. A imagem anímica de José, amante deslocado para guerra longínqua, é, através das palavras que grafou, submetida a desmontagem pela análise de racionalidade impiedosa, por uma metodologia investigativa do que esconde, dissimula, o abate existencialmente. E Cassandra/Vera é, tragicamente, impiedosa – como o é Ana dramaturga de *As Sombras*: José merece-lhe sevícia funda, o desmembramento e esarteamento metódicos, pela mão de incisão, que abre e desgosta o que vê, castiga e não pode desculpabilizar na sua integridade. José é, em pequena parte, aos olhos de Vera, vítima das conjunturas das guerras (palpitações, desidratação, calor, o deserto em volta do quartel, as mortes de camaradas, p.175) e envia curta carta, aparentando não querer alarmá-la ou deixá-la triste, poupando-a às agruras cruéis das guerras. Depois de colocada no envelope a curta missiva, José escreve, para si mesmo, revendo imagens da sua relação com Vera e da jura solene Jurei que nunca te ia mentir e não consigo (p.176) (...) preferia ferir-te a mentir-te, porque uma relação não pode viver na mentira. Disse eu. (p.117). A omissão, forma astuta de mentira (a carta curta e as manobras de diversão face à questão omitida), é recoberta pelas circunstâncias de enlouquecer das guerras: o quartel, os camaradas, o que simbolicamente fazem ao inimigo (Pregaram uma folha de jornal à parede, com retratos do inimigo, e atiram setas de plástico.), o que o inimigo lhes faz a eles (Os três que morreram ainda ontem estavam aqui a escrever cartas como eu, p.176) e o que entre si fazem (Quando começaram a apostar a dinheiro, os ânimos aqueceram. Ontem dois acabaram à bulha..., as drogas e as prostitutas, p.180), recobrem o detalhe gravoso que José omite e expõe a Vera; para o omitir, José centra as palavras na exposição martirizada do seu processo de enlouquecimento pessoal (a loucura corre por mim, Vera. p.177) e, para o expor, coloca na sua existência dois tempos inconciliáveis – a inocência do amor com Vera (a verdade sempre prometida) e o embate da perda dela na vivência da guerra, onde a mentira e a omissão são cerne dos comportamentos – dois tempos que o esgarçam e no meio dos quais se sente vítima

perdida, entre o capitão (...estou a ficar doente, estou a ficar louco, tenho medo de me transformar num assassino, p.184) e médico (Senhor doutor, tenho medo de fazer um disparate. Que tipo de disparate? Não sei tenho ideias negras..., p.182; (...) ouço vozes a dizerem que me mate, depois ouço outras vozes a dizerem que mate toda a gente, tenho muito medo do que possa fazer, preciso de voltar para casa, p.183). Os passos de diálogo com o Capitão e o Médico ecoam Woyzeck no crescendo de loucura que culminará no assassinio de Marie; mas o insert não se aplica a José, porque o ato condenável de violência e tortura é já anterior e dele existe uma culpa consciente, dissimulada, omitida, justificada no sofrimento e torvelinho mental que descreve de si para si, monólogo interior, corpo de carta não lançado ao papel, objeto da sua omissão. As ambiguidades do seu discurso (o querer voltar para casa e a casa já não poder existir para ele, (...) Quero ir para casa. Não tenho casa. Vera, perdoa-me. P.184) passam pela não assunção do seu ato (humana e pessoalmente condenável), seja por pressão dos outros militares para sádica situação de suplício de um por grupo, seja como ato resultante da própria guerra, em que ele já não tem mão.

A questão omitida é a da tortura de prisioneiros, da violência sádica sobre indefesos à mercê dos instintos viscerais do homem efémero detentor de poderes: Ontem quando prendemos aqueles cinco homens, vi uma mulher parecida contigo, Vera. (...) Os cinco homens revistados, encolhidos sobre as barrigas, um estava com febre. Não quero pensar nisso. p.178); (...) O homem que tinha febre pediu água. Um dos nossos disse, já te dou a água. E riu-se. (p.179) (...) Os homens encolhidos junto à parede, junto às grades. O homem que tinha febre. Tenho sede. Já te dou a água. E riu-se. Trouxeram os cães. Depois olharam para mim. Ó José, anda cá. E riram-se. (p.182). (...) José, anda cá! José, traz os cães! José estás a ouvir, foda-se? Traz os cães, José! Traz os cães, José! (p.184) – e nunca se entende a que ponto pode ter ido a gravidade do ato desumano e sádico, ao não o nomear e definir, ao deixá-lo em aberto numa escalada de suposições cada vez mais negras.

O monólogo de José, de si para si, é construído em faixas discursivas regulares (um ou dois parágrafos), que se entrecortam: carta enviada, pp.175-176; o episódio de amor na praia e a promessa de nunca mentir, p.176; a descrição da vida dele no quartel ultramarino, pp.176-177; novamente o episódio de amor na praia, p.177; de novo, os militares no quartel, p.177; a descrição do seu estado anímico, p.177; breve retorno ao episódio amoroso com Vera, p.177; a introdução das faixas respeitantes aos cinco homens presos, também elas entrecortadas por outras faixas, e que pouco progridem cada vez que, tensamente, regressa ao tópico, de forma ambígua e sempre incompleta, inconclusiva, desculpável pela degradação anímica em que está e brande como justificação de culpa eliminada, p.178, e, de novo, a vida no quartel, nos primeiros meses etc., etc., andando em círculos, repetindo-se.

A construção do monólogo por faixas discursivas materializa o torvelinho mental que José quer fazer perceber (e o desculpará, espera, aos olhos de Vera), por oposição à referência ao amor inocente e bastante, que ele sente em perigo ou já sentenciado com

rutura irre recuperável (Como se tivesse sido ontem. Noutra vida. p.176); mas, por outro lado, a construção é indiretamente reveladora de uma estratégia (mitómana) de dispersão da atenção para longe do facto encoberto que recusa assumir, é negação rebuscada dele, perante si e perante os outros. A artificialidade desse encobrimento discursivo, a estratégia de omissão e diversão é, contudo, evidente para uma análise (psicanálise) das suas palavras, para as pontas soltas do encobrimento e negação de um facto (...as cartas têm uma força estranha, desobedecem à nossa vontade e dizem o que lhes apetece, p.176, final da carta enviada), que grafou parcialmente.

A Cena 2 dá conta, dramaturgicamente, da inquirição linguística e psicanalítica, a que Vera/Cassandra (vidente trágica) submete as palavras que encobrem um suspeitado ato grave, o omitem e o intentam negar, perante si e perante outros. Mas, do ponto de vista metadramatúrgico, toda a cena inclui também uma alegoria subtil da teatralidade (do explícito, do implícito, do induzido e do dedutível e de como, através da análise ponderada e metódica dos discursos, das palavras em segmentos compostas, se podem extrair raízes de problemáticas, que eles e elas escondem, omitem, afirmam pelo contrário ou não equivalente, manipulam, fazem obscurecer e não conhecer. Vera/Cassandra tem esta capacidade de análise, dedução, transporte para a superfície e clarificação, que, no fundo, é trágica maldição que a tomou, porque, não podendo suportar a mentira (nem por omissão, como Ana, na unidade central – e a questão volta a ser a mentira, mas num nível mais elaborado e ainda mais trágico do que a mentira no amor), tem o dom de a suspeitar, de a prever (pp.186-187); a capacidade retira-lhe o prazer de viver uma vida de felicidade conjugal normal, uma suficiente felicidade a dois (ideal menor e louvável valor humano em tempos de derivas aceleradas), torna-lhe a vida própria impossível (José, adivinhar os acontecimentos é a dor mais violenta. Ninguém pode dormir, quando um dia percebe que ouve a mentira sob a voz dos outros. Este dom é um castigo sem culpa..., p.187).

A clarividência de Vera/Cassandra (capacidade de pressentir e antever a mentira recoberta na normalidade dos dias) arruína-lhe as hipóteses de ser uma mulher dentro da felicidade normal, torna-a uma pobre mulher. A extensão da mentira para Vera/Cassandra (Mentir por mentir. Por omissão. Por vergonha ou por culpa, p.188) à manipulação ideológica, exercida por um indivíduo ou grupos sobre outro ou outros, a incapacidade, por clarividência, de viver dentro e sob mentiras, impedem-na de se enquadrar na normalidade da existência alienada de homens e mulheres, mesmo que não esteja possuída por uma verdade doutrinária estruturada: é pela intuição individual que Vera/Cassandra enceta a dissecação da superfície de palavras de José, é pela dedução da análise linguística e psicanalítica que percorre o caminho inverso da carta, entra na psique culposa de José, lhe psicanalisa a ausência, se serve da distância para lhe desmembrar metodicamente palavras e segmentos escritos (Deveria ler a tua carta na diagonal, esquecer rapidamente as tuas frases? Mas não posso., p.188); (...) José, se eu fosse uma mulher que só sabe aquilo que sabe, esta carta seria apenas uma carta. Eu veria televisão, acreditaria em cada imagem. Mas tu sabes que não é assim., p.189; (...)

Sabes que vou ler esta carta mil vezes, até compreender cada letra e cada traço. Até saber tudo o que sabes e não sabes, as notícias e o que fica aquém das notícias. p.190). Desmembrando os segmentos, levantando a película (ideologizada) que recobre todas as linguagens, perscrutando por baixo de cada uma das palavras grafadas, Vera/Cassandra desvela sistematicamente o que José quis encobrir, negar dentro de si, e que, ao mesmo tempo, lhe pesa e sabe ter de verter para o poder enfrentar e ultrapassar no possível.

O perdão de Vera já não será sobre a mentira de circunscrição conjugal (que, de sempre, ela previra inevitável), mas sobre a gravidade do que José possa ter cometido, esconde e expõe cripticamente à leitura capaz da amante - gravoso para si, sobretudo para outrem, ato para além da mentira por mentir e da mentira por omissão, para além da mentira por vergonha, a mentira por culpa. Os três primeiros tipos de mentira ainda seriam passíveis do perdão de Vera (Nesse instante decidi que te perdoaria, porque somos humanos, porque às vezes é preciso perdoar. Mas não prometi que perdoaria sempre. E tu pensaste que eu era muito boa. p.191). O quarto tipo de mentira ultrapassa o foro conjugal: mentir por cima da culpa reconhecida pelo próprio (... achas que és indigno de me dar um beijo. Só quem é puro pode beijar. Quem é impuro só pode prometer. E eu não sei se sou boa, José, não sei se te perdoo isso que tu escondes (...), p.193.

O remate da psicanálise da epístola adensa o conteúdo do ato gravoso, sem perdão, no adulto, através dos episódios correlativos objetivos da infância de José (p.194): E agora adivinha lá o que tenho na cabeça. Vera Estás a pensar em ti, em miúdo, no jardim, a esmagar formigas, apertas as formigas com o polegar e o indicador, as formigas no meio dos morangos do jardim, olhas para as formigas, ainda mexem as patas no ar, e ris. Esmagas as formigas e os morangos, como uma mancha de sangue. (...) Estás a pensar em ti – tenho medo - naquele dia em que puseste um dedo numa ventoinha e te feriste e saiu sangue, provaste o sangue e gostaste. (p.194). Da perversão polimorfa da infância, José passou, por cima do amor e das juras de verdade, ao prazer culposo da tortura do seu semelhante. O remorso que sente (indigno, impuro para voltar a merecer um beijo) é estratégia de apelo a um perdão com que a clarividência e o desvelar das mentiras manipuladoras não podem contemporizar.

Ana sofre e lança a dramaturgia da angústia terminal no seu silêncio de respeito por Eduardo; a mentira de José, na unidade central, é omissão e abandono, e as mitomanias crassas e as filosofias baratas de sedução infantil, procurando rasurar factos anteriores, não recuperam Ana, antes a tornam dura e clarividente; José, na unidade central, cumpre a entrega do que lhe resta de alma ao barman e dissolve-se; Vera/Cassandra não pode perdoar o que ultrapassa a tipologia perdoável das mentiras, é lancinante a conclusão que retira da análise epistolar; José, militar (de corpos de paz, ou de corpos pacificadores das guerras coloniais), não pode regressar, a sua existência cindiu-se em duas metades inconciliáveis, que um ato latente nele executou, não lhe resta desertar, resta-lhe o deserto – a areia da praia da unidade central, por onde José, comerciante de arte, se mete até se dissolver no mar...

5. Pressentimento de Inverno – ensaio de vozes, personagens em experimentação, rascunhos da dramaturgia silenciosa terminal da Ana

Pressentimento de Inverno ocorre em cenário de cliché (solar português por mansão assombrada da filmografia menor de terror light) na dramaturgia da angústia de Ana, é o espaço ironizado para ensaio de vozes das personagens que a dramaturga manipula, desdobra, transfigura dentro de si – a variação das idades das personagens na unidade central, apêndices e excursos manifesta bem a sua autoridade (exclusiva) na matéria e a liberdade de se ficcionar dramaturgicamente, fazer, desfazer e refazer as personagens, experimentá-las.

O espaço de ensaio de vozes tem escasso sentido de conexão à realidade histórica ancestral portuguesa: o solar, enquanto ancestral espaço senhorial de uma portugalidade dissolvida, tem pouca pertinência de leitura para os exercícios de metadramatúrgia e para os de composição discursiva das personagens; as personagens e o que são feitas proferir não apontam para a História portuguesa que o solar marca, mas para o esquartejamento delas mesmas e dos seus segmentos discursivos, não referenciais do triângulo amoroso da unidade central, nem de uma fábula explanável e recetível; personagens e discursos dramatúrgicos dedicam-se antes a ensaios e construções práticas das suas próprias vozes, das próprias identidades procuradas. No cômputo articulado de *As Sombras*, o excurso incide sobre o plano oficial da dramaturgia cerebral de Ana e não acrescenta à fábula perceptível senão aspetos de autorreflexividade – é registo de bastidores, é mesa de montagem, é trabalho de ensaios, é escrita dramatúrgica (lançada, rasurada, em bruto e em processo), antes de afinada e passível de ser exposta – as personagens procuram-se e procuram as palavras que melhor as definam nos bastidores da criação dramatúrgica; tudo está ainda desarticulado, em segmentos por encadear, em estado de rascunho.

A cena 1 é uma natureza morta (p.201), a 2 (p.202) a mesma natureza morta mas com menos chuva; a sala do velho solar é testada como cenário possível para Ana materializar as personagens da sua angústia terminal, ainda pouco definidas (as relações das idades, p.199, são esquematicamente volúveis, as setas são imprecisas nos relacionamentos e manutenção desse dados de partida). Ironicamente, em dois âmbitos, a escolha do solar para fazer correr um primeiro ensaio de vozes (O Morto visível e audível substituirá, por agora, o barman da unidade central) parodia o cliché fílmico, mas também a tendência dramatúrgica interna das dramatizações crassas da história pátria, materiais da dramaturgia portuguesa ainda na atualidade utilizados (Manuel Córrego, com insistência, Mário Cláudio em *Noites de Anto*, por exemplo). Ora Ana, dramaturga, ao querer dramatizar contemporaneamente a sua angústia terminal, socorre-se do que lhe parece o mais corriqueiro décor, e o solar pode ser pano de fundo para um ensaio de vozes – uma natureza morta, um cenário desdobrado sobre a parede de fundo, onde se possam contrastar os esboços, ainda indecisos, do seu teatro. Personagens e discursos experimentam-se, destacam-se do fundo de natureza morta, nesse pano de fundo (como

num pano negro) dão passos, desdobram-se em poéticas incoerentes, poéticas em formulação.

As paredes de pedra, móveis de madeira gasta, relógio de pêndulo sem ponteiros, pêndulo parado, o candeeiro de cristais, kitsch, etc. têm, para o que preenche a cena de Pressentimento de Inverno, um valor nulo (para além da intencionalidade em confundir e decepcionar expectativas nas receções); uma paisagem deserta monocolor ou três paredes negras teriam o mesmo efeito de integração cénica, os exercícios de metadramaturgia e de construção poética das vozes tornam-no supérfluo e fazem depressa esquecer que está ali, esquecido, de um outro tempo cénico, de outras dramaturgias – o excuro centra-se depressa nos constituintes (em experimentação) de novas dramaturgias: Cena 3, p.203, Vera Esta casa está cheia de encantos escondidos (...) Ana Quais encantos? Não vejo nada. (p.204) Vera não é nada que se veja. Antes de nascer, eu já sabia esta presença (...) José Sentes-te bem? É a chuva que te faz confusão. (...) Vera O sopro está no lustre (...) Amo esta casa (...) Sempre dormi entre estes lençóis, jantei esta noite, sentada nestas cadeiras (...) Mas agora é como se eu devesse obedecer a esta casa (...); p.205, Ana Olha-me isto, Vera! 1913! Olha quanto custava! Vera Uma casa como uma ferida na noite. Como eu respiro os ares que ela cala (...).

As interações iniciais de Ana e Vera divergem: Ana atém-se ao banal, Vera principia delírio poético e metafísico light, adiante vai estendê-lo a si mesma, saem as duas à descoberta do solar às escuras. Por outro lado, José e Eduardo experimentam, ainda em tom cru, as vozes e personalidades dramaturgias, Ana dramaturga esboça-as: p.206, Eduardo Só o tempo é importante! A História é a medida do Homem! Lê Hegel! José (falsamente lúdico) Teses, antíteses, sínteses – Eduardo Como se não fosse fulcral. José Mas uma coisa é o corpo, os factos – Eduardo...outra a alma, a alma, sim, senhor Platão! O tempo é esta arca fechada (...) Tu és tempo e morte! José Pois, pois. E se desfizéssemos as malas? Estou todo partido. O caminho – Eduardo No meio do caminho da minha vida – (p.207)

Ana e Vera sobrepõem-se já, Eduardo e José completam-se como opostos: José No meio caminho da nossa vida encontrei amigos que me içaram para um casa de palavras (...) Não sei o que a História me pode ensinar – Eduardo A História é o conjunto de erros, o manual que tínhamos de saber de cor para o teste, para não reprovarmos – José...basta olhar pela janela para saber que ninguém decorou nada. As águias continuam a sobrevoar os campos, as presas continuam escondidas, mais vale respirar o perfume da Ana ou da Vera. Já nem sei qual das duas. No final da cena 3, (p.208) José e Eduardo apartam-se, a alusão reticente de José a Ana/Vera separa-os já: Eduardo (subitamente exausto) José, vamos calar-nos, por favor. José Tu é que estás cansado. Das tuas próprias palavras. Eduardo Preciso de silêncio – José Como se nunca tivesse existido a primeira palavra. As palavras não são naturais, pesam no mundo (...).

A descoberta do retrato do Morto na cena 4 (p.209), feio como um bode (o Diabo tem a forma de um bode em muita iconografia popular cristã), com olhos tristes, que se

apresentam como se estivesse a convocar perguntas sobre nós (José), surge como protótipo das ainda não depuradas cenas de monólogos ao espelho, no bar desactivado, perante barman inaudível e invisível. Neste passo, pela utilização e referenciação de tópicos de construção da dramaturgia, pode começar a ser mais explícito o estatuto de Pressentimento de Inverno como excursão e primeiro esboço da unidade central, material dramático e metadramático em processo e experimentação para a edificação da unidade central - com a sua fábula mais arredondada, mais perceptível, clarificada na tipologia das personagens e nos discursos mais escorregados, que cada uma delas é feita assumir e proferir. O retrato do Morto antecipa a problemática do estado de angústia terminal de Ana dramaturga, que na unidade central é apenas sugerida, mas que nas personagens, à procura de consistência e palavras próprias, é mais frontal: p.210, José (...) Não vamos morrer, nenhum de nós, nem sequer amanhã ou depois de amanhã, mas um dia morreremos. Esta certeza esbarra como vergastas contra o nosso espírito na adolescência; depois habituamo-nos a ela, com o sono. Às vezes volta, e por isso temos de trabalhar e ver televisão – Ana Nem me lembres a televisão, a falta que me faz! José... para esquecer a morte. Tenho os lábios rosados, não vou morrer, posso falar, fanfarrão –

A angústia da morte (desde a adolescência) é o factor de lançamento da ficção dramática de Ana; superar ou contornar em parte esta angústia é possível pela via da dramatização cerebral das personagens, que a ela estão ancoradas, algo que não será terapia, mas que preenche a habitação à morte (televisão, trabalho), a esconjura efemeramente; Eduardo ensaia a solução (p.210) para a angústia da dissolução, sempre presente: A solução é imaginares esta vida como uma peça de teatro. Quem quer um chá? Tu és um actor, eu sou um actor, se morremos é a fingir, depois voltamos a aparecer na vida real, vivos. (...) Ana No início, eu também pensava que os actores morriam no ecrã. Desatava a chorar. E os desenhos animados!

Lá fora, o mundo exterior à angústia da morte, tão pouco é alternativa (águias a sobrevoar, presas escondidas): p.211, Vera não abram a janela – Ana Está a guerra lá fora: ventos desencadeados, chuvas lancinantes. Nesta noite tenho medo de criar filhos terríveis. Prefiro um homem e uma mulher a caminharem, ao crepúsculo, num relvado extenso sem fim. Ana sintetiza as opções que a conduziram ao silêncio, interioridade e à laboração dramática cerebral: as guerras contemporâneas e as coloniais recentes são (como se viu em Uma Carta a Cassandra) razão de corte com a personagem José (em composição), o momento de acentuação da mentira em José abateu-lhe o mundo, Eduardo foi seu enfermeiro, o que preconiza para o seu crepúsculo é a companhia dele por um tempo o mais extenso possível, um relvado sem fim.

Os sonhos relatados no dia seguinte (cena 5, José; cena 6, Vera; cenas 7 e 8, Ana com José; cena 9, Eduardo) são os equivalentes, ainda em esboço, das confissões em regra que as mesmas personagens (com variação de experimentação dramática das idades) realizam na unidade central e que são espaços de conversão de traços dispersos no decorrer das duas partes, instantes de incorporação integrada, em que as personagens

sintetizam biografias e se assumem em definição. Em *Pressentimento de Inverno* é pela narração das vivências oníricas que se constitui este espaço de tentativa de consubstanciação individualizada das personagens.

O sonho de José (p.213) remete-o à infância - desta vez não mata formigas no meio dos morangos ou fica a dever uma morte aprazada às correntes de uma praia; o episódio onírico relata a propensão para o ato falhado e a mentira, o não ser confiável para outros: depois de encontrar no meio da rua um cartão multibanco, José e amigos de dez anos levantam dinheiro, num acaso José consegue adivinhar os quatro dígitos (Tentei ao calhas e a porcaria da máquina perguntou-nos quanto dinheiro queríamos.). O sentimento de culpa pelo que de imoral estão a executar, leva José a falhar novo levantamento: Eu desatei a chorar para não me lembrar do número. (...) e falhei. Então os meus amigos mataram-me com um grito. Ainda hoje conservo esta lúcida clareza de morrer.

Vera sonha com o homem que se suicidou nesta casa, há muito tempo: Cheio de grilhões de ossos e com o pássaro da morte ao ombro. (p.214) Clichés tétricos risíveis são parodiados (didascália – o suicida é Eduardo, ou José, ou Ana com uma máscara que não engana Vera, quanto mais um espetador) e tornam fársica a clássica mensagem do Além a alguém do Aquém que faz da angústia da morte o seu percurso corpóreo masoquista e o seu discurso de metafísicas crassas. De novo, os perfis do instante dramático de integração e corporização de traços das personagens revelam a inconsistência de esboços, não se materializaram nas personagens da unidade central, nem os discursos ainda se afinaram pela definição de cada uma delas (José mitómano, Eduardo burguês filisteu da cultura, Ana silenciosa, a engendrar a dramaturgia da angústia terminal, Vera ente sadomasoquista de imitação de Cristo). O Morto contrapõe-lhes, em tom fársico, que a atração pela morte, que Vera cultiva, não pode ser antecipada em conhecimentos do outro lado: Não interessa quem fui, onde estou. Sou soturno. Basto-me. Não preciso de ti, Vera, tu precisas de mim, imagem a sofrer por um espelho - p.215 (...) Só do vosso lado isso faz sentido. Deste, é tudo o inverso do que possas pensar. Não tenho para ti ensinamentos – (...) nem uma moral, nem uma palavra; (...) a morte é sem palavras, todas as palavras contêm a morte. (...).

O sonho de Ana (pp.217-220) tem José em presença e endereçamento dialógico; o esboço da personagem inscreve já claramente a intuição de produção dramática, do seu silêncio exterior e de banalidade para fora e da tensão dramaturgista das ficções interiores, por onde refaz factos biográficos já muito repassados no cérebro e na emoção. A cena 7 constitui a enunciação da intencionalidade de dramaturga de Ana e os procedimentos de esboço da dramaturgia da angústia, melhor exposta na unidade central. O ponto metadramático de ignição: Ana (para José) Deste-me uma flor. A flor que me faltava. Ardia. Recolhi-a com falso desdém. Tenho treinado essa frieza, noite após noite; não sei quem em mim a escolhe. (...) Recolhi a tua flor como coisa rara. Sou uma flor emoldurada na recordação de ti, da nossa partilha aos pés da cama, de rojos. (p.217). A partilha de Ana e José cresce na ausência dele, levam-na da idealização de

tudo isto por existir, quando me começavam a inflamar as mamas (...) até à estranha concretização quando as noites eram demasiado frias, as árvores demasiado fora de mão, tudo demasiado, tudo demasiado -, e esclarecem o impulso, a ignição da dramaturgia da angústia terminal de Ana: O nosso espírito vai além do corpo, mas é o corpo que o instrui; o corpo é uma lição que o espírito decora – Sou um poço de lugares comuns e desato a falar – .

Ana desata a falar, o silêncio exterior das duas cenas mudas de Slow está preenchido de palavras, lugares comuns, déjà vu, memórias, convocações, rapsodizações sobre o corpo das palavras, sobre os corpos das personagens, esquartejamentos, remontagens, dramáticas autorias e decisões de configuração do que é dito e do que é redito. Na cena 8, a poética dos fragmentos de discursos amorosos apura-se, experimenta-se até se perder dentro de si mesma e, dramaturgicamente, esconder ou fazer dispersar a narração de um triângulo, de uma decência, de uma dor, de uma cisão esquizofrénica e da consciência do momento em que o percurso para a dissolução (anulação de vozes) se encontra. O diálogo de José e Ana é ainda esboço sobre que laborar, dispersão poética do que haverá a dizer, é ainda mentira poética relativamente à verdade que há a afirmar. O estilo sedutor de José, na mitomania e capacidade de se fazer encarecer, é ainda demasiado barroco e incongruente, a sedução é feita a partir de posição de escravo perante ídolo construído: Ana. Rastejo pelo chão há eternidades. Sigo o teu rasto de pulseiras e anéis (...) Tu és de outra pedra: todos os teus círculos são perfeitos, cada um dos teus olhos está a igual distância do teu ventre, como uma cobra que ataca a cauda – (p.218).

A incongruência dos discursos, as poéticas fechadas e absurdas, a não referencialidade e a não significação das metáforas que se sucedem depressa demais e não são recetíveis, deixa ver por baixo de uma suposta densidade apenas um intrincado novelo de palavras ainda não afinadas, segmentos díspares (e frequentemente disparatados, vide acima o discurso de sedução de José...), que as personagens são postas a proferir, neste ensaio de vozes supervisionado por Ana dramaturga. Personagens e discursos a proferir ainda não se encontraram, nem a definição bastante de cada uma delas, nem o seu lugar na geometria relacional dramática está definido, a própria geometria da dramaturgia que se busca erigir, ainda não passa de linhas desconexas (o triângulo estabilizado da unidade central é um quadrilátero por riscar com precisão): Ana Eu é que te encanto? Tu desejas a minha pele. Mas hoje tenho frio. Tenho muito medo de te controlar. Acho que vou pesar duas luas contigo nos olhos. José Não te reconheço, normalmente tu – Ana Todas as Anas do mundo têm frio. Às vezes quando se abre uma voz por usar no sonho, uma voz que convoca os fantasmas os fantasmas mortos, do tempo morto, do tempo fantasma - (p.218); Ana (...) No entanto, José, tu sabes que andas perseguido pelo fogo de me achar. Tu és a necessidade. Por isso imitas tão bem Eduardo. Mas o Eduardo só tem uma dor de cabeça de conhecimento. (pp.219-220).

Eduardo sonha (p.221) com a peça de teatro onde irá contracenar; ele sabe quem ama e de quem é objeto de amor, mas aqui perco-me não sei que corpos me pertencem, que

nome se esconde no rosto maravilhoso. Não sei que gesto esperam de mim. Ou que gestos, não esperando, os contentariam. Não sei nada, magoo-me de encontro a essa parede: a parede de me fazer amar. Os nomes das personagens também quase nada o elucidam sobre o que nelas ainda estará dramaturgicamente em esboço e experimentação, em construção; mesmo sobre a sua própria personagem instala dúvidas (...e também Eduardo, eu, serei o mero ricochete de um sentido apregoado por outros? E Vera? É o nome de um compromisso que porventura nem ela mesma assume. Em nome de quê?).

Na cena 10, o primeiro lance do ensaio de vozes, com as personagens procurando-se e debatendo-se com os discursos que se lhes distribuíram, faz primeira paragem: os actores põem as personagens de lado e fazem balanço metadramatúrgico do trabalho decorrido; nela, ambos os actores nunca olham o público (didascálias, p.223), concentram-se no debate interno do ato dramatúrgico a decorrer: o Actor de Eduardo insiste que, no palco ou fora dele, se é sempre e só personagem, que não há livre arbítrio; o Actor de José sustém que quem nos observa é livre porque escolheram vir assistir ao ato dramatúrgico, e é-lhe retorquido que não tiveram escolha no nascer como no morrer (p.224). O Actor de Eduardo retoma a personagem, mas a questionação metadramatúrgica mantém-se, com paródia pessoana: Eduardo Quem nos sonha? Quantos somos? Quantos sou? Que sentido tem esta casa, se não nos deram cheios de sentido? Ando a pensar escrever um livro e talvez seja sobre isto. Vais dizer que é inútil. À personagem Eduardo são, depois, distribuídas falas que a Vera da imitação de Cristo na unidade central proferirá, a partir de escrita mais precisa, afinada à personagem: A santidade só alcançável na conspurcação, no conhecimento do pecado, Deus é a etapa seguinte depois do Mal. José entra, diretamente em litígio e é agressivo com Eduardo, perde o equilíbrio de sedutor, confronta-o agressivamente (na unidade central não se cruzam, ignoram-se): José ... és um utópico (...) os teus livros dizem todos a mesma coisa: Ama-me, ama-me, ama-me. Têm uma voz esganiçada, a gramática atravessada na garganta. Estão à espera nem sabem do quê. Sabem: do homem perfeito. É grotesco – queres-te humanista e sei lá mais o quê, mas comportas-te como um tirano. (p.225).

As tiradas censuradas, expurgadas, rasuradas e silenciadas, encurtadas, estilizadas, formalmente clarificadas, o aliviar e polir do excesso barroco das poéticas em bruto, a perceção facilitada da difícil significação de muitos segmentos metafóricos - já não são sentidos na unidade central; mas entre o excesso do rascunho e a estilização da unidade central existem ligações, que um aturado trabalho crítico comparatista nos microtextos melhor exporá. As conexões que evidenciam permitem pensar em Pressentimento de Inverno como o texto de partida, registo de hipóteses a materializar, estudo prévio e rascunho de uma dramaturgia complexa a lançar ao papel e à cena (no espaço cerebral de Ana dramaturga), onde palavras e personagens ainda buscam afinação, mas onde os tópicos dramatúrgicos e fabulares da unidade central já se encontram lançados e enunciados - de modo caótico, por montar.

Existe esta relação íntima, correspondente, de frequente sobreposição entre os textos:

Pressentimento de Inverno como excursão metadramatúrgico pretextual, esboço que, rescrito e reconcebido, resultará na unidade central – e explicará, metadramaturgicamente, A Última Praia antes do Farol; por outro lado, também é aliciante e legítimo (embora não me pareça tão produtivo na arquitetura geral de As Sombras) ver Pressentimento...como uma variação absurdista, paródica, iconoclasta de A Última Praia..., um ato, também metadramatúrgico, de destruição da composição acabada, uma questionação labiríntica, um exercício de rapsodização absurdista, onde as personagens, as palavras que proferem e lhes estavam ajustadas, de sombras sejam parodiadas a fantasmas desconexos e todo o sistema dramatúrgico elaborado seja disperso, esvaído – o que, por outro lado de percepção, na arquitetura dramatúrgica complexa do volume de Eiras, equivaleria a um agravamento da dramaturgia da angústia de Ana, à perda na capacidade de supervisão da ficção que gera, uma aproximação acelerada à dissolução e à não significação – na representação de A Última Praia... existe uma ordem (não gratuita, não exposta) ainda humana de conexão de personagens e discursos, uma centralidade fabular (o triângulo amoroso e cada um dos seus vértices dramatúrgicos); em Pressentimento..., essa centralidade fabular não se encontra explícita (é a unidade central que a permite), o grau de fantasmagoria, delírio e incongruência de palavras, a inconsistência humana das personagens e, sobretudo, a ligação estreitada e assumida (o barman acólito ambíguo do Diabo) com O Morto e os tópicos constantes da morte (natureza morta, solar, ancestralidades defuntas, o Vaso que se partiu, o Candeeiro de Cristais acima, etc.) sobrepõem-se aos conflitos de sexo, amores traídos, mentira, casamento, existência silenciosa, dramaturgia no cérebro, etc.

Esta segunda perspetiva analítica sustenta-se tão bem no texto como a primeira que baseia a minha leitura crítica e dramatúrgica de

As Sombras. Eiras nunca facilita caminhos na sua dramaturgia (nem sequer na mais plana e reconhecível, aparentemente, Um Forte Cheiro a Maçã – o alcance significativo dos nomes judaicos e bíblicos de cada uma das treze personagens), não inscreve e não prescreve mais do que dados para dilemáticas situações, não alvitra chaves, não indicia razões ou impossibilidades – no que reside quer a estranheza, quer a perplexidade das suas propostas (Antes dos Lagartos é o seu exercício mais perplexizante, ao fazer oscilar a cena entre o prosaico e o não cognoscível, aduzindo, no meio da oscilação, uma intrigante (ou fársica?) interpretação freudiana da angústia do nascimento). O peso dos seus exercícios recai sobre as receções, desconforta-as, mas pode intrigá-las a fundo, obrigá-las à resolução célere de puzzles, tornar coincidentes e interpenetrados o racional e o irracional, a realidade portuguesa e a índole humana contemporânea no que tenham de exponível num palco.

Desta forma, as cenas que se seguem ao primeiro lance dramatúrgico de Pressentimentos..., persistem em confirmar o dilema analítico atrás exposto: registo de rascunhos e materiais em processo para a edificação de A Última Praia..., excursão metadramatúrgica, espécie de making of,; ou autoparódia iconoclasta, variação sobre tema próprio, reverso com adensamento da fantasmagoria e da proximidade da dissolução de Ana dramaturga? Se admitirmos tratar-se em Pressentimentos... de ambos

os termos do dilema, o que nos será facilitado em termos de análise dramática e caminhos de encenação?...

As cenas posteriores à colocação do nó de metadramaturgia da cena 10, de facto, adensam os discursos metafísicos e fazem-no em tom dúbio (tétrico e/ou risível), como se referiu – o impalpável e não cognoscível do inumano na vida (Morto, p.215, Deste (lado), é tudo o inverso do que possas pensar) e as especulações, por palavras incapazes, sobre Aquém e Além – cena 11, o Vaso (uma vida) quebrou-se, Todos olham os cacos do vaso. Estarrecidos. (didascália, p.226). As personagens discorrem o que se lhes oferece no estarrecimento, o tom de farsa sobre seriedades sobe e desce, opera-se sobre inanidades, as palavras esvaziam-se, o absurdo e a não significação instalam-se (pp.226-227): Ana Era só um vaso, não tinha nada dentro. Vera Ou o que tinha voou quando se sentiu solto. José Ou a nossa imaginação é desabrida, e o que voou foi ar contido. Ana Queres pão para o teu espírito? Eduardo (categórico) Não há espírito. José Há espírito. O espírito entrou em mim...

As interações de fantasmagoria a extremarem-se (dissolução da dramaturgia da angústia de Ana ou, nos rascunhos, materiais de edificação da unidade central) prosseguem nas cenas brevíssimas, quase flashes ou apontamentos, comentários, possibilidades de inserts ou notas para desenvolvimentos cénicos (o que faz, por um instante, pender para a tese de rascunho, pois as cenas de Pressentimento... são esquemáticas em relação às cenas equivalentes, mais desenvolvidas e escorreitas nos discursos, na unidade central) - Cena 12, José e Ana ecoam a cena de sedução de José a Vera na unidade central (cena 1, 2ª. Parte, pp.125-134): José Estou no País das Maravilhas (...) o meu coração palpita no teu corpo. Procuo uma mulher a quem possa lambar a alma (...) Conheci-te num café ao calhas. Estavas a ler e eu sentei-me contigo. Não me estranhaste como se eu fosse uma personagem. (...) então, mudámos de sexo, trocámos de corpo; quem recolhia passou a brotar e quem brotava recebeu: refez-se o sentido da leitura. Ainda não sei se estou a sonhar. Sussurrámos o amor. (p.229). Cena 13, p.230, O Morto, Vera, José, Ana: as acusadas pressões das seduções: Ana De certeza que estamos a partilhar alguma dor? Vera (...) Ana pára de seduzir à força; José, pára de seduzir por bajulação; Vera pára, pára de recolher!; Cena 14 (p.231) José, Eduardo, Ana: José ainda não capaz de consubstanciar-se como personagem, sem forma, ainda não construída, Eduardo, também por se sentir substancial personagem, mas arrogando-se de cultura e livros, como substância e sentido para si: José Somos personagens tépidas. Sinto-me informe. (...) Mas apesar de quase parecer que não nasci, estou triste e derrotado. (...) Eduardo (com desdém) Nada de novo. Eu quando era criança, havia uma biblioteca na minha casa -; cena 15 (pp.232-233), Vera e José: a metafísica barata de Vera e a ironia pontuada de José, o gato do inadivinhável e o sarcasmo pontual da lírica medieva – Ai deus e u é -; depois o remate deslocado e desconcertante da cena, com a ária Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben (Ah, fica um pouco mais, minha adorada vida), de Bach, na ascensão de Cristo aos céus.

Na cena 16 (Ana, O Morto, Vera, Eduardo no final, pp.234-235), um segundo sonho de

Ana insere, na sucessão de cenas rápidas, um nó, onde a incongruência absurdista válida, novamente, Ana como ainda esboço de dramaturga em supervisão da sua ficção terminal: o sonho segundo narra o episódio de um carro feito em pedaços numa beira de estrada, carro e condutor interpenetram-se em pormenores macabros (p.234), um cartão multibanco (o mesmo do sonho de José, e que não terá qualquer utilidade dramática ou referencial na unidade central?) é encontrado por Ana. O cartão, esclarece-se, é de O Morto (p.235) e este acusa-a (O Morto Foste tu que me mataste. Deixa o cartão no chão, pode ser que outro o encontre e sucumba em tua vez.). Pistas, fios soltos, ensejos, apontamentos a escrever? O Morto aconselha-a sobre o passo de vida em que se encontra (o processo de lançamento da dramaturgia da angústia em decurso, ou a absurdista paródia dela): Estás sozinha, Ana. Reduz a tua bagagem, ou as tuas pernas vão enfraquecer muito cedo. O fim do caminho nem sempre é onde paramos: pode estar sob os pés, ou sob os olhos, sob o que os olhos alcançam. Ana preenche a sua solidão com a bagagem que traz de trás, o seu fardo, e tal bagagem é-lhe necessária para encenar as suas angústias e caminhar para a dissolução: Ana Concedo que os olhos se estendem sem rédea, concedo que a vida é curta porque eu a torno assim. Mas não reconheço que as bagagens me enterrem os pés. A dramaturgia (Os meus sonhos são assim sem esperança.) nos espaços cinzentos do cérebro precisa de se preencher e cobrir tempo e caminho até à insciência, que não teme e deseja repentinos, num desejo de póstuma encenação, de si e das bagagens, já ausente de ambas – Ana Era uma vez. Eu. Eu era uma vez. (p.237).

Ler as cenas pela perspectiva de rascunhos faz perder o nível parodístico da hipótese crítica de a Última Praia... ser autoparodiada, desmontada, violentada, desfeita e refeita, contraída como baile de fantasmas e reflexo da aproximação da entidade dramaturgista supervisora à dissolução, em Pressentimento.... O dilema mantém-se, a indecisão ora pesa mais para um lado, ora para outro, o objeto dramático bifacial reequilibra-se, nega-se e reafirma-se. Na cena 17 (pp.238-240, o quadrilátero de linhas ténues diverte-se: reafirma a fixação de Ana em José (José (Para Ana; brincando, mas ainda assim dizendo-o) Nunca mais te quero ver à minha frente. Ana (Séria:) (...) estarei sempre atrás de ti, como uma sombra que não podes despir..., p.238); José e Vera pausam e reafirmam a indefinição das personagens (José Parecemos crianças, não sabemos o que dizemos, deve ser da chuva. Vera Eu nunca sei o que digo, digo as coisas por dizer. Nem sei se sou real, se tu és real); Eduardo (p.239) serve-se de Espinosa para metaforizar, na pretensiosa cultura vasta, a criação divina e a criação dramática (... sempre que Deus pensa em algo, esse algo passa imediatamente a existir. Deus não pode ser desiludido, todas as ilusões dele são reais. Por isso Deus é a Verdade. Espinosa.).

Ana confirma (p.239) a conceção de pensar-se e logo se fazer existir, num plano de dramaturgia cerebral, de produção de ficções dramatizadas no espaço solitário e interior, mental: Ana Nós sonhamos. Não fazemos outra coisa. Tudo em que acreditamos é um sonho que a mente nos diz. O que te afirmo e te ouço não tem mais consistência do que aquelas folhas baterem na janela. As personagens ainda não (ou já não) são capazes

de se dominar e dominarem as relações entre elas pelas palavras; as palavras ainda não (ou já não) sustentam fiáveis conhecimentos do mundo e dos entes, que as tornem esteios, que criem uma materialidade vivível – a mente pode apenas ainda (ou já só) dizer-lhes palavras incongruentes, palavras de inconsistência, que as personagens ainda não ajustaram aos perfis mais definidos, ou o poder das personagens sobre as palavras (no caso de paródia a caminho da dissolução de Ana) esvaiu-se, esvaindo-se elas mesmas de sentidos, respetivamente, por serem esboços ainda por materializar ou, exatamente oposto, por apenas já só serem fantasmas, esvaziamentos e pré-dissoluções.

Seja terminal, seja incipiente a situação dramática em perspetiva, as palavras e personagens estão destituídas de consistência, deambulam e erram nas trocas e no cenário cliché de filme da indústria da reiteração cultural de massas – e fazem-no de forma crua (por inépcia ou por esvaziamento): Eduardo Estamos crus. Normalmente não se é tão cru a falar das coisas, normalmente pomos almofadas entre as palavras. Devíamos sempre voltar aos lugares comuns. (...) Devíamos contar umas anedotas, estou cheio de histórias na cabeça. (p.240). No ensaio de vozes, Ana distribui palavras às restantes personagens (palavras que são dela, metadramaticamente). A (em duplo sentido) crueza das palavras e personagens entre si exprime-se laconicamente no flash da cena 18 de Pressentimentos... (p.241), que parece, se desdobrada, dar origem à cena da esplanada da unidade central (cena 7, 1ª. Parte, pp.67-70), em que Vera e Eduardo (pai e filha/Ana e Pai longínquo) entram em conflito por causa da leitura e fazem entrar em conflito (metadramático) o Actor e a Actriz que os representam (cena 8, 1ª. Parte, pp.71.-74) O laconismo do esboço de cena (ou a contração paródica) indiciam que a crueza pode ter contornos de indiferença cínica perante o patético – Vera (...) Estou desamparada. Eduardo Estou ocupado. (Vera sai, Eduardo continua a ler).

Terminados sonhos e a noite no solar (Cena 19, p.242, didascália inicial: Bebendo uma chávena de café com leite, de manhã.), as personagens continuam a ter dificuldades em encontrar rumos para construções mais próprias, de ajustamento dos discursos às figurações e personalidades dramáticas, os quais teimam em escapar-lhes. A recordação dos sonhos é muito vaga (Eduardo, José, p.242); Ana interpela José por andar, sexualmente, no seu encaço; José transfigura-se em Eduardo, roubando-lhe discurso e dele fazendo arremedo: José transformado em Eduardo Estás a chamar-me fetichista? Nietzsche dizia que – (...) De quem é este sonho? Teu? Então porque estou a sonhá-lo? Sai daqui! Quem és tu? Ana Não digas isso; estás a apagar-me! Vais arrependerte se – (p.243). Eduardo, para além da cultura, está ainda (ou já, segundo a perspetiva) vazio e triste, não sabe e não se lembra (pp.243-244), a personagem tem lastro a mais dentro dela (Vera, p.244) e a putativa autonomia e afirmação estão sem mais substância do que as dúvidas metafísicas e existenciais que monologa nas cenas 20 (p.245) e 22 (p.249). Os dois fragmentos monológicos opõem-se: no primeiro é Ana/Vera que fala de dentro da personagem esvaziada e triste; no segundo, Eduardo já encontrou parte da definição que se lhe ajusta e discorre, eufórico e disfórico, sobre deus e o soberbo monstro de Deus, que ele celebra, mais do que é ou sente poder ser, mas em

cujo juízo presume participar – a densidade dos discursos e das metáforas afastam-se do humano e acercam-se, aparentemente, de morte e além da morte: O vaso quebrado é contentor de espírito, a alma suposta integrar fundo o corpo do homem (José já acusara Eduardo de ser um tirano com a sua demanda ou expectativa do homem perfeito). Eduardo fantasmagoriza a vida humana em eruditas metafísicas – à inconsistência, à não substancialidade de Eduardo personagem ainda apenas (ou tão só já) assiste um referencial justificativo de termos herdados (O milagre é que uma palavra dita e compreendida volte à sua insignificação. p.245) e ideias cultivadas, sacralizadas (Por que estou tão triste? Epitecto disse - Não me lembro. O Manual, Séneca, Marco Aurélio, Santo Agostinho – p.244, cena 19). A História humana, para a personagem a tornar-se num tirano, em vez de se substanciar contemporaneamente, é uma sucessão ininterrupta de homens que tentaram voltar ao ventre; o vaso quebrado colado (...) seria como animar um morto com cordas de títere. (p.245); o desconhecimento (Não sei não sei não sei – p.243) e o abatimento não lhe permitem saber os corpos de Ana e Vera, que julga estarem com as mãos dadas aos fantasmas: o fantasma grande do que morre a cada instante. O homem de cultura, o fruidor da cultura e citador de lápides não se entende a si (ainda ou já não) e não entende Ana/Vera (os corpos e voluntariedades delas), está num estrangulamento existencial pessoano de morte e ironias macabras de repartições da personalidade (Quantos somos nesta casa? Não somos quatro: vivemos com o cadáver de um homem, que é como um elemento negativo na adição. Não é o zero, é o menos um de todos nós. p.245).

Eduardo ainda não encontrou (ou já perdeu) a serenidade burguesa de filisteu cultural, que envergará na unidade central e que lhe amargurará o lance final de velhice no apêndice Cultura, arrasando a cegueira cultural que viveu uma vida e que, afinal, era contígua com a mentira e o ato pecaminoso mais baixo (José torturou, aos olhos de Cassandra/Vera; o excelso Joseph Reich, o belo canto inexcelável, devoto e devotado, deu à morte sete vizinhos sob o nazismo). De entre as personagens da dramaturgia de Ana, só Eduardo é, no final, ajustadamente trágico na contemporaneidade – enquista-se numa verdade (civilização, arte, cultura ocidentais) enraizada, passa absorto e cego pelos dias e pessoas corpóreas do seu círculo pessoal e geracional, a verdade de sempre, encarecida e sólida, desfaz-se-lhe (é-lhe desfeita) na solidão terminal (78 anos). Eduardo é, depois de construído, anti-herói trágico, num nivelamento caricato com o homem light, de que a personagem, em todas as unidades, se distancia e que deprecia, de modo decente; aos que lhe tocam de mais perto, não os entende: com impoluta decência, assiste, sempre, Ana; com a mesma impoluta decência, desdenha e detesta José; com a mesma impoluta decência, ignora Vera, a adolescência de Ana; com a mesma impoluta decência, hesita e esconde-se num gaguejar, perante a mesquinhez delatora do ídolo Joseph Reich.

Cada outra personagem do triângulo evidente (ou do quadrilátero mal marcado) é de contingência humana, corpórea, capaz de inclinações e desequilíbrios, de ousadias, de erros e deambulações menos ou mais sofridas; mas Eduardo simula sempre uma fleuma

superior, de quem alvitra, a qualquer tópico emergente, a não novidade, a respetiva resposta já dada, o facto, para ele claro, de já ter havido, na civilização ocidental, um clássico que esgotara o assunto numa tirada memorável; é, desta forma, a cada passo, efémera encarnação de uma lápide, do passado longínquo ou próximo, de uma inscrição nela grafada ambigualmente, de citações e apropriação de máximas, de mundivisões ancestrais cristalizadas em cultura, a que ele tenta insuflar sentidos ainda possíveis, mesmo que caricaturais, mesmo que soem grotescos no desajustamento à contemporaneidade.

A História não tem para Eduardo um significado cursivo nem adventício, mas de regresso a útero e ao Nada (Foi assim em toda a História: homens que tentaram voltar ao ventre, p.245); José acusava-o de tirano que buscava, nas palavras, o homem perfeito, a sempre perigosa reedição de estirpes icónicas; apesar do lastro cultural e civilizacional que o preenche, Eduardo está vazio e triste (cena 19), confuso e repartido, temente a Deus (Temos de pagar o vaso ao senhorio. É um vaso imemorial, valiosíssimo, que farei dos cacos que ele me der? p.245, cena 20). Na cena 22, a História continua a não fazer sentido (Pouco importa que as ideias se sigam ou empurrem, p.249) o soberbo monstro de Deus, o sonho liberto de correntes (Prometeu?), o ser humano, triunfou sobre um deus pedinte (pelo menos, desde Nietzsche...), um deus pedindo a esmola de existir em nós. O passo tem sabor teológico de pecado de orgulho e miseranda humilhação (Somos uma face escura da lua (...) somos a face da lua dentro do reflexo da lua nos charcos). De soberbo monstro a reflexo nos charcos, a antítese é ainda teológica e mais teológica pareceria na constatação final do breve primeiro passo do monólogo: (...) somos a transubstanciação de um devaneio augusto). Contudo, a criação divina e a criação dramaturgica, equiparadas atrás, permitem reler os dois monólogos como discursos de metadramaturgia, mais a mais porque a personagem Eduardo, como as restantes experimentadas no décor de solar fantástico, sofre, sobretudo, da não substancialidade dramaturgica de ente com discurso aderente, ajustado: o que preenche a dramaturgia é um sonho, são sonhos (de quem, perguntam-se as personagens) e elas, personagens fumos, voláteis entidades, existindo na medida em que alguém (Deus ou a dramaturga supervisionando) pensa algo e esse algo logo tem de existir; justamente, Eduardo imagina e apela: Quem dirá o que fica de nós se Deus acordasse e enxotasse com a mão o sonho incómodo? Nem eu sei se estas palavras são minhas, por favor, devolvam-me o reflexo, a deformação do eco, na minha cabeça, nas minhas palavras, no meu corpo que segue flutuando no curso da sabedoria. A sabedoria é o busílis da personagem Eduardo.

A interpretação teológica do passo tem valor reduzido ao que se expressa e é consabido; mas a leitura metadramaturgica daquilo que a personagem profere e se questiona faz reincidir a análise nas duas hipóteses (agora de ambiguidade e equivalência já quase totais), entre serem discursos em rascunho de uma dramaturgia terminal de angústia, levada a cena no cérebro da dramaturga (e ainda por montar), ou apenas o desfazer de personagens e discursos dessa dramaturgia, no mais geral processo de progressiva não significação e dissolução da dramaturga, arrastando materiais e cena com ela. A questão

teológica, mesmo na personagem Eduardo, definida na unidade central, não se põe, também não de um ponto de vista intelectual preponderante. De permeio, entre os dois lances de monologia de Eduardo, na cena 21, Vera assume as palavras de Ana - e o pequeno almoço parece tea break de ensaio, vide como se fala dos sonhos e como Ana se irrita com a desorientação das personagens e discursos, nenhuma acertando nas deixas que já deveriam ter assumido, diletantes e pouca atenção lhe prestando (Ana (Sem obter resposta; exausta, quase em crise de nervos) Quem quer um chá? Leite? Um cálice de redenção?) (p.247): Vera Estamos a sonhar. Todos. É uma partitura sem acidentes, que a criança inexperiente toma nas mãos. (...) Vera transformada em Ana (...) Nenhum fantasma me serve. Sou minha escrava, levanto-me e caminho até à cozinha cheia de livros. Depois de me tirarem tudo, fico com o quê? Esta memória livre de uma fome. Nos meus pés -.

Os nós de metadramaturgia explícita e provocatória (porque reconhecíveis) confundem as receções e as análises dramáticas, em relação a cenas e passos menos óbvios de teatro sobre teatro: se a peça é um baile de fantasmas e discursos desconexos, um resvalar dramático de quadrilátero mal marcado, em aproximação a dissolução beckettiana, às receções pesará a reiteração cénica, relevar-se-á o momento, mas os efeitos atenuam-se no escuro – outra dramaturgia, nada inovadora, de plano inclinado para a dissolução, déjà vu. Mas se a tese de rascunhos, work in progress e base de iceberg (de que A Última Praia... seria ponta luminosa) se puder afirmar, as cenas encaixam com as antecedentes – para além de que os discursos desafiados se maturariam, da gratuitidade absurdista até um plano racional de entendimento dramático. A ambiguidade de jogo autoral demora, até que uma inflexão final estabeleça a ironia metadramática como cerne de toda a edificação cénica de Pressentimentos...: depois da cena 23, e até ao remate de despedida do solar, em gestos e atitudes cénicos de regresso à vida banal e plana, as personagens despedem-se na pele de actores, após parêntesis (um fim de semana) que as fez andar e exercitar por fantasmagorias – toda a dramaturgia como evocação e acionamento de fantasmas, suspensão da incredulidade por um efémero instante, reserva mental concedida ao desenrolar de imitações, paródias, parábolas (etc.) sobre a vida humana; as realidades ásperas que se reencontram, seguem-se ao escuro cénico.

Uma peripécia clownesca – José está morto, no meio do palco, à espera de terra (p.250) – preenche a cena 23. As outras personagens titubeiam, os actores por trás delas continuam às apalpadelas, a não substancialidade dos discursos e a indecisão levam-nos a hesitações; as palavras esgotaram-se, os actores parecem reduzi-las a lugares comuns; Vera sugere imagens no lugar de palavras, mas também esse esforço não influi no impasse a que chegou o ensaio de vozes – Vera vai até junto de José e toma a posição dele. Morre. José acorda e levanta-se; boceja e espreguiça-se (Romeu e Julieta, didascália final, cena 23?).

As palavras e a dramaturgia em ensaio de vozes (ou o esgotamento dos discursos, na perspectiva de o excuro ser simbólico do esboroar da dramaturga e do arrastamento das

criações com ela) retornam, no final, a Ana/Vera dramaturga (Cena 24, pp.252-253), para reavaliação do que está construído (ou para derradeira afirmação de autoria): Ana Sou o corpo. (...) Olá! Está aí alguém? (Ri.) Faz eco esta casa. Estas paredes. Penso muito nas outras pessoas; se estas paredes me cercam e fecham, foi porque outros as puseram assim, estas paredes súbitas. Não, não, estou a mentir, não penso muito nas outras pessoas; mas transformo-me em Vera. Ana transforma-se em Vera, que se transforma em Eduardo, e regressa a si mesma; Ana fala dentro de Vera e dentro de Eduardo, repete-lhes as deixas que já lhes aderiram, as principiaram a construir (ou são já apenas residuais no processo em que se apagam) sintetiza, através delas, os estatutos de dramaturga e supervisora, espaço e motor de convocação, construção, animação e desfazer de personagens e discursos, o espaço da sua solidão murada (que alguém fez murar – se estas paredes me cercam e fecham, foi porque outros as puseram assim, estas paredes súbitas), a solidão como ensejo não de mentir mas de se transformar noutros, criar-se noutros.

A dramaturgia de angústia terminal de Ana, mais do que por imagens, constitui-se pelas palavras, os encadeamentos e figuras delas resultantes, os discursos que produz e distribui em personagens evocadas da sua biografia, ponto de partida para o labirinto da ficção que desenvolve em cinco exercícios dramáticos: de dentro de Eduardo (p.253), dá conta da consciência da autoria e da vanidade, da efemeridade com que as insufla, da incompreensibilidade futura da sua tragédia íntima, deixada grafada em crónica subtil, em escrita teatralizável, que será difícil abordar. O passo acerca-a da dissolução e toda a sua decomposta biografia resistirá, apenas, na arquitetura complexa das unidades dramáticas em que a codificou – o que a faz temer, de novo, ser esforço vão e derradeira desilusão, sumir-se sem rasto, dissolver-se, dela nada permanecer: Ana transformada em Vera transformada em Eduardo Tenho medo do tempo que virá, em que esta língua soe como soa para nós o português arcaico e haja um investigador raro que decifre, a custo, o que vamos esquecendo de dizer. A morte espera-me com um Livro de Actos aberto – Ana retransformada em si mesma... onde se discrimina o que comprei. As receções como investigador raro, custoso decifrador do que não foi dito.

As palavras morrerão, a reentrada no inumano terminará o prazer restante dos jogos de linguagem (Vera (cena 25, p.254) Para as outras pessoas, a língua será um negócio; para mim, é uma fonte de prazer. Aspiro à libertação da língua, mas em que mundo?); a ideia utópica de uma linguagem além dissolução (... novas combinações, nunca ousadas (...) um segredo longamente preparado.) é sugerida por Ana em Vera e rebatida por Ana em Eduardo (... Giras em círculos de erro! (...) não vais ouvir qualquer voz na morte, como nada ouviste ao nascer..., p.254). A ficção dramatizável extinguir-se-á no término de Ana, estas quatro vozes de uma rosa-dos-ventos partilharão o diapasão do teu ouvido (Eduardo, p.255), da biografia, da dramaturgia da angústia desenvolvida por Ana restará o equívoco material grafado, a ambiguidade e complexidade dele terão raro investigador (além de sentidos superficiais nas receções), difícil refazer os passos voláteis da dramaturgia por detrás da dramaturgia, a angústia por trás da ficção.

Metadramaturgia, testemunho e testamento solúveis: Ana ainda está na vida, mas as suas palavras construídas e distribuídas por personagens já têm póstumo olhar atrás; as personagens desvanecem-se, desvanecendo-se primeiro a entidade dramaturgicamente que fala de dentro de elas, que dentro de elas colocou vozes (Eduardo Não sei se és a Ana, o Eduardo, o José ou a Vera. Nem sei quem sou ou como saio de ti para te falar), que deu a essas vozes de ventríloquo dramaturgicamente a consistência de sombras. Nas cenas 26, 27 e 28 (pp.255-260), a brevidade das falas fez abrandar o ritmo, as cenas repetem esporadicamente o já dito e redito, o pressentimento materializa uma noção explícita de um fim humano (Vera Pressinto o Inverno (...)) O Inverno maior que não precisa de corpos nem de ventos. Já esqueceste? No entanto, já foste adolescente. Não te lembras de fazeres perguntas ao céu, de noite? (cena 27, p.259).

O excuro dramaturgicamente terminou, o impasse das cenas anteriores solveu-se, as personagens esvaziam-se, a representação metadramaturgicamente e a representação do término da dramaturgia, arrastando as ficções criadas em si, acabam por coincidir. A Cena 29 é já momento de actores e dramaturgia mandarem acender as luzes da sala, despirem personagens, se descaracterizarem. Fim-de-semana no solar e ensaio de vozes terminaram: Ana Suponho que esperam de mim um balanço da situação. Sou a mais lúcida porque me apego à terra como as penas à pele de um pássaro. Mesmo assim, o pássaro voa. (...) O meu veredicto foi testado nos vossos corpos, esta noite. Copulámos convosco, ancestrais e futuros (...) eis o meu veredicto, o que digo verdadeiramente: amo-vos. (...) Mas acho que estive sempre a sonhar, todos os seres que se desprenderam de mim regressam a mim para o funeral do meu conhecimento. (p.261).

6. Cultura: punição póstuma de Eduardo

A extinção das outras personagens e da dramaturga supervisora está pressuposta no monólogo (assistido) Cultura: Eduardo, agora com 78 anos, dedicado à laboração sobre a cultura ocidental de veio cristão, estudioso enlevado do belo canto e melómano levitante, já deixou para trás as contrariedades do triângulo amoroso, viu-se liberto das contingências amorosas e da ganga dos dias em que se lhe enredava o anseio de sabedoria (Nem eu sei se estas palavras são minhas, por favor, devolvam-me o reflexo, a deformação do eco, na minha cabeça, nas minhas palavras, no meu corpo que segue flutuando no curso da sabedoria.p.249), corolário de uma existência especial. As outras personagens, menos dotadas e mais problemáticas no curso dos dias, extinguíram-se-lhe, não lhe pesam já, a dramaturga também não, mas não sem que antes esta tenha deixado testamento dramático envenenado, projetando como terminará Eduardo os dias de ensimesmamento e egoísmo - apesar da formal decência, da deferência e apoio a Ana, de ignorar José sem perder o pulso e de não poder, em função do seu murado recanto de burguês fruidor da cultura, sequer prestar atenção aos desequilíbrios adolescentes de Vera. Pai e marido formais de Vera/Ana, a não corporalidade da personagem, a constante recuperação de inscrições em lápides do passado, a aversão às gentes e factos da modernidade e contemporaneidade, a sabedoria deslocada da vida humana e recentrada no umbigo culto, Eduardo primou, em todos os exercícios onde Ana o inscreve, pela constância da negação da materialidade (brutalidade, animalidade, sexualidade, etc.) da existência humana, e pela idealista (hegeliana?) concepção da História como encarnação da imaterialidade, da Ideia: a divisa de que a música torna as pessoas boas culmina pelo reverso da sentença e nela se abate não só uma absurda e cega mundivisão ideologizada da História (que Ela própria sempre se encarregou, catastroficamente, de ridicularizar nos factos), mas também caricatos 78 anos, personalizados em convicções fundas, que ruíram, estrondosamente e em consciência, perto do final.

A dramaturga dissolveu-se, não sem antes lhe deixar distribuído o papel (as palavras antecipadas) que precede, de muito perto, uma prevista dissolução, a dissolução do (re)canto egoísta, que Eduardo, filisteu, afirmava ser capaz de matar para defender. A dramaturgia de angústia terminada fá-lo herdar cínico prenúncio de que, por mais deambulações e errâncias, um sentido crítico lúcido sempre lhe esteve por trás (Ana Sou a mais lúcida porque me apego à terra como as penas à pele de um pássaro. p.269), enquanto que o clarificado pai/marido deambulou, retamente, num erro e, no final, a consciência lho revelou de forma fulminante – Eduardo é, integralmente, anti-herói trágico e a lisura e decência humanas (o egoísmo alicerçado em convicções muito fundadas na ocidentalidade), com que se comporta em todos os exercícios, num volte face, arruínam-se, de supetão, ao espelho, aos seus olhos, num crescendo dramático de palavras titubeantes.

Eduardo está, por fim, a sós com ícones e produções prezados, a imaterialidade dessa

sabedoria de que se apossou, que dele se apossou e a que, monástico, se votou. Os devires metafísicos não acorrem ao discurso da personagem a terminar-se; pelo contrário, acorrem, a cada passo, citações e reformulações, recontos lapidares de uma tradição cristã antemoderna (a mesma que Vera, em *A Última Praia...*, acusava a Igreja atual de ter trocado pela estilização de Cristo em design?) e todo um tradicional e incensado aparato académico, exegeta e apologético de ícones culturais é contraposto ao sentido crítico da investigação artística atual, que melhor o regeria, mais depressa detetaria nele pontos negros. A dramaturgia da angústia de Ana imiscui-se, por fim, nas ideologias, nos lugares-comuns que impedem o conhecimento do que são e do que fazem, se pensam, se mentem, efemeramente mas em sucessão, os humanos.

Eduardo investiga, empaticamente, pela idolatrização do que delimitou campo de estudo, as gravações sonoras e diários escritos, publicados e inéditos, de um muito ambíguo alemão de Dresden, Joseph Reich (trocadilho José e Império), cantor lírico supremo e supremo arqueólogo da música europeia sacra e erudita pré-moderna (nos antípodas do globalizado ruído musical pós-moderno da música popular e respetivos acrescentamentos beat, techno, música ambiente, shopping music, etc, ambiências sonoras, cacofonias do corpo, etc.). Eduardo, na estrutura anímica, é cultor, zelador, curador, conservador da essencialidade desse património diluído na vulgaridade ruidosa do presente, é erudito circunscrito, absentista quer do correr do dia, quer da vulgaridade dos instintos, dos corpos no dia - nega-os sem atrito. Ana, Vera, José, nas várias formas e discursos distribuídos, são corpóreos e sexuados nos riscos e deambulações que proferem; Eduardo é sempre espírito apolíneo, no dobrar da roupa ao deitar-se (Slow), escolástico e dogmático suave, recuperador de máximas e suave contraditor de ideias sem pé ou fundação ancestral, um atrasado assumido no tempo, um não contemporâneo, alguém que regrediu em relação ao decurso babilónico da atualidade e soube circunscrever tempos próprios, em função dos quais criou código de conduta personalizado (contrastante, calado, com as massificações) e que o parece retirar e isentar das incongruências – o máximo que Ana dramaturga lhe distribui é a repartição de dúvida metódica ocasional em vários de inspiração pessoana, ocidental e não sexualizada, não corporal – o tipo de metodologia dramaturgica por que se o faz desdobrar.

Eduardo está jubilado, entre estantes cheias de livros, a uma secretária (didascália inicial, p.271). Educado e obsequioso, desculpa-se do nó que o amargura, perante um responsável editorial de cultura comercial de uma coleção de discos, um panorama do século xx no belo canto, um fascículo que estava a escrever e deveria entregar. Titubeando, sem terminar frases, de modo sincopado dando um passo na direção do cerne do monólogo assistido e, sem conseguir ir direto ao assunto, divergindo em explicações laterais, também sincopadas e titubeantes, Eduardo demora em volta de Joseph Reich – as gravações de clássicos, os cadernos e diários do cantor, os estudos e as descobertas, as fotografias, a doença e o silêncio final, etc., as minudências eruditas de um estudo sobre um ídolo artístico, ironizando-se dramaturgicamente sobre este tipo de sabedoria humana, deslocada do conhecimento da contemporaneidade). Num nível mais

prático da análise dramática, a personagem fala consigo mesma, outro monólogo ao espelho, momento de se olhar e se assumir; ou, hipótese similar à do monólogo interior de Ana em *Slow* (paradigma para ler todos os materiais posteriores, como dramaturgias de angústia de Ana encenando, no cérebro, palavras e personagens de uma biografia a terminar-se), Eduardo pensa, não profere, acede-se, de novo, à atividade cerebral, emocional, anímica da personagem – reabrindo-se essa dimensão de *As Sombras* no apêndice. Se se dirige a alguém exterior a si, esse alguém é silencioso, não audível e invisível, interlocutor enigmático (barman, morto, acólito do Diabo, etc.), cuja presença apenas é suspeitada cenicamente. A outra referência do monólogo (assistido?) é a um amigo historiador (pp.279-280), fulcral na desilusão trágica que Eduardo sofre, e este ente é construído, autoralmente, nas palavras de Eduardo, com um destaque que nada de gratuito ou acidental acrescenta ao decurso dramático: ...passei aqui os últimos meses, é um trabalho infinito, só um amigo meu tem vindo também, um amigo meu historiador, ele investiga, tem investigado, (...) esse meu amigo não é melômano, a música diz-lhe pouco, pouquíssimo (...) ele tem uma memória, é historiador, memória fotográfica, às vezes não esquece coisas durante muitos anos, ele disse que conhecia esse nome (Joseph Reich) (...) já o conheço há muitos anos, nunca falhou, nunca, todos os nomes que ele, é assustador, ele anda a investigar os arquivos (...) está a trabalhar em tantos arquivos ao mesmo tempo, a pôr em ordem milhões de ficheiros (...) o meu amigo historiador diz que está tudo, toda a História por fazer, foi buscar um ficheiro e deu-mo, era certo, era certo, ele tinha razão, era o Joseph Reich na ficha, claro que naquela altura ninguém o conhecia...

Joseph Reich denunciou sete vizinhos durante o nazismo, traiu, como Pedro a Cristo. Eduardo está tomado de vertigem, toda a vida passada (as traições a outros, em prol de um recanto, onde se pudesse resguardar da História catastrófica e viver de acordo com as convicções fundas – a música torna as pessoas boas) converge num momento trágico: o que era divinal torna-se-lhe incompreensível (...não consigo compreender, eu que ouvia a voz de Deus na voz de Joseph Reich..., p.282), as certezas e lisura, em retrospectiva, revelam-se logro, a quimera de uma vida errada, afinal ignorante, onde toda a soma de sabedoria herdada nunca lhe deixaram suspeitar a dualidade do homem, civilização e barbárie num mesmo ente, a tragicidade paradoxal do processo da humanidade – grandeza de ascese e baixaza de instintos.

Resta, efemeramente, a Eduardo a consciência de si, por fim objetivada no momento em que tudo rui à sua volta e que o ziguezagueante discurso ao espelho marcava desde o início do excuro: (...) enquanto eu não compreender como foi possível, eu não posso escrever (...) eu não posso, em plena consciência, por mais que quisesse ignorar o que já sei, desculpe, escrever a biografia de Joseph Reich, eu não posso escrever sobre música. (p.283). A sabedoria foi o busílis existencial de Eduardo, por essa demanda e realização tudo arredou de si, por ela se entrincheirou contra a História e a contemporaneidade, o corpo e os afetos, a contemporização pelos menos estruturados em certezas e convicções. Ana ou o Diabo (os dois...) encarregaram-se de lhe aplicar punição, ainda em

vida, pelas omissões, pela imaterialidade, pela vanidade das suas convicções, pelas errâncias em linha reta.

O dr. Judas de Um Forte Cheiro a Maçã é, em estado por polir (cínico e grosseiro, retrógrado com o seu semelhante), o protótipo da decência de Eduardo, castigado, pela própria consciência final, filisteu cultural até o chão lhe fugir debaixo dos pés.

7. Realidades portuguesas contemporâneas em atritos, margens sociais e esquizofrenias peculiares

Três inclinações dramáticas são já possíveis (2013) detetar em Pedro Eiras: As Sombras percorrem o espaço teatral do cérebro e da angústia biográfica, a metadramática faz esfumar a palpabilidade de efeitos dramáticos convencionais e convocar as receções para a ampliação de realidades interiores, referindo e pressupondo as ambiências sociais e históricas por escassas pistas de enquadramento não necessário ao cerne dramático; Um Forte Cheiro a Maçã abeira-se de realidades sociais mais reconhecíveis, inscreve, subtilmente, a História local recente, e torna-se rápida passerelle de estilização de tipos sociais e existenciais portugueses contemporâneos (primeira, segunda e terceira gerações após 1974; e uma angustiante quarta geração (Tiago), esboçada como interrogação bem apreensiva); Antes dos Lagartos, proposta debutante de Eiras, resultado de oficina de escrita, contém já as duas inclinações: o existencial em deambulação grave, desumanizado num extremo que As Sombras, na arquitetura dramática contida e elaborada, apenas afloram; e a crónica sumária das realidades sociais portuguesas transpostas à cena, acessíveis, mas perturbadoras, porque da reconhecibilidade as receções são reenviadas à questionação do que subjaz ao familiar e ao não familiar – serão tão cruéis e sanguinárias as ruas, as famílias, os amores e os portugueses de hoje, tão alienados, grotescos e sofrendores os excluídos?

Antes dos Lagartos propõe uma bizarra dramaturgia da perplexidade e da não explicitude: à bizarra atmosfera cénica criada preside uma longa citação de Freud sobre o estado afectivo característico da angústia nos humanos não ser outra coisa que a reprodução incontrolável do primordial trauma físico do nascimento - ser-se separado do corpo materno, sofrer-se a primeira angústia de natureza tóxica (...) o incómodo, a estreiteza da respiração que resultava daquela situação real e que se repete hoje regularmente no estado afectivo. A angústia faz parte do corpo e da psique humana como cena primordial, forma ambos, determina todos os modos de existência: (...) a predisposição para a repetição deste primeiro estágio de angústia foi de tal forma incorporado no organismo, ao longo de um número incalculável de gerações, que nenhum indivíduo pode escapar a este estado afectivo (...). Sob o signo da inscrição corporal e psíquica da angústia abre, pois, a cena, mas a representação da sordidez e da bizarria humanas atuais vai para além da explicação clínica de 1916, pretende-se exemplificação do postulado por via dramática nos dias de hoje e sob as coordenadas que das realidades se podem depreender.

Duas personagens entre o humano e o lagarto (dois palhaços, animadores de festas de crianças ricas) ensaiam num minúsculo apartamento imundo (um sofá vermelho ao centro, entre uma lareira apagada e um frigorífico visível) as rábulas de uma infantil dramaturgia da necessidade, que a parilha deve executar para sobreviver no mundo exterior: Bicho Nu ensaia o seu papel de lagarto, monstro cómico e grotesco de festa infantil, e depressa se vê ser pouco talhado para a arte, ser algo retardado, pouco lúcido

e muito dependente; Trama acompanha o deitar incapaz do texto que, como o nome da personagem indica, é de sua autoria. Para além do corriqueiro teatrinho para crianças, com clichés idiotas e voz de falsete a condizer (a estupidificação dos putativos recetores já dada como realizada através das televisões, desenhos animados e ficções infantojuvenis, de que os dois atores são refugio, coletores de lixo), a relação entre ambas as personagens depressa se estabelece num dueto de palhaço rico e palhaço pobre, de relação escravo/senhor, que é, no cômputo dramático geral, uma relação beckettiana de dois miseráveis, tentando manter-se à superfície (dentro como fora de si mesmos) e ansiando por uma metamorfose que os dissolva (bizarra utopia religiosa) numa deidade de sua recreação particular; ambos estão à espera de terem economizado o suficiente para chegarem à Antártida/Gronelândia (a que nunca chegarão, como Godot nunca chegará), aos gelos eternos, e renegar um mundo humano contemporâneo, desenhado indiretamente, mas pressionante, por dispersos aspetos sórdidos, um mundo ainda assim mais bizarro do que o que é delimitado na conversão animalesca do homem contemporâneo, onde nada de louvável existe, onde também as crianças são perversos espetadores de uma dupla trágica, risível e muito angustiante.

Sendo Trama tão miserável como Bicho Nu e tão igualmente acentuada a náusea de existir no mundo angustiante e dentro de si mesmo, sendo tanto ou mais desesperado o seu anseio por dissoluções no gelo, o senhor tortura psicologicamente, escarnece, insulta, oprime e dirige o escravo, que, a certa altura, numa infantil encenação de amuo e ameaça de desamor e corte, demora a romper com ele e a enfrentar o mundo humano – a que já não pode retroceder. Nenhum respeito ou companheirismo restantes, nenhuma consciência de si, nenhuma capacidade de tornar afável e equilibrada a relação (laboral, afetiva, humana ou com o transcendente, etc.) existe ou poderá existir entre eles (o final é o recomeço do inicial ensaio de atritos); como não existe respeito para com o mundo exterior e os homens (telefonemas a insultar alguém do outro lado, invocações para que a deidade Livra mate todos os homens, ou que pragas apocalípticas caiam sobre mulheres e crianças, etc.), mas tão só náusea, aversão, ódio e desprezo pelos homens, ensejos de olvido do transe da materialização em humano – e anseios (ansiedade) de retorno ao inumano, retorno ao útero; o gelo inumano é o ameno calor amniótico (Ignu, a deidade anterior que o nascimento humano desterra) depois da terrível vivência de se ser humano, antes de se ser lagarto dramático e lagarto existencial. Neste passo, antes de evoluírem para lagarto, a angústia e histeria conectam-se e tomam conta do resto de racionalidade.

A relação de Trama e Bicho Nu (o mentor em deambulação própria e o corpo desajustado, respetivamente) toca também o conjugal, com momentos de quase ternura e quase afabilidade entre homem/mulher sádico/a (Trama) e mulher/homem masoquista (Bicho Nu). O senhor e o escravo não conseguem viver com os seus papéis relacionais nos vários níveis, mas muito menos sem eles: o mundo humano excluiu ambos, a ambos repugna o mundo; a fusão na deidade é utópica - precisam de economizar mais dois anos (para sempre?) para a viagem e fusão nos gelos do inumano, mas todo o anseio é

suicidário e a cobardia de grandes passos tolhe ambos; nem Trama despede Bicho Nu, nem Bicho Nu é autônomo e capaz de punir o parceiro, deixando-o; a sobrevivência à margem dos humanos obriga a pequenas/grandes cedências externas diárias, como a consulta dos anúncios de emprego e a tenebrosa exposição da dramaturgia da necessidade em festas infantis, vistas como cada vez mais tétricas pela perversidade das assistências; no final do exercício, depois de recusarem, por telefone, mais um evento com crianças, Trama agenda-o e voltam ao ensaio do início, à repetição indefinida de tudo o que já expuseram, a necessidade de sobreviver, mesmo que num patamar grotesco.

As deambulações e errâncias de sobrevivência anímica e social, a miséria exposta e a exclusão, a degradação de humanos que já são, existencial e socialmente, levam-nos por um esquizofrênico caminho de religiosidade, a qual, parecendo bizarria, não deixa de decalcar o mesmo tipo de narrativas que substanciam as religiões humanas de sempre, e que a sua condição anímica desenrola num paganismo de débil constituição, demasiado próximo da proliferação das ficções televisivas infantojuvenis correntes – é este o quadro mental da dramaturgia da necessidade, é este o quadro mental da liturgia que vão operando, de si para si, no apartamento minúsculo: temores e pânicos sob onipotências divinas, deidades castigadoras, fulminantes, inacessíveis a rogos e incompreensíveis nos desígnios, heresias e repentes de desobediência, desafio, destemor e iconoclastia, utópica ansiada fusão no seio da divindade, a vida eterna no gelo, a glória de as auroras boreais os admirarem quando reabsorvidos pelo inumano, quando tornados inumano; as metamorfoses, crises asmáticas, invocações, rituais, danças, evangelhos dementados, circulares e sem referentes, a zoofilia réptil preenchem estádios supostos de um caminho a merecer-se, balizado pelas duas autorrecreadas deidades, opostas como negativo uma da outra, Livra e Ignu, respetivamente com relicários no frigorífico e na lareira, opondo-se como um deus e um diabo, e que eles fazem superintender sobre o esvaziamento angustiante das vidas dos dois.

Num extremo quase irreconhecível, os meandros da loucura humana (contemporânea e encontrável, mas que angustia e difere de indolentes tontices do homem light) são postos em cena (bem para além da angústia dramaturgicamente discursiva de Ana) como passos de uma dissolução por exclusão da (e aversão à) sociedade humana constituída, passos que são vertidos em enunciados de (risível, televisiva, infantojuvenil) religiosidade e crença de metafísicas herméticas, de insultos dementes - a poética dos insultos à espécie humana é da igualha de pragas viscerais que entre si, por todas as ordens de razão, os humanos ciclicamente se lançam e em que verbalizam ódios viscerais. A desordem humana atual (entrevista da janela e de que Bicho Nu e Trama fazem reportes arrepiantes) é mais cruel, predadora, feroz do que a violência opressiva que Trama, constantemente, exerce sobre o manso Bicho Nu.

Como maldição trágica inscrita em todos os humanos, a angústia do nascimento reproduz-se em inesperadas situações da existência social e individual, impede e anula cada ensejo humano de passar da barbárie à simples afabilidade humana - é este o

niilismo feroz, para que o exercício remete, no final, no reinício dos ensaios: a humanidade não pode ter e não tem a esperança de ser o que não é, a alguma capacidade de sublimar, em civilização, pulsões de morte e acometidas da angústia e do medo pânico, a nostalgia da paz do útero revelam-se inócuas e sem atração, sendo substituídas pelo anseio de dissolução, o regresso ao inumano, a recusa da validade da experiência da organização da matéria em moldes humanos. O substrato filosófico e existencial aproxima-se daquele que subjaz aos quadros de Abel Neves: o indivíduo contemporâneo dá costas ao passado, mira a distância das estrelas e sobrevive no presente em deambulações, errâncias de títere sem fios que o liguem a qualquer transcendência, com anseios profundos de que um equívoco, um parêntesis no inumano, se desfaça. Se em *As Sombras* estas questionações estão colocadas, de forma implícita, numa dramaturgia a decorrer numa mente de dramaturga, em *Antes dos Lagartos* a crueza da cena e a desumanização assumida das personagens forma o cerne patente, por onde tudo é feito decorrer; mas é em *Um Forte Cheiro...* que os diálogos sobre História e Civilização (os contornos do homem contemporâneo e do que o precedeu, moldou e determinou irreversivelmente) tomam configurações frontais, estimulam reações, posicionamentos, respostas por parte das receções.

A loucura angustiada e angustiante do homem já largamente desumanizado (excluído da sociedade e, depois, voluntarioso na aversão dissolvente que lhe tem) segue o curso dos dias restantes, sempre iguais, sempre tensos, agressivos, insatisfatórios, desgastantes, de si inconscientes, absurdos até ao animalesco. Em *Antes dos Lagartos*, a angústia já levou ao extremo as personagens, cada vez são menos humanos e cada vez mais algo de grotesco e indefinido. Pelo contrário, a angústia em *Ana* propulsionava-a a ficcionar personagens e matérias biográficas, num momento pronunciado do término da existência, mas lúcida e criativa até ao fim - apesar da hipótese da degradação das poéticas em *Pressentimento...* e da quase dislexia e do gaguejar de Eduardo em *Cultura*. Em *Um Forte Cheiro...* as loucuras e angústias das personagens são postas a correr em velocidade, cruzam-se em tiradas curtas e rápidas, aumentam o turbilhão de disparidade e discursos paralelos, dão das personagens em interação um não menos louco e angustiante panorama, bem contíguo à realidade portuguesa contemporânea e, por algum humor injetado, levam as receções a um olhar crítico cindido pela empatia e pela rejeição. A agressividade projetada, os graus de angústia diversos, a vontade de morrer surgem nesta última proposta bem dissimulados na linguagem e nas estratégias civilizadas que cada personagem tem a oferecer na coexistência.

8. Três (quase quatro) gerações portuguesas contemporâneas, festa de família alargada, suicídio anunciado e consumado

Um Forte Cheiro a Maçã é construída por uma fórmula dramática simples, a partir da qual se multiplicam e integram os registos e referentes da realidade portuguesa contemporânea (mas, igualmente, toda a construção simbólica paralela de judaico-cristianismo, em volta de Elias e Magdalena, patente no final): a situação de enunciação, o espaço e o tempo dramáticos são os de uma celebração, a que uma família alargada (de curiosos nomes próprios judaico-cristãos) é feita comparecer por Elias, dramaturgo de peças escolares, porque tem um anúncio a fazer; além de dois amigos (João e Verónica), as restantes onze personagens chegam à casa de família no final de um dia, em que também se anuncia uma chuva de estrelas cadentes. A casa familiar, um lar burguês num centro urbano concorrido, enche-se de familiares apressados e sob stress - por causa de estacionamento, afazeres profissionais, atrasos, tensões conjugais e parentais, reencontros, pressas em chegar e partir, pontos de vista críticos, algumas etiquetas de convívio mal disfarçando ruturas, sarcasmos, pequenos ódios, pequenas hipocrisias – sustém-se o ambiente celebrativo.

Desde o início, e sempre mantido, o ritmo a que as personagens se cruzam e interagem, por falas muito curtas e certeiras, é o ritmo da vida quotidiana na contemporaneidade; o ritmo em que a celebração decorre é o ritmo que preenche cada uma das personagens sobrecarregadas e que já destruiu as relações da família alargada tradicional, decompondo-a em núcleos, que, formalmente, entre si estabelecem combinados momentos e datas, a eles comparecem, como forma de manter uma tradição, que já não corresponde à vida em factos – o cimento simbólico que ainda faz as personagens permanecerem juntas por um tempo breve é desta ordem hipócrita e Elias assume-o no gesto fulcral, que desmonta toda a dramaturgia familiar, de reconhecível normalidade burguesa a princípio, gesto fulcral que acaba por fazer ampliar, criticamente, aquilo que as tensões entre todas as personagens de um mesmo clã pareciam, até, ter de divertido, de cinismo cómico, de afetos e desafetos. Com a maior doçura, Elias decidiu crucificar-se, por sua própria mão cortar com a existência, sair de cena, despedir-se de todos – escolheu a dissolução precoce e deixar a desordem humana contemporânea, que se espelha bem no decurso da celebração em declinações do trágico contemporâneo sob o risível, o cómico e o absurdo objetivo do que cada personagem profere.

Cada personagem define o valor e a distribuição que tem no mosaico familiar por aquilo que, em curtas falas, numa economia dramática notável e eficaz, profere; cada uma tem um timbre e por ele participa na polifonia e cacafonia, que as trocas da celebração perfazem; todas, em qualquer momento, interagem, mesmo que laconicamente, e o timbre, a voz de cada uma distingue-se da totalidade coral, em momentos particulares mais tensos ou distensos, mais agressivos ou mais irónicos; destas interações sobressaem os posicionamentos e os modos por que se relacionam, a intimidade de cada uma por baixo dos papéis debitados, aquilo que substancia cada uma delas; e

rapidamente sobressai da polifonia a cacafonia, não a congregação, mas as vias por que cada uma delas, com ou sem consciência manifesta, sabota e destrói, faz desagregar a plataforma familiar alargada – Elias e Magdalena são os dois últimos elementos diretamente inatacáveis da família, os que ainda a vinham mantendo em alguma coesão, mesmo que artificial: o primeiro decide suicidar-se, o segundo fecha o exercício com a noção de ter falhado em tudo o que fez para os manter unidos ou, pelo menos, felizes nas respetivas opções de vida.

Se se lerem as conclusões do monólogo de Magdalena (pp.136-140) à luz da História portuguesa recente, o texto demonstrou bem as razões de desilusão, de cansaço e de esgotamento, a tragédia menor da primeira geração da revolução, ao constatar que pouco resta, social e existencialmente, desses dias de euforia, e que cada utopia menor deles se foi degradando, se apagou como estrelas cadentes; demonstra-se, por igual, que a segunda geração é disso muito culpada, nas idiosincrasias dominantes, na adopção e reprodução rígida de atitudes, comportamentos, ideologias exteriores, ufanos e deprimidos; e demonstra-se que os dissidentes dela e os recém adultos da terceira geração sofrem as deambulações e errâncias, onde outros sofrem certezas e regras, que os não fazem, igualmente, felizes – para além do que estão a fazer (quase laboratorialmente, pela inculcação de fórmulas rígidas de educação não atenta a crianças) a uma quarta geração de tiques, nervosismo, saturação, infelicidade, comportamentos espartilhados, supressão de naturalidade, infelicidade já marcada.

Para além da peculiaridade de timbre (ideologias individuadas, reprodução de discursos estereotipados, familiaridade social e existencial/psíquica, tipificações dramatúrgicas realistas ou simbólicas), a tipologia de cada personagem pode ser associada ou contrastada com as de outras (para análise dramatúrgica das interações), em áreas e estilos diversos; as personagens podem, primeiramente, ser agrupadas pelo critério geracional, mas este logo revela que determinada personagem está melhor emparelhada com outra de diferente geração; o critério do género e igualmente falível, mal se o tenta aplicar; o critério de agrupamento segundo a dicotomia conservador-progressista promete um pouco, mas logo deixa de fora tópicos das personagens que lhes são essenciais; as geometrias que se estabelecem entre as personagens são inconstantes na constante troca de ironias agressivas de todas as personagens entre si, com a exceção de Elias e Magdalena, o primeiro saturado e decidido a sair prematuramente delas, a segunda cansada e desiludida, já sem capacidade para continuar a sustentar uma mentira, um simulacro, uma artificialidade sem sentido - a família alargada, coesa e feliz, na contemporaneidade. A celebração é uma breve pequena guerra de trincheiras, sem bandeiras brancas, com fermentos leves, muito barulho, cortinas de fumo, e desertores. No final da contenda, Elias e Magdalena em Pietá, assistidos da viúva Judite, ficam a sós até ao escuro e no silêncio.

Para um entendimento do nível profundo da construção dramatúrgica (e do simbólico das particulares declinações do trágico em Eiras) tem de se atender à recitação coral, que a primeira parte do texto oferece (a um ritmo surpreendente de quase horror ao silêncio);

na composição estilizada por treze vozes, fazem-se ouvir distintamente os timbres de cada uma delas, sem nunca se sobreporem, sucedendo-se e encadeando-se, contrapondo-se e afirmando-se, conflituando, para logo serem deixadas atrás por nova fala breve, apontamento que diverge um pouco ou muito do anterior, mas onde sempre fica a ressoar o que se disse antes, o modo como se o disse e o objetivo ambíguo do que se disse (Eiras refere a lógica do exercício de acontecimento de acontecimentos, como estando perto da música particular de *Les Noces*, de Stravinsky, p.12). A construção da polifonia (e cacafonia), sob a velocidade e a justaposição de tiradas de timbre particular, vai fazendo substanciar cada personagem, indiretamente, pelo que profere ou pelo que cala, e no final, as receções apercebem que tudo o que se veio enunciando são as razões e as justificações (meio veladas) da desarticulação do sentido de família alargada, são as justificações e afirmações dos núcleos e dos indivíduos que a compunham e que, nas circunstâncias da atualidade, cindiram e se autonomizaram, e por esses únicos estatutos desenvolvem deambulações e errâncias próprias, destinos fora de normas gregárias tradicionais; cada personagem detém uma individualidade e uma autonomia que lhe dificulta, cada vez mais, pontos de confluência, e é entre afinidade exposta e aversão resguardada que todos comparecem e se compenetraram (mal) nos papéis que se lhes solicita por uns breves instantes de celebração. É um coro de última ceia - de Elias, que a convocou, mas todas as personagens o ficam a saber depois do anúncio deste, como Magdalena no seu solilóquio final, assistido por Judite, o faz constatar: a família, o clã, a tribo burguesa ou judaico-cristã, as ideologias que a agregavam desmoronam-se perante as novas coordenadas da vida contemporânea – prenúncio grave de fim de civilização, entre a reprodução kitsch do quadro de Da Vinci e as estrelas cadentes que marcam os céus nessa noite; entre o acaso da História de Emanuel e o sentido da História de Judas, entre a fugacidade humana e a autoflagelação de um pelos pecados dos outros.

À desmontagem desta coralidade elaborada, ajuda, definitivamente, caracterizarem-se, como se apresentam e constam, na individualidade (em timbres), as personagens desta polifonia/cacofonia social e existencial, a partir da desarticulação da família alargada e da serena (aplaudida) autocrucificação do dramaturgo: o puzzle pode ser lido de través e remontado, sem a maioria das peças (sonegadas pela autoria), como sátira (de bem inexatas associações) às narrativas simplificadas do judaico-cristianismo, transpostas para uma última ceia (de Elias...) portuguesa na contemporaneidade; pode, por igual o permite a textura da proposta dramatúrgica, ser lido como alegoria social e existencial da desagregação da família tradicional portuguesa na pós-modernidade, resultante da década de 1970 e do 25 Abril, família ainda a ecoar débeis, quase mecânicas tradições, imputáveis a uma mais demorada constância cultural e civilizacional (Judas e Emanuel, irmãos apartados, têm dissidência esclarecida em posições sobre a questão fundacional de reconsideração ou dúvida aberta sobre a História e as pertinências das civilizações, pp.105-108); e pode ser plataforma atualizada de interrogações dramatúrgicas (ampliações, familiaridade da representação e nós de estranhamento) das ordens social e existencial (política e ideológica, na conjugação dos dois termos) portuguesas, caso nos debrucemos sobre os tópicos de atualidade que a proposta toca (educação, arte,

conservadorismo, História, negação de factos históricos, relações entre pessoas, civismo deficiente, convicções ideologizadas nas deambulações, errâncias, vida em sociedade, existência individual, sexualidades, normas, preconceitos, temores, atritos, quezílias surdas, mesquinhices, etc.).

As personagens têm timbres próprios; as personagens incluem-se em gerações e distinguem-se, destoam, opõem-se, contestam-se em mudez, agridem-se sem gestos ou palavras, associam-se pontualmente, descobrem a polidez do sarcasmo breve para se demarcarem, para se manterem à ilharga, à distância, estabelecem guerrilhas privadas, quase inaudíveis, quase corretas, quase inexistentes. A cada troca, a cada tirada elementar, delas fica, no ar, para recolha das receções, a insinuação de um mais vasto conflito surdo, de uma palaciana declaração de guerra, de uma guerra de guerrilhas intestinas, de atritos conjugais, de ódios e desprezos antigos, que a diplomacia hipócrita de todos ajuda a dissimular antes de deflagrar e que faz com que, a cada passo do desenrolar dramático polifónico/cacofónico, segundo as deixas e as conveniências intrínsecas do desenho das personagens, se estabeleçam tréguas provisórias, desistências momentâneas, alianças e desvinculações, estratégias de continuação de guerra por ora adiada e conflitos por outros meios, tensões e recuos, dissimulações e investimentos noutros simulacros. A família alargada e os amigos convocados ficam por instantes presos numa teia de tensões psicológicas, ressurgem, das deambulações e errâncias particulares, em insanáveis contendas surdas, por convicções, por negações, por equivalentes indefinições – a dramaturgia polifónica/cacafónica do desmoronar da família alargada, burguesa, judaico-cristã, portuguesa do nosso tempo. Elias sai de cena, anula-se; não tem o afinco da dramaturgia mental de Ana, não tem o patético do duo de clowns (senhor e escravo), não quer compactuar mais com a farsa de agressividades e não coexistência em que vê irmãos, pais, aderentes, familiares: a autocrucificação é, para ele, um frio e irrevogável fim da partida, uma sentença pessoal sobre o cúmulo de civilização – dramaturgo de curto alcance, sabe melhor em que ponto se tem de parar a representação.

Quatro gerações num mesmo espaço e tempo, sob os auspícios simbólicos da queda de meteoritos, estrelas cadentes a apagarem-se no céu: a geração adulta à época da revolução portuguesa (Emanuel, Magdalena, Judas e Judite); uma segunda geração, que se pode dividir por três núcleos (Marta e Jessé, Simão e Ana, e os mais jovens e menos estabilizados Maria, João e Verónica (Elias coloca-se à margem de todos e todas), sendo que o terceiro núcleo se encontra mais próximo de uma terceira geração do que daquela em que a cronologia tende a integrá-los; e o esboço preocupante de uma quarta geração (crianças ou jovens adolescentes da atualidade), representada por Tiago.

Na primeira geração, Judite é viúva e educadora de infância; é temerosa, beata, conservadora, aceita os factos, mas a atualidade deixa-a estupefacta (a net, as máquinas); confia na cunhada Magdalena e com ela se mantém quando todos desertaram, só no final se revelam mais explícitas afinidades entre elas (solilóquio final de Magdalena); Judite é deixada à margem por todos, como se fizesse parte da família

por favor não esclarecido, um resto intrometido do passado. Emanuel é bancário, reservado, pai de três filhos de diferentes personalidades, tem um estilo de vida individualizado e aberto a todos, mas no fundo, a bonomia angustia-se-lhe com as interrogações interiores sobre o sentido da vida e da História, mas sem o transmitir aos outros; a mulher, Magdalena, diz, ainda com paixão, que ele tem uma panca acentuada, e ama-o, viveram ambos a euforia da revolução, foram e são liberais e abertos com os filhos. O irmão de Emanuel, Judas, pelo contrário, é arrogante, sabichão moralista e cínico, doutoral conservador, de latinórios, tem a irritante mania de puxar de algum livro ou autor para inanidades (como Eduardo); professor de História Bélica e permanente provocador dos mais novos, é contra eles, contra o estado social, contra a revolução e o que se lhe seguiu, contra o que se passa lá longe, contra o que se passa cá dentro; sem ser fascista empedernido (há nele esse expediente airoso de negação e afirmação de culpas), deixa-se no ar a hipótese de o ter sido, e cumpridor, como se apresenta; como Eduardo, personagem de que se assemelha protótipo, a sabedoria de filisteu cultural é o seu busílis – mas também algumas insinuações de moralidade sexual e apetências sublimadas fazem parte do desenho que apresenta. Magdalena gere um quiosque ou estabelecimento comercial, é uma mulher aberta e direta, frontal, enlevada pelos anos 1970, o motor da família, no fundo quem tenta gerir a diversidade dos familiares e manter a plataforma alargada (jantar de carneiro sacrificado, danças e cantares de Carnaval brasileiro para animar e recordar); sem preconceitos de qualquer espécie e com bastante humor, não é temerosa e enfrenta, com bonomia, delinquências, hipocrisias, beatices ou posições retrógradas; lia muito após 25 de Abril, o entusiasmo, a liberalidade, a evocação que faz do 25 de Abril, o modo como se relaciona com todos e a todos quer integrados, libertos e felizes, inscrevem-na como a personagem sobre a qual todas as tragédias, risíveis ou menos visíveis, de todos os outros se abatem, o catalisador de todas as inconsciências, deambulações, errâncias na contemporaneidade; com Elias no colo, é uma Pietá cansada, trágica, destituída de tudo.

A segunda geração tem a abrir (por ordem de entrada em cena) o núcleo Marta e Jessé: ela impera com modos autoritários e exerce constantes críticas, reparos, sobre o marido e o filho; controladora da decência, do bom comportamento, do novel bom gosto e estabilidade burguesa - nada afetuosa, moralista, desdenha Verónica, a cunhada Maria, os excessos, a não decência que julga ter de inculcar como professora, estatuto e ideologia; Jessé vive apressado e instado, sob ordens e reparos duros da mulher, sob o projeto de vida nuclear que ela definiu e dirige para os três; Simão e Ana são primos afastados e entre o casal também se sente a (tentativa) de ascendente da mulher sobre o marido, embora este tenha mais sentido estratégico para se subtrair à expressão dos seus desejos e lhe sublinhar, embaraçando-a, as suas próprias contradições. Ana tem convicções políticas em regra, que reserva, Simão não aceita que Ana (trabalha num escritório) lhe cerceie as pequenas liberdades (cigarros, bebidas), as tensões conjugais passam por aí. Ana é dominadora, mas não gosta que lhe sublinhem tais facetas (por detrás a sua moral superior de comunista militante), e apoia cegamente talvez descabidas e heterodoxas iniciativas antiburguesas (Verónica a posar nua; a peça

inovadora de Elias sobre a globalização).

Como se pertencessem a uma geração diferente (a terceira), Maria é jornalista em início de carreira, tende a depressões, é suscetível de humores e vacilações na personalidade, angustia-se; imatura e reativa, não assume o triângulo amoroso e a bissexualidade, por preconceito em relação à família; tem conflito aberto com Marta (professora), Judite (beata) e o tio Judas (pelo cinismo permanente com os jovens de um tempo novo), é, e ainda mais, no momento dramático, sempre susceptível; João é o namorado e Verónica a namorada, Maria não consegue conciliar os dois e a família. João anda de bicicleta à chuva, estuda direito na universidade, não muito aplicado, tem marcado calção geracional e veste de acordo (camisa catita); alguma inocência, bondade e irreflexão no que diz e em como se comporta; Verónica é uma rapariga de dezoito anos, liberta, assumidamente homossexual, sem quaisquer embaraços, divertida e frontal, absentista estudante de artes, leva a vida pouco a sério, posa nua, o desejo imediato e a fruição regem-lhe os dias, o que a seduz é o indefinido e o que existe em aberto – é ambíguo se quer acompanhar Elias na morte, ou apenas assistir, voyeur, ao ato suicida deste.

Tiago, esboço de quarta geração preocupante, vive sob uma mãe dominadora e protetora (Marta) e um pai (Jessé) que reproduz nele o que a mulher sobre ele exerce; não se pode constipar, deve ter comportamento sem falhas, é vigiado e admoestado a cada passo; criança com horários e afazeres (música, inglês, natação, informática), para se ocupar e não cair na droga. Ter de ser bom em tudo, é o projeto de vida que lhe destinaram os pais; nervoso e infeliz, sempre pressionado, tem paixão pelo tio Elias e o tipo de liberdade que este simboliza – o que não é bom augúrio para a criança mecanizada da quarta geração.

Elias, por fim, é o dramaturgo, a entidade que nos bastidores (está no quarto durante a primeira parte do exercício) convocou as restantes personagens para este acontecimento de acontecimentos, para fazer com que, uma última vez, em sua honra, voltem a montar a pequena guerra de trincheiras da família alargada, do fim de civilização judaico-cristã, da sociedade portuguesa após a revolução e a europeização.

OITAVO ESTUDO

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES – TRADUÇÕES, RESCRITAS DRAMATÚRGICAS E A DRAMATURGIA AMBIVALENTE DO CONFLITO INTERGERACIONAL

A metodologia da proposição dramatúrgica de José Maria Vieira Mendes (JMVM) tem um carácter especial no trabalho de textos para municiar a cena, sendo diversos os pontos de partida para o que vem propondo e se tem concretizado em palco: às diversas traduções dramatúrgicas que vem realizando, sucedem-se exercícios de construção dramatúrgica a partir de, sobre narrativas (Kafka, Dois Homens; Damon Runyon, Se o Mundo não Fosse assim), ou sobre dramaturgias recentes (António, Um Rapaz de Lisboa e T1 estabelecem conexões paródicas no plano das personagens e no do real (lisboeta) de referência, com pouco mais de uma década de permissão na localização histórica), até entrar num terceiro movimento de criatividade dramatúrgica e se fixar e fazer ampliar (em cenas de interiores e em personagens muito contíguas às envolvências da cena) o que resta da família nuclear portuguesa da grande urbe, sociológica e historicamente coeva da iminência de desagregação da família burguesa alargada, que Eiras apresentava em Um Forte Cheiro a Maçã.

Nesta análise, deixam-se um pouco de lado os caminhos de criatividade mais próximos da tradução e da rescrita dramatúrgica de textos, porque esses processos iniciais desembocaram numa posterior temática própria repetida, que o dramaturgo explora, não como obsessão, mas como necessidade de gradual ampliação dramatúrgica de uma questão social e histórica atual (ainda apenas enunciada), que o faz concentrar na observação das realidades portuguesas: a terceira geração após o 25 de Abril, recém adulta ou já adulta, pressupostos a europeização e o salto material de desenvolvimento, persiste em deambulações e errâncias agravadas, numa declinação portuguesa da tragicidade contemporânea, que se poderia, sumariamente, definir por oposição e desamor à segunda geração, à afirmação ostensiva de rudeza triunfante desta, retratada como causa escabrosa de um corte profundo com a anterioridade, e cujos egoísmo, mesquinhez e regras estruturais dominam a atmosfera, onde os jovens não têm lugar próprio, onde jovens foram desapossados de futuros, de certezas e arrimos, desapossados de passados também, abandonados a uma incerta sorte cinzenta, a carregar-se progressivamente.

Não existe apenas um nível panfletário geracional neste terceiro passo da dramaturgia de JMVM: a construção das propostas não tem a moralidade pífia de invectiva exclusiva da geração segunda - a que deteve, de facto e simbolicamente, poderes de corte com o ciclo imperial terminado e jogou a cartada da equiparação europeia, de deslumbramento perante a Europa e o Mundo fátuo da fase atual da globalização, (agora, 2013, a fechar-se, dramaticamente, com dívidas soberanas e perdas de soberania, de cidadanias, etc.); o ponto de vista mais crítico e caricatural incide, pelo inverso, pela devolução da imagem num espelho, sobre a terceira - a geração que apresenta fragilidades e deficiências em viver a partir do que a antecedeu, a geração que cai na autocontemplação de desgraças pessoais, na inércia, no abatimento, na acusação irrefletida, na morna aceitação

desagradada do que estava feito ao chegar, no usufruto, hipócrita e enojado, do que lhe foi posto à disposição. Entre a dureza do que herda e a indolência ressentida do que consome, JMVM mantém uma lacónica isenção dramática, optando por fazer discorrer as personagens de jovens adultos face às marcadas atitudes, por vezes grotescas, dos pais: sem Édipos substanciais e com mulheres, velhas e mais novas, respetivamente, sábias no apagamento e de alguma audácia no confronto, em três das propostas dramáticas (T1, A Minha Mulher e Onde Vamos Morar) muito do enredo dramático anda em volta de disputas entre Pai e Filho. A psicanálise, como mitologia entardecida, aplica-se-lhes, apenas, como eco irónico, longínquo e inócuo, anedótico.

O pretexto edipiano, sem aplicação ou conexão profunda, serve a JMVM para uma experimentação dramática de abordagem mais geral da atualidade portuguesa, um constructo intelectual e político sobre a História recente e os percursos individuais, pouco fiáveis nas paixões enunciadas; este constructo nenhuma verdade afiança, tem de ser submetido a um crivo distanciado, a questionações, de que se devem esperar receções teatral e politicamente educadas, atualizadas. A dramaturgia como lugar de acusação social e geracional, de receção de enunciados e discursos de impugnação, justificação, denúncia, segundo bondades ideológicas e isenções sofredoras, obriga a um crescimento crítico: nem os pais são mais monstros, nem os filhos são menos monstros; a terceira geração é, sobretudo, um feixe de personagens avulsas em decurso, sem definições de partida, sem conhecimentos de si, sem objetivos próprios, sem saber bem o que fazer do tempo e das palavras (ao contrário dos pais, que singraram, com rudeza e amoralidade, com esforços criticáveis, mas sem tibiezas, nas realidades em que se viram imersos, com linguagens de asserções agressivas).

A metodologia de edificação dramática desta relação intergeracional elogia e faz impender sempre a dúvida, a lacuna, o puzzle, a negação do dito e do explícito, a suspensão de credulidades e de incredulidades, o refazer e desfazer das realidades contíguas nela invocadas. A pretexto do familiar e reconhecível (a família em JMVM é já só amargo resquício, sucedâneo insubstancial e deteriorado, foco de agruras e retornos contrafeitos), o dramaturgo joga com todo um período longo da sociedade portuguesa desde 1974 (e mesmo antes desse ano mítico) e com o que de trágico e ignorado, manifesto e patético, histórico, necessitado de releitura, revisão social nela se foi sublimando, nela se foi constituindo nova imagem de consumo interno, autojustificações, reflexos retocados num espelho deformado: a linguagem das personagens jovens de JMVM desmonta-se, condensa-se, faz-se ecoar, estiliza-se, torna-se sincopado e reticente o que cada personagem diz de si e das outras, do real envolvente, da História recente; com isso, amplia-se e faz-se estranhar o que é dito, a simplicidade e o familiar de como é dito, suscita-se o que se cala; a linguagem a enunciar inquina a familiaridade; o que é dito ecoa normalidade, mas a normalidade é reposta sob vigilância, sob observação, sob lentes de microscópio, sob dúvida metódica.

JMVM amplia amostras recolhidas, assuntos menores de contiguidade ao real, e aparenta fazê-lo incidindo mais sobre a segunda geração, centrando nela uma censura, um

anátema fácil. Contudo, no espelho cénico, ironicamente inclinado, os acusadores gratuitos e veementes, muito mais não fazem do que jazer em sofás, beber, castigarem antecessores, enquistarem-se em narrativas pessoais, terem amores frágeis, deambularem por interiores, justificarem desditas, inércia e tédio depressivo, errando por imprecisas culpas anteriores. Quando vista pelo prisma acusatório, a segunda geração tende ao execrável e a pior do que as antecedentes, que a meteram em responsabilidades históricas - quando vista em contraste com a primeira geração, a segunda é leviana e egoísta, deslumbrada e amoral. Mas, se se sair do jogo dramaturgico e o exercício chegar à História ainda mais recente, um mundo de factos menores necessita de ser revisto; e, aí, o dedo acusador da terceira geração recolhe-se - ou dirige-se a si mesma.

1. T1: a terceira geração entregue à sua sorte – deambulações, hipocondria, encasulamento, inanidades

T1 dá-nos a dramaturgia da terceira geração já abandonada, sem conflitos acesos com a segunda, entregue a si mesma, ensimesmada nos espaços diminutos e relações restritas, entre a solidão e o desabono, as diárias contingências de subsistir, os próprios passos circulares em volta, a fixação da existência na casa, espaço que lhe serve de pele e limite a um mundo exterior sempre desinteressante ou hostil. A segunda geração está já longe, os resquícios da família nuclear apenas referidos – o Pai de Chico abandonou-o, estará, algures, no estrangeiro; a Mãe de Sara vive perto, com um sugestivo body builder sem abrigo, pelo telefone vai procurando fazer-se lembrar junto da filha, sobre ela manter ascendentes afetivos. Para Alberto e Vasco a segunda geração já nem merece qualquer referência – é sobre as mulheres da sua geração (Sara, Laura) que, depressa, recai a culpa das respetivas infelicidades, depressões arrastadas, encasulamentos, faltas de energia para enfrentar o dia e o mundo. Os males de amor, as deceções e as relações terminadas justificam-lhes, perfeitamente, a subtração ao real (ao trabalho, à autossustentação), a pose abúlica e o enquistamento no T1, a que cada uma destas jovens personagens masculinas se dedica.

Sara é, ao contrário deles, figura consistente e centrada: trabalha, organiza espaço, tempo e rumo próprios, quase absurdamente; autonomiza-se, cria o seu próprio senso sobre a vida, só no limite verbaliza as pressões a que está submetida; às mulheres novas (nestes três textos de JMVM) cabe representar, para além da essência feminina, o papel de centro dramático, em volta do qual os homens jovens desdobram queixumes, estados depressivos, tristes declarações de amores, errâncias e subtilezas manipuladoras; elas são centro de interesses de vidas desinteressantes, lugar de retorno das deambulações e errâncias menores, de infantilidades e gestos estranhos deles, como que se acercando de entidade maternal, como que lhes pedindo que se lhes construam sentidos de vida, os quais, por si mesmos, eles não conseguem descobrir ou sequer imaginar – que fingem não entender. O peso amoroso das personagens masculinas da terceira geração sobre as mulheres nunca é em função delas, mas em função da procura nelas de compensações maternais, perante as infelicidades e queixumes, que alimentam nas atitudes de mimados em desamparo. O perfil destas personagens masculinas pode merecer alguma empatia, a princípio, mas logo o modo como, dramaturgicamente, são expostas, lhes acentua infantilidade egoísta, formas de perversidade infantil, escudada atrás de dores patéticas, simulacros, jogos de sedução erótica de imaturos, manipulações, busca de mimos, retornos ao útero. Os amores imaturos e as estratégias de enleio destas personagens masculinas choca frontalmente com as maneiras pouco rebuscadas, brejeiras e machistas, sexuadas, incontidas, diretas e ostensivas de alguns dos pais para com as mulheres de ambas as gerações (Américo, de Onde Vamos Morar, e sobretudo, o execrável Pai de A Minha Mulher).

O abandono (a independência...) é o pressuposto de existência própria de cada uma das

quatro personagens, que habitam ou desejam habitar T1 (grau elementar da existência autônoma da geração), mas só Sara cortou com dependências (Mãe, Alberto), tomou a iniciativa de existência pessoal, balizada pelas necessidades e desejos possíveis, o T1 é para ela plataforma de continuação, ponto de partidas para a vida real; para Alberto e Vasco, o T1 é refúgio da vida real, um quase covil kafkiano, para onde rastejar, um útero velho, pouco limpo, desconfortável, espartano e descuidado, de má alimentação, onde deixar amornar dores de alma, desamores, embates das realidades incontornáveis, a rejeição da vida exterior e o doce acalantar das mágoas pessoais. Apenas Chico não tem esse espaço próprio de refúgio ou ponto de estruturação de futuro próprio: a adolescência que, como os outros jovens masculinos, quer prolongar, é nele mais extrema e angustiante; as festas notívagas, o excesso de álcool mal o iludem da necessidade de ter de se sustentar, de arranjar ocupação remunerada (por mais baixa, por mais lírica, por mais simples), mas para a qual terá duvidosas aptidões (escolaridade, formação) ou capacidade pessoal responsável.

O exercício abre com o evocar da adolescência por encerrar de Chico e Alberto, garrafas de cerveja sempre em visita; Chico narra a última grande festa do grupo e como foi bebendo vodka e pensando na breve vida, a escola secundária, as patifarias juvenis; Alberto passa já muito tempo no sofá, doem-lhe os olhos, as mãos estão velhas, a hipocondria, o abatimento (porque, tendo dinheiro, se pode dar a tal luxo) são imagem de marca da personagem (pp.13-15); Chico, pelo contrário, parece chegado ao ponto de tomar decisões, enfrentar as realidades e torcê-las em seu favor - não que tenha em vista algo de concreto, sequer algo que lhe permita pagar a renda da casa, depois do abandono pelo Pai; o que Chico tem, vaga e euforicamente, em vista é estar atento às oportunidades, que ele sente estarem à beira de estalar no ar e que, sem mais, lhe hão-de cair no colo (dar aulas de condução (sem ter carta), ser contínuo na secundária, ser jardineiro), tudo se abre a seus pés... agora sou um gajo independente. Tenho de investir nisso... (...) investir na independência. Arranjar uns trocos, fazer-me à vida. Mandar umas paredes abaixo. (p.17); em breve decidirá fazer-se guarda-nocturno, propondo-se, porta a porta, com desfaçatez e boa disposição, quase ciente da má situação em que se encontra, quase ciente de que nenhum golpe de sorte mudará o rumo da sua existência, adiando mais um dia a mentira que a si mesmo repete – ou concentrando todas as forças da sorte e da viragem do destino em raspadinhas, que, ritualmente, o só podem desiludir, mas que são ideologia corrente da época: as oportunidades, o oportunismo, o safar-se a si mesmo.

O pequeno labirinto otimista e falso de Chico desdobra-se ao ritmo da mitomania alegrote, que desvia de atenção a real precariedade em que se encontra na independência recém adquirida - contra vontade. O pequeno labirinto de Alberto já se abriu também, e apesar de, à partida, ter querido chamar à razão o amigo, Alberto está ainda mais diminuído para enfrentar as realidades, para que pareceu alertar aquele: a hipocondria de incapacitação para o mundo, o sofrimento fingido e autojustificativo, o encasulamento prosseguem com dores de ouvidos, e terá, ao longo do texto, muitos

outros sintomas agregados, que Sara (pp.18-19) sempre desvalorizará; Alberto acentua gradualmente formas infantilizadas (no final do exercício, borra-se como um infante ou um senil sem domínio de esfíncter...), por que se pensa tornar encarecido junto dela (além das prendas), formas de lhe comprar a atenção e o amor por constantes queixumes e estratégias infantis de enleio: um anel de noivado e a insinuação de que ela possa estar chateada com ele são os primeiros estratagemas de centrar a hipocondria e tentar manietá-la emocionalmente. Sara, na verdade, tem um monte de chatices práticas da mudança e instalação em nova vida ainda a resolver, mas Alberto impõe-lhe o sofrimento, o seu caso, carrega-a com novo dado de agravamento hipocondríaco infantil: Quando falo. Um eco, aqui, no ouvido, parece que digo duas vezes a mesma coisa. Não é sempre. Mas ultimamente. (p.21). Sara acaba por o pôr na rua, os limites da paciência já ultrapassados, a figura fársica já completa e, a partir de agora, em cada aparição junto dela, insuportavelmente fingida e requerente de atenções maternas.

Sara conhece, de seguida, Vasco, o vizinho retirado no seu T1 próprio, deprimido a fundo, à espera do regresso de Laura (amante ausente, que não tem chave de casa para poder reentrar), que lhe oferece um enigmático saco de ossos de frango como coisa de vizinhos, boas-vindas; a Mãe de Sara telefona; Chico vem oferecer préstimos de guarda-nocturno (que logo desiste de ser) a Vasco, depois de breve veneta infantil de destruição do recheio da casa que o Pai abandonou; Vasco mostra a agressividade que lhe pode ir por dentro e Chico encaminha-se para Sara, namorada do hipocondríaco amigo sortudo.

O quadro dramático em volta de Sara está composto, cada personagem contornada; ela ganhou nele uma centralidade de pivô dramático, como se, a partir deste ponto, desenvolvimentos dramáticos pudessem principiarem-se, substanciar-se e por ela passar, ela os pudesse mover, juntando-se a cada personagem, coadjuvando progressões, linhas por que se transformarem. As premissas estão dramaturgicamente realizadas, em economia, para que, da personagem aglutinadora, pelo menos três linhas de narratividade dramática, assentes nas personagens em cena e duas conexas às personagens da segunda geração evocadas (Mãe de Sara, Pai de Chico) se desdobrem, ganhem direções divergentes, ou venham a confluir num ponto ulterior, depois de tensões particulares. Contudo, o que acontece, após esta introdução equilibrada, é o estagnar dramático em breves interações de cómico relativo, sempre repetitivas e circulares, apenas ampliando um pouco mais o que já se conheceu, sempre repetindo a estática das personagens, o clownesco dificultando a apreensão das declinações do trágico menor contemporâneo, que a superfície delas esconde.

Chico e os discursos desempoeirados de pequeno charlatão inofensivo em tentativas de expedientes crassos (p.27; pp.33-35), com Vasco tentando-lhe vender informações sobre Laura ausente; pp.28-32, com Sara, namorada do amigo Alberto, finalmente conhecida), guarda-nocturno em autopromoção porta a porta, amplia pormenores dos dados já veiculados das três personagens: relevo da monomania depressiva de Vasco, a quem, sobre o mundo, interessa apenas o regresso de Laura; o ponto caricato e desesperante a que Chico vai na charlatanice simplória e na recusa de admitir a angústia que o enche; a

hipocondria lastimosa de Alberto, mais piegas e mais pesada sobre terceiros; e a capacidade de Sara ser centro de alguma serenidade, num universo particular saturante de incapazes e inválidos fingidos, que a obrigam, constantemente, a pôr de lado a sua vida organizada e ter de lhes dar o seu tempo – para nada, afinal. Os jovens abandonados começam a surgir a um luz menos empática: sem cóleras, Sara põe Chico na rua, devolve o armadilhado anel de noivado ao lamentoso Alberto, devolve o saco de ossos e corta as abordagens e insinuações sexuais da visita de cortesia de Vasco (pp.36-40), despacha os telefonemas da Mãe. As estratégias de autolegitimação dos abandonados e queixosos, indigentes e subtraídos ao real não diferem na segunda parte do exercício, apenas as pressões sobre Sara diminuem com a atitude resoluta dela – e só a Mãe ainda a fará acorrer, sair em socorro, ao ameaçar suicidar-se do alto de um guindaste de obras na zona.

As obras em curso na cidade têm um valor dramatúrgico essencial, para contraste com as ambiências dos T1s e das personagens que neles se enquistam: só são referidas no final da primeira parte (p.42), na visita de Chico a Alberto (pp.40-44) e na visita de Vasco a Sara (pp.44-45), momentos que marcam não alterações na índole das três personagens masculinas, mas a continuação das mesmas estratégias por outras vias, uma vez sacudidas e esvaziadas de conteúdos as pressões infantis de recetividade maternal sobre Sara.

Chico procura transferir-se para casa de Alberto (pp.40-41), ser adotado, a continuação da adolescência, na ausência abrupta do Pai, poder processar-se através da proteção de Alberto. Contudo, Alberto estará demoradamente ensimesmado nas doenças e no umbigo doente, não pode garantir a Chico a parceria que lhe permita continuar a adolescência solta por que quer primar, rejeitando enfrentar o real, iludindo-se com mágicas soluções, que não podem surtir resultado. Vasco insinua-se, sexualmente, a Sara, porque os olhos lhe saíram de dentro da cabeça (p.45) - um transe esquizofrénico parece inverter-se, enquanto outro se agrava (Alberto), por peculiares males do corpo e queixumes cada vez mais infantilizados. Chico acabará por ser recolhido, para parceria de desfrute da vida possível, por um Vasco recuperado para funcionar, provisoriamente, na realidade.

2. Indolência e alheamento geracional perante a ameaça das obras na cidade

As evocadas obras na cidade são as da megalomania nas cidades dos recentes tempos portugueses eufóricos, que a terceira geração, retraída na sua cultura musical e residencial de intimidade grupal, não pode compreender, de que não tem, não quer ter, ideia sequer. Dos bastidores, uma nova desordem económica e política é posta a pressionar a terceira geração nas deambulações e errâncias mínimas, nos espaços de elementar existência (os T1s), mas é nulo o conhecimento das economias da fase de globalização que se lhes pode suscitar: Sara é empregada de loja, zela por ser pontual e fiável, responsável, não gosta do emprego (como diz a Vasco), a relação com o real pressionante resume-se a estenexo; Vasco regressa a contabilidades parcelares dessas economias, de dinâmicas contrastantes com o abúlico, o esquizofrénico, os males de amores de má sorte, as hipocondrias existenciais, o desabono e a incapacidade de se ser assalariado, a capacidade (a si mesmo mentida) de se ser crente na magia infantil de um milagre, de uma raspadinha que absolva um aperto extremo, a própria sobrevivência. A família estilhaçou-se, os amigos são arrimos imprestáveis, tetos bem temporários, entes com os olhos virados para dentro de si, contempladores de umbigos, infantis perversores de relações restritas – enquanto o mundo acerado se exprime numa pujança que tudo arrasa dessa normalidade sofredora e autocontemplativa, de bairro popular a países cridos estabilizados e eternos.

O que se passa, diariamente, no mundo acerado escapa às jovens personagens, as tragédias por que passam e de que se queixam têm culpados quiméricos (Laura e Sara, o Pai que abandonou Chico e estará em Espanha ou numa Islândia (!) de utopia). O nível de despolitização, arredado de conhecimentos mínimos do que o real é na atualidade globalizante, reapresenta as personagens num plano de caricaturas, que angustia, que deixa apreensivas receções, por tamanho cultivo de ingenuidades e desamparos: a infantilidade de estratégias à procura de abono maternal para as existências crassas passa para a angústia da vulnerabilidade total, num mundo que não compreendem, e cuja ferocidade patente as não desperta, as não faz defender, as não faz compreender, as deixa caminhar, nas trocas de palavras alegradas do calão geracional e nas prerrogativas néscias, para uma tragédia maior a pairar – nenhuma das personagens tem a ínfima consciência pessoal ou política do que sobre elas impende, sobre elas ameaça desabar; prolongam adolescências, vivem, sob ignota espada de Dâmocles, um tempo que presumem pertencer-lhes, dele fazerem o que lhes der na gana. Os tempos existenciais e os tempos históricos, contudo, são já regidos por novas pragmáticas, indiciam-se, dos bastidores, novas dinâmicas sociais e políticas, uma novel economia brutal já em movimento, que embaterá, muito em breve, e esfacelará as prerrogativas falidas de existências menores em continuação de adolescência – a tragicidade do exercício reside nesta inconsciência e na manutenção do prolongamento da adolescência irresponsável pelas quatro personagens.

A inserção das obras (inserção do real económico, político, social português, em

referência) no final da primeira parte do exercício, relativiza, com subtileza autoral, toda a exposição de linguagem e gestos geracionais decalcados e ampliados dramaturgicamente: a perspectiva política e ideológica sobre a terceira geração passa, através deste nó dramático saliente, da interioridade crassa e repetida, da descrição de personagens sem desenvolvimentos, a um contexto, em que essas peculiaridades de representação familiar e reconhecível têm de ser revistas na contraluz de uma citação do real envolvente maior, que é o da atualidade; o que é feito com a economia dramática da referência às obras por perto dos T1s da sobrevivência caricata da terceira geração é contrastar um clima de bairro indulgente e permissivo, (parado no tempo e dentro do qual os eternos adolescentes se podem entregar a jogos personalizados) com a acurada dinâmica de um capitalismo em fase eufórica e heróica de grandes superfícies comerciais – e o que estas realizações irão acarretar, económica e politicamente, às cidadanias adormecidas.

As obras principiam por devastar espaços do bairro, por trazer operários, por acostrar os moradores dos T1s nas existências peculiares antes descritas e, subtilmente, impõem-se como ameaça, a pairar, de muito mais profundas alterações a breve trecho (Vasco ...Já há muito tempo que não saía de casa. Ia-me perdendo. Entrei dentro do café e ficou tudo a olhar para mim. Pessoal das obras. Estão a construir uma coisa enorme. Sara É um centro comercial. Vasco O jardim todo abandonado, deviam ter vergonha de abandonar o jardim assim, cheio de tijolos. Mas já ninguém diz nada, as pessoas estão cada vez mais caladas, mal se vêem pessoas, ainda encontrei umas cabras, mas pessoas não. (pp.44-45); Alberto Fiquei a olhar para as obras do centro. Os guindastes todos junto ao rio. Aquilo vai ter umas quinhentas lojas. Vai ter tudo. O Continente e sei lá mais o quê. É enorme. Comecei a ficar com frio, doíam-me os dedos dos pés. (p.42).

Para além do confronto com a independência, para além da ausência da segunda geração, para além das dores com que cada uma das personagens tem de viver ou sobreviver no fim da adolescência a prolongar, subtilmente são inscritas, dramaturgicamente, a desordem social e política, a degradação de cidadanias que as novas dinâmicas económicas, muito em breve, farão desabar sobre todos, agora ainda consideradas num certo deslumbramento por conceitos externos de vida contemporânea. O que as personagens retêm destas dinâmicas que se acercam dos T1s é praticamente nulo, não apercebem como estes novos factores locais depressa influirão, a fundo, nas existências também deles. Ingénuos e patetas, sem qualquer noção política, entregues às suas errâncias e deambulações menores, nem sequer perceberam o perigo que sobre eles impende, ouvem e trauteiam música de Young Gods, que presumirão poderem ser.

A segunda parte do exercício repete os dias, como se nada mais fosse acontecer que estes devaneios, estas existências personalizadas em amores frágeis, hipocondrias, expedientes de prolongamento da adolescência, vidas precárias, mas à sua imagem. O enquadramento histórico e social (que a dinâmica das obras insere) não lhes merece mais desassossego e o segundo movimento do exercício repete (ampliando-os, por vezes) os mesmos discursos e os mesmos passos com que as personagens foram

desenhadas à partida, havendo apenas a registar pequenos ajustamentos entre elas: Chico relata nova festa do grupo, Alberto acrescenta novos sintomas (pp.46-47) e deixa que Chico fique em casa dele; contudo, com a falta de energia de Alberto e o pendor para obrigar a que outros se concentrem e sirvam a hipocondria, Chico procura melhor abrigo; Sara cuida de Alberto (p.48), em rituais de paliativos; Chico queixa-se, novamente, do Pai a um Vasco de regresso ao trabalho de contabilidade (pp.49-51), um Vasco que acaba por o adotar, um miúdo com piada, esquecer a paranóia de esperar por Laura, lançar novas perspetivas sobre o que fazer da sua vida; Alberto afunda-se mais na inação e no masoquismo das doenças e queixumes; Sara torna-se mais autónoma, segura, é solidária com os três homens, mas não deixa que nenhum deles manipule a vida que estabeleceu para si; Chico volta a simular estar à beira de um passo decisivo - antes arranjar um emprego, agora a ficção de encontrar o Pai no estrangeiro e fazer valer os seus direitos de filho; ao comprar raspadinhas, o simulacro de decisão reverte-se em teatralidade de desespero e fúria, como se acreditasse, como se realmente quisesse que a vida mudasse mesmo: o que ele pretende, e realmente o satisfaz é, à falta de T1 próprio, enquistar-se no de um dos amigos e prolongar a adolescência, deixar a hipótese de ir para o estrangeiro: Vasco Mas é mais fácil ficar do que ir (...) É mais fácil. Porque não ficas comigo, em minha casa? Chico Em casa. Vasco. Exacto. E podemos ir às putas juntos. Chico Às putas? Vasco Uma vez por semana. Chico Tens dinheiro? Vasco Vou voltar a trabalhar, vou voltar a fazer contas. Sabes fazer contas? Chico Nunca fui às putas. Vasco E podemos ir passear. Organizar umas festas. Chico Não há pessoas. Vasco Arranjam-se. Faz-se umas festas pequenas. Chico Em casa...(p.62).

Os modos de ultrapassar os problemas pessoais são, afinal, simples, com um pouco de camaradagem e o assestar de novos objetivos menores de vida. A ameaça da economia é-lhes indiferente, como indiferente lhes será o centro comercial enorme a erguer-se junto aos T1s da autossuficiência, do prolongamento da adolescência, já assumido como independência com que arcar.

A imagem final da comunidade T1 é dada nas didascálias breves do fragmento dramático que encerra o exercício: Sara entra e distribui as garrafas de cerveja. VASCO e CHICO estão sentados no sofá. SARA senta-se junto a ALBERTO no chão, ambos encostados ao sofá (...) Limpam todos o gargalo à camisola. Silêncio. Bebem. Olham em frente. (...) SARA vai buscar mais cerveja, levando as garrafas vazias. (...) Entre as gargalhadas, CHICO começa a cantar Young Gods, "Our House". Os outros juntam-se a ele, baixinho, cada um para seu lado. (...) Limpam todos o gargalo à camisola. Bebem. Olham em frente, calados, cada qual com seu pensamento. (p.65).

3. Conflito intergeracional em tensão: três perfis da terceira geração, dois da segunda

Em *A Minha Mulher*, os conflitos entre segunda e terceira gerações são dramaturgicamente expostos na crueza e razões de ser: uma casa de férias, infestada de mosquitos, sob altas temperaturas e falta de água nas torneiras e poços, serve de interior para digladição intergeracional; Pai e Nuno agudizam as tensões que os separam diametralmente, Mãe e Laura tentam equilibrar os respetivos casamentos e o ambiente de férias da casa; a chegada de Alexandre, o amigo por todos admirado, destrói as hipóteses de suster, no mínimo imprescindível, o clima deteriorado das relações entre os familiares veraneantes.

No anterior exercício, as tensões entre gerações estavam já diluídas e algo distantes no tempo, a forçada independência/abandono dos jovens nas deambulações e errâncias sem tutelas mal dava conta do afastamento ou destino da segunda geração; o foco dramático ampliava, no final, a ameaça de uma nova desordem económica, social e política, ainda informe para a terceira geração, distraída a tentar prolongar adolescências e estratégias dilatórias de subtração às realidades. Dos conflitos e tensões, das queixas e contradições entre as duas gerações, para além de um vácuo entre elas, sabia-se de duas atitudes: a do Pai de Chico, que o abandonara, sem uma palavra, à penúria e à autonomia; e a do peso que a Mãe de Sara representava, perdida nas suas próprias imaturidades, recorrendo à filha através do telefone, impondo-se-lhe na vida que esta tentava organizar em função de si mesma. No texto vertente, JMVM amplia esta componente da dramaturgia das gerações, dá-lhe palavras agrestes, onde antes se sugeria um silêncio de relações diluídas, demonstra as tensões geracionais no seu auge, muito à beira de cortes e definições, regista a intensidade concreta daquilo que, de negativo e de virulento, as mantém juntas e as fará divergir, sugerindo alguns porquês.

Ao mesmo tempo que faz concretizar em que se fundam os conflitos intergeracionais, uma imagem mais particular e preocupante do Portugal contemporâneo, no seu todo, é refeita a partir da linguagem das gerações e da individuação das ideologias que as preenchem, torna-se extensível e palpável, reconhecível e apreensível. Se em T1 a ameaça de uma nova desordem económica, social e política apenas paira, subtilmente, pelas obras megalómanas de um desenvolvimento importado, em *A Minha Mulher* o país da terceira geração está inquinado e adiado pelos poderes perversos e a dominação do quotidiano por uma segunda geração, que não decalca apenas ideologias e atitudes importadas, impostas pelas referências de europeização e fase de globalização, mas transporta em si também um lado peculiar de triunfo próprio. A casa de férias, as tensões subtis ou explícitas, as personagens, o que proferem e como se comportam, amostras recolhidas e ampliadas dramaturgicamente, devolvem uma imagem dramática do país, a qual, sendo reconhecível, tem tendido a ser escamoteada na ideologia dominante de portugueses de dignidade europeia, peculiares, mas enquadráveis e hodiernos – uma contradição que, por estes anos, estalará a vida pública e privada, abrirá espaço e tempo

a uma reflexão refundadora, uma reavaliação de si, que a sucessão de factos históricos, até hoje, não permitiu e que fez recrudescer a gravidade histórica e política de o país se repensar, se conhecer, se deitar no divã, que Eduardo Lourenço veio recomendando.

O levantamento dos tópicos dispersos de indiciação histórica e política, as temáticas de realidade portuguesa de um tempo concreto (pós-Schengen, após largas injeções de dinheiros comunitários, etc.) têm referência pouco disfarçada, sobretudo nas palavras do Pai, personagem que, gradualmente, recolhe traços e tiques de fácil reconhecibilidade e que expõe, abertamente, um tipo de ideologia muito corrente – a do inculto burguês triunfador a pulso, ostensivo e assertivo na sua arrogância e sucesso particular, indiferente e insensível em termos humanos, abusador e cultor da vontade e do poder agressivos, que tudo lhe parecem resolver ou retirar do caminho pessoal decidido. A amoralidade da personagem e o desenquadramento das atitudes e afirmações, em relação a um cívico denominador comum, comprovam a falência da democracia e os torções que o país experimentou, nas décadas que se seguiram à adesão europeia e ao surgimento de uma burguesia local aproveitadora, para si, das oportunidades de crescimento económico, e em detrimento da consolidação de preceitos de ética, de civismo, de uma justiça social e económica nunca exequível, por colidir com essas manipulações e interesses recém instalados. A família quase nuclear em férias é bom palco para deixar brotar este tipo de perfis, mas a extensão dos perfis à representação de realidades sociais portuguesas mais gerais é, além de legítima, de muito fácil conexão.

Os mosquitos invadem a casa de férias, reduto de burguês a pulso, concretização de um estatuto. Os insetos invasores depressa ganham o tom metafórico de outros intrusos atraídos: Pai É da porcaria. Cheira-lhes a merda e lá vêm eles chafurdar para este país. (...) Estamos enterrados nisto há quinhentos anos. É merda por todo o lado, a entupir os canos e as goteiras. (...) Atravessam as paredes. (p.11); Pai (fechando o jornal) País de merda. Abrem o cu e apanham moscas, é o que fazem. (...) Isto precisava é de uma revolução. Meter mãos à obra. (...) Olha p'rá mosquitada, todos contentes... Sentem-se em casa. Não tarda ocupam-nos a sala, põem-nos a dormir na rua. Por mim o jornal podia ter oitocentos anos. Não muda nada. (Coça-se.) Estou todo mordido. (p.12). O país desmerece os esforços e o exemplo do Pai, a sua cultura de jornais diários e banda desenhada, de que a casa se acha recheada para além do seguro e aceitável. Uma nova revolução urge, incita-se a indolência da terceira geração (Nuno dormitando no sofá) a que se organize e a leve a cabo, porque nós já tivemos a nossa dose (...) fartámo-nos de levar porrada. Mas não faz mal. Enrijece a pele e sempre se vai treinando a pontaria. (p.12).

A imprecisa revolução que urge, não versará os comportamentos do Pai, deve antes institui-los como modelares: briga com a Mãe por causa do jornal velho, não a deixa lê-lo, mete-se com a nora, convida-a a passeio duvidoso, descaradamente, em frente à mulher e ao filho; a mulher e o filho têm ciúmes, mas o clima de vinho, constantemente a ser despejado por todos, anestesia muito as contradições expostas – se em T1 a

cerveja está sempre presente nas trocas entre personagens em visita, em A Minha Mulher o ambiente saturado do salão da casa de férias mantém-se pelo vinho: é ele que anestesia Nuno (queixa-se que o Pai reserva as melhores garrafas), é ele que tolda a Mãe e a faz aguentar o marido e os climas que este cria, com a sua vitalidade sem peias, a arrogância sem pruridos, a mesquinhez e a maldade que lhe permitem toda a amoralidade centrada no umbigo de pequeno déspota. Laura, a mulher de Nuno, bebe, mas tem sobre todo o ambiente uma distância crítica serena.

Nuno sofre do mesmo mal de sofá que as hipocondríacas personagens de T1 nos abatimentos por amores e subtração ao real, mas o seu caso é ainda exponenciado por uma negatividade provocadora, que denota quer má consciência de si e dos outros, quer uma total indolência, uma desistente atitude: não se lava, não atende a mulher, o sofá e o vinho bastam-lhe, a dependência dos pais dói-lhe e convém-lhe, critica e não é consequente, os ciúmes justificam-se ou não, a relação amorosa dissolve-se por causa desta pose abúlica cínica - e por mais que afirme Eu não sou como eles (p.17). Laura está desenquadrada (Não consigo habituar-me a esta casa. A vocês. p.17), a Mãe sofre e prefere deitar-se (Vocês fazem-me mal. p.16) e seduzir Alexandre.

O Pai mantém o voluntarismo e a força de pulso para enfrentar, pelo seu prisma e benefício, o desconsolo de país e de História plurissecular: vai ao mercado de manhã, põe fatura de alimentos sobre a mesa, não evita cobrá-la com constantes remoques ao facto de os restantes dependerem dele e do seu dinheiro (p.22); ele tem de ser apreciado, quase incensado: aos treze trabalhava nos serviços florestais (p.19), aos quinze numa serração (p.22), trabalhou nos mercados no Verão em miúdo (p.23), aos dezasseis na Volkswagen alemã (p.50); o seu referencial de cultura e revolução é a gente, as palavras e os atos dos mercados populares (Aquilo é que é vida. Gente que fala alto. (p.23) (...) Ah. Aquilo hoje estava animado. Estava sim. Tudo a insultar o país. País de merda e assim. Ainda estivemos um bocado à prosa. Expus o meu problema. (...) Criar uma comissão é o princípio da revolução. (...) encontrei aliados. E fizeram-me uns descontos na hortaliça. Os avançossexuais, as propostas declaradas à nora são o mais saboroso da isenção de moralidade do Pai, porque a voluntariedade e o poder de se impor aos outros, sem rebuço ou pruridos, sem os ver, é o que constrói o mundo dele, o mundo de que se orgulha, a dinâmica do mercado popular, onde a quem tem estaleca fura vidas. Nuno é, abúlico e de limitado cinismo, o contrário do pai - e aqui as tensões clarificam-se: a pulsão vital está do lado daquele que devia ter decaído já, uma longa vida de experiências acumuladas, um tempo biológico a cumprir-se; a pulsão de morte e dissolução está do lado do filho, ao enquistar-se no sofá como moribundo, quando deveria assumir o amor, a sexualidade, o futuro, a posteridade dos pais. Pai e filho anulam-se reciprocamente: o Pai vai procurar em Alexandre depositário de herança, que o compreenda e sinta; Nuno nega-se a ser a continuidade, a posteridade da figura paterna, reduz-se a um conjunto restrito de oposições, declina uma subjetividade própria.

Perante as duas personalidades vitais e voluntariosas (Pai e Alexandre) as mulheres vacilam na conjugalidade: a Mãe seduzirá abertamente Alexandre, Laura jogará com ele

a negação sexual de Nuno; a mesma negação de abúlico perfil deixará que Laura não sublinhe ao Pai a incongruência dos avanços e propostas sexuais deste, até quase ao final, ignorada pelo marido, entretanto a dissolver-se em vinho e má consciência de si. O erotismo de Laura preenche-se pela permissividade de ser abordada, pelo desejo e pela aceitação tácita da sedução, pela solidão e indecisão da vida conjugal e pessoal - o que virá a assumir como errado, adverso e pervertido (puxará fogo à casa, recheada de carga ígnea de jornais, factos históricos distorcidos, e bandas desenhadas, ficções e populares mitomanias heróicas).

A chegada de Alexandre (p.26) introduz um dado novo sobre a terceira geração, até agora resumida à abúlica figura de Nuno e à ambígua serenidade crítica de Laura, semelhante à de Sara em T1: Alexandre tem estratégia própria de vida, articula-se bem com os contextos, retira deles usufruto, a moral é a da conveniência e de saber usar-se dos momentos e circunstâncias. Os sentimentos de amizade, respeito, etc., são nele apenas utilitários. Não tem princípios rígidos, nem se define morais; com alguma naturalidade própria, vive segundo as oportunidades, adapta as atitudes às personagens com que interage: deixa que a Mãe o seduza, enquanto critica o marido e o filho e as brigas intermináveis e dá do marido uma ideia de fraqueza sexual, de arrogância e poder do dinheiro, que nada têm a ver com ela, que ela suporta por assim terem sido definidas as regras conjugais; com Laura, Alexandre joga (nas costas de Nuno) com a atração que ela tem por ele, o erotismo manifesto que ela lhe demonstra; para o Pai, Alexandre é o filho que não teve, o filho que o deveria secundar nas ideias, atitudes, deambulações e arrogâncias, herdar e dele ser seguidor e continuador; com Nuno, Alexandre simula afinidades, enquanto o vai deixando apagar e toma o lugar que este não sabe ou quer cumprir. Alexandre é camaleónico, cínico, dissimulador, paciente, reservado, sabe esperar o momento, amoral e interessado. Nunca contradiz as outras personagens, não se põe do lado de uma em detrimento de outra; o que pensa, sente, deseja e procura nunca é por ele traído, mas os seus interesses vão-se realizando. Alexandre não contradiz, não profere nada de sua iniciativa, não critica, não se expõe, não se deixa entender (Pai Nunca gostaste muito de conversar pois não? Ficas assim a olhar, concordas e pronto, nunca ficamos a saber muito. Devias beber mais. E alegrar essa tromba. p.35), reserva-se, aquiesce sem tomar partido, guarda juízos para si, articula-se com os contextos e circunstâncias, vê o que deles pode lucrar e retirar pessoalmente. A terceira geração acrescenta faceta compenetrada: Alexandre divorciou-se, conduz BMW descapotável, não fuma, bebe o que lhe oferecem, insinua-se e deixa-se, estrategicamente, seduzir pelas mulheres, acompanha o Pai, serenamente toma o lugar de Nuno, sem alarde, sem ter de se justificar, dissimulado, perfil esbatido até ao momento de tomar poderes irreversíveis, reserva-se.

O Pai repete análise política e económica do país atual e o logro em que (a terceira geração, sobretudo) se caiu e que, em breve, se abaterá de forma estrondosa, sem apelo: (...) Anda toda a gente com a mania que é rico. Depois um dia acordam, põem-se a coçar os bolsos e apertam a gravata até caírem para o lado. É assim que as coisas

acabam. (...) Nunca mais cá chega a civilização. Anda tudo enfiado nas mercearias a roer maçãs, uns em cima dos outros, ou a cagar prosa nas colunas dos jornais. (p.33). A solução única para remediar os seculares desvarios autóctones passa por uma já demonstrada terapia de choque, no melhor espírito fraticida dos episódios violentos das guerras civis liberais, da implantação da República, das ditaduras militares, das soluções fascistas do Estado Novo, das guerras coloniais e do golpe militar que nelas medrou: É como dizia o meu tio-avô Matos: a única maneira de introduzir inteligência no espírito desta gente é enfiar-lhes o cano da caçadeira cagueiro acima e pô-los a dizer a tabuada de trás para a frente. (...) Este país está a precisar de um banho de sangue, é o que eu digo. E mais vale tarde que nunca.

Não lhe corroborando o que há a fazer pelo país, a Mãe sempre reconhece o esforço diverso do marido: (...) devemos agradecer ao meu marido por ter feito pela vida e conquistado o seu lugar e ter vingado no meio deste deserto de areia e pedras. O esforço do Pai, desde uma adolescência de trabalhos até ao momento de sucesso reconhecido e sempre por ele frisado, contém, contudo, lacunas por esclarecer, um quase tabu: para além do trabalho e sucesso de burguês a pulso, zonas escurecidas da sua biografia são ignoradas, apagadas da imagem que de si tem e de si dá, profusamente, à família; a arrogância sem peias, o retrato patrimonial a legar, o modo como se vê e se roupa perante si e os outros têm lacunas: ao mesmo tempo que exige ser reconhecido no valor de burguês de sucesso, exige inserir-se numa linhagem de combatentes cívicos contra as injustiças: Sou o fornecedor desta família. Cigarros, bifinhos do lombo, tecto para dormir, este vinho. Nuno És um magnata. Pai Revolucionário. Sempre fui. É a educação, nasci com o espírito. Vem do tempo do meu tio-avô Matos, passou para o meu pai que nunca virou as costas a uma injustiça e chegou até mim. Quando tinha a vossa idade andava à porrada com os pides. Fartei-me de levar. Nuno Mentiroso. Pai (para a Mãe) Não é verdade? Mãe Não sei. Nessa altura ainda não te conhecia. Nessa altura andava eu a brincar às escondidas no jardim (...) Pai É verdade, é. Nuno Andavas a matar pretos. Pai Olha este com a mania que percebe de história. Vai dormir, rapaz. Nuno Assassino. Pai Mas estávamos a falar de quê? (p.37).

Na segunda parte (p.40) do exercício, Alexandre foi já perfilhado pelo Pai, andam ambos aos tiros em volta da casa, a afinar a pontaria. As mulheres passam as mãos pela mentira dos jornais, Nuno pede-lhes que não lhe perturbem o dormir no sofá. As mentiras dos jornais e dos livros aos quadradinhos enchem a casa, formam uma carga de restos, altamente perigosa por comburentes (p.41). Laura recusa intimidades com Nuno (p.42), Nuno e Alexandre medem a situação das afinidades que lhes restarão, num momento em que cada um deles está já comprometido com os seus próprios projetos de vida ou de morte – Alexandre divorciado, esquecido de amores, com dinheiro, um BMW descapotável, aceite e admirado por todos (Nuno O meu pai gosta de ti, sabes. Gostam todos de ti. O meu pai, a minha mãe, a minha mulher. És um homem feliz. Eu também. p.46); Nuno pensando em eliminar o Pai, afirmar-se autónomo, coisa impossível, enquanto a vitalidade do Pai lhe corta a vontade de viver (Nuno (...) Nunca gostei do

meu pai, já sabes. Preferia que ele não tivesse nascido. (...) se tivesse o teu dinheiro dava um tiro nos cornos do meu pai (...) mas como não tenho há que fazer as coisas de outra maneira. (...) gosto de fazer as coisas na altura certa. Pontualidade. E não tenho nenhum jeito para o futuro. Não me interessa. Até me esqueço de que existe. p.45).

O conflito entre Nuno e o Pai atingiu o auge (pp.47-48): o Pai já o substituiu por Alexandre (O teu amigo afinal até serve para alguma coisa. Tem mão firme. Sabe o que quer. É raro encontrar gente assim. E sabe atirar. (...) Somos aliados. p.47), nega com sarcasmo duro a paternidade (Não percebo a quem é que tu saíste. (...) Eu sempre desconfiei que ela andava metida com o médico. Vai-se a ver e tu és filho dele, do doutor não sei das quantas...); Nuno intenta confrontá-lo: Nuno Quando é que ficaste assim? Pai Se queres dinheiro, pede à tua mãe. Nuno Eu não quero dinheiro. Só gostava de saber. Quem é que foi o primeiro. Quem é que vai ser o último. Quando é que isto acaba. (...) Porque é que não dás um tiro nos cornos? Pai Porque tenho muita coisa para dar ao mundo. Objectivos e estratégias que são coisas que te faltam. E agora tenho de ir trabalhar. Vê se aspiras a alcatifa e limpas o pó que amanhã temos visitas. Há que manter as aparências. E esta casa não é nenhuma pocilga. (p.48).

A revolução pífia do Pai numa casa de férias entra em nova fase, depois das conspirações com Laura e Alexandre, depois de ter redigido um novo código de trabalho (p.47), aplicável, por exemplo, a Nuno: com o recém aliado e a ameaça das caçadeiras sempre presentes, decreta o isolamento na casa a Laura, em prol do filho que ela espera, e que tem de ser diferente da geração abúlica, dependente e recalcitrante de Nuno. Nuno foi substituído por Alexandre, junto de Laura e junto do Pai, à Mãe tudo é indiferente; Laura contou com Alexandre para fugir da casa, depois Alexandre sente-se bem na casa, sente-se eufórico e sem saudades, inebria-se com o poder sexual que o desvario na casa lhe está a proporcionar; a Mãe espicaça-o, incita-o a eliminar Nuno (E também me disse que se tu lhe roubasses a mulher, levavas um tiro nos cornos. Que te partia os dentes e depois te dava um tiro nos cornos. p.56), deprecia o marido (Coitado, é tão primário. Só lê livros de quadrinhos e compra estes jornais de merda para forrar o chão. p.56; (...) Tu és rijo. (...) Gosto de homens rijos e casei com uma bolinha de merda. Ai vida vida... (p.57).

Preparada pelo Pai, a Mãe e Laura, a eliminação de Nuno por Alexandre (pp.57-59) dá-se como suicídio assistido e solicitado: Nuno apenas lamenta que Laura não perceba (É pena que Laura não perceba nada disto. (...) Nunca teve olho para a realidade. Não põe os pés na terra como a gente. Não percebe nada da vida. Não percebe nada do amor. Não percebe nada. p.59), na verdade, as realidades por onde vem vivendo e o que lhe estará reservado no ambiente fechado da casa isolada em revolução, sob vapores de vinho, calor, pressão de mosquitos, falta de água, onde a segunda geração alia megalomania de burguês a pulso (Pai) e indiferença e desprezo, sentimento de vida perdida (Mãe), com a frieza de um elemento da terceira, calculista, insinuante, agente traidor de todas as alianças e confianças, calado executor, herdeiro sem palavras do palavroso Pai, da vontade de poderes endoidados deste, dissimulando programa próprio,

regras pessoais de dominação, o que quer e está ao alcance, usando a caçadeira ou bastando-se no silêncio e na figura assertiva.

Com a eliminação de Nuno, o ambiente, em quatro meses, torna-se de prisão para Laura; o Pai dá vazão a toda a loucura e megalomania, o discurso torna-se-lhe cada vez mais incongruente, mas é sempre secundado por Alexandre, frio e racional, esperando o momento em que passe de mão os poderes. Laura está grávida de sete meses, o filho (a quarta geração esboçada) pertence mais ao Pai e a Alexandre do que a ela mesma, não tem direitos sobre a criança, deve gerá-lo, uma vez cá fora, será educado nas regras da revolução bizarra do Pai, será como Alexandre é visto pelo Pai, não deverá fazer lembrar Nuno. Laura é ignorada, minorizada como mulher, fechada em casa, janelas e portas cerradas por causa dos mosquitos, obrigada, sem escolha, a casar-se com Alexandre (Pai Aqui, ao meu colo! Depois do puto nascer podes ir molhar o pé na água. Até lá, disciplina. Não queremos um netinho com quatro braços. p.63).

4. O 25 Abril três gerações depois – reflexões dramáticas da História e cultura internas, depois das obras e com ameaça a pairar

A arenga final da revolução que o Pai lidera (mas que já passou para a mão calma de Alexandre) e que, da casa, pretende extensível ao país, para além de restringir e eliminar quem se lhe oponha (ironiza-se sobre um verso de Mauser, de Heiner Müller, p.50: uma revolução não tem tempo de contar os seus mortos), rege-se pelo terror - limpa-se a pocilga, desacelera-se, plantam-se árvores, inunda-se ou queima-se o país, cresta-se e renascerá; a didática salvífica do tio-avô Matos e um banho de sangue regenerarão o que, de outra forma, nunca será decente, alegre e brejeiro, experimentado na fome e na miséria, mas sem porcaria de qualquer espécie, sem mosquitos, lavado, próprio, independente (pp.60-62). Mal lhe perdem a atenção, Laura usa a acumulada carga comburente de jornais de qualidade duvidosa e banda desenhada de mitomanias heróicas populares: aparentemente, acabou por perceber algo da vida, teve gesto, de terceira geração, à altura do desvario em curso.

A extensão do microcosmo em conflito pode, metaforicamente, dar pistas sobre o Portugal contemporâneo e sobre o que à terceira geração se oferecerá, tragicamente, fazer na ponta de um processo social e cultural muito complexo, por ela largamente desconhecido, processo distorcido e retorcido no sentido dos interesses práticos da segunda geração: sem esquematizar, delimitar ou extravasar da autonomia das personagens e da dramaturgia até um simbolismo redutor, três atitudes geracionais se podem acrescentar às atitudes de terceira geração já demonstradas em T1 (representações dramáticas de abandono, deambulações e errâncias pela hipocondria e pose abúlica, estratégias de encarecimento maternal, de retorno ao útero, etc.), e estas atitudes são mais manifestamente políticas e frontais - a atitude de negação provocadora (se bem que quase passiva e usufrutuária) dos sucessos da segunda geração (Nuno); a estratégia fria e paciente de herdar poderes, de não se afirmar antes de tempo e esperar a transmissão natural, a racionalidade de perfil esbatido em traições e eliminações necessárias, a determinação e o cálculo (Alexandre); e, subitamente, a perigosidade insuspeitada, volátil de que quem não compreende as realidades em que está envolvida e, num acesso, posta no limite do que pode suportar, acaba por ter gesto arrasador, desesperado (Laura) – o final aberto do exercício permite um leque apreciável de ilações sequentes à cena.

Há uma outra dimensão de debate dramático implícito, nesta caricatura de uso das referências à revolução em Portugal, e que a brevíssima e irónica alusão a Heiner Müller, (dramaturgo da anatomia das fracassadas revoluções brancas da modernidade, p.50) torna necessário equacionar também, para se inscrever, criticamente, a terceira geração (a de JMVM) como continuidade das dramaturgias titânicas de JSM, mas, sobretudo, como continuidade da posterior dramaturgia crítica, pesquisadora sensível e concreta, paradigmática de um novo tempo português, das palavras, personagens e tragicidades contemporâneas, que António, Um Rapaz de Lisboa, inicia, e que resulta de focalização,

de laboratorial fantasia social dramaturgica das realidades objetiváveis, a que, três gerações depois, o processo abrilista, o gesto titânico acabou por conduzir.

Os resquícios da revolução de 1974 perduram, hoje, numa subcultura popular de ideologemas desenraizados, de mitologias localizadas, reproduzidas por baixo dos constantes fluxos e influxos culturais e ideológicos contemporâneos, desmembrados e quase diluídos sob mainstreams de europeização e da fase atual de globalização. As formas, como, localmente, emergem e submergem na corrente dos dias atuais, trazem à consciência estes estilhaços de um momento histórico insólito, ainda quase inexplicável, ainda toldado por uma incapacidade crítica posterior e que, ao longo das décadas, não foi suficientemente posto em causa, de um ponto de vista ideológico – a questão da peculiar revolução portuguesa, os factos que a marcaram, as reviravoltas e o brotar de utopias deslocadas do Mundo, um momento estranho em que confluíram dezenas de incógnitas e fantasmagorias internas, em que uma ordem, efetiva e ficcional, se rompeu e esvaziou, por desgaste completo, na História interna e nas conjunturas externas. A autópsia cultural da revolução portuguesa de 1974 não foi feita, coletivamente, tendo em conta distância crítica: sempre persistiu a mitologia, à esquerda, das libertações em barda; sempre persistiu, à direita, o receio e o cínico comprazimento em se constatar o quanto da euforia popular pouco tinha de esclarecimento, saberes, exequibilidades, capacidades de, de facto, se criar uma improvável particular sociedade, uma utopia não concreta e não esclarecida, a caminho de um socialismo também pretendido demarcado e peculiar, case study da esquerda extraparlamentar europeia da época, nas ressacas do movimento estudantil europeu, da reedificação serôdia de fascismos sul-americanos, da geopolítica da época, da Realpolitik, do Bloco de Leste, da China e adjacências dinásticas, para além da África pós-colonial, etc.

Entre aquilo que os atores e agentes históricos internos pensam e se pensam e as realidades internas e as geo-estratégicas, existe um humano campo trágico de erros de paralaxe – e o que sucedeu aos dois anos de processo revolucionário e à década que se lhe seguiu (até à integração formal na Europa Comunitária) documentam, sobretudo, a difícil noção esclarecida do que se passou, das probabilidades à partida, da génese de movimentações sociais e políticas, que então tiveram lugar e se tornaram profundas e confusas. Sendo, historicamente, data de viragem efetiva, marco concreto de uma rutura nos tempos internos, a revolução não pôde ser autopsiada pela nostalgia de Esquerda de um processo traído, nem pela negação, à Direita, de cidadanias diversas, de direitos humanos alargados, de formas sociais coerentes de se realizarem, por fim, tópicos atrasados do programa da modernidade, que o pronunciamento militar bem sucedido permitiria, à partida, poder-se instituir, ajudar a regular a vida portuguesa em sociedade. A sacralidade da revolução e dos seus ideais desbaratados e o desmantelamento de cidadanias alargadas por forças reagentes continuam, hoje, quatro décadas depois, pontos de tensão da vida política portuguesa.

A questão implícita a debate dramaturgico final em A Minha Mulher (como em Müller, evocado, na RDA) prende-se com o tipo de ser humano que resultou da convulsão social

e política portuguesa: que bondades, que más consciências, que aspetos negativos relevados, que máculas são deixadas passar em claro na representação (reconhecível, por bem ampliada) dessas personagens, que futuros pode a análise delas permitir equacionar? O Pai é e está no centro da controvérsia dramática suscitada, monstro paradigmático, homem da revolução (também assassino da guerra colonial, como Nuno afirma, mudando o primeiro de assunto, sem o desmentir), como burguês a pulso, como alguém que sofreu agruras na adolescência (pão com banha e lamber o chão), mas que triunfou pessoalmente e se constituiu pródigo fornecedor e ébrio opressor dos vindouros. O desenho gradual da personagem liga-a às envolvências da cena, torna-a reconhecível, viva, passível de admirações e ódios, conforme a perspectiva por que se a considere; o humor, a frontalidade sem reboço, a amoralidade sexual, o modo como expõe e impõe o que pensa, acha, lhe convém, a progressiva paranóia alcoolizada, as brejeirices, o humor negro, a assertividade peculiar, o desprezo e chacota por opiniões diferentes, a indiferença pelo que outros sintam ou pensem, o pulso forte, que o fez ter sucesso pessoal e que quer continuar a aplicar à gente da casa e ao país, a falta de conhecimentos, cultura, a incapacidade de aprender de outros, a afirmação ditatorial, sobre outros, das suas perspectivas enviesadas, a incapacidade de ver as próprias limitações e ridículos, a bazófia e a incongruência das organizações populares de base, da congregação de esforços vicinais, etc. – toda a composição pormenorizada, por palavras proferidas pela personagem, recorre a pequenos detalhes de referência à revolução de 1974, à posterior ascensão de uma classe média triunfalista do seu esforço, verdadeiro ou simulado, à estabilização num restrito quadro de valores, onde se destacam o vinho permanentemente bebido, a comida farta, a cultura popular de jornais de qualidade duvidosa e a banda desenhada, as caçadeiras, os mercados populares de abastecimento e os vendedores, uma vontade de poderes próprios e de aversão a, ainda, poderosos burocratas e funcionários públicos incompetentes, à necessidade de violentar e submeter a reeducação (pela sábia caçadeira do Tio Matos) uma massa de gente que se não coaduna com a revolução, na verdade, não levada a cabo (Nuno e o futuro neto, Laura).

A personagem do Pai prende-se, para além destes pormenores, com outro dado inquietante, ventilado pelo exercício: o passado militar apagado (mas sugerindo-se que poderá ter sido operacional na guerra, no golpe, no poder dos quartéis que se lhe seguiu?) traz à colação o quadro psiquiátrico do stress pós-traumático, tabu social da primeira e segunda gerações, que a terceira pode, usufruindo e abúlica, verberar. Nesta perspectiva de análise dramática, todo um passado afastado e diluído é evocado, subtilmente, na focalização do conflito intergeracional, no exercício de íntima dramaticidade portuguesa, sobre matérias portuguesas contemporâneas.

Em aberto, sobre receções capazes, ficam da personagem central traços que tenderão a ser completados por associação com o exposto nas palavras, atitudes, interações. O Pai, como personagem central (A Minha Mulher, Laura é apenas a esperança negativa de Nuno impotente perante um pai que ele preferia nunca ter nascido), faz aceder a uma

outra imagem da segunda geração - não a geração em reprodução de ideologias e padrões de vida importados, impostos pela europeização e fase de globalização, descolada da geração anterior e dos valores que esta tentou preservar no processo, mas uma parte da segunda geração que preferiu regenerar os valores equívocos da revolução popular, ao mesmo tempo que, sem se perceber de que maneira, adquiriu estatuto autónomo e dinheiro, condições para a imposição dos seus quadros mentais estreitos, incultos, arrogantes, de autossuficiência, amorais e insensíveis, ditatoriais – afinal, de incisivo foro psiquiátrico.

Através da personagem central, o exercício dramaturgico intergeracional deixa a pairar a caricatura política da revolução de 1974 e a subtil sugestão política do que poderia ter acontecido ao país, caso este tipo de mentalidade tivesse vingado, caso a revolução se tivesse cumprido dentro do espírito que anima a personagem do Pai. Por outro lado, sem banho de sangue, sem caçadeiras e tabuadas ditas de trás para a frente, o panorama tão pouco é animador: a terceira geração, na ressaca dos processos sociais de três décadas após o fim do ciclo do império, enfrenta, sozinha, independente ou abandonada, um conjunto de novas contrariedades e ameaças, para as quais não foi preparada pela geração anterior, para as quais não viu a necessidade de se preparar por si mesma, e que, tragicamente, depressa, sobre ela, se abateram.

5. Onde vamos morar – a ameaça abate-se; cruzamentos de personagens em deambulação e errância, antes de entrarem nos comboios da noite

A equação dramática intergeracional portuguesa contemporânea é desdobrada, nas incógnitas já expostas nas duas propostas anteriores, em *Onde Vamos Morar: António, Um Rapaz de Lisboa*, de novo, funciona, nos bastidores, como manancial dramático de paródia, materiais de partida para ampliações dramáticas de laboratório de fantasia social centradas no presente português, mas subtilmente evocando, como no texto anterior, aspetos da História portuguesa recente, que o determinaram. *T1* e *A Minha Mulher* são, no terceiro exercício, também objeto de revisões, desdobramentos e incorporações, mas a construção dos cruzamentos de narrativas pessoais de vida da terceira e segunda gerações é distinta da anterior estática circularidade das personagens nos espaços delimitados – o puzzle de fragmentos tenciona uma reprodução dramática mais extensa e mais realista, sai de espaços delimitados, da própria pele, para ampliação mais notória das realidades imediatas envolventes da cena, e para um posicionamento político e ideológico menos preocupado com antecedentes e de maior cometimento questionador da situação atual das segunda e terceira gerações, já confrontadas com a inversão da euforia europeia, apreensivas e impotentes quanto às novas configurações do Mundo e aos impactos que têm no espaço português atual.

A terceira geração oscila entre os 22 (Vânia) e os 35 anos (Gustavo), a segunda geração está na casa dos 60 e doente, a terminar-se (Américo e o Pai de Vânia, apenas referido pelas personagens); as situações sociais na grande cidade agravaram-se marcadamente, às obras de grandes centros comerciais, sucede uma multidão de excluídos, que percorre as madrugadas em comboios, e cujo destino é tanto mais angustiante nas receções, quanto menos luz sobre ele se faz (trabalho, morte, jogo com comboios para novos Auschwitz?); os amores e desamores cruzam-se e descruzam-se, a apatia, a solidão, o abatimento, as angústias, as deambulações e errâncias permanecem como marca dramática de um tempo, de um espaço de grande cidade, de uma geração que herda as vicissitudes de um processo histórico, que desconhece em boa parte, e com que acaba por arcar, por ter de se haver.

Os ambientes dramáticos da terceira geração alteram-se um pouco no terceiro exercício, mas sem que um persistente tom de tristeza, um quase desespero e as tensões e angústias relacionais, entre amantes e entre pais e filhos, se desvançam. No prólogo (p.71), Vânia bebe cerveja, solitária, observa, muda, o movimento dos espetadores a entrarem na sala: reserva e serenidade marcam a personagem desde o início, a coerência dela baseia-se na delimitação do mundo particular em que vive, o mesmo em que viverá na última cena – apenas a morte do Pai altera um pouco a solidão a que se votou, a que, de sempre, parece habituada.

Gustavo é meio-irmão de Vânia (ambos o desconhecem no início) e regressa a Portugal, à procura do seu lugar, depois de duas décadas no estrangeiro. Teve vida atribulada, confusa de marginalidades e ilicitudes, retorna com dinheiro e com a nostalgia dos

desenraizados, dos que sentem não pertencer a nenhum lado, dos que perderam afinidades e origens e a quem a atração de padrões de vida europeus deslumbrou e saturou. As deambulações e errâncias de Gustavo podem terminar, se reencontrar o seu lugar, se se reintegrar na vida que deixou, com a Mãe, vinte anos atrás? O país que reencontra é tão ou mais deprimente do que quando o deixou: a cidade tem muita tralha escondida, a atrapalhar (...) dentro das casas as paredes estão mortas, tudo escuro, tudo sujo, sem luz, sem nada (...) Não punha cá os pés há vinte anos, não me lembrava. Coisa estranhas. E coisas feias. Tenho encontrado cada coisa. (...) Depois abrem-te a porta e vêes um homem enroscado no sofá, a cabecear de sono, o prato da janta no colo com os restos frios, a solidificarem (p.72). As imagens do país, que as palavras da personagem formam, não se devem a estar mal habituado (como lhe diz Patrícia, p.73), pelo contrário, devem-se à experiência de uma vida atribulada.

Gustavo procura casa para se reinstalar, o dinheiro e a sua presumível capacidade de fazer circular o ar (p.73), de emprestar dinâmica e progresso e modificar o país descrito atrás, colide com a inércia e as dúvidas de Patrícia, quanto a mudanças possíveis, com a aceitação, que ela faz depreender, das circunstâncias, um mal menor. Gustavo tem experiência de vida e de sofrimentos, de medos ultrapassados (p.74), não explicita por onde veio vivendo - bas fond, ilicitudes, violências, fome, o medo, nos limites. Saiu do país aos quinze, regressa aos trinta e cinco, a Mãe e o Padrasto morreram, o dinheiro que herdou aplicou-o em coisas sujas, coisas complicadas por esse mundo, coisas que deixam marcas, coisas que a gente não esquece. Engolir sangue para matar a sede. (p.76). O regresso às origens radica na necessidade de voltar a encontrar o lugar próprio que perdera, mas o único elo restante, o Pai, não o reconhece, de pijama, os olhos metidos para dentro com ar de acabado (p.77), já deixou de existir também. A utopia de torna-viagem, apesar de Gustavo de si querer dar uma imagem luminosa, de pessoa, apesar das vivências duras, simpática e boa, passível de encarecimentos, não se vai concretizar; a sua solidão é irremediável, a readaptação uma ilusão que insiste em construir, de si para si, até ao final, quando a meia-irmã lhe frisa serem estranhos um ao outro e assim deverem continuar. Então, como solução aberrante, que o dinheiro pode sempre adquirir, compra a vida conjugal destruída de Vítor: ao comprar-lhe a casa, crê estar a enxertar-se numa vida verdadeira, poder viver a vida de outro, a vida que não teve aqui, o lugar que perdeu (o apossar da vida de Nuno por Alexandre rege-se, em A Minha Mulher, pelo mesmo raciocínio).

A ideia fixa de possuir dinheiro, magia que tudo parece resolver e todas as agruras e factos faz esquecer, liga Gustavo ao Pai e a Alexandre, de A Minha Mulher, e a Chico, de T1: pela posse do dinheiro, de origem ilícita ou por sorte de raspadinha, se crê contornar e dissolver todos os problemas e pessoas, relações e existências, comprar vidas alheias, submeter os outros, obter poderes e ascendente, dar-se livre curso à vontade perversa de quem o tenha, passando os restantes a uma condição de esvaziamento e submissão a paranóias. Quando se cruza com Mário, a base mais elementar da sobrevivência assalariada da nova pirâmide social, a perversão da personagem vem ao de cima, no

prazer mesquinho de oprimir quem não se constitui ameaça (comporta-se de modo semelhante ao do Pai, de A Minha Mulher).

Patrícia conhece esta mentalidade corrente; não obstante, leva Gustavo para casa, a vazia casa grande dos pais, mortos alguns anos antes; a sua solidão estruturada preenche-se de casos sexuais, que descarta depois de consumados. A personagem tem equilíbrio e justapõe-se, serenamente, às personagens vacilantes, à procura de um ponto de apoio, de uma atitude que lhes refunda as situações de deambulação e errância em que estão lançadas. A mesma reserva e equilíbrio, por delimitação, que Vânia, bem mais nova, já detém, e que se funda na existência simples, na solidão, na realização dos pequenos gestos (fumar à janela da casa paterna, sentar-se a olhar na mesa do café, ouvir mais do que dizer).

Quatro narrativas dramáticas de vida estão iniciadas (no prólogo e na unidade 1 da 1ª. parte do exercício) e suspendem-se, quando um segundo movimento introduz outras três (unidade 2): Américo, doente, bebendo vinho, recebe a visita do filho, Vítor, e da nora, Gabriela. O estado de Américo não o fez perder a capacidade de ironia: a solidão de viúvo entrou em fase de necessidade, se não de apoio, pelo menos, de atenção: (...) Não sei para é que me deu agora para isto. Parece que está tudo a acontecer mais cedo do que devia. Acordo a meio da noite e ponho-me a vomitar. (...) E dores nas costas. E tudo desfocado. E sem força nas pernas. Puta do tempo. Um tipo chega a esta idade e acha que ainda tem metade da vida pela frente, mas qual o quê. (p.80). Américo desdramatiza o seu estado: beber vinho e ser sensual e brejeiro com as mulheres (médica, solicitação de amigas a Gabriela para massagens, Vânia no encontro no médico, pp.83-84), manter humor e autoironia ancoram-no ainda na vida, enquanto que o filho, Vítor, (...) está tão sozinho que até dá vontade de chorar. Um tipo casa-se, arranja um emprego bem pago e acha que resolveu todos os problemas, que agora é sempre a rolar. Coitado do meu filho. Não sabe nada. Julga que nada muda, que é capaz de adivinhar o fim. (p.81).

Gabriela, por outro lado, parece mulher equilibrada, determinada: aparenta ter a força e a serenidade de Sara, de T1, e a de Laura, de A Minha Mulher: censura Vítor por não querer levar Américo à médica, por o abandonar, por não aceitar as coisas que ele diz e é, por não ter uma atitude madura e tolerante e enfrentar a doença do pai. Vítor, por seu lado, manifesta, de início, a imaturidade da terceira geração, já exposta nos anteriores exercícios, e, igualmente, a tendência de buscar na mulher apoio maternal, refúgio uterino, sobrecarregá-la, não lhe deixar espaço para vida própria e para a solução das próprias fantasmagorias e problemas (Gabriela não ultrapassou a morte dos pais, precisa de uma vida que a não asfixie, procura a ajuda da irmã, Patrícia, decide a rutura com Vítor e tirar umas férias para se reencontrar, para mudar de rumo – pp.87-90). Com a rutura conjugal, Vítor é a única personagem que será submetida a aprendizagem afincada: percorrerá a angústia própria de amor desfeito, esperando o regresso de Gabriela na casa de Patrícia; aprenderá as angústias do pai, aproximando-se dele; e descobrirá a assustadora massa de excluídos, que preenche os comboios da madrugada

na grande cidade.

Mário cruzar-se-á com todas as personagens, como estafeta azarado, nunca conseguindo encontrar os destinatários das flores, que entrega em domicílios sempre errados. Como o mais fraco, base assalariada ínfima da pirâmide social, a destituição de tudo e a boa alma levá-lo-ão até Vânia, outra peça desencaixada da vida, bastando-se na escassez da existência, no limite da sua pele. Mário retrata a faceta geracional dos que ainda não desistiram, dos que ainda acalentam sonhos menores concretos e que, pelo menos, se revoltam mansamente contra o absurdo em que se os faz viver. A sua genuinidade ingénuo, leva-o a descobrir a segunda geração (ouve Américo, apreende-lhe os passos de vida e a calma terminal), mas a mesma virtude (e defeito) torna-o manipulável por Gustavo, a faceta negra e perversa da geração, incapaz de, na verdade, se enxertar numa vida simples e vivê-la como pretende simular. Gustavo é o Pai e Alexandre, de A Minha Mulher, ainda em processo e Gabriela, ao juntar-se-lhe e ao abdicar, em função dele e da vida que o dinheiro permite, a Mãe de Nuno também em evolução.

Cruzamentos e desencontros são a malha que une as vinte unidades dramáticas fragmentárias, dispostas em três Partes; em cada uma delas, as sete personagens de duas gerações vão debitando o que lhes preencheu a vida anterior, os dias, aquilo que as não satisfaz, as não deixa ter uma vã troca de palavras em urbanidade, as sobrecarrega e abate, as faz reagir e ter gestos de crença em mudar (Gustavo, Gabriela), as faz não reagir e aceitar, num plano mais abúlico ou num plano mais interessado e conhecedor, as pesadas circunstâncias de vida portuguesa contemporânea, sobre indivíduos de índole pequeno-burguesa decaída ou já no limiar da subsistência elementar. Deslocada, perante elas, e arrogante, surge a ficcional realização de Gustavo, ao adquirir uma vida já destruída, mas, aparentemente, genuína, da mesma forma que o Pai, revolucionário idiossincrático, subjuga e dita a vida dos restantes familiares. Os cruzamentos sintetizam sempre as angústias que puseram cada personagem em deambulações e errâncias próprias: verberam-nas, recebem em troca outras angústias e, mal acabam de o fazer, prosseguem, cada uma, nos caminhos descruzados.

A personagem que funciona, metaforicamente, como mais errante e inconsistente, posta a correr a cidade e a procurar pessoas, e que a todos acaba por tocar e interpelar, é Mário – e Mário dá da terceira geração uma atualização cómica e desesperante, nota de condição, de circunstância, de destino inelutável: com a sua bonomia e otimismo (a poesia, a fotografia, a sensibilidade, a perseverança e vontade de viver e viver melhor, e os absurdos empregos precários) retrata a impotência da terceira geração, num país onde não conta, onde a segunda geração ainda merece atenção na doença e na morte, mas onde a terceira está, a prazo, a mais, apenas ainda não encaminhada para os comboios da madrugada, respirando a crédito difícil. O futuro da terceira geração acabará por ser o mesmo da massa de excluídos, o destino que Vítor e Américo antecipam, ao, voluntariamente, tomarem o comboio da madrugada? Uma questão deixada em aberto no cômputo dramático, e que lança a personagem Mário no centro de tudo o que sucede.

Cruzamentos e desencontros sequentes, ao longo das vintes unidades fragmentárias, sublinham quão desgarrada a vida social popular se tornou no país, a incapacidade de atender e atender o outro (Patrícia sem tempo, por trabalho, para ouvir as angústias de Gabriela; Vítor, sem tempo, por trabalho e má relação, para acompanhar Américo à médica), sem tempo de comunidade; a imersão dos indivíduos nas deambulações e errâncias particulares, a incapacidade de comunicar (Vítor queixa-se de Américo e Gabriela o não deixarem falar), a incapacidade de conviver, de viver em conjunto, a entrega de cada indivíduo ao preenchimento errante de um tempo biológico indiferente, deprimido, derrotado, trágico menor e sem sentidos vitais, são prenúncios de dissoluções precoces. Os cruzamentos não servem ao estabelecimento de afinidades ou continuidades, não ajudam a inverter ou ultrapassar as angústias pessoais e os horizontes sociais, a fecharem-se a cada passo: cada unidade dramática sublinha a sua própria efemeridade e o descarregar discursivo de experiências anteriores de vida, de interiorização e recitação das mesmas questões e palavras antigas, sem solução, o repetir, numa escala poética, do tema inicial de cada personagem, monomanias fixas de que cada uma padece e que, absurdamente, sabe não terem saída. Como o exterior está bloqueado, a sociedade é cada dia mais deprimente e incontrolável pelos indivíduos, o passo seguinte é remeterem-se a deambulações e errâncias interiores – incapaz de se ficcionar e mentir a vida pessoal (como Gustavo, caricatura trágica, se atreve a fazer), Vítor obtém essa aprendizagem pela demorada pesquisa noturna.

Uma das tónicas criativas das dramaturgias portuguesas emergentes anda em volta das interioridades complexas e meditabundas dos indivíduos; o laboratório de fantasia social privilegia os efeitos na interioridade das personagens de um exterior complexo, difícil de abarcar e sistematizar, conhecer e nele se poder intervir; as personagens em deambulação e errância pressupõem fortes pressões dos bastidores escuros e um dos veios de debate, nas receções, atua pelas ligações, possíveis de estabelecer, de forma mais ou menos objetiva, entre a exposição de interioridades e as circunstâncias sociais, históricas e políticas que, de modo diferido, as marcam. Se o estatuto de robertinho risível e trágico se pode atribuir a muitas das personagens desta criatividade dramática (Carlos J. Pessoa, Abel Neves, Lucas Pires, etc.) é porque a dimensão psíquica anómala das personagens, frequentemente, faz equipará-las a figuras populares eivadas de tontice, mas que, em receções mais atualizadas e esclarecidas (mais à margem das ideologias dominantes), não pode deixar de trazer ao centro dramático de debate as linhas de exploração da insanidade mental, um leque contemporâneo de neuroses, psicoses, manias, tiques, esquizofrenias, desajustamentos, angústias, traumas, paixões, dependências, frustrações, sublimações, labirintos, submissões e encarceramentos ideológicos, perversões e tíbios gestos de resistência e refiliação titânica.

Em Ana (2009), por exemplo, JMVM amplia, dramaturgicamente e na exploração da verbalidade de enunciação, a condição esquizofrénica, a que a interiorização das angústias, perante o real social bloqueado e a insatisfação existencial, fazem levar ao

extremo: Ana 2, a filha de Ana, terceira geração não abúlica, sai de casa, para viver a sua vida, necessita desse corte para não terminar, precocemente, como a mãe, dividida e prisioneira da fantasmagoria dos dois homens que, sob o signo dos amores, acabaram por a destruir, a remeter a covil kafkiano na contemporaneidade portuguesa, a deriva em círculo fechado interior, em passo prévio à dissolução.

Cruzamentos e desencontros, ausência de afinidades e relacionamentos de alegria mínima e existência possível, Onde Vamos Morar antecipa Ana e a dramaturgia da interioridade mórbida, em regurgitação de dores e fracassos amorosos, em que a vitalidade se carbonizou, em que o recordar de angústias sem solução mais se acentuou perante o real social bloqueado (a degradação abominável da cidade vista pelo olhar estrangeiro de Gustavo, a destruição dos espaços populares, amenos e ajustados, pela edificação da megalomania europeísta em T1, a metafórica dos comboios de excluídos sem futuro, massas a entrarem com lentidão no túnel). Psique individual e pressões de bastidores escuros criam um tracejado incerto, por onde as receções capazes têm de se orientar, entre o existencial e o social, entre as linhas quebradas que vão de um ao outro, e que ideologias dominantes em cada época apagam, permanentemente, induzindo, em erro, noutras direções.

Neste sentido, as dramaturgias de JMVM têm um móbil político de efeito diferido no tempo de impacto: são tão preocupadas com as configurações de dor psíquica, existencial, de angústia mental, como atentas e pesquisadoras das envolvências sociais e históricas que, por cima e por baixo, delas se estabelecem. Uma fórmula dramaturgic, por explorações práticas, que usa a herança absurdista e a racionalidade épica para tentar contornar e dar conta da contemporaneidade portuguesa? A contemporaneidade é um campo (polifacetado, estilhaçado, inesgotável, por vezes críptico) de pesquisa social e psiquiátrica alargadas – o homem light vive muito mais dentro da sua pele do que em interações societárias; a complexidade das desestruturas sociais, relacionais, os resultados em errâncias e deambulações peculiares do homem light entremeiam, com peso semelhante, cómico e fársico, declinações do trágico menor e novo criticismo político, pluridisciplinar, inclusivo de perspetivas diversificadas. Os cíclicos nihilismos setoriais da modernidade já não podem explicar as derivas específicas deste tempo de fragmentações e desconexões, ainda iludido pela ideia de uma totalidade integradora (a fase da globalização, o nivelamento que os media e redes mentem diariamente), a noção modernista de futuro destituiu-se de pertinências, como em outros recentes momentos catastróficos globais.

Será presunção dramaturgic, será acuidade existencial e político-filosófica expor representações dos humanos contemporâneos tão dentro já de absurdos irreversíveis? Ou será um redobrado realismo, na ponta terminal de uma civilização que começa a dar lugar a outra? E que outra síntese é possível alvitar? JMVM conclui pela aterrorizante, lacónica sugestão do comboio de madrugada que entra por túnel - com as ilações que se podem retirar da imagem seca, controversa, mas de impacto para além do metafórico.

A reconhecibilidade e familiaridade das enunciações das personagens traduzem as angústias contemporâneas da fase atual de globalização, no Portugal contemporâneo sensível, prevendo desenvolvimentos (económicos, financeiros, políticos, sociais), que, por estes dias, se tornaram massivamente catastróficos e amputaram cidadanias, soberanias, direitos, tópicos de realização social do programa da modernidade europeia (sempre ainda por concretizar e consolidar) e arruinaram as prerrogativas do homem light português das últimas duas a três décadas. Uma consciência política, histórica e humana atualizada é o pressuposto das edificações dramáticas de JMVM: as personagens, por mais patéticos que os seus discursos pareçam, radicam, continuamente, nas pressões de bastidores, nas envolvências da cena; a pesquisa e investigação, a análise microscópica e macroscópica, a consciência de si e do Mundo atual, a observação local portuguesa da atualidade e a apreensão das dinâmicas da fase de globalização entretencem-se, subtilmente, com o conhecimento cultural e dramático contemporâneo - para a materialização de propostas dramáticas de, afinal, teor político acutilante, face às dominâncias e incertezas sociais e face à própria geração, num misto de distância e empatia, sátira e condescendência, apreensão e tristeza.

JMVM, como os anteriores dramaturgos, centra-se na tradução dramática em Língua Portuguesa enunciável em cena de um espírito europeu de deserdados e confundidos epocais, elimináveis entes menores da modernidade e da pós-modernidade, do passo histórico em que a hibridiz periodológica começa a evidenciar traços novos: há um mundo a morrer, há um mundo a dar passos hesitantes, a pronunciar, ainda, palavras gastas, a tentar encontrar discursos próprios, a encetar passadas próprias; a tragicidade dos entes novos reside na evidência de não estarem a nascer para um leque de possibilidades abertas, futuros próprios, mas a morrerem, precocemente, com a anterioridade (Vítor, esclarecido, entra no comboio de excluídos da madrugada, com Américo a terminar-se), mortes massificadas, pequenos infernos de deambulação e errância, sofrimentos menores e retornos à casa de partida (as flores de Vânia no final são as mesmas flores do prólogo).

A terceira geração tem nenhum futuro – daí, as crianças não nascerem em JMVM, ao contrário de JSM (António tem um filho, acaso ou projeção, e ele tem ainda um lugar insistente, mesmo se algo se o descuida, é centro de preocupações). A terceira geração representada em JMVM é, pelo contrário, nulípara (o filho de Laura é tomado, para imagem e semelhança, pelo Pai e Alexandre, a quarta geração não conta, nem, de resto, é mais referida na cena de JMVM; em Eiras, por exemplo, o pobre Tiago ainda angustia e toca as receções, pelo desenho de feixe de emoções com que é preenchido e determinado o seu futuro pouco auspicioso na personalidade seviciada) - e tudo se entende nessa ausência de referências dramáticas: o solipsismo e a convicção de, também ela, como países e civilizações, ser término, se inscrever em percursos civilizacionais e nacionais a definharem.

Este desespero calado, esta apreensão inarticulada sobre o presente e hipotético futuro próximo, estas tragicidades já só representáveis pelo farsesco de personagens robertinhos

ou pela densa anomalia psíquica e existencial, pelas angústias guindadas ao plano da catalogação psiquiátrica irremediável, inconsolável, tomam o centro da cena, ganham para ela um pendor político de análise e debate, concreto e bem alicerçado. A dramaturgia portuguesa, política e contemporânea, inclui, em primeiro plano, a existência e com ela preenche e aparenta esgotar a cena e a dramaturgia: a interioridade, a deambulação e a errância sobrepõem-se à luta política, nos gastos moldes da modernidade de classes em ascensão ou de parlamentares representatividades; os efeitos nefastos das revoluções anteriores e irrepetíveis ressentem-nos os indivíduos contemporâneos, nas angústias inoculadas pelo bloqueio social, pelo diário injetar mediático de ideologemas perniciosos, pelo reabrir de efémeras épocas de euforia, que não são arrimo nem surtem efeito na cava, na depressão que se lhes tem de seguir, ciclicamente, no relançamento de gastas, retocadas euforias de construção, edificação de utopias, sempre possíveis e falíveis, no melhor dos mundos possíveis, que calhou a uma geração independente por abandono.

Pelas dramaturgias das existências contemporâneas, pela representação das psiques anómalas reconhecíveis enceta-se o debate nas receções – e este debate retorna, em moldes diferentes mas reforçados, à velha questão do governo das cidades e da busca individuada de humanas felicidades efémeras, concretas, desenganadas de sistemas, bloqueadas por eles, não obstante as desistências perante o reconhecimento dos absurdos vigentes, perante a descoloração dos últimos valores próprios, como o amor salvífico a dois. A terceira geração já não tem futuros em JMVM, quando muito um presente em que se lhe degradam todos os arrimos que lhe pareciam restar: Mário, na simplicidade e objetividade expostas das suas queixas, ainda percorre a cidade, mantém para si sonhos singelos, interpela as gentes, intenta congregar, assiste, interessa-se, é ingénuo e genuíno, não deixou esmorecer a chama difusamente transmitida, continua, para além de Vânicas seladas na solidão, da errância de trabalhos absurdos e da humanidade assumida de artes em tom menor, por baixo da função risível de estafeta de destinatários sempre errados.

NONO ESTUDO

DUAS COLETÂNEAS DE PROPOSTAS BREVES E MENOS BREVES – DRAMATURGIAS EMERGENTES E URGÊNCIAS

Os dois volumes de Dramaturgias Emergentes (2001) e a coletânea de quadros breves, flashes dramáticos e ensaios de dramaticidades sumárias em Urgências (2006) têm em comum propostas de representações parciais, fragmentárias da contemporaneidade (a que apõem desafios diversos de aprofundamentos estéticos, políticos e filosóficos), quase sempre reconhecivelmente portuguesa indexada, outras vezes transportando à cena um conhecimento, hoje célere, de características e circunstâncias humanas mais extensíveis, globalizadas. A característica de partida destas propostas prende-se com um rápido enquadramento (pelas receções) das situações dramáticas suscitadas, com a familiaridade imediata, a partir da qual se elaboram progressivos ou abruptos estranhamentos da normalidade reproduzida, se participa na dúvida e desmontagem de realidades e representações ideológicas delas - integradoras e planas, dispersantes ou conflituantes.

Nas Dramaturgias Emergentes pressente-se existir um historial dramático por manancial a ser parodiado, segundo os modos demonstráveis da refiliação e acrescentamento, imitação ou iconoclastia, inscrição, contudo, numa continuidade de ruturas e recuperações dramáticas; em Urgências, pela natureza dos inputs súbitos de dramaticidade proposta (sem pretensão de marcar, apreensão e consumo rápidos, sátira condensada e descartável, inocuidade dos conteúdos), o manancial paródico atenua-se até um comentário breve, pressuposto aos caricatos instantâneos de vidas agitadas num tempo pós-moderno; nas propostas de Urgências descutam-se, pela duração e intenção efémeras das propostas, mais ponderadas operações dramáticas sobre antecedentes e esboços de futuros, a partir de fragmentações do presente representado – as Urgências recolhem e devolvem esse presente na quase instantaneidade de um espelho sem estaladuras, enquanto as Dramaturgias Emergentes transportam, com este mesmo presente, passados e futuros, envolvências sociais e históricas e, completando, implícitos debates metadramáticos informados; as produções oportunas, simplificadas, voluntariosas e sobre o momento de Urgências distinguem-se de uma mais morosa e perfeccionista produção artesanal, herdeira de saberes e com eles mantendo diatribes e necessários golpes de emancipação – e esta divergência de partida marca as criatividades, os processos de exposição, as metas e efeitos das produções das duas coletâneas, mesmo que ambas aflorem e retratem matérias e temáticas coincidentes desse presente objetivo.

Nos volumes de Dramaturgias Emergentes há um largo campo do teatro por pano de fundo (convocado a debate metadramático) e há uma expressa intencionalidade de se imiscuir em futuros, interiores ou exteriores à dramaturgia, pressupor-se-lhes; em Urgências, está-se bastante mais perante a fórmula oportuna de se fazer teatro a partir do real imediato, reproduzindo-o, quase em direto, num plano de declarada vanidade e gratuidade, de gesto artístico facilitado, que procura subsistir na aceleração de tempos

e na efetiva destituição de importância e relevo social do ato artístico - para tal, aproximando-se do sketch televisivo, do gag radiofônico, do flash do cotidiano; a efemeridade, o anedótico, a citação dispersante, a mescla, o voluntarismo, a inocuidade e volatilidade de um breve conjunto de sentidos concretos estruturam, sumariamente, objetos representáveis e logo deléveis, sem outra pertinência que a da fugaz realização, sem raízes e sem metas mais elaboradas.

Embora as propostas de Urgências incidam, à partida, sobre semelhantes objetos de realidade (o presente, a contemporaneidade, a fragmentação de realidades impassíveis, ainda, de sistematização epistemológica), a assunção de trabalho dramático interno sobre as formas herdadas é mais intensa nas propostas das Dramaturgias Emergentes, acentuando presunções – estéticas, político-ideológicas, de visões do mundo através do dramático, de intervenção e regeneração, na teatralidade como nas envolvências sociais. As Urgências, pelo seu lado, assentam na veleidade de serem cenicamente ditas, expressas, tornarem-se públicas; o que se tem de urgente a dizer surge como direito e dever de cidadania, liberdade de expressão dramática, não muito esclarecida ou preocupada em termos da internalidade estética (descurando-a) e em relação a impactos ou alcances nas recepções; as propostas são coligidas sob essa citada necessidade de expressão urgente, de breves manifestos cênicos, mal descolando o real do estético dramático, e unindo-as uma espécie de afirmação geracional de temas e problemas condicionadores da terceira geração, suas deambulações e errâncias mais acentuadas, que urgirão catapultar ao domínio público, fazer delas tomar-se consciência, editá-las.

A urgência em serem ditas em palco, serem editadas, suscita a reflexão quanto à pertinência estética e política desta exposição, não ampliada dramaturgicamente, de situações e personagens reconhecíveis, e, também, a reflexão crítica sobre a depreciação social das formas de expressão dramática e dos tipos de estranhamentos produtivos, que elas podem exercer sobre as recepções: as Urgências estão próximas (nos modos e objetivos diferenciáveis) de uma renovada ideia de agitprop geracional, mais do que de um simultâneo empenho dramático de proposições internas e externas. A crença na bondade da expressão direta (da recolha do real e da devolução, em espelho cênico vertical, desse real) destitui as propostas de Urgências de mediação dramática elaborada, de veiculação dramática de matérias sociais e existenciais, e aproxima-as de outros tipos de intervenção pública dos media (televisão, jornais, rádios, performances, comentário político desalinhado, reportagem, recurso ao fait divers, sarcasmos endereçados sobre temáticas menores, localizadas, sectoriais, geracionais, etc.), com o consumo rápido e a reiteração, o inócuo e o descartável, o entretenimento mais do que com apelos a razão.

As coordenadas de ignição e destinação destas duas ordens de criação dramática atual são, portanto, distintas, embora o que visam, à superfície, possa aparentar não andar muito apartado: as Dramaturgias Emergentes partem do conhecimento aprofundado da dramaticidade, campo específico de séculos; as Urgências pouca atenção prestam ao interminável património cênico, agitam, antes, credenciais de urgente

intervenção free lancer, de debitação mediatizada de som e imagem breves, quase colados ao real de aferição, para, sobre ele, destinarem sentidos de acrescentamento crítico, conscientemente irrisórios, inócuos, passageiros, comentários diluídos num tempo que acelera e se esgota; pelo contrário, as primeiras propostas vão ao âmago das questões dramáticas patrimoniais, reforçam-se nelas, procuram emancipações possíveis e, por essas perspectivas, dar conta de um real em dispersão, segundo as visões do mundo que as posicionam face a ele; as segundas, em termos dramáticos, fazem-se existir e esclarecem pertinências sumárias, efeitos, produzem-se e produzem instantes, onde não interessa o transporte do lastro de antecedentes e considerandos vastos, mas intervenções sintéticas (tidas por) urgentes, a emissão não monitorizada, a aspersão alargada de mensagens curtas e simples sobre entes e circunstâncias muito concretos; as Dramaturgias Emergentes acrescentam-se à teatralidade tradicional e moderna, sobre ela declaram paródias e pretensões de abrir espaços próprios de existência; as Urgências só muito distantemente as têm por referência, e preferem instituir-se em formatos contaminados dos media atuais (brevidade, velocidade, gratuidade e humor inócuo, entretenimento e marginalização de tragicidades substantivas), incitam conteúdos menores à semelhança da economia de realização televisiva de sketches (quase instantaneidade e efemeridade), são facilmente substituíveis (e subentendem-no) por outros novos estímulos breves de som e imagem desgarrados, também eles de consumo acrítico e rápido descartar, esgotamento apazado, curto efeito remanescente, difícil sobrevivência, posteridade.

As Dramaturgias Emergentes apresentam dez peças, Urgências dezassete breves fragmentos constitutivos de um espetáculo de índole teatral, mas mais fáceis de construir nos registos mediáticos: os primeiros textos subentendem sempre, cada um, um espetáculo sustentado e, pelas dimensões dramáticas, quase excluem a hipótese de associação entre si, para uma duração espetacular habitual; as propostas de Urgências, pelo inverso, retornam ao princípio de composição de Abel Neves em Além as Estrelas...: a disparidade de fragmentos de destinação cénica permite o encaixe, o puzzle parcialmente refeito de uma totalidade impossível, a composição e a valoração de lacunas de incompletude; as Dramaturgias Emergentes apenas num plano teórico (configuração de unidades dramáticas autossuficientes, de sentidos completos) podem dar das dez propostas a ideia de mosaico da contemporaneidade, embora entre elas perpassem, por vezes, as mesmas matérias de desdobramento dramático.

Uma rápida análise dos prefácios das duas antologias dá, de imediato, conta das intenções de destinações dramáticas divergentes, seja logo no ponto de partida, seja nos produtos acabados, seja, ainda, nos usos espetaculares que se podem fazer das propostas de uma e de outra.

1. Dramaturgias Emergentes

António Mercado, Coordenador da Oficina de Escrita do DRAMAT, expõe, na Advertência Preliminar (pp.7-10), como o funcionamento oficial se abriu, desde o início, a uma diversidade de produções, que espelha pluralidade de vias e concepções dramáticas coexistentes e conciliáveis: esta diversidade de textos para a cena manifesta-se no plano das temáticas, mais próximas de representações fársicas de realidades sociais contíguas (José Mora Ramos), ou mais estranhadas e mergulhando na interioridade existencial e nos abismos da psique contemporânea (Pedro Eiras e Carlos Alberto Machado), no plano das construções e estruturações dos materiais dramáticos, da revitalização da farsa popular tradicional (Louraço Figueira), ao dueto conjugal desdobrado (João Tuna), da progressão abreviada de personagens em processo (Joaquim Paulo Nogueira), até à indefinição da materialidade de vozes póstumas em cena abstrata (Machado); pluralidades estilísticas, autorais, ideológicas e filosóficas, contudo, centram-se sobre o homem contemporâneo (os conhecimentos de si, patentes na atualidade), as sociedades humanas (restritas ou alargadas, em reestruturação e redefinição de estabilidades), marcando dramaturgicamente os modos específicos, localizados com que se interage, se resiste, se dão sentidos a vidas ou se as vê dissolver – visões do mundo através do dramático (p.9) de origem, substância, referência e destinação demarcadamente portuguesas, na maioria dos dez textos (Stormy Weather e Arte de Guerra são as exceções evidentes).

A diversidade de criatividade dramáticas, demonstrada na coletânea que resume os trabalhos oficiais, tende (pressupondo o conhecimento das formas e conteúdos imediatamente anteriores ou de dramaticidades mais estabilizadas e modelares do passado) a expressão personalizada, livre e sustentada, declinante de fórmulas, padrões, receitas, passadas ou de proposta recente, ou delas se reutilizando, funcionalmente, para demarcações claras e irónicas de ordem estética, política, de visão do mundo (ideológica), mas concentradas, em primeira instância, sobre o presente português. Mesmo que as orientações dramáticas de pesquisa e trabalho se pareçam afastar (tónica mais acentuada na interioridade ou na exterioridade do homem contemporâneo, português e extensível) e serem opostas, na verdade estas propostas portam a capacidade de integrar ou, pelo menos, presentificar e articular, nos bastidores, a outra face da questão (de sempre) da condição humana: Eiras debruça-se sobre a angústia, mas, em volta do exíguo apartamento dos clowns, a desordem, o desvario e a violência sociais extremadas pressionam, dão notícia através da janela diminuta; Machado faz narrar sete testamentos de miséria existencial, abreviada em dissolução, mas as envolvências sociais emolduram-nas, na abstração tencionada de decurso dramático dificultado; os professores/artistas de Tuna, na cave claustrofóbica, levam quase à agressão primária os atritos pessoais e conjugais, mas as psiques destas personagens vêm sendo previamente esmagadas por uma apenas esboçada ordem social, geradora de insatisfações e bloqueios do ser, opressora dos indivíduos recuados à interioridade. Outros exemplos desta conexão permanente dos aprofundamentos do existencial e do

social nas dramaturgias contemporâneas foram já dados nas análises dos anteriores dramaturgos: as criatividades dramáticas portuguesas emergentes tendem a reproduzir essa conexão (explícita em muitas dramaturgias exógenas contemporâneas) de ampliação da interioridade das personagens para justaposição a uma (mais notória ou mais subtil, sugestiva) pressão das envolvências da cena, pressões sociais e históricas no escuro e no silêncio dos bastidores.

As personagens construídas nos dois volumes vão da referência a fársicas entidades reconhecíveis (de equilíbrio e sensatez, ou de risíveis desvarios e irrazoabilidades), a caricatos entes cosmopolitas hodiernos, a entes locais, ampliados em figurações dramáticas de espíritos campestres, provincianos e pequeno-burgueses positivos, novos europeístas de sucesso, estendendo-se também à desfiguração no animalesco, no excluído socialmente, por marginalidade de preceitos ou por aproximação subjetiva a dissolução precoce.

Os cenários, espaços e situações de enunciação destas dramaturgias de centralidade à palavra e aos discursos verbais evocam o quotidiano de interiores - o apartamento degradado (Eiras), a casa familiar decaída (Ângela Marks), o condomínio e o carro de nova elite europeísta e de deslumbramento tecnológico (José Mora Ramos), as caves claustrofóbicas (Tuna) – mas também indefiníveis trevas noturnas e limbos (imaterialidade de espaço e personagens, redução aparente da dramaturgia à interioridade de vozes desincorporadas de Machado), a clubes de jazz abstratos (Marcela Costa), bares de inverno em praias com farol (Joaquim Paulo Nogueira), a escombros de subúrbios e cidades arruinadas pelas guerras incessantes da ocidentalidade (Fernando Moreira) ou, menos comum, à evocação de espaços e vidas ultramarinas extintas (Helena Miranda), num salão fechado ao Mundo, refúgio de dois acoitados irmãos da terceira geração, onde, em quase fantasmagoria, desemboca o último século do ciclo imperial português...

Todos estes espaços delimitados de cena fazem pressentir, nos bastidores, mais diluídos ou mais pressionantes, mais silenciosos ou menos escuros, o tempo e a sociedade contemporâneos; dos bastidores, pressionam indícios de atmosferas envolventes da cena, ruas e cidades, hierarquias sociais, ideologias correntes, estruturas e configurações do Mundo atual, mais nacionais ou mais globalizadas - neles, num instante ou por mais misteriosas deduções das receções, os dramaturgos enquadram, centram as propostas dramáticas e relativizam os conteúdos internamente expostos: o microcosmo, proposto como centro de atenção dramática, inscreve, sempre um macrocosmo, por vezes basta uma subtil alusão pontual para o erigir nos bastidores, para que o significado complexo do peso que exerce esclareça e distenda os sentidos das ampliações em cena – o exemplo, à mão, mais simples na eficácia, vem de Vieira Mendes e da referência às obras em T1, carregando, subitamente, para a cena, por duas palavras quase inofensivas, uma desordem económica, social e política complexa, que vai relativizar fortemente os queixumes, que as personagens vinham debitando, e revirar, agravando-os, os sentidos de empatia que os simulacros da terceira geração tinham

requisitado às receções.

A questão teórica mülleriana dos laboratórios da fantasia social materializa-se nas práticas dramáticas através desta dualidade, conexas e materiais, de homem entre homens, de interioridades bem radicadas nas exterioridades fragmentadas, de difícil visão sistémica perceptível e coerente, já não como dificultada articulação de heranças absurdistas e épicas, mas como assunção de uma indivisível visão do homem contemporâneo, perdido entre o que é e se o faz ser dentro de si, e o que é e se o faz ser fora de si.

Relendo-se as dramaturgias portuguesas já abordadas, esta constante indissociável de interioridade e de exterioridade (nas personagens, nos espaços, nos tempos e nos desenvolvimentos, nas estáticas e circularidades dramáticas) constitui-se síntese e nova proposição para ultrapassagem dos impasses, da recusa de conciliação tácita entre doutrinas dramáticas herdadas, articulando-as como oportunidades de furar o bloqueio epistemológico da teatralidade nos tempos atuais; há várias décadas que as práticas se lançaram na articulação sopesada de novas sociologias e psicanálises dramáticas, procurando ultrapassar a improdutividade em dar conta cénica desarticulada do Mundo e do Homem atuais (sempre em mutações céleres) e intervir, à escala própria, numa dupla perspetiva de questionação simultânea das índoles, condições e circunstâncias contemporâneas do homem (enquanto História de si e de si com outros), chegado a um ponto quase já insustentável, pressionado, empurrado em frente, por uma carga patrimonial de catástrofes e realizações civilizacionais, e bloqueado quanto a futuros, quanto a horizontes, dentro e fora de si, ligeiro, alienado de si e dos outros, semelhantes a si – na coletânea, não há futuros existenciais ou sociais já em rutura com o presente representado, nem sequer as estrelas brilham em cintilações de utopias deslocadas, não concretas, como em Abel Neves.

A diversidade de constituintes dramáticos afina-se com as cruas, duras, talvez quase objetiváveis realidades contemporâneas, sociais e existenciais, de que nascem e a que destinam (difusos, imprecisos) efeitos de ordem estética, político-filosófica, ideológica: no ecletismo e na fragmentação, na polifonia e na impossibilidade sistémica, na visão articulada do presente têm estas abordagens dramáticas do Mundo contemporâneo (português, em inúmeras facetas respigadas) um método elucidativo de dele dar conta: a ampliação de detalhes nele recolhidos, tratados e a ele reenviados, por via teatral. Mas, se a consonância dos materiais dramáticos com as realidades (de onde partem e onde, em devolução, pretendem impactos) é notória, menos óbvio é o trabalho interno (de atualização e influência locais, portuguesas) que, por dentro das formas dramáticas anteriores e das em atualização constante de experiências exógenas, se torna sensível: mais próximas de formas já domesticadas ou introduzindo e inserindo, sem forçar muito, novas experimentações formais, as propostas rompem um pouco o pano de fundo da teatralidade portuguesa instituída, acrescentam conhecimento dramático (Eiras, Machado), colocam-se como plataforma de onde continuar a rebater, a reciclar e reutilizar, funcionalmente, os patrimónios teatrais (Figueira, Ramos), a lançar

novas proposições (Machado), deles demarcadas o possível em termos da história das dramaturgias, acrescentamentos ponderados mais do que propostas em rutura – a carga dramática patrimonial presente-se, como é claro presente-se anteriores tragédias de homens no singular das envolvências sociais da História, ou como a catástrofe da História se inocula nas personagens contemporâneas, em monólogo, em dueto ou em pequeno grupo de vozes já dissolvidas.

Mercado explicita um pouco mais: o método de construção oficial das propostas da coletânea incutiu nos dramaturgos a necessidade de ver o espetáculo a partir do texto, como interação e processamento deste por diversos âmbitos implicados, uma arte coletiva, uma consciência clara e humilde, produtiva, de se escrever à beira do palco; o lugar renegociado (pelas práticas) do dramaturgo, tem consequências produtivas na cumplicidade entre dramaturgos, na atitude crítica e de inclusão de sugestões, referenciais, soluções, abordagens, afinidades de consideração do existencial e do social na atualidade em processo; nas singularidades autorais de expressão dramática cruzam-se, constante e incontrolavelmente, coincidências de posicionamentos, olhares, perspectivas geracionais, visões críticas e soluções aduzíveis do Mundo – cumplicidades de terceira geração.

Transversalidade de preocupações e temáticas pertinentes ao esforço de proposição dramática, articulação estética e política do indivíduo em si e das estruturas sociais contemporâneas, conhecimento patrimonial prévio e exercitação sobre as formas dramáticas estabilizadas, experimentação e intencionalidade de efeitos demarcados de acrescentamento, pesquisa, recolha, tratamento (e respetiva devolução, endereçamentos ponderados em dramaturgia) de dados das realidades envolventes e próximas, pluralidade e diversidade de pontos de partida e confluência num ponto coeso de chegada: acrescentar conhecimentos (intuitivos, não esmiuçados em procedimentos científicos esterilizados, mas de validade verificável) sobre homem e sociedade contemporâneos (portugueses mas extensíveis) fundam a cumplicidade geracional das Dramaturgias Emergentes. O tratamento de personagens, situações de enunciação, conflitos, representações e simbologias, detalhes em ampliação têm de comum um olhar crítico, condoído e sarcástico, sobre as novas realidades portuguesas em desenvolvimento, um presente ainda não sistematizado em termos epistemológicos, mas já objetivável no comentário e no debate que as dramaturgias proporcionam e fomentam, na inquirição da índole e circunstâncias atuais do homem português, na necessária releitura política e estética possíveis de um processo histórico que permite interrogar a interioridade do homem e as relações entre homens, que necessita de radicalizar personagens e situações de amostra da realidade na História recente, peculiar, desde a rutura de 1974, agregando-lhes ecos pertinentes de um longo período anterior (por resolver) e que, não o aparentando, permanece origem de tensões culturais e políticas, sociais e existenciais de hoje.

Se a articulação do existencial e do social no presente se demonstra por si, a articulação entre o presente ampliado e os factos históricos anteriores é, da mesma forma efetiva,

também por ela só, notória em termos analíticos; os sentidos das dramaturgias, por mais que aparentem ser-lhes alheias, obrigam as receções a raciocínios permanentes de recuo na História, recente e longínqua, já que projeções e futuros (sobretudo da terceira geração) se encontram bloqueados, esbarram em obstáculos e curtos horizontes de certeza ou previsão.

A sociedade portuguesa depois de 1974 não conheceu estabilização e nova identidade maioritária; o longo processo, então desencadeado, foi pasto de sucessivos acasos, não de geometrias exatas; as quatro últimas décadas trouxeram, a uma sociedade de consistência mitómana e impermeabilizada, uma série controversa de rumos políticos internos e estimulações externas: revolução e socialismo peculiares, recuperações e salvagens nacionais, adoção de soluções e ditames europeus, indecisões e divisões programáticas internas, euforia deslocada de relançamento externo do prestígio cultural de eleição, paridade formal com as outras nações, assente num historial de revelação do Mundo, mais do que na modernização do país, na convergência europeia; a falência da nacionalidade nas práticas quotidianas das segundas e terceiras gerações (a todos os níveis confundidas e, agora, abertamente colonizadas por fluxos ininterruptos de um Mundo, que a cultura interna não se habituou a enfrentar e a tentar compreender, por mais manobras de congregação simbólica que os poderes promovam em momentos altos), desvela um larvar descontentamento interno, com a situação atual e os factos da História, um cinismo calado e observador dos novos tiques sociais e do logro previsível que se abateu sobre incautos, sobre crentes, sobre traidores escarneáveis de uma hora histórica de adiada lavagem interna de roupas sujas, no mínimo, em cinco séculos; as metamorfoses na materialidade do país e na cultura (consciência ou inconsciência dos factos, falsa ou menos falsa consciência deles) acentuam esse pendor crítico marginal, enquanto a imagem da maioria a cada passo se refez, em internos expedientes desesperados (Europália, Expo 98, Europeu de Futebol 2004, capacetes azuis, etc.) de recobrir de aparências enganadoras os equívocos nacionais, nunca enfrentados, nunca esclarecidos, nunca expostos na nudez grave que têm.

Pela dramaturgia do presente português, os dramaturgos da terceira geração encontraram um modo integrador de articular as declinações do trágico na interioridade dos indivíduos, nos relacionamentos sociais vigentes e a recolocação cultural deste tempo, como ponta de um percurso histórico de leitura ainda oficialmente mitómana. O Portugal de hoje, entre ontem mitómano e amanhã impreciso, é ampliado e revisto, pelos dramaturgos da terceira geração (exceção a Fernando Moreira e à Arte da Guerra, e a Marcela Costa, com *Stormy Weather*), municiados de conhecimento da anterioridade das formas dramatúrgicas patrimoniais e usando-as em novos proveito e intenção de efeitos.

2. Títeres portugueses preocupantes – dramatúrgias da interioridade e exterioridade com panos de fundo históricos

Dois clowns (metadramatúrgico retrocesso e esgotamento do ator e do papel social da dramaturgia) torturam-se pela agressividade do exterior (o grotesco trabalho de subsistência, as crianças de festa, o caos e carnificinas diárias, relatados através da janela sem vistas do apartamento imundo) e pela relação neurótica de senhor e escravo, ao mesmo tempo que, para si, constroem religiões aterrorizadoras e salvação suicidária no gelo da Antártida, formas de aplacar a angústia existencial pós-útero que os preenche, no final voltando ao ensaio, à sobrevivência grotesca, à desesperança (Eiras, Antes dos Lagartos). A referência ao presente português é subtil e feita através de alusão a répteis e outros animais antropomórficos de entretenimento infantil televisivo e à própria caricatura metadramatúrgica da proposta.

Os quatro soldados de Arte de Guerra são, ao mesmo tempo, clowns em interações, mercenários carniceiros e figurantes acoitados nas guerras atuais de brutalidade exemplar; as utopias personalizadas que simulam (Índia e Miss Mundo, Escorpião; Austrália, indígenas e segredos dos cangurus, Tuborg; E.U.A., wrestling e ser estrela da TV, Sandokan; Tanzânia e estudo das línguas dos bichos, Vulcão Nhgonhgoro, Popov) e pelas quais desejam desertar e reconverter as vidas castrenses desgastadas, são da mesma matéria diáfana da viagem para os gelos eternos dos dois clowns de Eiras – em vez do retorno ao princípio, acabam por morrer.

As guerras de extermínio (liderança Norte Americana do general Black Box Júnior) de focos de iniquidades, hipocritamente, não suportáveis no Ocidente, remetem para o presente cinematográfico e para as diversas e nada lúdicas intervenções bélicas ocidentais desde a queda do Muro; os quatro soldados à beira de desertar, são párias e mercenários, a velha escumalha das guerras que delas não consegue já sair, que se esgota nas operações e que, fora delas, não tem nenhum outro sentido – a única forma de fazerem sentido é morrerem, também, pela mão da mesma violência arrasadora em que foram formados e instrumentados; a cidade da iniquidade (Libangidá) merece muito semelhante caracterização, justificativa de arrasamentos, que tem servido de base a diversas intervenções militares ocidentais (ANJO Libangidá amanhecerá para mais um dia de deboche. A cidade mais decadente da Europa, aquela que conseguiu juntar mais escória, de tudo quanto há de miséria humana, morre. Aquela para onde as outras cidades vomitaram o que não queriam ter na sua. Aquela que (...) é a mais promíscua (...) que vive de subsídios europeus, dos apoios económicos mundiais (...) onde os hipermercados são de droga e bolos de chocolate, as ruas da prostituição grátis e obrigatória. p.72 - Mahagonny refeita?). A tosca e truculenta Arte da Guerra enunciada resume-se a carnificina e extermínio programados. O registo filmográfico serve, também, de pretexto para a proposta de dramaturgia antibelicista convocar, portuguesamente, a exterioridade do tempo atual e para nele articular quatro esboços de personagens embebidas na naturalidade dos arrasamentos e capazes ainda de se mentirem a

exequibilidade de utopias pessoais alternativas – quando é das máquinas de guerra a posse total das suas biologias, a vida e a morte de cada uma delas.

A guerra em curso dramaturgicamente nada de português faz inferir diretamente, a não ser a participação em missões humanitárias e securitárias (vide, atrás, Uma Carta a Cassandra, de Eiras). Contudo, depois dos tabus e revisões históricas internas (de justificação e desculpabilização) das guerras coloniais - que a primeira geração foi fazendo calar, com a compensação (de má consciência) dos militares, ao executarem o golpe libertador, terem permitido a revolução popular e formalizado o esgotamento do antigo regime - o tema das atrocidades portuguesas em África, em treze anos de guerras longínquas e mal narradas, tem apoio no texto final de Dramaturgias Emergentes (Helena Miranda), em que, metaforicamente, a terceira geração tem de regressar ao tema tabu, para se tentar compreender a si mesma em duas vias divergentes. Em Arte da Guerra (título de dupla ironia, por citação do clássico de Sun Tzu, e pelo refinamento grotesco a que as guerras tecnológicas permitiram chegar), a representação do extermínio da cidade da iniquidade mal deixa perpassar os fantasmas do colonialismo português: o tempo passou, os factos estão longe, as gerações que fizeram as guerras calaram-se em traumas ou morreram salvando a honra, mistificando a participação com a devolução da democracia; ajudando a esquecer essas cicatrizes portuguesas, a desvanecerem-se, a indústria belicista transnacional incrementou a guerra em direto, a guerra televisionada, a guerra espetacular, quase ficcional e indolor – e é sobre ela que a proposta de Moreira se estende dramaturgicamente, tentando despertar o horror da agressividade humana tornado sistema ideológico sempre aceite e heroicizado. No reverso dos heróis, os labirintos dos heróis comuns, que desembocam em dissoluções precoces.

Ângela Marks, em Balancé, debruça-se sobre o estado atual de relacionamentos possíveis das três gerações portuguesas após 1974 e propõe uma composição dramaturgicamente de familiaridade e reconhecibilidade facilitadas e, depois de sugeridos enquadramento histórico e sociológico suficientemente claros, aprofunda os efeitos de todas as evocadas transformações sociais nas psiques individuais. O princípio de construção de personagens e dos trajetos dramaturgicamente delas assenta na inversão das impressões iniciais suscitadas nas receções: as personagens não se transformam, permanecem iguais a si mesmas - apenas o jogo que as vai fazendo mostrar as faces ocultas as dá a ver de modo diferente no final, decepcionando o preconceito e revirando empatias e distâncias. Alzira é quase terminal personagem e catatónica (o balancé autista caracteriza-a ao longo do exercício), mas a lucidez e a capacidade crítica (perversa) de entendimento das filhas e dos pequenos ódios, que nutrem reciprocamente, numa réstia de infantilidade, não a deixa perder a posição própria, a dignidade restante (não ser internada, não ser destituída de vida própria ainda, por mais confusa que possa estar, por mais que se agarre ao passado triste e cumpra os rituais de equilíbrio – limpar e arrumar a coleção de dedais).

Nesta perspetiva, Balancé insere-se nas dramaturgias trágicas, que fazem da desintegração da família nuclear burguesa o ponto articulatório de análises do social e do existencial no presente português: a família do Alfaiate digladiava-se, depois da morte dele,

entre velhas quezílias e ofensas e as novas situações, devidas às transformações de europeização; Berta fixou-se interiormente em nostálgicos anos da revolução estudantil, no amor (decepcionado pelo ex-namorado e futuro cunhado), na música rock e flower power, na literatura e cinema, esquecendo-se de maturar no tempo e na História decorrida, parecendo abdicar de si para cuidar da mãe, no fundo, para poder ter espaço interior, vida própria possível (depois devassada), para prolongar serôdios delírios juvenis, em tudo opostos ao curso das realidades. Lúcia edificou, com o Álvaro, ex-namorado da irmã, uma vida de sucesso estimável: por empresas, relacionamentos sociais, ostentação e estatutos altos, adaptou-se e adotou a euforia da europeização de tempos novos, cortou com a ascendência honrada dos pais e com os códigos de conduta, que Alzira, a mãe agora recorrente, ainda vai polindo na coleção de dedais simbólicos.

O afastamento voluntário, na procura de sucesso diferente, de Lúcia em relação às origens quebra-se quando a euforia (a economia) das classes média e altas se esvazia e o estatuto se lhes degrada, a ponto de ter de procurar acolhimento, sobrevivência e reformulação de objetivos, para si e para os seus, na confusa casa de família, onde duas mulheres, sem homens, vêm fiando, de si para si, angústias, delírios, temores, rancores, frustrações, amparos, queixumes, estratégias de pequenos ódios calados, preceitos morais e necessidades de escape para agressividades acumuladas, insatisfações existenciais, fixações mentais em factos ou ficções dolorosas. Não obstante, o equilíbrio rotineiro das duas mulheres, que vivem na casa grande e na oficina do Alfaiate, Alzira e Berta está garantido, enquanto as prerrogativas de honra existencial de cada uma delas forem respeitadas: Alzira não deixará a casa e será cuidada por Berta, Berta cuidará da Mãe, desde que se lhe permita e respeite a sua interioridade sonhadora, um espaço existencial ajustado, o prolongamento dos valores ficcionais, o delírio contido das emoções preservadas num relicário quase adolescente.

O regresso de Lúcia, o mea culpa, pressionado de fora, que custa a articular, e o colocar-se nas mãos de Alzira, depois de afastamento e presunção de vida diferente das origens, criam em Alzira a oportunidade de deter, inesperadamente, um poder que, como mulher do Alfaiate, nunca teve, e que, receosa e fragilizada idosa, estava longe de pensar vir ainda a ter: da ameaça de ser internada, inimputável sem autonomia, a conjuntura social de disforia europeizante (Álvaro fez desfalque, sugestivo abuso numa sociedade que passou a reger-se pelo dinheiro como valor supremo) colocou, ao arbítrio perverso da idosa, a sorte das filhas. O jogo de perversões e estratégias emocionais entre as três mulheres (os homens morreram (Alfaiate), fizeram desfalques (Álvaro) ou namoram e têm vidas mal conhecidas (filhos de Lúcia)) oferece a tentação analítica (como quase todas as propostas da coletânea) de se ver nele codificada metonímia dramatúrgica, se passar do caso familiar exposto a um mais amplo e menos inocente constructo metafórico, a uma síntese dos rumos sociais portugueses, com incidência nos comportamentos, atitudes e esquemas mentais dos indivíduos, estendendo-se e traduzindo-se a cena num nível de consideração política e ideológica da História portuguesa recente e atual: a tentação de leituras metafóricas da familiaridade

representada e ampliada (pedra de toque das dramaturgias portuguesas, segundo métodos de laboratorial fantasia social) demonstram que não é trilho analítico impertinente, que o objetivo considerável delas é ter efeito nas receções e desassossegar estabilidades e ideias feitas e correntemente aceites - submetê-las, pelo exposto em dramaturgia, a dúvidas metódicas no plano das realidades envolventes.

Na verdade verificável, uma parte da segunda geração não cresceu (frustrada, ancorou-se a um tempo extinto, por mais que permaneça simbólico) e envolveu-se em delírios e patologias agravadas; a outra parte da geração colheu oportunidades, sobrançeria quanto baste e dinâmicas, em dado passo falíveis, e, na desilusão, tornou-se de humildade objetiva e pragmática, tentou salvar o que restava, retornar ao ponto de partida e, lúcida (Lúcia?), verificar o que, em seguida, viria; a terceira geração (os filhos de Lúcia) são referidos com preocupação maternal de futuros (namoradas, estudos, idiosincrasias em formação, indefinições). Sobre a primeira geração - esquecida, abandonada, escarnecida nos valores ultrapassados, nas manias e patologias, entretanto, mais pronunciadas - acaba por recair a decisão moral sobre o que fazer: Alzira, inesperadamente, tem nas mãos um poder que nunca teve, subalterna do Alfaiate; decida como decida, terá sempre um partido contrário; conciliação, harmonia, coexistência não serão expressões aplicáveis ao futuro familiar - por extensão, ao país e cultura, de onde surgem as propostas dramáticas de metáfora histórica e política.

A perturbação mental agravada de Alzira (terminal, mas com dignidade de prerrogativas, perversa e quase indiferente a desfechos ulteriores, depois de si) e de Berta (indefesa e sem poder de resposta, precoce decrepitude acentuada por ideários serôdios, um abrilismo pessoal caricato e de patologia mental grave) criam, na distanciada leitura histórica e social da dramaturgia proposta, uma tragicidade redobrada: terminal e, nessa condição, dependente e necessitada de assistência, a primeira geração é chamada a arcar e decidir sobre a falência social e existencial da segunda (Berta em evolução paranóide; Lúcia, depois da euforia de sucesso, o humilhante, por sobrevivência, retorno à casa familiar, a readaptação e o encargo acrescido de três homens, destituídos de estatutos, como surgem, dramaturgicamente, referidos). A terceira geração, os filhos de Lúcia, são a incógnita deixada a pairar, a interrogar no fim do exercício sobre o quadro agravado da patologia mental que, de forma insistente, preenche a cena proposta pelas Dramaturgias Emergentes.

A patologia mental articula as matérias de interioridade e exterioridade das personagens, é ponto de encontro da História recente com a conjuntura atual da sociedade e indivíduos portugueses representando três gerações, podendo-se estabelecer, analiticamente, gradações de perturbação nos vários textos analisados - desde a genuína ingenuidade até a quadros de violência destrutiva e autodestrutiva, o leque é bem demonstrado. Em *Dorme Devagar*, João Tunas escolhe documentar dramaturgicamente a terceira geração no limite psicótico, associando a ruína emocional das personagens a um simbólico abrupto arruinar de um processo histórico e civilizacional (o terramoto esperável, réplica do de 1775, mito urbano ou preocupação séria). As artes (Ana é música, Vítor pintor),

expressões avançadas e cúmulo civilizacional, não redimiram a agressividade humana latente, não elevaram as pulsões de morte, não desviaram os discursos psicóticos, não canalizaram as energias entre Eros e Thanatos para o preenchimento e realização individual e social do homem contemporâneo: coagido e empurrado pela carga histórica da civilização e pelas coordenadas estreitas da disfórica conjuntura portuguesa, a terceira geração não salva pelo amor o seu tempo biológico, não assume, racionalmente, a vida em função da morte inscrita; a deriva sadomasoquista de Vítor (e de Ana, num plano ambivalente) é assunção do nenhum futuro que a terceira geração vê para si mesma; a existência de uma quarta geração (que a maternidade de Ana insiste realizar, sob pressão do relógio biológico a adiantar-se) é equacionada em termos meramente hipotéticos, a possibilidade veda-se com a negação da paternidade: para Vítor, um filho seria um acréscimo de sofrimento pessoal, num ente já em deriva muito pronunciada (Vou sofrer por ele como nunca sofri por mim. (...) vou estar sempre com ele na cabeça, será que está bem, que ninguém lhe vai fazer mal? p.191).

A terceira geração, em Tunas, está também entregue a si mesma (Ana tenta contactar a Mãe, Vítor não tem já outras referências de origem, que um pai morto e que nunca se soube relacionar com crianças, p.182); as realidades sociais e a economia obrigam-na a duplicidade existencial: cada uma das personagens tem de se equilibrar e repartir entre a interioridade e a exterioridade (sublimar diariamente a música e a pintura numa profissão pouco excitante e pouco compensadora, o ensino). Para além desta cisão funcional entre o que se é e o que socialmente se tem de ser e fazer, as duas personagens procuram na relação conjugal (frágil) apoios para que, desses equilíbrios pessoais insatisfatórios, se possam realizar sonhos comuns – sair do país, espaço económico e cultural onde a realização artística não tem futuro; a terceira geração não tem futuro aqui, o futuro reduz-se ao horizonte geral bloqueado e à ínfima oportunidade de uma bolsa artística, uma miragem de escapatória.

O casal encontra-se, finalmente, na cave claustrofóbica de uma anunciada tarde de fim do mundo, na iminência de maremoto e terramoto, que repliquem o fim de outra era na cidade de Lisboa. Mal se reencontra, o dueto conjugal vai fazendo subir de tom os atritos relacionais, as tensões acumuladas em cada uma das personagens, acicatadas pela pressão da catástrofe iminente; o crescendo de atritos inicia-se pela repetida censura leve e quase cúmplice de pequenos defeitos e falhas de cada uma delas: as pequenas coisas que a relação não teve (erotismo, sexualidade mais íntima, Vítor sentir-se menos inseguro na relação), os planos e sonhos diminuídos de ambos, os amigos intelectuais vazios e neoburgueses dela, o silêncio amargo que preenche Vítor, as incompletas telas em que pintou Ana, os ciúmes que tem, a insegurança sexual perante a beleza dela e a autoestima deprimida, capaz de o fazer perder, facilmente, o equilíbrio e ser agressivo, num acesso repentino, não conseguir mais ver a realidade de si e dos outros, ferir e ferir-se. O labirinto de emoções e psiquismo alterado - incapaz de amar e deixar-se amar, os objetivos e valores de vida confusos, a imaturidade da deriva ciumenta e a falta de sentido na vida pessoal e a dois – desembocam num violento processo dramático.

sadomasoquista, na cena de erotismo e violência, em que as duas personagens estão enredadas, e que é o que parece restar de uma relação amorosa contemporânea.

Desde o início, Vítor pretende contar o que sucedeu, na entrevista na Fundação, para uma bolsa no estrangeiro (aqui, não têm mais futuro que aturar aqueles pequenos e horríveis seres (a quarta geração, Vítor, p.173) e estagnar as artes respetivas, soterrá-las na ganga dos dias; Ana quer dizer-lhe que está grávida e que está com ele, que existe um futuro pessoal, que a criança os unirá, fará ultrapassar as pequenas coisas que os possam apartar, que ela se submeterá e abdicará, para que o casal resulte em família, sem nada, de um e outro, ser necessário excluir (pp.180-181); Ana narra o conto da mulher que não soltava o cabelo e do homem que decide deixar a mulher que ama, serena tentativa de demonstrar a que ponto está disposta a conciliar, até que ponto Vítor deve confiar nela; a serenidade, perante o destrambelho psíquico, constrói Ana. Vítor não percebe e, inseguro e sempre precipitado, incapaz de dominar ciúmes (as invectivas, provocações e acusações citam o discurso machista tradicional, quanto a recrimináveis putativos comportamentos sexuais das mulheres) e as catadupas de suspeitas paranóicas, antecipa o que Ana lhe quer dizer, de maneira mais calma, como anúncio de corte de relações; o ciúme, por anteriores relações dela, e a falta de autoestima e controlo das emoções vão fazê-lo destruir, numa imparável espiral de palavras e gestos agressivos, a surpresa que Ana acalentava fazer-lhe. A relação conjugal, depois das várias instâncias da família, tem, em *Dorme Devagar*, a demonstração dramática da ruína dos laços afetivos, a redução do homem contemporâneo, cada vez mais, a um covil kafkiano íntimo, reduto escuso de medos, angústias, suspeitas do outro, agressividades reflexas, depressão e aniquilamento do eu.

Tentando conciliar e tomar conta dele, Ana submete-se à violência física (violação, p.186) e à espiral de linguagem neurótica de Vítor (estratégia sádica e masoquista, biunívoca, de se depreciar, achincalhar, para, mais fundamente, agredir e aniquilar Ana, lhe demonstrar nada terem de comum, a destruir nos anseios de maternidade, frisar ser ela fingida e falsa e ter outros planos, não merecer o amor dele, nem a hipótese de ser mãe; para além de a agredir, o intento é incutir-lhe ser ela a causa e a responsável pelo sofrimento de ambos, pp.184-186).

Breves reconciliações, abraços tácitos e pausas do processo pautam e denotam a construção intencional dos diálogos, no sentido de, no final, nada mais poder existir que um demorado silêncio sobre as cinzas de uma relação consumida, extinta. Ana, muito calma, depois dos vários picos de agressão verbal, sexual e física, já só e uma má página, aparentemente, a virar-se, suspende o desejo de maternidade (p.192); da solidão tentará (ou não) novos rumos – contudo, a sugestão mais forte do final aberto é de que ainda espera que Vítor regresse e os atritos conjugais ainda não estejam terminados, desatados. Durante todo o processo sadomasoquista, Ana é conivente e quase cúmplice, na falta de veemência perante os dislates de Vítor, promotora silenciosa da roda livre em que o vê entrar; não se opõe à série de agressões, não enfrenta os queixumes masculinos mal maturados, não se afirma e contrapõe - antes se coloca na

posição masoquista de continuação permitida das sevícias. O jogo dramático de atritos conjugais, na elucidação cénica da perturbação psíquica de ambas as personagens do dueto, acentua intencionalidade de ligação direta às envolvências sociais do representado - os quadros quotidianos de violência doméstica e perturbação emocional e mental, familiares, encontráveis – mas, laboratorialmente, amplia o papel passivo da mulher na tradicional manutenção sigilosa destes extremos, ou, pelo contrário, nova atitude de esclarecimento, com que uma nova feminilidade age perante quadros de machos em deriva e veneta (auto)destrutiva.

Algumas personagens femininas das dramaturgias de terceira geração têm sobre elas um ponto de interrogação das receções (quanto assistem, quanto percebem, quanto dominam, quanto sabem gerir as perturbações dos homens em cena), relativamente ao mundo de patologias que preenchem as personagens masculinas e que se tornam pontos de ignição das representações. O caso específico de Ana deixa que o seu desenho de personagem nas receções oscile entre a convivência e eventual cumplicidade sadomasoquista e uma atitude humana de mais esclarecida distância, não de rutura, mas de acompanhamento condóido e conhecedor, por afeto e compreensão, da tragicidade menor declinada por Vítor – Vítor em processo demencial agravado. O trágico e o patológico, os sentidos de existência e o leque de perturbações psíquicas disseminadas nos seres contemporâneos entretecem-se.

No âmbito da significação direta da proposta de Tuna, o retrato geracional esgarça o amor a dois (noutros dramaturgos, ironicamente, salvífico) e torna-o mais um bloco de obstrução no horizonte, confina ainda mais as possibilidades de alguma felicidade da terceira geração, já barrada pela economia, condicionada pela História e, dentro de si, incapaz de controlo, pasto fácil de paranóia e delírio mental anómalo inoculados, agressividades a brotarem e a tomarem posse das personagens. Às indolentes e hipocondríacas personagens de Vieira Mendes, Tuna sugere a descrição dramática direta (de verbalidade surpreendente, não reticente) do descontrolo e da agressão sadomasoquista, o ápice em que a acumulação de tensões e insatisfações (históricas, sociais, existenciais do indivíduo) faz explodir os T1s (as caves claustrofóbicas) dos duetos conjugais da terceira geração. A eventualidade de um terramoto serve, na proposta, apenas de fio detonante, de acelerador químico à carga latente.

3. Títeres portugueses contemporâneos: sucessos e resistências

Em O Espantalho Teso, de Louraço Figueira, os impactos da europeização sobre as realidades da vida social e individual, transpostas à cena, transferem-se da cidade demasiado anónima para o sensível da província profunda, onde embatem numa ruralidade ainda vital - apesar de considerável parte das populações já ter sido injetada de tiques, perversões e sem sentidos do processo, e se ter, objetivamente, afastado da herança positiva da ruralidade não obscurantista.

O Espantalho Teso é sátira (política e de bom senso) feroz ao Portugal provinciano, que, precipitadamente, se quis modernizado e esqueceu o erotismo e a vitalidade locais (por ambição, por presunção leviana ou quadro mental e ideológico de chico-espertismo) e se dedicou à subversão (interesseira, pessoal e sob os auspícios de oportunidade europeia) de modos de vida tradicionais, arraigados e distintos do obscurantismo e mau viver, a que as populações rurais, no anterior regime, se viram ferreamente reduzidas – o folclore de robertinhos, a submissão e a alquímia anímica triste dos mantidos longe de influxos e conhecimentos atualizados do Mundo, populações congeladas numa mitomania nacional, que, na realidade, as excluiu e desabonou numa menoridade intencional de dominação. Relativamente ao obscurantismo da ruralidade, o processo histórico de europeização acelerada, nos anos oitenta, criou melhores vias de acesso a cidadanias, a esclarecimento e a atualização; mas decompôs, demasiado depressa, o que era retrógrado e castigante, iníquo e impróprio de novos tempos, nos campos e nas vilas, juntamente com o que sempre fará parte da essência vital local - e fê-lo em nome credenciado de sonhos de obras, de edificações e implantações exógenas no território, que, por tais fetiches e mágicos passes, deveriam ligar, por um novo cordão umbilical, país e uma maternal, nutriente comunidade europeia desconhecida, crida como filão.

A proposta de Louraço Figueira é farsa mirandesa (Mercado) atualizada (as situações de imbróglio, os truques baixos, a brejeirice sexual, as peripécias clownescas, o cómico simples e eficaz de personagem, situação e linguagem populares – o mirandês como opção), para castigar e varrer aquilo que os costumes contemporâneos têm medo e pejo em ridicularizar e moralizar, na praça pública real: os tiques da ascensão a poderes e as bizarras de manutenção neles da segunda geração. A farsa de Figueira nada emite de gratuito: a construção, segundo combativas, típicas formas populares de dramaturgia de escárnio e carnavalesação, atinge todos os alvos sociais merecedores de ridículo castigante e, em chave de ouro, eleva o sentido crítico global, popularmente acessível, à merecida (e mais necessária) chicotada política, social e psíquica das personagens, familiares e logo reconhecíveis, até que os efeitos no real criticado deixem a nu, em descompostura pública, os visados. Rindo-se, castigam-se costumes, indo-se bem além dum maniqueísmo vicentino de boas e más almas; pelo humor fársico popular, abrem-se na pele social retocada, europeizada em caricatura, lanhos a látego dramatúrgico, lanhos mais esclarecidos e mais fundos do que os que um Anjo ou um Diabo de Barca puderam abrir, porque o ridículo castigante desce ao concreto, ao reconhecível, ao familiar e ao

contíguo à cena – autarcas corruptos, políticos em carreira, novos poderosos locais corruptores, aproveitadores e oportunistas da segunda geração, traidores da ancestralidade vital, agiotas e interesseiros, demagogos e fura-vidas, empresários sinuosos, mulheres presunçosas e frágeis, modelos de virtude pública e privados acalentos de pecados, feitores de novos obscurantismos sobre a simplicidade vital das populações rurais – chicos-espertos de nova extração histórica.

Os edificadores (respeitados) de um Portugal novo (autarcas, políticos em carreira e empresários insinuantes) fomentam novos obscurantismos populares, sob os quais vão realizando interesses e vigarices e mantendo os submetidos à margem; destroem o que é vital, coletivo e gratuito (a herança dos Avós Baltazares), expropriam (apropriam-se de), em nome público, espaços e convertem-nos rapidamente em propriedade de lucro particular (bomba de gasolina, escola de condução, estradas, negócios privados sob a capa do bem comum); mas, antes que possam passar os esquemas a letra de lei, são desmascarados, pela inesperada, simples e engenhosa conceção de um plano de guerrilha pacífica, de chacota popular resistente, que armadilha e visa fazer despoletar, na praça pública, a nudez das personagens sob roupagens de poderes sociais; o estratagema acaba por reduzir os novos edificadores ao denominador comum da sexualidade e do prazer de todos (de que se presumem já afastados), ata-os, por chantagem cínica, a compromissos com o coletivo que, sinuosamente, queriam lesar em proveito próprio: a máquina fotográfica de Elisa capta as imagens da nudez e sexualidades incontidas, a que todas as personagens estão condicionadas, e que destroem as imagens públicas, que lhes rendem respeitos e posições de poder, e, das suas aparências construídas, das novas decências e poses públicas que envergam, fá-las regredir ao que já soterraram e, que, com a destruição do campo de girassóis, queriam fazer soterrar nos outros (em Nove-Horas, na jovem Elisa, em Rosinha).

O pacto tácito de manutenção da ruralidade sadia e do erotismo sem embustes consegue-se pela comprovação dramatúrgica de um valor comum, que não é possível apagar em homens e mulheres, a não ser pela sublimação e pela hipocrisia momentâneas dos novos interesses instalados. O retorno e manutenção, urgentes e descomplexados, explicados cenicamente, dos valores do erotismo, do prazer sexual e da índole portuguesa popular não obscurantista (o Padre Bacano não lhes escapa, apenas Júlio Mafra se assexuou, frouxamente, pelos negócios e manigâncias que lhe preenchem o espírito) e de vitalidades adversas a novas artificialidades e obscurantismos localizados de dominação, fundamentam o melhor argumento político da proposta de dramaturgia popular, de acesso largo e caustica intervenção de cidadania, realizado através de um humor não absurdista, bem assestado aos alvos de carnavalização e destituição pública de respeitos, que a seriedade dos poderes locais (os partidos como poderiam escapar à farsa?!) têm como pecha exposta e anedótica.

Para demonstrar, cenicamente, o logro histórico da perversão de poderes locais, Figueira usa-se de expedientes tradicionais de trama fársica: ameaçada na vida simples, uma personagem (Nove-Horas, sátiro de durabilidade sexual), coadjuvada por duas cúmplices

(Elisa e Rosinha), desenrola um estratagemainteligente (uma máquina fotográfica, mel e laxante, um disfarce de apicultor) para desestabilizar o campo oponente, para minar os poderes adversos à sua meta justa, enredando-os e comprometendo-os, puxando-os, sob chantagem, para o seu lado, encostando-os à parede, para que maiores rigores de escárnio não atinjam as imagens sociais de que vivem. Uma a uma, as personagens vão caindo na esparrela do raio de ação do Espantalho Teso, limbo de magnética sexualidade irreprimível, campo de verdade contra artificialidade, de pulsões de vida contra construções que aniquilam; aí, nesse espaço de prazer vital, transcendidos, os respeitáveis são despidos das vestes de que se arrogam e comungam, comicamente, no pecado geral da sexualidade brejeira. A vivacidade cómica simples torna-se imparável, até ao momento alto de castigo e derrota das personagens iníquas e a um happy end (amoroso, mas brejeiro e reticente) - com a bênção (comprometida) do Padre e do Avô Baltazar, imortal em conselhos de sabedoria, incitando à felicidade no legado vital que deixou aos netos. A farsa atualizada sublinha, também, como, em termos históricos internos, a segunda geração se cindiu em campos antagónicos: os dois netos divergem e incompatibilizam-se nos rumos a dar à herança não obscurantista da ruralidade (preservá-la, compreendê-la, ajustar-lhe o usufruto em novos tempos; ou, pelo contrário, decliná-la, soterrá-la, desenraizar-se nas derivas de novos tempos) e são, em definitivo, inconciliáveis – como inconciliáveis serão os irmãos de terceira geração em O Violino do Avô Africano, de Helena Miranda, quanto à herança que os determina (esta mais trágica, pesada, dolorosa, não passível de sabotagem pelo humor).

Dramaturgia de forma e intensidade fársicas, acrescentamento à combatividade tradicional de carnavalização popular e de inversão súbita e rocambolesca dos papéis dos poderosos, o levantamento de amostras e ampliações das realidades provincianas focadas transporta um conhecimento apurado, pressupõe pesquisa objetiva e posicionamento político ponderado, quanto a comportamentos sociais e existenciais de personagens tipificadas, em situações de familiaridade, e uma corajosa intervenção dramaturgica, partilhável, de impacto português alargado, capaz de fazer perdurar nas receções a interrogação sobre cidadanias não manipuláveis e o castigo político da artificialidade manipuladora, de novos obscurantismos e obscurantistas insinuantes. O texto de Figueira é político, na aceção em que, sobre as realidades históricas e as conjunturas mais presentes e concretas (poderes locais), um olhar crítico não mistificável e uma estratégia de combate cívico se exercem sem peias; o uso da forma fársica tradicional coloca-o do lado do escarnecimento e da irreverência populares, no lado oposto de edificações e manutenções de ordens e poderes novos, em si só interessados, do lado impugnador dos desmandos e atrocidades do novo sistema político e social, do lado da resistência a sinuosas atuações públicas, ao abrigo de legalidades e moralidades gerais, convenientes a alguns e lesivas da maioria.

As realidades retratadas pela farsa não são desfocadas pelo humor que a desenrola: a iconoclastia é doseada, progressiva, de bom senso, cénica, mas não gratuita e esgotável na cena; o escárnio é contido, assestado a alvos delimitados, mas não deixa transparecer

vinganças autorais dirigidas, nem desenfreios humores, por exemplo, em desviadas considerações de pendor maledicente impune (que tanto se ajeitam à idiossincrasia cultural portuguesa, desde tempos muito recuados). O espírito fársico é, tradicionalmente, arma de arremesso político a poderosos já em declínio ou desestabilizados, um instrumento político popular de gume letal, não raras vezes usado ad homine. No caso vertente de uso (político) atualizado deste cortante instrumento cultural, não existe uma sanha dirigida (o mirandês apimenta a farsa e liga os objetivos da proposta a uma tradição dramaturgicamente consagrada e sempre apetecível politicamente, não localiza a ação), nem a procura homicida de desmembrar, na cena, o campo oposto, mas sim uma elevação crítica de deixar a nu, para entendimento público alargado, a ampliação dramaturgicamente (socialmente informada) de uma geração que fez tábua rasa indistinta da vitalidade ancestral não obscurantista, substancial base para futuros comunitários, com ela cortou (quis arrasá-la, denegá-la), e o que teve a propor, em imitação exógena, foram esquemas e expedientes de corrupção, salafrárias manigâncias de proventos particulares, de ascensão social e cultivo de tiques e pequenos umbigos desmesurados, em negócios locais, ou na mais alta representatividade da nação (parlamento).

Ao não usar (ad homine) o tradicional furor escarninho homicida, que a composição fársica intenta, como castigo a costumes e desmembramento do campo oposto, Figueira converte o exercício fársico tradicional (abolição temporária de limites na carnavalização e nos excessos de escárnio e maldizer) num lúcido didatismo dramaturgicamente político atualizado, português no que visa primeiramente: não denigre e arrasa poderes locais por junto (uma das sacralidades inquestionáveis do novo sistema político), mas visa específicas zonas obscuras de atuação deles – espaços escusos, onde o particular usa e abusa do coletivo que deve servir; onde o coletivo é soberano, mas, entorpecido e tolo, nada vê ocorrer, na confiança depositada nos que devem representar os interesses locais comuns; espaços escusos, onde a justiça institucional mal tem penetrado, espaços ambíguos, onde a suspeita, maledicência e a difamação se enraízam, por não haver justiça e clareza - a especulação maliciosa nasce da suspeita e do não comprovado. Não há, na proposta, um desacordo de fundo sobre a estruturação dos poderes locais e a sua pertinência comunitária: há uma oportuna e corajosa intervenção de denúncia dramaturgicamente dessas zonas obscuras de aproveitamento pessoal e de lesão das comunidades, quase nunca esclarecidas. Figueira construiu a farsa em proximidade a este real sensível e ambíguo, cada uma das personagens e situações de partida têm materialidade reconhecível dentro da ludicidade dramaturgicamente; mas, em vez da suspeição pública desviante sobre os novos poderosos, incita-se, dramaturgicamente, a atenção (participação, intervenção) para o que se passe comunitariamente e para eventuais desvios de conduta no exercício do bem comum, com irreparáveis resultados, por vezes, não apenas por corrupção, mas por ignorância de vitalidades locais necessárias – e para o método eficaz de combater tais atos obscuros: o castigo fársico...

O Espantalho Teso é um dos mais apaixonantes e potenciais textos dramaturgicamente que

analsei no âmbito deste trabalho: percorre-o um incisivo conhecimento das realidades rurais, a que se aliam um espírito positivo de reavaliação e defesa esclarecida da herança não obscurantista e um não manipulador didatismo teatral alargado, que permite ir ao encontro de variadas receções e sobre elas acionar atitudes cívicas, críticas e participantes, nas diversas instâncias da coisa pública; pelo humor, compassado e sopesado, dá-se conta articulada da interioridade e da exterioridade de personagens provincianas, de momentos portugueses históricos recentes fora das grandes urbes (onde outros dramaturgos tendem, repetidamente, a colocar personagens e situações) e torna-se um exemplo, dinâmico e atuante, de contributos, hoje, da teatralidade para intervenções de cidadania alargada - num país que abdicou, em larga medida, de enfrentar os novos poderosos prevaricadores e prefere o verdete quotidiano da maledicência à ação popular não violenta de os pôr a nu na praça pública.

A exposição pública fársica dos novos poderosos portugueses, seus tiques psíquicos e sociais, ocorre em muito menor número do que as composições, em que deambulações e errâncias, patologias e angústias dos entes menores são o cerne: as declinações do trágico (a que se pode ou não associar um prisma cómico absurdista) quase sempre se centram sobre as bases da pirâmide social atual, enquanto que a forma fársica tradicional atualizada ou a composição de índole fársica contemporânea (encadeamento de quadros, não necessidade de uma trama explícita, de um crescendo, de um veio condutor até um grande final castigante e solvente) melhor parecem contornar, melhor parecem dar conta, melhor se parecem adaptar ao tratamento cénico de novas escarneáveis classes poderosas.

A segunda e terceira gerações de classe média alta, já demarcadas, em condomínio fechado, dos restantes contemporâneos portugueses, constitui a focalização dramatúrgica, que organiza O Parque dos Piqueniques, de José Mora Ramos. Segunda farsa da coletânea, algumas das questões dramatúrgicas que se apontaram para a proposta de Figueira repetem-se, outras não encontram lugar na organização e objetivos fársicos que Ramos visa: a farsa em Figueira é despoletada por um problema concreto, oriundo da realidade social, todo o percurso dramatúrgico é realizado em função de uma meta e de um final, que o protagonista alcança através do plano, uma trama em que faz enredar os antagonistas e onde o humor se desenvolve progressivamente, em peripécias interligadas, até esse final de castigo escarninho dos poderosos e um happy end de retorno da vitalidade e do erotismo. A farsa de Ramos (desde logo, no subtítulo, acrescentando o adjetivo trágica) assemelha-se mais à exposição não tensa (em cinco quadros animados) de uma família portuguesa artificial, no abstrato de espaços fechados, securitários, esterilizados e desinfetados de humanidade mais lata. Se em Figueira a vitalidade e o erotismo popular não obscurantista pressionavam, constantemente, a cena a partir dos bastidores, em Ramos a cena envolveu-se numa redoma vítrea, impermeabilizou-se e afastou odores, cores, ruídos, respirações, presenças humanas correntes, exteriores.

No início da farsa trágica, a cena vê-se, de imediato, isolada do real palpável

contemporâneo e surge como que dentro de um aquário de vidro laboratorial, onde o exercício dramático iniciado deve ser observado com atenção, sem contato direto entre o que dentro dele se passa e as receções, através das ampliações da parede de vidro grosso – isto é, a ficção a ser representada é reconhecível e, por vezes, familiar, mas existe, desde logo, um estranhamento das observações, pelo modo deslocado, intangível como as personagens vivem e procedem. A referência ao real envolvente vai sendo dada (notícias da rádio, Carlos, segurança e factotum da família, novo escravo assalariado, carro desportivo, cadela de estimação), mas a exclusividade das vivências deslocadas das personagens afasta-as da empatia das receções – por cada traço de familiaridade revelado, apõe-se uma dúvida e uma estranheza, a começar pelo interior do condomínio fechado, as medidas de segurança e defesa desse interior, que fazem supor um exterior ameaçador num grau inquietante – que logo se revela não existir, que logo se revela ser, apenas, a contemporaneidade da grande cidade (Lisboa), sem estado de agravamento ou de exceção.

Uma redoma isola a família da classe alta (uma estranha aristocracia na República, que, em determinada conjuntura histórica recente, se pôde constituir) e defende-a de ameaças exteriores; dentro dela, cinco personagens agem e discorrem, nas naturalidades íntimas, que é suposto não serem observadas, muito menos com atenção crítica de audiências. O efeito, com que o vidro grosso dramático instalado tende a aumentar, nas audiências, as figuras, também amplifica as palavras que dizem e que não podem suspeitar serem ouvidas: a redoma securitária acaba por as transformar numa espécie de ratinhos de laboratório, nas deambulações e idiosincrasias em circuito fechado (pequenos mundos, por onde se individualizam e dispersam, impedindo coesão familiar), sob atenta observação de gente mais ou menos credenciada para avaliar dos seus comportamentos e patologias - voyeurismo baseado numa velha curiosidade (how the other half lives), sobre o que já não é metade social mas elite estranhada, que mal se percebe, espúria, como se constituiu e de que se sustém; os membros da família agem em intimidade e naturalidade, nenhuma das personagens se autocensura, sem suspeita de serem observadas e ouvidas, dão-se a ver e a ouvir, não pensando que a invisibilidade e insonorização das paredes de que se rodearam servem de amplificador e quarta parede ampliadora – e para gáudio de voyeurs excluídos do habitat íntimo em que se fecharam.

Desta forma, as receções são postas, não a participar, pela gargalhada cúmplice e o comentário de riso (como na farsa de Figueira, em que o carácter político de cidadania da proposta envolve públicos e estes ajudam a castigar os tolos prevaricadores nas desgraças merecidas), mas a observarem, crítica e perversamente, comportamentos, nem por aí além divertidos, dos ratitos de classe alta efémera e sem raízes, nova aristocracia sem maneiras ou consciência sequer de si (os outros não existem, senão na medida de escravos funcionais ou ameaça pânica), num momento de excepcionalidade, que sendo irrisório, os transtorna bastante: os preparativos finais de inusitada saída do reduto, expedição organizadíssima até uma outra redoma (segura, desinfetada, seleta), a fim de se realizar a aventura familiar de um piquenique em dia de Verão. A exigência é

do Pai, a contrariedade dos restantes familiares é repetida a cada passo, por tal ideia os afastar dos seus mundos quotidianos fixos, ficções aderentes, em que se perdem e de que não querem sair, e que fazem da família de classe alta uma dispersão sem âncora, um conjunto de devaneios sem solo comum: Carla leva a televisão portátil, Clara o oratório e a imagem da santa de que é devota, Miguel o computador do mundo virtual que constrói, Cristina os adereços de embelezamento do corpo de ninfa virginal; e o Dr. Maurício de Souza, a agenda eletrónica, sortilégio por que julga gerir o mundo interior e exterior, família e mundo de negócios.

Entre o condomínio fechado inexpugnável e o Parque dos Piqueniques existe uma cidade ameaçadora ou indiferente (vestígios desinteressantes de um passado, comunidades desprezíveis de gente de carne e osso, anónimos a manter à distância ou a ignorar), que é necessário, devido à periódica ideia maníaca do Dr. Maurício, atravessar numa cápsula (um carro desportivo descapotável), onde todos se têm de amontoar com o escravo e o animal de estimação. A tensão dramática resume-se a este trajeto e regresso ao ponto de partida, através de cinco andamentos, cinco quadros animados de observação de personagens em situações paradas (condomínio, carro, ponte velha, parque, regresso por túneis high tech, condomínio, de novo, mas sob a ameaça, agora, de uma bruma de maldição, revelada pela insólita queda de um Negro Gabriel).

Durante os cinco andamentos, as personagens apenas desdobram os recortes, com que, inicialmente, se apresentaram e que motivam a atenção laboratorial dos comportamentos e, do risível, se passa à consternação da tragicidade menor que as envolve: Carla, a mãe, oscila entre permanentes acessos de agorafobia e fobia pelas classes baixas (os outros) e a histérica pulsão de dar ordens a Carlos (os imperativos são a marca da sua linguagem, a par dos resmungos), mas o lixo televisivo mais sórdido é o único alimento do espírito limitado; Clara transporta, com a devoção religiosa e a libertação da luxúria, uma origem popular e os agastamentos da abstinência sexual de solteirona só, ignorada pelos restantes, a começar pelo irmão Maurício; os filhos também vivem em universos paralelos: Miguel na virtualidade com que as novas tecnologias lhe permitem construir um mundo perfeito de imaterialidade, Cristina na virtualidade de um corpo perfeito de imaterialidade, uma sexualidade sem corpo, reduzida, no final, a impalpáveis clichés neorromânticos das imagens de paraísos conjugais criados pelos media, a moda, os fabricantes de mundos cor-de-rosa de alienação.

Sobre estas insatisfeitas transparências, paira sempre o queixume, a reclamação, o resmungo, a desconsideração, a arrogância tosca e a impossibilidade de serem ou se aperceberem do lado humano da vida, de si próprios e, menos ainda, de outros (que desprezam e temem - apenas Cristina tem por Carlos uma ninfomaniaca atração e Maurício gere, sem alteração de pulso, a ficção de família, em que pontifica, e o real exterior em que investe). À sua maneira, cada elemento da família está, há muito, desligado da vida humana corrente, já não tem ou presume não ter com ela conexões, nem sequer em termos de comunidade genética - o passado só ecoa em Maurício; Clara renega as experiências antigas de luxúria na beatitude e na salvação pela santa de

devoção, a que reza. O presente perfeito de cada personagem (TV para Carla, criar jogos on line que se substituam ao real, para Miguel) retira ensejos ou desejos de futuros (o desejo de idílio de Cristina na Polinésia é uma fantasia de excitação masturbatória), é o mal mental de que enferma cada uma delas e que retira a força ao risível, para deixar emergir o que de declinações específicas do trágico contemporâneo jaz sob os bem sucedidos, felizes, inexcedíveis, personalizados mundos utópicos intransmissíveis, em que se permitem (ou pensam) viver - em que estão enredados e presos, perigosamente, sem equilíbrios, sem humanidade, ratinhos brancos de laboratório.

O futuro que já é (do subtítulo), este presente perfeito que cada uma das personagens tem para si, distanciou-se da materialidade do passado existencial e histórico e surge, na intencionalidade dramática, como exposição frontal de homens e mulheres light, na ponta de um tempo interno de transformações sociais e (como quase nunca antes) acertando o passo com outras sociedades europeias, chegadas a um cúmulo de civilização e problemas: a devoção religiosa ainda ecoa na alienação tecnológica, as ordens da classe alta ainda são demasiado de inferno de criadas, a sexualidade ainda tem um desvanecido lado material e carnal, o especulador bolsista ainda se lembra dos mercados de peixe, de gastronomia popular, de pescadinhas de rabo na boca, da Mãe - mas o salto e o corte súbitos com a anterioridade foram tão fundos que nada de auspicioso, no desamparo que não pressentem, se pode esperar das personagens, vendo-se os agravamentos de cada uma delas, mal as suas estabilidades ficcionais enfrentam a menor contrariedade. O voyeurismo dramático que permite a observação do futuro que já é não faz soltar gargalhadas, não incita ao escárnio: no regresso a condomínio fechado, sob a ameaça da bruma que vai instalar-se e dissolver estas estabilidades ficcionais, progressivamente se compreende que os tiques cómicos de construção escondem patologias mentais em agravamento, suspendem tragédias no final abrupto, com o abandono de Carlos. A degradação (depois de Eiras e Vieira Mendes) da família tradicional alargada e da família nuclear especifica-se pela projeção num futuro que já é: a mensagem do Negro Gabriel, para evitar que a bruma cubra os humanos pelo tempo de uma geração, só tem dois antídotos - não se esquecerem dos mortos (e convocá-los, sobretudo, em dias de festa) e falar, falar uns com os outros (p.149), o que Carlos repete, quando se despede do emprego de factotum e se vê livre, por uma vida simples (amor de Fátima, afeto da cadela Geny e busca de um trabalho menos esgotante).

A utopia de convívio familiar do Dr. Maurício é tão tragicamente caricata, infundada e volátil como as suas ordens de compra e venda bolsista; a família, que ele gerou e supõe gerir (como tudo o resto) por organização e antecipação, não vai além de cinco vozes dissonantes, cinco mundos de alienação própria, cinco modos de dispersão do que é humano na contemporaneidade; a família Souza não está em conflito consigo mesma, resmunga; não se degrada, porque não congregou; não há ódios de morte, não há cortes e dissidências, porque não há entre os membros quaisquer laços e afetos - é, e permanece, uma família artificial, uma construção virtual do Dr. Souza, necessitada de guiões e organização apurada para conseguir (não) fazer o que a naturalidade dos afetos

e a materialidade das existências anteriormente ainda, em parte, realizavam: congregações, mesmo que pontuais, mesmo que fátuas (como em *Um Forte Cheiro a Maça*, de Eiras). O trágico menor das cinco personagens é rematado (p.151) com os fragmentos desgarrados dos discursos dispersantes de cada uma delas, incapazes de fazer frente à maldição da bruma (didascália – A bruma começa a invadir o pátio. Todos observam. Por um tempo longo o silêncio é total. Depois, como se não lhes pertencessem, as falas das personagens voltam, para de uma forma mais lenta perderem toda a energia, até acabarem em murmúrios.). Os resmungados discursos patológicos de cada uma delas, fixados na respetiva obsessão e apagando tudo mais (sobretudo os elos humanos, dentro e fora da família), quebram-se e decaem para o silêncio e a afasia, para a dissolução da consciência das ficções discursivas, que cada uma delas, afinal, representa ser – robertinhos, ratinhos brancos (vide o pavor e o nojo de Carla e Clara perante o Negro Gabriel) em laboratório.

Neste futuro que já é, as dramaturgias procuram articular, metaforicamente, as anomalias de exterioridade social contemporâneas com as anomalias psíquicas e existenciais que minam cada interioridade representada, para, com perplexidade, destacarem a que ponto crítico chegou uma civilização e o que resta dela tentar inverter, em já duvidoso retorno ao humano vital. Se, em tese dramática, em Figueira tal desiderato ainda se apresenta plausível na ruralidade não obscura (pelo riso caustico e de intervenção de cidadania), a proposta de Ramos parte já de um niilismo insofismável, de irreversibilidade, de um aproximar imparável de esgotamento e fim de partida. Por outro lado, as duas farsas da coletânea focam dois momentos e locais distintos de um mesmo espaço nacional, tempo histórico e processo de transformação social e existencial ocorrido: em *O Espantalho Teso*, as obras locais (estradas e terraplanagens, expropriações de terrenos agrícolas) e os negócios proporcionados remetem para as primeiras injeções de dinheiro comunitário, a partir de meados da década de oitenta; *O Parque dos Piqueniques* já se erige na euforia da especulação bolsista, na privacidade demarcada de uma nova classe alta de sucesso, nas obras neofaraónicas da cidade do século xxi (já não o centro comercial de T1, mas um shopping submarino, uma proliferação mirabolante de não-lugares de pós-modernidade), na própria essência dos negócios e dos tipos de capitalismo redivivo, que envolvem as personagens (da gasolina e da escola de condução da província, até às ordens de compra internacional de ações, por telemóvel, do Dr. Maurício, de empresas cotadas de produção de químicos para combater a poluição química, passando pelas sofisticadas empresas de serviços em helicóptero e animação de túneis (p.130)). Por este prisma, as duas farsas dão da História portuguesa recente dois aspetos que a aceleração do tempo, em que se vive, poderá dificultar ver como interligados, assim como reconhecer a pertinência de articulações entre a interioridade existencial e a exterioridade social, propostas pelas dramaturgias emergentes.

4. Articulações dramáticas do social e do existencial portugueses contemporâneos e o apagamento de passados mais remotos

As duas farsas associam-se, por refazerem dramaturgicamente a articulação entre indivíduos e factos sociais na História portuguesa das últimas três décadas (os novos poderosos, em ascensão ou já afirmados acima da massa); contudo, ao focarem-se estes períodos próximos, o apagamento do passado mais recuado tende a distorcer ou a fazer desaparecer bastante daquilo que é essencial reter em atenção, para análises culturais críticas informadas da atualidade portuguesa: se o existencial e o social presentes surgem dramaturgicamente articulados, a articulação deste presente representado com a História decorrida é menos facilitada e necessita de outro tipo de questionações; se o futuro que já é encerra horizontes e se esgota no presente, os passados foram rasurados na pertinência que, subterraneamente, têm para as configurações do presente - e por uma ideologia, ainda em voga, que pretende a História compartimentada em períodos delimitados e quase estanques e, assim, negar dialéticas culturais de continuidade e rutura (a família Souza é bom exemplo dramático dessa crença ideológica pós-moderna e as tragédias patológicas menores, em que se dissolvem, indícios de desfechos a que a crença conduz).

Este representado Portugal de sucesso corresponde, por um lado, a um salto, de facto, na materialidade do país e a uma aproximação a padrões sociais e culturais da Europa comunitária; por outro lado, a euforia (ideologizada) do salto deixou aberto um fosso entre passado e presente, uma lacuna funda, de bordos a afastarem-se progressivamente, que se pensou preenchível pelo simples esquecimento, vala de aterro, onde os restos ainda reativos do longo ciclo imperial se precipitariam, por si mesmos, deixando de perseguir as segunda e terceira gerações, na busca de existências diversas, algo ou nada aparentadas com a primeira geração - moribunda, último depositário dessas memórias esvaídas, geração que, ao dissolver-se, dissolveria, com ela, um lastro cultural pernicioso de séculos, desajustado do direito (da obrigação) de tentar novas vias. Ativas e progressivas, edificadoras e libertas, participando em futuros bem demarcados do fim do ciclo imperial, europeístas e tecnológicas, crenças nas possibilidades abertas e afastando-se da derradeira catástrofe portuguesa própria (fim de Império em arrastada agonia anacrónica), as novas gerações pensaram-se a salvo do lastro (e da revolução peculiar, que ainda faz parte dele, como ponto final perturbador, bordo último imaginado), crendo-se outros - como diria Eduardo Lourenço. Não basta a articulação entre o existencial e o social no presente para se perceber o que põe em movimento as atuais dramaturgias portuguesas: a articulação entre o presente e o passado longo, por cima desse corte e aterro imaginário (depois dos sentidos europeus e globalizantes dominarem e orientarem as ideologias internas preponderantes nas últimas três décadas), é imprescindível para completar a especificidade da escrita dramática atual.

Helena Miranda fecha a coletânea com *O Violino do Avô Africano*: os fantasmas de tempos mais recuados pressionam a cena inicial absurdista portuguesa contemporânea, o

presente de dois irmãos, encerrados num covil kafkiano, em que pontificam alguns símbolos, de antigos esplendores ultramarinos decaídos, primeira e segunda gerações em parte incerta (esta última nunca referida sequer) - cenário, didascália inicial: (...) móveis velhos, (...) resmas de papéis antigos empoeirados, livros empilhados por todo o lado, (...) baú com armas, um catre, tudo desarrumado. Animais africanos embalsamados, uma palanca e um javali (p.169). Tudo desarrumado, o primeiro jogo cénico absurdista apresenta os dois irmãos confinados a uma situação acossada, paranóica: Ginho espreita, maníaco, pelo óculo da porta da rua e tenta estudar o que se vê de fora para dentro, pretende saber em que grau ignotas personagens ameaçadoras, subentendidos sitiantes, conhecem o que se passa aqui (p.171), último reduto, selado ao Mundo, de uma descendência. Ginho e Miro remeteram-se ao covil há impreciso número de anos; não se sabem porquê, quem os vigia, do exterior, pelo óculo da porta, nunca se materializam, nem um indício deles se sabe - o que multiplica, no primeiro, a ansiedade perante os barulhos e acessos quase pânicos nos dois confinados.

Os dois irmãos vivem em covil kafkiano, dependentes um do outro, conflitantes nas diferenças, ambos confinados; esperam o fim do mundo, a entropia, o momento para que o Universo caminha para ficar imóvel eternamente depois das trocas infinitas das forças. (Miro, p.172). Lá fora, as realidades humanas de que se apartaram, acossados, vivendo entre restos de anterioridade própria, resumem-se: É tudo uma cambada de assassinos. Matam-se uns aos outros por um bocado de pão. (Miro); se o Universo não parar por si, alguém há-de destruir o planeta (alusão ao matemático e terrorista americano Unabomber e à paranóia de bombas atómicas de fabrico caseiro – terrorismos súbitos à escala mundial). Para os dois confinados portugueses de terceira geração, a humanidade está reduzida a dois (A humanidade?! Pois. Eu e tu..., Miro, p.175), aos atritos subjetivos, a conjeturas sobre passados míticos; embrenhados em livros ancilosados e em confusas notícias de jornais muito passados, tecem temores, enquanto negam presentes e futuros. Os delírios receosos, os atritos e pequenas torturas entre os dois preenchem o tempo dramático inicial (desconhecem, e não lhes importa, ser dia ou noite, o ano em que estarão), até a situação se definir por si: os futuros da geração resumem-se a entropia e uma catástrofe nuclear fácil e plausível - não existem; nos fundos do covil, ambos se escondem de paranóicas ameaças exteriores, de quem os vigiará, sem que culpabilidades mais exatas se justifiquem ou se materializem perseguidores; a herança ancestral, desarrumada no casarão decrépito, não permite mais do que uma sobrevivência recuada, a herança cultural à disposição (livros, papéis empoeirados) reenvia Ginho para velhas mitomanias, sem préstimo prático na ferocidade do mundo lá fora, mas capazes de suscitar sonhos decaídos na obscuridade do covil.

Um paralelismo dramático (de espaços, situações de enunciação, construção das personagens dentro de enunciados de patologias mentais) estabelece-se, claramente, com os clowns de Antes dos Lagartos, de Eiras: o mesmo Mundo (aqui, não descrito, só suspeitado, pelo óculo e por jornais velhos) tenebroso de humanas atrocidades, leva as duas personagens, apesar das diferenças e relação assimétrica, a um pacto de

sobrevivência, a imaginarem, perante a crueza exterior, utopias grotescas – Trama e Bicho Nu economizam para fazerem o percurso até à dissolução nos gelos eternos. Para Ginho e Miro, as utopias projetadas em futuros não existem já, o covil é beco sem saída; retroceder na História, geral e particular, que os colocou neste ponto sitiado, os empurrou para o fundo do covil e restos de existências paranóicas, é quanto se oferece ainda – dada por adquirida a falência da espécie humana de assassinos por pão e a mais desesperançada teoria da entropia universal. A inconsciência de si e do Mundo em Trama e Bicho Nu permite-lhes erigir, para si, bizarras utopias, voltando, depois de terrores com divindades pírias autoconstruídas, ao ponto de partida, repetindo a mesma separação do real e os mesmos jogos de senhor e escravo por condição existencial; de outro modo, igualmente confinados, Ginho e Miro ensaiam retroceder e tentar minimamente entender o que os levou à situação kafkiana sem saída, e este recuo no tempo acaba por fazer eclodir, na cena absurdista inicial, fantasmagorias identificáveis do passado português da fase final do império – materiais de especulação histórica mítica, que, ainda hoje, encontram eco considerável na sociedade portuguesa, fantasmagorias que crescem na proporção inversa da não concretização dos postulados do corte político de 1974, da Europa de acolhimento, da defraudação de expectativas. Assim, Ginho estuda, simula preparar uma bravata de que se acobarda (saída para o exterior, desconhecido, mas hostil, munido de filosofias ocidentais milenares e de um baú de armas herdadas); através do estudo da lengalenga de mistificações, prepara-se: cultivar um pouco a arte da guerra (p.173); uma teoria sobre o mundo e Cruzadas (p.174); a guerra do bem e do mal e os mistérios alquímicos, os templos que guardam segredos importantíssimos para a humanidade; a obra dos Cavaleiros do Templo, a Ordem de Cristo e a missão inscrita em cada pessoa (p.175), simulacros de heroicidades ocidentais anacrónicas. Miro apenas tem saudades do sol (p.175) e o diário, onde escreve viagens imaginárias lá fora (p.176), serve de prova de traição a Ginho. Ginho lê, às escondidas, o diário de Miro, os sonhos nele descritos são traição a Ginho e ao Avô e coisa pior do que as rezas, que fazem Miro sentir-se bem (mesmo sabendo que Deus não passa de uma fraude e que ele se humilha por o fazer); Ginho quer ser o mestre e, nisso, honrar o Avô, não traí-lo, como Miro fez e agora faz com o irmão: fugir do irmão como fugiu do avô, trair e ter vontade de viagens e sonhos lá fora constitui a acusação a Miro. Os atritos dos irmãos confinados e acoitados pelo presente de atrocidades, levam-nos à diatribe de duas naturezas diferentes, tendo o Avô por referência: Miro, considera-o culpado da ruína pessoal em que se encontra (Perdi-me no tempo... há muito que não sei quem queria ter sido. p.177), assume tê-lo abandonado muito doente à hora da sua morte, não sabe se ele morreu, no diário escreve páginas e páginas sobre os seus assassinos (Miro Ele batia nos pretos. Ginho Batia nos pretos?...Um homem tão sensível havia de fazer mal a alguém? Miro Estiveste sempre muito alheio às coisas do dia a dia. Só pensavas em grandes ideais. (p.176).

Ginho lamenta não ter sido o herói de guerra que o Avô queria dele, por não ter assumido o ideário dele e a ação, mas não o traiu: ritualmente, limpa as espingardas e revólveres do baú e entoia um cântico guerreiro deslocado no tempo (...Palavra de ordem, turra matar/...Que a guerra é bela não pode acabar. p.177), simula retomar a herança

fora do tempo de agir. A referência clara às guerras coloniais perdidas coloca os dois irmãos em situações opostas, ambas trágicas: Ginho sugere que Miro se suicide com comprimidos, ele apega-se à herança, tenta rituais para reencarnar o Avô (cola barbas ao rosto, p.179 – Sou quase ele, repara...assim com o peito cheio de ar ainda me pareço mais, imagem de imagem sobre uma imagem.), renega a (des)ordem mundial atual, em favor de um império quimérico, à imagem de Roma, ou daquele que terá durado cinco míticos séculos (p.176).

Miro não quer dormir com armas por perto, a ruína em que vive e de que o Avô é culpado, pode levá-lo a suicidar-se em estado de sonambulismo. Enquanto Ginho se tenta transfigurar no nostálgico Avô modelar, Miro opõe-lhe a desconstrução da mitomania, a ideia bizarra de isto de a gente ser sempre a mesma gente: Miro O Avô era um homem como outro qualquer. Não tinha sabedoria por aí além. Nada que não possamos esquecer e fazer uma outra com outras pedras de raiz. (p.179). A herança é posta em causa, a herança é incensada: continuar, retomar miticamente a figura do Avô, reencarná-lo e desdobrar o presente e o futuro nessa raiz; ou demolir criticamente o ícone de pés de barro e, embora determinados pela origem, tentar existência diversa.

O Avô desapareceu em África, não se sabe se vivo se morto, se houve funeral, se os assassinos chegaram a ele (na confusão da descolonização e fim das guerras?): os jogos absurdistas passam, depois da teatralização grotesca da reincarnação do Avô por Ginho, pela cena de grotesco do jogo do funeral e do ritual do luto: Ginho faz-se deitar no caixão/caixa, e Miro despede-se do Avô, para que uma morte simbólica desanuvie a posteridade; e, de repente, a cena absurdista e clownesca (p.180), os jogos de reincarnação e último adeus despoletam a erupção do passado, descolam do tempo de representação inicial e fragmentos de passado e memória (insert súbito da criança nua fugindo do Avô com as calças na mão e a angustiante sugestão de abusos sexuais e segredos, pp.180-181) imiscuem-se nela, terminando com a perplexizante materialização do Avô Africano, no meio de um teatral estrondo e de imenso pó...

A angústia absurdista e a construção alegórica do covil kafkiano, beco sem saída da terceira geração, depois do ciclo imperial fechado, são mescladas com momentos clownescos de relativização da sua seriedade e, ao mesmo tempo, com indiretas caracterizações das personagens na suposta tragicidade: a entrada em cena do Avô Africano é feita pelo humor dos seus movimentos trôpegos, pela tosse e desorientação das primeiras palavras; o fantástico da erupção da personagem subverte-se, comicamente, na figuração da personagem avoenga perdida no tempo e no espaço, despida do fervor e respeito com que Ginho a evocava e também ferida da acusação de Miro de ter sido a ruína dele, de ele ser, na condição atual, um pedaço de lixo da história (p.184), não o violinista e poeta que poderia ter sido. O Avô surge rude e caricato, na estatura crua com que os factos da História devem ser lembrados, isentos de embelezamento mitómano e, deste ponto de viragem até ao final, a sátira a retoques da posteridade nesse sentido vão merecer achincalhamento, carnavalização, pelas chãs e grotescas tiradas da nova personagem (caça grossa em África, fome e comida, africana e

da metrópole, penúria da atualidade – os netos têm apenas frutos secos para lhes oferecer (p.183) -, o azedume com que reconhece os netos, lhes censura e se desinteressa das respectivas maneiras de ser, as mulheres e os amores carnais, as traições que cometeu, a insatisfação de vida que teve.

A aparição do Avô e a indiferença em relação aos netos, deambulando e desaparecendo pelo covil, faz recrudescer as disputas e diatribe entre os dois irmãos: Ginho, a uma palavra de desabono do Avô sobre as leituras, começa a queimar na lareira livros e papéis antigos e, também os escritos de Miro; as divergências acentuam-se, o ascendente de Ginho perde-se perante a determinação de Miro em não prescindir das suas diferenças (p.186, o diário é autobiografia, as mentiras que escreve nele visam não deixar que biógrafos contem a nossa vida romanceada, como lhes apetece). O segundo insert dramático da criança nua a fugir do Avô repete a acusação de abuso sexual e destaca, no contexto, a prenda que terá comprado o silêncio de Miro – o violino destruído (em cacos) dentro de uma caixa, que Ginho guarda sob o catre; o violino que Miro toca e que não deixa o irmão sequer ver, mantém o segredo do abuso, porque o violino oferecido pelo Avô, em troca de silêncio foi, despedaçado por Miro.

Arrastando os pés, o Avô regressa (p.189) e, com ele, as memórias cruas da vida que viveu, impossível de embelezamento mitómano, um passado não dourável e uma culpa que não pesa, um alívio na morte: Avô Deus? Que sei eu de Deus? Toda a minha vida sempre foi para mim uma surpresa desagradável. (...) toda a minha vida pensei na morte e ainda mais na hora dela. (...) Como posso ter morrido e não ter deixado obra nenhuma? Miro (...) Nós somos a tua obra. Avô Vós sois um sonho inacabado. (...) Eu não sei. Está tudo por fazer. Tudo por fazer. Bem. Podia ter morrido sem acabar a obra. Miro Ou sem sequer a ter começado.

Miro conhece a sordidez do Avô, Ginho argumenta com o homem ilustre e a família tão nobre de que descendia (pp.189-190), filho de uma Condessa e de um Comendador, mas as nobilitações e os mitos dourados têm o reverso da realidade crua: os pais eram lavradores, que renegou, ao ser adotado por uma nobreza de ostentação e simulacro (Miro (...)) A Condessa era uma simples camareira dum navio por quem um conde velho se apaixonou. Casou com o Comendador em segundas núpcias. O Comendador dormiu muitos anos debaixo de um balcão, até enriquecer. Depois comprou o título.). A nobilitação do passado desmorona-se na breve sequência quase fársica em que a nobreza forjada (Condessa e Comendador do final do século XIX), desconhece o filho adotivo e desdenha de Ginho, da subserviência encantada deste por descender de uma linhagem, por se fazer inscrever numa história familiar ilustre. Ao covil de diatribes dos dois irmãos ocorrem outros dois fantasmas, para que a biografia do Avô perverso e incensado seja narrada em interação e expostos os pontos crus que recosem os mitos: Condessa e Comendador são soberbos e desumanos, intocáveis (p.192), a sobrançeria e o desdém fazem-nos perpassar pela cena, reavivando a memória do fim da monarquia, os míticos tios do Brasil (Miro (...)) (Virando-se para o Comendador) Tu enriqueceste rapidamente no Brasil e nunca tiveste filhos..., p.192), o sucesso dos que subiram a pulso

fora da metrópole, os que não acataram a dureza da vida rural e procuraram oportunidades para si em África e no Brasil, e como mistificaram os sofrimentos e criaram, para vindouros e para si próprios, esplendores míticos.

O Avô confessa-se (pp.190-191): Fui um bombo de trabalho e nunca tive nada. (...) Amei Laura quando ela deixou, e os seus filhos, que eram meus, muitas vezes os esqueci. Que belos seios tinhas, Laura (...) Mas Rosinha abandonei quando te apapariquei e a Rosinha amei quando te abandonei. Que belas feijoadas naqueles dias saudosos da metrópole tu fazias, minha querida. Mas amar-vos, amei? A nobreza cerúlea de ideais, a nobilitação mítica do passado choca com a rudeza da vida popular, as crassas realidades que estofam a biografia do Avô.

Vários teatros se justapõem e sobrepõem na proposta dramaturgica de Helena Miranda, para se fazer a articulação do existencial e social português contemporâneo (pós-colonial) com a dimensão mítica, ideologizada da História portuguesa, que antecede o fim da aventura do império: ao mesmo tempo que facilitam a citação e convocação do passado mitómano, tons e registos de formas dramaturgicas anteriores desmontam-no com simplicidade: a cena nunca, de facto, extravasa do covil e de Ginho e Miro (as suas psiques fundas, se se desmaterializar o espaço cénico), são eles os dois a ampliação dramaturgica a que apor a atenção das receções e observar o estado das patologias agravadas, a incongruência dos respetivos discursos, relacionamentos, comportamentos; o que é evocado e aflui, aparições e fantasmagorias materializadas, nasce e morre nos jogos mentais obscuros entre os dois, como argumentos de diatribe terminal, como temas comuns restantes a um dueto de linguagem verbal quebrada; é o espaço mental de Ginho e Miro o que preenche a cena, o que se faz representar – a exposição de patologias e comportamentos afins de duas interioridades, numa diatribe, que não pode (por inépcia já) recorrer ao diálogo filosófico ou a lógicas de epicização, para confrontar, de si para si, pontos de vista divergentes sobre uma matéria comum – o Avô Africano, o passado particular e histórico, a que dois entes estão presos e pelo qual são empurrados para os fundos de si, para o último reduto de si.

É neste covil mental que Miro e Ginho esgrimem argumentos, se torturam, afirmam e retorquem, duvidam de si e do outro, convocam apoios, materializam hipóteses, fazem encarnar segunda ordem de personagens para melhor oporem e afirmarem o que têm de esgrimir num tempo a esgotar-se. Miro e Ginho são dramaturgico par beckttiano, entidades kafkianas acossadas, remetidas à dramaturgia portuguesa contemporânea; discursam dentro de si e para si, sobrepondo-se, quanto ao que lhes ocorre num presente de metamorfose, onde se viram desembocar, para onde se os empurrou e fez acoitar - obscuridade do covil, obscuridade da mente, obscuridade da cena: espaço aberto à representação articulada de interioridades, sociedades e confluência de passados, onde só os dois estão sempre e de que nenhum deles se consegue afastar.

De um ponto de vista das formas dramaturgicas, a diatribe mental dos dois irmãos, recorre a tons e registos delas, para que sejam eles a linguagem da troca de argumentos

e contra-argumentos; o texto é uma construção linear incongruente, com os pontos de costura à mostra e toda a artificialidade metadramaturgicamente exposta; faz a colagem de pequenos recortes que, linearmente, se sucedem, a partir da relação e a circunstância inicial beckettiana e kafkiana (pp.171-173): tons e registos de esoterismos e filosofias ocidentais da História (pp.174-175), de dueto clownesco sobre falhas de carácter, de um cântico guerreiro, que abre o delírio de Ginho (pp.177), o qual culmina na exaustão e desfalecimento da personagem (p.178); recuperado, Ginho investe no jogo clownesco de reincarnação do Avô e do ritual de nojo e luto tardios (pp.179-181), com o primeiro insert, em segundo plano, do abuso sexual a Miro (pp.180-181), logo seguido da estrondosa materialização cénica do Avô - resultado do quase mediúnico jogo de invocação e convocação de almas penadas, já sob registo preponderante do cómico (p.181), que até ao fim do exercício não mais deixará recuperar a seriedade a personagens e questões (existenciais, sociais e históricas) suscitadas. O patchwork de tons e registos dramaturgicos (clownescos, absurdistas, de angústia existencial, ritualísticos, esotéricos, filosofantes, fantásticos, de breve sobriedade realista, de dramatização caricatural de putativas personagens históricas, de instantes familiares, de melodrama de cariz aristocrático, etc.) acabam por atribuir ao alinhamento de tiras cosidas umas nas outras uma preponderância fársica, levando as receções à descredibilização das personagens e dos enunciados, revertendo a tragicidade do passado e do presente (social e existencial) a um estranho e desprezível baile de fantasmas terminado numa valsa.

Um modo particular de construir o fársico decorre desta colagem sequencial de tons e registos dramaturgicos diversos e, no cômputo geral do exercício dramaturgico, põem-se em causa o valor e seriedade de todo o representado e das conexões da cena com as realidades articuladas: descrédito e sátira das poses de existência em covil; interrogação da validade ou não validade das sugeridas, articuladas envolvências sociais do presente, desmontagem e carnavalização do lastro de história mítica imperial – e recolocação das questões dramaturgicas em análises distanciadas destas matérias, com as hipóteses de reavaliação crítica das patologias agravadas de Ginho e Miro, da desordem social atual e da fantasmagoria cultural da História concreta e factual.

O último texto da coletânea a ser analisado, Os Nomes que Faltam, de Carlos Alberto Machado, tem a capacidade de sintetizar matérias existenciais e sociais portuguesas contemporâneas e, ao mesmo tempo, propor estruturas dramaturgicas diversas das formas anteriores exploradas na coletânea, antes de mais, pela ambiguidade, repetida no decurso do exercício, entre a enunciação metadramaturgica e a enunciação dramaturgica das sete vozes em cena - servindo, também, de ponte para as experimentações dramaturgicas sintéticas de Urgências. A índole vocal da proposta dramaturgica de Machado abre o leque de concretizações cénicas e deixa menos apreensível, em termos analíticos e de receções, as ilações a retirar da tessitura dessas vozes num espaço não referenciável, na cena e nas envolvências dela; as encenações confrontam-se com a não prescritividade do texto, por um lado, e, por outro, com a dificuldade em isolar um veio

dramatúrgico, uma intencionalidade, um programa dramatúrgico para além da vocalidade de personagens e da ambiguidade dos planos de enunciação e debate (teatro dentro do teatro ou de teatro dissidente das formas tradicionais), porque a proposta não se pode resumir, liminarmente, a sete histórias narradas de modo entrecortado, porque as articulações entre o existencial e o social contemporâneos portugueses são subtis, mas, por fim, minimamente identificáveis.

O trágico menor declinado contemporaneamente (sem relativizações pelo humor de comentário e aparte, ou pelo fársico-trágico, obtido pela distância crítica, quanto ao cômputo geral dos exercícios) é o âmbito dramatúrgico da proposta; ela é regida, desde o prólogo breve, pela soturnidade nas exposições dramatúrgicas, naquilo que estabelecem de ambiências cénicas de gravidade. O âmbito da proposta é o do trágico sem concessões, numa declinação que enfrenta as receções com matérias não contornáveis por outra atitude que a imersão na estranheza – o familiar e o reconhecível apenas afloram o final do decurso dramatúrgico.

A primeira abordagem da proposta textual sugere um âmbito humano lato para personagens e palavras a proferir em cena: o prólogo poético-crítico promove, de imediato, o exercício a uma seriedade grave, para que as vozes, dentro dela, se desdobrem mas pouco se revelem, ao longo de três andamentos, repartidos por dez unidades dramatúrgicas, desiguais na extensão e conteúdos: um primeiro andamento (aparentemente) metadramatúrgico (unidades Um e Dois); um segundo, com dispersão (não resolvida) de fragmentos das narrativas das vozes (unidades Três a Nove), de interações num limbo, diálogos (póstumos?), novos momentos de metadramaticidade aparente; o terceiro andamento remata as biografias dispersas e nódulos salientes delas nas sete vozes, em testamentos, discursos prévios a uma mudança de estado, a um transe trágico, entretanto consumado.

A cena em três andamentos começa pela estranheza dos modos de representação do humano, materializado em vozes: a não significação externa direta dos sentidos enunciados cria nova indefinição de contextos e referentes (um espaço de terra batida, sobre o qual as personagens deambulam) e da consistência das personagens, que escolhem quem podem ser de um conjunto de figurinos dramatúrgicos femininos (Charlotte, Ofélia, Jocasta, Julieta, Irina, Olga, etc. pp.69 e 71). As vozes pressupõem desmaterialização de corpos, ou, no mínimo, quase inatividade corporal: não necessitam deles, bastam-se nas palavras nascidas da biologia humana e que sobrevivem efemeramente à corporalidade. A indefinição e o adensar de estranheza (espaço, situações, substância das vozes, ausência de referentes externos da representação) não se resolvem, pelo contrário, tornam-se ambivalentes e fechados em si, de modo a que percorram o exercício, por parte das receções, conjeturas, tentativas e erros. Quando se tenta conjugar, para esclarecer criticamente, momentos da proposta, a indefinição persiste e faz, aparentemente, coexistir uma esfera de simulação metadramatúrgica e uma esfera de metafísica intrigante, um limbo posterior à fisicalidade. Contudo, seja na conjetura humana de solução da estranheza, seja na conjetura dramatúrgica interna, as

enunciações das vozes só revelam o ponto concreto de origem e projeção das palavras (a chave da dramaturgia) no final do testamento de CAMU, no encerrar do exercício (pp.101-102): (...) Parto, sim é melhor, não tenho coragem para ficar aqui a cair.. há uns sítios onde pessoas como eu podem ficar até ao fim das suas vidas. Não é bem um hospício, nem um hospital, nem uma prisão, nem sei como lhes chamam. Só sei que são bons locais para pessoas com o fim marcado (...) Bom. É um sítio para pessoas falarem, apenas. Para pessoas. Ponto final.

Esta última intervenção remete toda a unidade Dez para uma lógica de colocação cronológica do representado, que a faz anteceder as nove primeiras: os testamentos finais das personagens são, revista a proposta, o primeiro passo de narratividade dramática dela, o momento anterior à entrada no limbo de despersonalização, em que as personagens se encontram desde o início e que, na ambivalência da estruturação de tensões dramáticas, manipulou os recetores e os fez, erroneamente, especular, deambular por hipóteses de solução entre o metadramático e o metafísico. Os fragmentos biográficos dispersos anteriormente tornam-se, pela subtil revelação final, memórias ainda ativas, relatadas depois da inclusão das vozes no limbo de dissolução no inumano. Mesmo assim, o espaço de terra batida permanece estranho e inóspito, desumanizado, e os referentes mais concretizados ainda ambíguos: o limbo pode ser antecâmara de morte, socialmente válida, para entes terminais (pessoas com o fim marcado); ou um espaço mental post mortem, de restante energia cerebral em corpos moribundos ou em primeira decomposição; ou, retirando carga angustiante à existência humana e à dissolução no inumano, o palco, a cena, a dramaturgia - uma dramaturgia não metafísica, mas de espaço mental, preenchível pela palavra e pela sombra, dramaturgia de imagens quase obliteradas, difusas, obscurecidas, uma dramaturgia de vozes e eventuais vultos, nomes, restos de identidades subjetivas, de corpos desvanecidos. Dramaturgia serena do humano em situação de pré-dissolução ou imediatamente entrado na dissolução gradual de corpo, voz e mente, é no espaço teatral que as vozes fazem culminar o fim de existência e nele relevam questionações filosóficas (simples e complexas, no fundo naturais) sobre a condição humana, a sua durabilidade no Tempo, e os sentidos que possa ter dentro do quadro humano (não do inumano), que o prólogo poético estabeleceria com sobriedade materialista.

Pela inversão do alinhamento das unidades, a indefinição intencional é passível de se decodificar um pouco (na leitura crítica, mas não na representação prescrita do ordenamento de unidades, de que depende todo o efeito final inversor que constrói) e alguma luz se faz, para tornar dramaturgicamente operacional o texto - a começar pela ambiguidade das esferas metadramática e metafísica ou, mais objetivamente, de dramaturgia do real humano contemporâneo.

A dificuldade em relacionar as nove primeiras unidades ao real envolvente (não pressionante da cena, silenciosos e escuros bastidores, isolamento da cena em redoma estanque e aposição de atenções críticas sobre palavras e personagens de difícil referenciação externa) obriga a reponderar cada informação da subjetividade das

personagens, sequencialmente expostas sem contexto definido, e articulá-las com a contemporaneidade social, interrogar espaços de terra batida, onde enganosos diálogos de metadramaticidade iludem diálogos e narrações biográficas em contextos precisos da realidade ou, pelo menos (deixada de lado, por um instante, a possibilidade metafísica de discursos póstumos a partir de um limbo post mortem), a pertinência social do espaço de terra batida se recupera na sobrevivência de entes com os dias a terminarem (não internados em hospitais, hospícios, etc.) e faz redobrar a intencionalidade de sublinhar a dimensão social destes discursos de subjetividades – a subtileza de construção dramatúrgica de Machado revira o decorrido em cena e é a partir do final que os discursos fazem todo o sentido social de articulações: sobre a índole humana em prólogo poético, sobre as existências no plano individual, sobre fome, frutos, calor e frio, sobre ausência de harmonia, sobre narrativas individualizadas e sobre, principalmente, a indiferença com que o trágico declinado em vozes se processa na sociedade portuguesa contemporânea: do outro lado da terra batida, segue, efêmera e inscientemente, a vida light ruidosa, na euforia do desconhecimento de si e dos outros, na incoerência social, na generalizada demissão sobre as declinações do trágico individual?

As narrativas das sete vozes foram decompostas na dramaturgia e, nesses termos, tornadas de reconhecimento dificultado; a revisão distanciada do representado, a que o volte face do efeito de ponta de relativização obriga, obriga também a reconstruir, nas receções, cada uma delas e o que proferiram, de forma não contextualizada e fragmentária, manipulada pela intencionalidade autoral; revendo e sopesando os dados expostos, o resultado é (sob a pressão de encaminhamentos a dissolução, a desumanizações precoces) o da questionação dos estados mentais das personagens e o da interrogação (política) das instituições (ausência delas?), que, localmente, podem atender (e em que termos) seres com finais aprazados, na contemporaneidade e na localidade diretamente envolventes da cena. A articulação da declinação existencial trágica portuguesa contemporânea torna-se política e de cidadania, a metafísica e a metadramaturgia deixam o enganoso rumo de trechos e desfechos individuais e convertem-se em questionações (acres, políticas, descritoras) do real português imediato: que fazer com os moribundos e condenados a prazo?

5. URGÊNCIAS – O que é que tens de urgente para me dizer -17 peças curtas

A coletânea tem duas brevíssimas introduções, explicativas de como o projeto se organizou, em 2004 e 2006, e que se exprimem por um quase manifesto essencial. Tiago Rodrigues visa (p.9): a) um teatro que fale nas nossas vidas com as nossas palavras (programa dramaturgico que Silva Melo lançara desde o início da década de noventa, no regresso a Portugal); b) um teatro que não dependa senão de nós e de quem nos quer ver (contra as instituições culturais e políticas e dependências, portanto, um teatro pobre, despojado de meios, mas de comunidades restritas, concretas); c) um teatro de encontros, congregante, um teatro para hoje, uma assembleia de debate e revelação do que urge dizer, fazer, ouvir e ver; d) um teatro e espetáculos como um laboratório de cidadanias, um sítio onde podemos misturar gente e ver qual é a reacção química; e) apostar em dramaturgias curtas, como pontos de ignição de dramaturgias mais desvoltas, menos imediatas e de impactos e estruturações mais elaborados, mas sem nisso perderem atualidade, intervenção, independência, capacidade de congregar, laborar em conjunto com as receções.

Aqui e agora, introdução de Nuno Artur Silva (p.11), versa já o plano interno das dramaturgias sintéticas reunidas e, entre o manifesto e a súmula de características, acrescenta: a) o desiderato da perfeita imperfeição de um teatro do aqui e agora, ajustado a um presente português e da grande urbe, dele conhecedor (um teatro do presente - do presente da tele-realidade, da mediatização, da overdose informativa permanente, das múltiplas imagens, ficções, intangibilidades) e que dele se distinga e distancie; b) um teatro visto a partir da cidade, os mil palcos da cidade (matérias urbanas, de impacto urbano, de perspectiva política desalinhada); c) os textos dramaturgicos vistos como imperfeitos, registo e partitura do work in progress de acompanhamento atento do texto inacabado dos dias contemporâneos; d) uma distanciação forte da reprodução de clássicos e repertórios, a menos que tais antecedentes os reescrevamos com a mão do nosso tempo; e) dramaturgias curtas, centrando-se nas temáticas e problemáticas sempre incontornáveis do teatro e da vida (Eu sei que é sempre o sexo, o amor, o poder, a solidão, a morte), mas onde pulse o meu tempo no corpo e na voz dos actores que comigo partilham este tempo e esta inquietação.

Repartidas entre a edição de 2004 e a de 2006, as 17 peças curtas decorrem nestes parâmetros de manifesto e orientação de produção dramaturgica, urgente no plano interno da arte e no externo de cidadanias diretas, e bem demarcadas da saturação de dispersantes palavras e imagens light, que os media fazem jorrar sobre a capacidade restante de congregação e distância crítica da terceira geração - porque, como nas Dramaturgias Emergentes, a ignição, a laboração e o destino dramaturgicos são a terceira geração, nesta coletânea, muito mais diretamente expressiva e próxima das suas matérias de urgência, através de formas abreviadas, influenciadas (mas não contaminadas?) por formatos (televisivos, musicais, fílmicos, etc.) de produção mediática.

Os manifestos de abertura, na verdade, colocam, a nível teórico, as questões que a comparação possível entre as propostas das duas coletâneas já tinha marcado: a brevidade de recolha e devolução de materiais, a direta intencionalidade de impactos no real envolvente da cena fá-las renegar (por improdutivas?) ascendências dramáticas mais longas (nem clássicos, nem reportórios, que a mão da terceira geração não possa reescrever em rapidez); o próprio meio expressivo da peça curta (aparentada à eficácia da short story na narrativa, ao quadro e ao fragmento pregnante das dramaturgias modernas e pós-modernas), a forma breve e célere retira energias, velocidade e visão de impactos da educação mediática dos públicos mais jovens, capazes de associações velozes e de viver a superiores velocidades de consumo e apreensão (de contextos, de conteúdos de natureza efémera e descartável, com capacidades de eleger e dissociar unidades de sentido, da duração de um flash, numa corrente ininterrupta), de rápidos reconhecimentos, familiaridades geracionais, hábitos de consumo das sucessões contínuas de fragmentos popularizados das indústrias culturais (músicas, bandas desenhadas, cartoons, telenovelas, gags e sketches humorísticos, radiofonias, Internet, etc.), que permitem céleres intertextualidades geracionais, no fundo, criadas pelos media e muito vivas entre consumidores (a banda sonora de temas específicos, por pano de fundo e líquido revelador dessa intertextualidade, é elemento decisivo de sentidos em várias propostas dramáticas curtas - vide adiante, Forest Fire, por exemplo).

Ao associar-se a formatos, produções e receções a velocidade cibernética, pressupõe-se uma ductilidade imediata de intertextualidades geracionais, uma célere capacidade de enquadramento de citações e alusões (interartísticas), um quadro mental de rapidez de estímulos (vide Mix-appeal e I Tuning), que abre um fosso com as dramaturgias anteriores – ainda construídas sobre a duração e a morosidade, o sinuoso, o insinuante e o problemático, os prazeres distensos da atenção e da descoberta, da ampliação, dos jogos irónicos de suspensão da credulidade e da incredulidade; os enigmas demorados (feitos demorar), as estruturações de estranhezas arrastadas, a não facilitação das decodificações às primeiras investidas da curiosidade, o espicaçar pausado da preguiça mental e emocional (em que receções anestesiadas se encontram nos consumos culturais normalizados); o alargamento e articulação, mais precisos e lógicos, com as envolventes sociais específicas e as ideologias dominantes do tempo e espaço localizáveis, a desconstrução ideológica progressiva, a radicação nos processos históricos e os apelos à construção de sentidos a partir de conhecimentos deles – são, como se tentou demonstrar, traços constitutivos das dramaturgias mais extensas já analisadas, ao fazerem articular e integrar, conscientemente, na cena, algo que não é consumível e descartável por natureza, algo que desconforta sentidos e inquieta a razão e não vive do imediatismo e da celeridade, algo cujos efeitos construídos permanecem, nas receções, sem respostas ou soluções simples e imediatas, algo que não é descartável e substituível pelo próximo estímulo.

Claro que a forma da peça curta pode atingir todo o desiderato inscrito em dramaturgias mais coladas à anterioridade (contestando-a e dela se tentando emancipar, para melhor

aderirem e melhor darem conta de novas realidades); claro que a suspeição sobre as formas dramáticas da peça curta, semelhantes à proliferação gratuita de instantâneos em sucessão entorpecente dos media, pode ser injusta – e várias das 17 peças curtas acabam por demonstrar o seu vincado sentido crítico de acrescentamento inovador (segundo as mesmas premissas do existencial e do social articulados) em formas abreviadas (não abrem um campo dramático novo, porque ele já estava desbravado...). A dúvida quanto à sua eficácia geral é igual à dúvida da eficácia geral de receção das propostas das novas dramaturgias, estruturadas de forma mais extensa e elaborada, refiliadas na herança dramática recente ou mais recuada: tudo depende de verificar, nas formas curtas, que efeitos, objetivos, resistências culturais, estratégias de afirmação estética, social e, no vértice superior, política, estão nelas contidos, numa consistente atmosfera cultural portuguesa de overdose informativa permanente, das múltiplas imagens, ficções, intangibilidades, em que o dissidente é progressivamente desativado e absorvido pelo que impera - Portugal é, culturalmente, de há décadas, um país permeável e submisso às televisões, às rádios, aos jornais e revistas, ao popular e acessível, por direito, fáceis e primários na desconfiança a produtos que não decalquem e reiterem as ideologias com que os media triunfantes preenchem os dias e que tudo o mais procuram obliterar.

Perante o que não cessa de se exprimir e pressionar, perante o que suga sentidos autónomos e procura reduzir todo o existente cultural ao paradigma light de individualismo e hedonismo crassos (que seda e nivela pelo medíocre, a entreter e a manietar, e se faz rolar indefinidamente), os manifestos de Urgências pecam por hiperbólicos voluntarismo e crença no efeito redentor (interno e externo) das 17 propostas curtas, a que alguma linguagem de marketing não deixa de emprestar contributo, aliás, contraproducente; as propostas afirmam-se, por si mesmas, neste âmbito de intervenção dramática curta e trazem, por exemplo, ao portfolio de trinta quadros moderados de Abel Neves o extremo da realidade envolvente que lhe falta - mas que outras dramaturgias extensas analisadas focaram e ampliaram, devido, sobretudo, à mudança de enfoque sobre as três gerações: Neves incidiu na primeira e segunda, as Urgências põem na cena uma terceira geração, num quase direto de reality show dissidente e de si conhecedor.

Algumas das propostas das Dramaturgias Emergentes focavam, de forma enérgica e salutar (Figueira, por exemplo), a necessidade de dissidência e reafirmação de vitalidade local. A ideia de abdicação de antecedentes dramáticos atrai as dramaturgias curtas para a órbita de produtos e formatos mediáticos e resta apurar-se, analiticamente, em que grau e em que medida elas resistem à atração orbital, se afirmam (para além da bondade dos manifestos) como produções culturais autónomas, não redutíveis nem à dramaturgia de refiliação, nem à mediatização dissolvente, até que ponto transportam, em si, e, em si, retêm força e destreza para agir de acordo com os manifestos - no plano interno de teatro, que ainda se consideram, e no plano de impacto político sobre aqui e agora, a cidade e as gentes, sobretudo de terceira geração, em que se sentem urgentes

e de audácia.

5.1. Sketches, fragmentos, peças curtas – teatro e produtos televisivos portugueses

Poderemos ainda falar, em relação a algumas das peças curtas, de categorias dramáticas (trágico, farsico, trágico-cómico, sátira, ingenuidade genuína, iconoclastia, ironia, etc.), como se pôde fazer em relação às propostas dramáticas mais extensas e estruturadas dos dramaturgos analisados na primeira coletânea - ou estaremos também já perante produções híbridas (pontes estendidas às artes performativas, a produtos interartes, anexação e moldagem ao televisivo, ao áudio e ao visual contemporâneos, ao clip musical, ao gag radiofónico, ao sketch e às fragmentações autónomas e às colagens estruturantes de várias narrativas simultâneas das telenovelas – áreas profissionais por onde alguns dos proponentes trabalham)? Um cuidado analítico intermédio não pode abater a experimentação, não pode ter preconceitos arreigados a formas anteriores (manancial de paródias produtivas); mas também não pode consagrar tentativas de inovação, antes de se as testar, interna e externamente, e comprovar a sua consistência – sobretudo, num campo parco em afirmação e substância, como tem sido e ainda é o da teatralidade em Portugal.

Um primeiro dado destas peças curtas é a sua imposição urgente, a necessidade de afirmação a partir do palco, perante assembleias delimitadas, de um conjunto restrito de matérias dramatizáveis, que impendem sobre o aqui e o agora dos manifestos, de uma série de questões (dissertações e ensaios dramáticos breves sobre sexo, amor, solidão, poder, morte), que trazem a individualidade e a sociedade portuguesas mais imediatas ao palco, a serem expostas, em despojamento cénico, como matérias de urgência (passe o hiperbólico), exposições de putativa importância crucial para o real (social, político, histórico contemporâneo) – o que parece, depois de analisados os microtextos, um marketing de atenções conseguidas e bem menor o alarme e atenção social que para si obtiveram.

A peça curta atual é determinada; a autonomia e dissidência de conteúdos não chega para instituir um inovador módulo dramático, a explorar como abertura nos obstáculos epistemológicos da teatralidade; e serve, sem hipérboles, a proposição voluntariosa mais direta (recolha e devolução, quase sem elaborações e demoras) das realidades: monólogos e duetos formais dão conta de conteúdos de expressão geracional; fazem-no numa definida e declarada (talvez menos conseguida) intenção de nova agitprop, de divulgação de laborações na área dramática e, se estendem pontes interartes e se lançam mão a inusitados (nem tanto assim) recursos artísticos e expressões, não é na intenção de rasgar formas dramáticas anteriores, mas de integrar na dramaturgia outros signos expressivos, intertextualidades, referências, articulações mais geracionais – no plano dos conteúdos e significados, sentidos que visam emitir. Aliás, para além do sexo, amor, poder, solidão e morte como tópicos de programa, uma mais importante

característica resultante das propostas acaba por não ser frisada: a autocaracterização geracional, que esses recursos permitem fazer passar e distanciar nas receções – ao contrário do pretendido nos manifestos, é, na voluntariedade e urgência, que, em espelho inclinado, a geração é (auto)retratada, repondo-se, com ênfase, a questão das tensões, anomalias e patologias de ordem mental e da representação de um tempo e geração – robertinhos, iconoclastas, entes esquizóides, etc. Ao querer-se expor a dramaturgia geracional, acaba-se por se expor, também, a metadramaturgia de quem pretende querer expor a dramaturgia geracional: o exposto e o expositor, na teatralidade contemporânea, já não beneficiam de anonimatos e recuos, não beneficiam de bastidores fundos, de dissimulações por trás de personagens, de vozes sem pé, de discursos críticos ou patéticos; a inferência de intenções autorais é sempre fenda para análise crítica, o produtor e a produção criam laços (indiretos, sinuosos, dissimulados) de difícil apagamento a olhares e ouvidos atentos.

O teatro expositivo da impotência perante o real é, assim, por um outro lado, uma declaração assinada de demissão social e política, de fracasso de alternativas, situação de beco sem saída, absurdismo e histeria - respeitáveis, porque soluções para o real, evocado nas ampliações sectoriais, não são fáceis de desenlaçar (mas, também, o mundo, até hoje, nunca nelas se acabou); e as conjecturas autorais, findo o exercício, raramente apontam alternativas salutares, quase sempre se recolhem à sátira, ao mutismo, à denúncia e à omissão de (outros) factores silenciados, que cabem bem nos problemas expostos; se se o faz por estratégia de provocação a receções, se se o faz por esgotamento no exposto, é relativo, quando alguns (poucos) autores emergentes passam do exposto à proposta dinâmica após o representado – o que, em termos de autorias, deixa uma grande parte da intenção dramática atual no escuro, no descer do pano, receções entregues a questionações meditabundas, ou apenas cansadas de nem no teatro haver saídas para o real. Da recolha e da devolução (seja mais ou menos elaborada, seja mais breve ou mais extensa), é raro, nos materiais analisados, haver futuros plausíveis, mas também é neles notória a ausência de gestos e rasgos resistentes ativos, a falta de proposta subtil para se sair dos pesadelos, com que o teatro contemporâneo reproduz as realidades em volta da cena. É mesmo assim a nova teatralidade destes dias?

Teatro (orgulhosamente) despojado de meios cénicos e dependências institucionais, mais fácil corpus de análise crítica se tornam as propostas textuais - porque quase se restringem à palavra e ao limitado corpo de atores as dramaturgias breves a construir e fazer significar em cena, quase se resumem nestes dois vectores elementares; a voz e corpo preenchem a cena e os modos práticos de forma dramática para a sustentar são monólogos e diálogos curtos; assim, as inovações formais destas propostas operam-se na criatividade interna, por dentro das formas tradicionais de expressão dramática, antes inseridas em estruturas de representação mais complexas – é por dentro das subunidades formais elementares que inovações (quando as há) podem ocorrer, expandindo dois constituintes formais, estendendo e insuflando as potencialidades dos

quadros de enunciação monológica e dialógica, até os realizarem em unidade dramática completa, autónoma, arredondada (peça curta), dissociando-a de totalidades dramáticas tradicionais, tornadas estas impertinentes, pesadas, de duração excessiva, entediante, opressiva, desmotivadora e inadequada ao correr atual do Mundo.

Por dentro de diálogos e monólogos insuflados, autónomos e completos, sexo, amor, poder, solidão, morte (matérias tão tradicionais das dramaturgias) ganham atualizações e especificidades de aqui e agora, traços que se ajustam à contemporaneidade e à terceira geração e, nesta ínfima parcela, tentam ser dissidentes de posicionamentos ideológicos tradicionais nos âmbitos destas temáticas, afirmar um ponto de vista específico e aceite de geração – ou reproduzem, ainda, apesar da descolagem e urgência em afirmar, velhas narrativas curtas sob motes desgastados?

A linguagem quotidiana, o calão geracional, o jargão da mediatização em overdose, as palavras circulantes do real envolvente atualizam um outro pormenor essencial, esquecido de abordar nos manifestos breves, de tal maneira ele se encontra naturalizado e ideologicamente embebido nas torrentes mediatizadas: o humor ligeiro quase sempre presente – um humor, que é necessário investigar, dissecar, pois nele residem perspetivas de representação de situações, de personagens e temáticas abordadas, nele residem, de forma decisiva, efeitos pretendidos sobre receções (o fársico distingue-se do nonsense absurdista, o clownesco não é satírico, o decalque do real não é idêntico à iconoclastia do real representado, a ironia não é o reverso do patético, etc.). Coloca-se, de novo, a questão do que é exposto, de quem o expõe, como expõe, como se expõe – multiplicidade de perspetivas de receção, hoje concentradas nos olhares e ouvidos de públicos teatral e politicamente mais informados e ativos, para quem as inferências críticas dos posicionamentos autorais perante a composição dramática vão progressivamente ganhando critérios – sobretudo, quando à cena se transporta o real a que pertencem e sobre ele se tecem considerações críticas dissimuladas (a voz, a presença, a manipulação e a dissimulação autorais, etc.) – vide, a este propósito, o espectador ideal em *Mix-appeal*, de Nelson Guerreiro.

5.2. Uma interação fársica, oito monólogo e oito diálogos urgentes

Oito monólogos (cinco existencialistas e três de interpelação metadramática do real e das artes performativas), oito diálogos (um sequestro menos interessante e sete duetos conjugais de trivialidade não acrescentada) e uma interação fársica curta de várias personagens constituem as Urgências: a singular interação fársica destoa das outras intimidades urgentes a fazer debater ou apenas a proferir (sexo, amor, solidão e morte – os poderes e humores dissecáveis escapam aos manifestos como às práticas propostas) e procura efeitos teatrais de sátira política sem embustes, pondo em cena caricata personagens, claramente identificáveis, da vida pública e tomando acutilância direcionada, a que nenhuma das outras composições, nem de forma muito encapotada,

tenciona aludir ou visa atingir.

E começando a análise da antologia, exatamente, por esta proposta demarcada (Urânia, Plutónia e Babushka, de Pedro Rosa Mendes, 2006), verifica-se a proximidade a formatos e produtos televisivos de humor sobre o curso dos dias, onde um fársico de alguma qualidade e imaginação veio substituindo parte do carácter popular revisteiro de simultâneas carnavalizações, pequenos acintes e respeitos reiterados às ordens vigentes (a aproximação familiar das rábulas reforçando poderes, com que até se pode brincar), fenómeno muito interessante em termos culturais e históricos, que transferiu o humor brejeiro, inócuo e pouco elaborado do teatro de revista (depois da extinção, por falta de procura, deste) para as televisões de entretenimento e entorpecimento (telenovelas, variedades e entretenimentos, concursos, etc.), onde, contudo, o respeito e o negócio de audiências, publicidades e dependências de poderes políticos (veículos deformadores deles), editorialmente só admitem extravagâncias que reponham os danos causados e aumentem estimas públicas dos visados (um jogo de verdadeiro divertimento de bastidores).

Rosa Mendes tem, na proposta, o espaço de sátira política ácida, em ação directa e ad homine, para se alongar e exceder a compostura das televisões de sinal aberto: duas individualidades reconhecíveis da política e meio empresarial (um primeiro-ministro, então no poder, e um empresário, cuja identificação é explícita e satírica no trocadilho do seu nome cénico) viajam de carro pela província profunda, enquanto tentam fechar negócios de energia nuclear, na companhia de um asilado de leste, vítima de Tchernobyl, engenheiro afetado por radiações, que não cessa de debitar a experiência trágica realista dos acontecimentos e efeitos posteriores do acidente; enquanto o faz, do princípio ao fim da ação curta, o político e o empresário não o ouvem e tratam-no como animal de estimação (não como ser humano lúcido e trágico), estimando-o e não lhe ligando, e prosseguem na noite, dando largas à boa disposição, interesses políticos e de negócios, (a viatura oficial é gabinete de audiências a interesses particulares e é nessa condição que, numa berma de estrada do interior, Patruque Montando Burros entra nela...). Três bonecas (insufláveis, bonecas russas?) acompanham as três personagens e enchem a viatura, completando as imagens satíricas e carnavalescas que Primeiro e Patruque de si mesmos dão, desatendendo e utilizando Petró e o discurso gélido de horrores realistas que enuncia em paralelo. No final da sátira à leviandade e alegre inconsciência dos políticos no poder (maquiavelismos de manutenção nele?), o condutor dá, alegremente, boleia a um terrorista basco e seguem, de regresso a Lisboa...

Por muito que esteja (e tanto que está!) contaminada pelo espaço de imaginação da rubrica de bonecos Contra-Informação da RTP1 (desaparecido momento caustico diário e breve mas, no humor, diluível no resto sensaborão e entorpecente da estação) a proposta é bem dissonante da restante coletânea e levanta, de novo, a questão de até que ponto as Urgências se centram em matérias urgentes, a que falta lucidez de contra-ataque político (alternativas nas conjeturas das receções), expostas que sempre são circunstâncias de beco sem saída ou de caricato sem resposta, que enformam e

conformam os diálogos e monólogos restantes da coleção. Sobre os poderes, diretamente enfrentados em pose de desafio, o texto de Rosa Mendes é exemplo único – e dissonante de uma certa reprodução, não proponente de respostas, de curtos exercícios dramaturgicos com pouca laboração político-ideológica em efeitos dramaturgicos: uma dramaturgia política portuguesa ajustada à atualidade e nela interveniente, como pretendem os manifestos, deveria mexer mais com assembleias neste nível de cidade e cidadanias – presumo – e não tão só entretecer-se na exposição (pretendida neutral) da tragédia individual decalcada do real, render-se à dimensão impotente do teatro e da política pela estética. Tirando a proposta de Rosa Mendes, a coletânea Urgências oferece a mesma descrição e exposição apáticas do trágico contemporâneo (imerso nas ideologias dominantes), que nas Dramaturgias Emergentes é também patente, e que apenas Louraço Figueira, no recurso ao ruralismo sadio, retira de beco sem saída. A impotência, a ampliação da impotência, a descrição estética do conformismo, da renúncia e da aceitação de dissoluções precoces, levadas ao absurdo do absurdo das realidades, parecem apenas conduzir à reiteração do enquistamento existencial e social do homem contemporâneo, reafirmar as razões que vêm assistindo à padronização social do homem light, entronizando-o como inelutabilidade e término de civilização.

As transposições descritivas do real são seguras e fiáveis nestas dramaturgias curtas, os lamentos monológicos e as reproduções de duetos conjugais são, sem dúvida, da pertinência dos dias estreitos de hoje; contudo, sobre o representado, fracassa um olhar estético, sociológico e político (sobretudo este), que reagisse e agitasse tais circunstâncias, desesperos, faltas de confiança inoculadas, olhar que se não acomode aos vaticínios de dominação ideológica de becos sem saída, de covis mentais e existenciais, de restos de melhor dos mundos possíveis – que descompusesse o trágico, o fizesse implodir, abrisse os horizontes, que articulasse indivíduos, sociedade, passado e futuro. A lacuna estética e política destas dramaturgias prende-se com a não intenção de didatismo, supondo que os recetores serão emancipados na construção dos sentidos críticos a partir do enunciado em cena e que refrear mensagens interpretativas é forma de ultrapassar jogos dramaturgicos modernistas inconsequentes. Um equívoco arrastado, outro argumento passivo no impasse da teatralidade contemporânea?

Unidade dramaturgica completa, o monólogo O lado bom, de Filipe Homem Fonseca, abre a coletânea com o discurso da depressão cavada no feminino (ou uma particular consciência filosófica, lucidez niilista, que dessacraliza a vida humana, o nascer e o morrer?): a recusa da maternidade, o infanticídio e o suicídio (já decidido antes do nascimento do filho), a ruína conjugal de uma mulher nova constituem-se em direto dramaturgico da contemporaneidade e da terceira geração portuguesas, articulando a angústia existencial com abstratas, não explicitadas cruza e decepção do Mundo. Um instante culminante de trágico menor contemporâneo pressente-se ir chegar, à medida que as palavras endereçadas a um bebé (único interlocutor válido) fazem concentrar intensamente sobre a ambígua personagem feminina que as profere: a familiaridade do quadro maternal quotidiano (compras, alimentação, preparar banho, falar ternamente

com o bebê) depressa se estranha e desvia para a exposição da angústia que preenche a Mulher; os argumentos (lúcidos, justificados) vão sendo colocados perante o bebê: o ódio às pessoas e a si mesma (Sou um monte de cinza cuspidada por Deus, se é que Deus existe, ou existiu, p.20), o cansaço físico e psíquico, a dormência, a consciência parcial e a impotência perante o Mundo, a desilusão com a vida conjugal, último reduto (o pai era um sentido de vida para ela e, agora, alheou-se, depois da traição da gravidez), a pesada vida quotidiana de mulher (tratar da casa, do pai e do filho), o cantar para dentro, a angústia e a deterioração psíquica – tudo esclarecido e justificado levam-na a retirar consequências: o direito de morrer e a salvar a inocência do filho de uma vida de sofrimentos; uma vida gasta em dúvidas, não vivida, tem o lado bom de poder ser evitado o seu prolongamento absurdo - o lado bom do gesto de infanticídio, a arrepiante rapidez com que se pode passar do humano ao inumano, gesto que resolve mundo e existências imperfeitas – e repõe o Nada. Condensando mal-estar na civilização e fazendo-o confluir na personagem e no seu gesto de niilismo radical, subtilmente o monólogo faz-se rescrita, por mão geracional, de Medeia e é sobre o pai (ausente, vivendo a sua vida, indiferente) que a mulher pretende fazer desabar a carga trágica dos gestos finais: numa vingança, num rancor duradouro, destruir-lhe também a vida que tem e é melhor do que a dela e a do filho.

Cinco breves monólogos optam pelo humor ligeiro para aludir a aspetos sectoriais da vida real contemporânea e descomprimem a tragicidade dura de O lado bom e o endereçamento político incontornável de Urânia...:

Trabalhador Independente (de Nuno C. Santos) oferece o monólogo (assistido) da terceira geração laboralmente precária, que satiriza o livro de recibos verdes, com que o Estado e a economia lhe têm adiado perspectivas de vida profissional estabilizada. A caderneta do fisco torna-se satírico animal de estimação de Nando, o melhor amigo sempre a seu lado, nunca negligenciado. No segundo momento do sketch (de formato televisivo cómico e imaginação satírica geracional), Nando pondera as vantagens de um contrato de trabalho (uma natureza morta dá menos dores de cabeça), mas acaba por regressar, com outros figurantes, ao animal de estimação, terminando-se numa coreografia burlesca, bem ilustrativa da situação geracional: o humor que ativa o sketch fecha-se sobre si próprio, parodia a geração e, sobre matérias (políticas) graves da sociedade, limita-se a um ponto de vista cómico de curto alcance – uma irreverência rapidamente absorvida, um entretenimento inócuo, uma urgência gratuita, uma anedota num círculo pequeno. Autorretrato geracional de urgências não veementes?

Mulher sem memória (de Patrícia Portela) fornece o discurso (kafkiano invertido) cómico da mente que se esvazia de palavras e se resume ao corpo e nisso se satisfaz, retirando angústia ao esvaziamento da linguagem e à dissociação da mente e do corpo; em História de Babbot, num mesmo tom irónico de absurdo aligeirado, narram-se as deambulações surrealistas de um homem que, pelo Mundo fora e através de sucessivas trocas de materiais inertes (que, de paradeiro para paradeiro leva, enxerta e adquire), acaba por regressar a si mesmo, tendo-se o Mundo tornado, por via das suas trocas

incessantes, num único, idêntico espaço (Tudo passou a ser o mesmo espaço. Cheguei finalmente a casa. p.84). Metáfora cômica da globalização, deambulação, errância, esforços absurdos do humano, memória e, como desfecho, retorno ao ponto de partida? O mesmo tom de cômico gratuito e de entretenimento sem angústia ou reenvio para a dureza do Mundo rege Ctrl+Alt+Delt (de Susana Romana): um Homem, como se vendedor ambulante em rua atarefada, dispensa memórias próprias e alheias (sexo, amor raiva, drama) de que se encontra saturado, memórias que já não têm para ele préstimo, memórias que não pode deixar de acumular e que a nada lhe servem.

O episódio insólito de Forest Fire (minúscula fada esborrachada no meu pára-brisas, p.28, que a personagem depois mata com o casaco e enterra) não altera a rotina (Cheguei a casa tarde, estavam todos à minha espera para jantar. Sentei-me à mesa. Falámos do tempo e das notícias, p.29), nem faz a personagem pensar sobre dimensões paralelas à vida humana organizada – o ceticismo aplanou a curiosidade metafísica do homem light (Toda a vida fui um céptico. Deixei de acreditar no Pai Natal aos seis anos. Em Deus, aos onze. Em mim, aos dezoito. p.27) e todo o insólito se pode render à racionalidade ou, simplesmente, ser ignorado, tapando-se o céu com terra, enterrando-se o céu – o que vive em paralelo a um mundo antropomorfizado, a ponto de só o homem se pensar existente. O modo de narração cénica, a própria natureza do insólito narrado, os recursos a intertextualidades geracionais algo crípticas (a música de Lloyd Cole, sexual na conotação, como se conecta com a ocorrência central do flash?) e o final abrupto, a não direta significação conclusiva de nenhuma das partes da construção inclinam a proposta para a performance e o happening, para a vivência do exercício proposto, mais do que para receções filosofantes – é o que de urgente se tinha para dizer e dar a ver.

Problemas de Agenda (de Nuno C. Santos) retira de cena o cômico e o absurdo ligeiros de construção das anteriores personagens monológicas, para se tentar aproximar da realidade envolvente e sobre ela agir diretamente - no espírito dramaturgico pretendido nos manifestos? O discurso da personagem (cuja essência e estatuto se tornam, de imediato, problemáticos) interpela assembleia, num performativo registo de agitprop, para reivindicar um conjunto de exigências pessoais - a retirada da sua pessoa do mundo em que se viu enredada, da agenda dos poderes invisíveis à escala mundial, que ditam o que ver, ouvir, pensar, sentir e, com tais saturação, overdose informativas intermináveis, manipulam, dominam, bloqueiam e se apropriam de indivíduos e horizontes. A personagem torna-se problemática nos contornos – na representação e na realidade: na representação, porque pretende fazer desaparecer o hiato entre o cénico e o real, como se ator e personagem descessem de espaço e estatutos de suspensão de credulidade e incredulidade e se materializassem, no meio de assembleia, em discurso direto, em ato já não dramaturgico ficcional, mas de súbita agitação vicinal e política direta, ato de interrupção intempestiva do espetáculo (um truque pirandelliano); a ficção e a cena são abolidas nesta aproximação, a performance, espaço híbrido a meio caminho entre a cena e a plateia, depressa se vê, também, ultrapassada por uma estranha palpabilidade da ex-personagem, do ex-ator, da ex-suspensão da incredulidade na realização do exercício; o

discurso dramaturgico e o discurso de plausibilidade real coincidem para se fazer um parêntesis político, agitador, veemente na particularidade (mas empático) sobre os tempos que se vivem, fazer um balanço crítico da realidade na própria realidade? De repente, a estruturação do texto a proferir descola do trágico menor e das ligeirezas do humor anteriores, das impotências perante o mundo e as existências, para exigir que se quebre (que cada pessoa quebre?), na realidade dos dias imperfeitos, a ficção totalitária em que foi aprisionada, a agenda das ideologias informativas dominantes, e que, da padronização totalitária do que ser, ouvir, sentir, pensar, se retorne, pelo menos, a uma humanidade anterior à atual da globalização, onde a sociedade do espetáculo e da informação não ditassem todos os segundos.

A proposta vai e vem, em oscilação metadramaturgica, entre a cena, o hiato (preservativo de duas dimensões) transposto e as receções confundidas, para, no menor consenso possível, se lavrar um libelo acusatório contra a névoa mediática tutelar do homem light e o cúmulo de civilização que se estende e envolve a vida humana nos novos tempos. A diatribe político-filosófica da entidade problemática inflete para as realidades portuguesas das três gerações, o país e as gentes, o que mudou, o que se perdeu, o que se pode remediar da incomunicabilidade na aceleração dos tempos – e neste passo, a proposta de Nuno C. Santos liga-se, ideologicamente, às questionações dramaturgicas de laboratório de fantasia social portuguesa, que preocupam a geração e a confrontam: a ordem do dia política, a mediatização das prioridades políticas criaram uma dimensão ficcional que já não permite a materialidade de relações humanas de proximidade, o local é soterrado pela urgente pertinência do deslocalizado, o drama e pertinência vicinais são apagados, não pelas tragédias concretas mundo fora, mas pela dimensão que os media decidem fazer circular sobre factos, narrar e aspergir globalmente. A proposta inclui mea culpa, dissidência, lucidez crítica e encarecimento de um passado (português) recente quase irrecuperável, que foi moeda de troca na aquisição de tralha tecnológica e deslumbramentos, que culminaram na asfixia do comunitário e do individual sob agenda totalitária sem rosto. A urgente descolonização das relações pessoais e sociais, sobretudo, culturais e estéticas, aqui e agora – era o queurgia dizer?

Se Problemas de Agenda coloca o dramaturgico sob influência de expressividades performativas, com Mix-appeal (Nelson Guerreiro) e I Tuning (Nuno Artur Silva) o performativo retrocede ao dramaturgico para elucidar matérias geracionais de urgência.

No primeiro texto, a urgência prende-se com a mente e os discursos verbais e não verbais do homem contemporâneo, a estruturação de acaso das associações e misturas na corrente da consciência contemporânea e a produção de discursos de ordenação não racionalista - associações lógicas e ilógicas de termos, expressões, conceitos, imagens, objetos, ideias, lapsos, saltos, imprevisibilidades, sem contenção ou paragem, sem reflexão, impulsos em frente, sem apreensão e retenção de palavras e imagens, de sentidos unos em corrente contínua, sem cesuras, encadeamentos que não deixam isolar unidades menores de sentido.

O lado desumano, opressor e destruidor (Nuno C. Santos) do jorro e sucessão imparável dos media e da cibernética e as correntes de consciências que produzem (velocidade ininterrupta, substituição, desconexão, mistura e inapreensibilidade) tem reverso no método criativo de associar e misturar palavras e imagens como dimensão estética e como dimensão existencial, o princípio da mistura, de Nelson Guerreiro: Agora sou isto: um misturador. Tenho futuro porque olho para trás e comprova a potência desta acção. p.46). O primeiro momento de Mix-appeal é preenchido por performance, segundo o princípio da mistura; uma breve pausa relativiza o enunciador e o já enunciado e retira a complexa e indomável verbalidade do exercício performativo do meio caminho entre a cena e as receções, recoloca a personagem problemática no mesmo inexato espaço de oscilação metadramatúrgica que a personagem de Nuno C. Santos: ex-personagem, ex-ator, ex-performer, o hiato restante com o real e as receções (o âmbito tradicional de não coincidência da dimensão ficcional-estética e a de frequência teatral na realidade) acaba por se ver igualmente misturado, a ponto de, no segundo momento da proposta, se o cruzar constantemente, de um lado para o outro, reentrando na ficção, regressando ao real dos públicos, zona limite do real. O misturador, ao contrário da entidade problemática de Nuno C. Santos, traz para o exercício a questionação da autoria e das restantes instâncias de produção dramatúrgica, performativa, de agitprop geracional (O autor perguntou-me: e que tal se misturássemos a voz do autor com a do actor e de seguida sobrepor as vozes dos outros actores a dizerem todas as palavras possíveis de serem ditas? Agora!), adicionando à mistura a ponderação metadramatúrgica, antes de entrar pela assembleia (como o enunciador de Santos) e dizer (não tão estruturadamente) o que lhe é urgente dizer. O que há de urgente a dizer é mais misturado, surreal e absurdista do que o estruturado e apreensível discurso urgente da proposta anterior – o próprio princípio da mistura aplica-se à declaração do que o ente subjetivo quer e não quer, as intencionalidades já ditas dentro da assembleia, até se chegar ao espectador ideal – final da dissertação metadramatúrgica, sobre teatro e real, sobre interpelações agitprop a teatro e real.

À tese performada do princípio da mistura (correntes de consciências da contemporaneidade, velocidades de circulação, ininterrupto fluxo misturador, que se impôs pelos media e, no espaço de décadas, se instituiu nova realidade consistente, não apenas virtual), depois de pausa estrutural, sucede (pp.45-52) o argumentário de explicitação do agente motor da agitação a propagar, da função (ex-dramatúrgica), diluído que, subitamente, também parece ter sido o hiato entre o cénico ficcional e o limite do real, a suspensão da incredulidade na assistência a ato cultural, a categorizar, algures, entre o dramatúrgico e o performativo. No meio da assembleia já, a entidade declara, em proximidade vicinal materializada, intenções, desideratos, recusas, condutas a ter, alvos a atingir, mudanças subjetivas a operar – um programa subjetivo perentório e audaz, na cena e no real já interpenetrados, que culmina no espectador ideal (recetor utópico e total de incongruências).

O espectador ideal de incongruências subjetivas é o alvo de performance e agitação: não

se lhe assegura, na ida ao teatro, a cultura previsível, mas o insulto, no mínimo, e a interpelação destituente de estatutos, ao entrar na função; ele não é ideal, mas devê-lo-ia ser e, por seu lado, ajudar a abater o hiato cena/plateia e ser um novo feixe de inteligibilidades, sensações, saberes, autossacrifícios, entrega e imersão no espetáculo, gosto de risco e audácias (na hipótese ficcional, como na hipótese da realidade crua); o agitador social e cultural está ao lado dele, interpela-o diretamente (pp.49-50), a intervenção estética mistura-se com a intervenção de cidadania e interpelam-no; metadramaturgicamente, cria-se o espectador ideal da vida e da assistência a ato cultural contemporâneo, dando-lhe, nos comportamentos, a chave para a descodificação de ambas: O espectador ideal é aquele que gosta mais da verdade exposta do que da verdade camuflada (...) é apologista da experiência directa, aquele para quem o mapa jamais substitui a viagem (...) não vai em cantigas e não gosta de livros de auto-ajuda. Caga de alto para métodos new age (...), gosta mais das perguntas do que das respostas e (...) sente vontade de interromper o espetáculo para lançar questões, manifestar as suas opiniões (...) fá-lo com toda a convicção, pois tem a certeza que vai ajudar (...) é capaz de arrancar a pele narcísica e desmascarar o que está a ver (p.49) (...) não gosta de flores de retórica, nem de jogos de palavras (...) não vem à espera de confirmar as expectativas de um texto de apresentação ou uma sinopse no programa (...) é aquele que possibilita o que exige, rejeitando receber mensagens de cena e deixar-se alienar por elas (...), aquele que deixa o seu corpo manifestar-se, mesmo que seja num movimento contra-corrente (...) que não vem assistir a teatro televisionado ou a teatro radiofónico ou a sketches (...) (p.50) aquele que não vem ao teatro, vem ver teatro (...) repito: um espectáculo de teatro! Não é espectáculo! Não é espectacular! (p.51). O que é válido para o espectador ideal é ainda mais exigível à promoção dramaturgica nova, ao ter primordialmente em conta estes considerandos antes de se presumir proposta?

Teatro sobre teatro, intervenção estética, sociológica e cultural, o ato teatral espetacular é o alvo visado da segunda parte da proposta de Guerreiro - num tempo exato de alteradas correntes de consciência, de fluxos culturais mediáticos de globalização e de pressão do lastro civilizacional sobre o presente difuso, inapreensível em sistemas de conhecimento fechado, um tempo teatral, também, de coexistência das formas dramaturgicas tradicionais e de experimentações em dissidência, que visam, por si, tentar desbloquear (um pouco que seja) o horizonte epistemológico da teatralidade (...). Pois é, já só consigo desfrutar da beleza da ilusão teatral quando a destruo. Disse destruo, e não desconstruo, ouviram bem. (...) não estou a querer fazer teatro político! Quanto muito, quero fazer teatro politicamente! Como o outro. p.51 - Brecht revisitado e parodiado?). Proposta metadramaturgica breve e sinuosa, o ónus da agitação e propagação recai na consciência de si dos espectadores ideais, na ex-zona de demarcação do real e da ficção em que se encontram diariamente, em misturas por dentro e por fora de si: P.S. só mais uma coisa – não cometam o erro que eu cometi ao longo da minha vida: levem-se a sério! Mas se pararem de rir, é sinal que estão mortos e que alguém se esqueceu de vos avisar. (p.52). Se o princípio da mistura é o pano de fundo das enunciações da entidade de Guerreiro, a overdose informativa da agenda

mediática a da entidade de Nuno C. Santos, a música (intertextualidades e intermusicalidades, músicas e letras da dimensão pop que fluem como ambiente planetário) é o fundo de articulação ao real contemporâneo, onde Nuno Artur Silva enxerta o seu ente enunciador e por onde o deixa funcionar.

A reconstituição da distância dramática, hiato físico e mental entre representado e recetores do representado, é nesta proposta mais marcada: de novo, as receções podem melhor coisificar o exercício, demarcar-se dele, serem por ele interpeladas na segurança crítica, que as outras duas composições tinham abalado pela condição de direto criada no âmbito performativo inicial e pelo endereçamento nivelado e vicinal depois, jogo provocatório de mesclas e indefinições de estatutos de enunciador e recetores. I Tuning prima pela acessibilidade das receções, ao regressar, no final, quando o performativo se dilui, à trivialidade dos amores dececionados, à desvalorização de construções contemporâneas, ao apelo a um entristecido, quase romântico regresso da amada – depois de críticas dispersantes a realidades portuguesas (fado, p.58, imagem externa do país, p.60, poesia, p.62, media, entretenimento e alienação, p.63) A distância dramática restabelecida volta a permitir que as receções observem e ouçam a personagem, ressegurando-se do seu estatuto e essência, relativizando o pano de fundo de d.j. de musicais intertextualidades geracionais.

Um mesmo pano de fundo de tecnologias da comunicação (ipod e sequência de musicalidades de significação geracional estruturam o pendor performativo de ato mais próximo do real) permite seguir-se o curso expositivo da personagem menos ambígua nas breves deambulações (também metadramáticas) que alinha – o quadro performativo permite leituras mais acessíveis e juízos distanciados sobre a personagem em cena; mesmo quando intenta aproximar-se da zona de demarcação, as receções, seguras do seu estatuto e da natureza da função a que assistem no limite do real, não a credibilizam no meio da assembleia: o enunciador de I Tuning é mais personagem pela simples pormenor de a sua enunciação e pose de d.j. do texto (p.57) trair a confiança (deslocada?) de particular mal de amor (Sinto que em ti me faltas tu e em mim me falto eu, isto e o contrário disto mesmo, pessoano, sem drama só com gente, p.63) – o tópico não agitprop, o tópico não político e não interventivo no real da assembleia; este pormenor torna o performer em personagem, cria distância crítica, a ambiguidade performativa desliza perante um ténue lamento amoroso, que a resume essencialmente, e desune os restantes tópicos de intervenção artística no social. Da metadramática e da agitação política vicinal dos dois textos anteriores, visando furar na sociedade e na teatralidade, I Tuning abre retrocesso, pelo intimismo redutor da confissão amorosa, aos diálogos que completam a coletânea, e que representam (como em tantos outros textos analisados) a preocupação existencial primordial - deixando numa margem de categorização equívoca os textos de motivação teórica sobre o real interno e externo da teatralidade (Nuno C. Santos e Nelson Rodrigues) ou a escabrosa farsa ad homine de Rosa Mendes.

Os diálogos, constituintes menores das formas dramáticas tradicionais, surgem, na

prática, como espaços menos profícuos de furar, localmente, o bloqueio da dramaticidade atual - pelo menos, ao nível desta coletânea e tendo em consideração as três propostas monológicas analisadas: na forma e nos conteúdos (em que centram a pertinência dramaturgica, a urgência), é a reiteração, segundo traduções de contemporaneidade nas temáticas, não o furar dos bloqueios dramaturgicos, o que ocorre – os amores entre homens e mulheres estão gastos em duetos repetidos, os atritos conjugais raramente adicionam dramaturgicamente algo mais do que as telenovelas de sucesso popular diário, vivendo do repetido e interminável arrastamento de argumentações conjugais, de felicidades e infelicidades a dois, redutoras ideológicas contemporâneas do âmbito humano e do mundo real em expansão (que, na verdade, urge observar laboratorialmente), exercícios apagadores de consciências mais inclusivas do concreto - jogos de limitação ficcional à reiteração da condição do homem e mulher light?

A dimensão metadramaturgica e política (a transposição que intentam sobre a zona de confluência da ficção e do real) dos últimos três monólogos analisados condiciona a abordagem crítica dos duetos, sobretudo, a inércia das formas dramaturgicas em que algumas propostas vertem traduções contemporâneas de amor e sexo, sem que se abram áreas inovadoras (dramaturgicas e metadramaturgicas) de reabordagem das temáticas, sem que se evite a reiteração, sem que a previsibilidade e os modos de exposição sejam, na intencionalidade autoral, questionados. Por mais divertidos e ligeiros, por mais que transportem à cena detalhes concretos de relações contemporâneas ou temáticas urgentes de sexo e tensão conjugal, o facto é que algumas propostas dificilmente descolam de uma miríade interminável de duetos fílmicos, televisivos, musicais, etc. padronizados, onde mal se vislumbra tragicidade e realidade duras, onde se reproduzem lugares-comuns dos amores. Para que essas propostas descolem desses duetos padronizados, a reviravolta terá de ser operada na encenação (decisões de práticas dramaturgicas sobre o texto em proposta): cada dueto tem de ser observado e relido pelo invés, cada enunciação e cada gesto serem lidos pelo outro lado do espelho; a disjunção é clara: ou os amores são representados com genuína ingenuidade e sobre eles nada (?!) mais há de urgente a dizer; ou eles são representações de caricatura, autorretratos geracionais e é pela ironia, o sarcasmo e a iconoclastia que há que desdobrá-los, apresentá-los a receções educadas teatral e politicamente, para se os poder fazer dissemelhantes dos produtos mediáticos de entorpecimento.

Na miscelânea e contradição de um volume de recolha de propostas, o ecletismo é um valor, propostas diversificadas ajudam a diversificar caminhos, por várias vias se pode furar o bloqueio da teatralidade contemporânea; mas é um facto, também, que há, no volume, um choque entre experimentação dissidente possível de formas e a reiteração (imitação reverente ou inconsciente) de formas gastas, em que o comprazimento faz diluir o que seria urgente aportar às dramaturgias contemporâneas. Comparando com as Dramaturgias Emergentes, na extensão e estruturas próprias, fica-se com a ideia de nestas ser mais consciente e urgente laborar nas formas e deixá-las veicular ruturas; nas

Urgências, a forma, para várias propostas de monólogos e diálogos, para além de não se constituir problema metadramatúrgico inserido, também o não é quanto à atualização dramatúrgica, ao esforço de furar por dentro do teatro, por dentro dos bloqueios e do património – daí também a sensação de ready made, de moda descartável em várias das propostas, crenças de se bastar verter um conteúdo de imaginário geracional em recipientes, embalagens normalizadas, para fazer passar um produto por novo. Quando se fala em consciência dramatúrgica de antecedentes, é neste ponto que as duas coletâneas divergem e se opõem – apesar das vias experimentais de desdobramento teatral, que Guerreiro, Nuno C. Santos e Nuno Artur Silva representam nos monólogos.

A análise dramatúrgica dos sete duetos conjugais está, à partida, condicionada, no plano das formas, pela comparação com os três monólogos referidos, exemplos práticos de tentativas de rutura considerável com as formas anteriores e de aproximação atuante da zona entre ficção e real, mudando a cena e os relacionamentos das receções com a cena. Com os diálogos, de novo, as receções voltam a estar perante personagens, dentro de cenas compostas, no repetido voyeurismo simples da intimidade conjugal de atritos (os picos de confronto, as seduções irrisórias, o empolamento das danças de acasalamento humano, etc.); o que representam é familiar, reconhecível, observável, estranhável, mas distante e coisificável; contudo, pela não laboração sobre as formas antecedentes, alguns quadros absorvem para a ligeireza da representação todas as realidades envolventes, tendem a apagá-las e a devolver às receções amores como centralidade humana e dramatúrgica não questionada na relatividade, ampliações desvinculadas de objetivos laboratoriais. Para facilitar a análise dramatúrgica do conjunto, a unidade e arredondamento de cada dueto podem ser conectados e alinhados, vendo-se como peças soltas do puzzle amoroso da atualidade: os encaixes e sobreposições permitem pressentir grandes lacunas de questionação sobre a temática amorosa contemporânea (os outros amores e desamores não evocados; vide, adiante Luís Assis e Castro Guedes, por exemplo) e, interligados, compõem, apenas, parte de um sector heterossexual dos amores da contemporaneidade, sublinhando quase sempre o insatisfatório e o ridículo das relações focadas. Num primeiro andamento, os duetos ocupam-se de cruzamentos, seduções e preliminares; num segundo, repetem vários tons de atrito, conflito, desgaste e descruzar de percursos; num terceiro, terapias e estratégias de superação do fracasso amoroso e a separação (trágica) dos amantes pela morte, pela dissolução do humano.

Última chamada (de L. F. Borges) cruza, num não-lugar (aeroporto), um galã clownesco e uma profissional liberal com destinos de voo europeus e faz assentar a troca entre personagens (inequívocas, teatrais) na hipótese de uma nova página se poder iniciar da conjugação das duas. A proposta de Lucas Pires, Coimbra B, é muito semelhante no ponto de cruzamento (estação de comboio), mas, nas trocas de sedução e requisição de atenção, é permanente a articulação com as tristes realidades sociais em torno do jovem, a carga trágica (simulada ou não) que traz à abordagem da mulher jovem. Em Borges, é a vacuidade não sexual e não trágica que preenche o exercício (ter filhos, etc.); o humor galante de terceira geração e a resistência de pudor e pequenas cedências burguesas

calculadas da mulher não transportam à cena mais do que um sketch cor de rosa, com um vago final (Ela Paris ou Lisboa? Ele O medo ou a fé...Como é que vai ser?) não distante da miríade de inócuos diálogos de telenovela – a releitura da proposta pelo outro lado do espelho (caricatura, sarcasmo e iconoclastia) assemelha-se possível e mais produtiva, do que uma leitura em que a proposta se baste a si própria, nas formas não trabalhadas e nos conteúdos não demarcados.

1963, de Pedro Mexia, reproduz parcialmente dialogia tradicional de preliminares de relação, mas elege um conteúdo mais articulado com as realidades contemporâneas e a História: desde logo a revolução sexual dos anos 1960 (Beatles e a liberalização da obra banida de D.H.Lawrence) e um catolicismo herdado de autoflagelação sexual, ainda ideologicamente assertivo na sociedade portuguesa, mas já distante das práticas individuais e sociais aceites – quadro de inibições, angústias e raciocínios deslocados, que Ela (prostituta ou mulher livre) faz relativizar pela ironia calma. Em relação ao banal dueto de sedução de Borges, a proposta de Mexia inclui uma carga de anterioridades, a fazer rever o decorrido em cena; Borges reproduz o inócuo da contemporaneidade, sem acrescer margens de receção, desgarrando o dueto do real e da História – um exercício de contemporaneidade não estranhada; Mexia aborda a sedução pela impotência de realização da sexualidade, que o lastro da História ainda impede, e deste modo, abre o texto às receções, incita a que matéria social e histórica seja deduzida do quadro. Por junto, duas propostas de autorretratos geracionais (amores fúteis, light e sexo repenso) a revirar por encenações satíricas, pelo outro lado do espelho?

Atritos e jogos de conflito amoroso são o pico dos duetos Sexo e nada de sexo (Nuno Artur Silva), Azul a cores (Filipe Homem Fonseca) e Eu e tu não somos nós (L. F. Borges). Os três diálogos focam momentos precisos de rutura dos cônjuges, argumentos e acusações recíprocas, os instantes em que se descruzam afinidades: N.A. Silva explora a separação temporária, o adiamento de uma relação assumida, a despedida formal dos amantes no aeroporto; cria, para cada personagem, dois discursos (o que proferem, em troca ativa, e o que dizem, comentando-se, mentalmente, a si e ao outro), materializando, por eles, a duplicidade da relação amorosa, a não conjugação de verdade e coragem entre os amantes; o dueto enriquece-se por este plano de apartes, comentários, antecipações mentais e mostra o lado silenciado dos discursos amorosos normalizados, o que não pode ser dito, sob pena de se terminar uma relação corrente; depois, gradualmente, as contradições vão sendo expostas (sexo, amizade, compromisso, medo de rotina conjugal que estrague o sexo, separação, adiamento, etc.) e as intenções iniciais (Ele cortar, Ela ir ter com ele, viverem juntos) invertem-se. A relação termina, parecendo estar ainda em debate suspenso – e a articulação com o real envolvente (onde duplicidade e a não assunção calculista de palavras é prática disseminada) faz-se, subtilmente, pela desculpa da nova emigração de jovens adultos portugueses (habilitados ou não) - por sua vez, ligando-se à proposta de Tuna de bolsas para os professores/artistas: a separação, o descruzar de percursos, assumir-se o efémero dos amores contemporâneos (distintos, por mil razões, do amor-prisão ou do amor-

habituação das gerações anteriores), o sair de um caldo de cultura e de um país com muitos sintomas de bloqueio social e existencial, talvez não seja o mais trágico: porque (tese de Tunas) a artificialidade das relações, em momento inesperado de pressão (terramoto anunciado, por exemplo), pode destruir o diálogo comedido e estratégico dos amores e desencadear transe de violência sadomasoquista, destruição de ambos os parceiros (vide, adiante, Genebra).

Em Azul a cores, uma mulher busca num prostituto em hotel a terapia para o desengano conjugal, sublima e descomprime, pela sessão paga e os minutos controlados da hora cronometrada (da prostituição e da psicanálise), as tensões não resolvidas do fracasso, revive e dramatiza, apoia-se no ator, terapeuta e prostituto, para conseguir ir, um pouco, em frente com a raiva acumulada do fracasso conjugal, que a não larga. Cama, divã, palco e bastidores metadramatúrgicos (o prostituto presta-se ao jogo de encarnação do supliciado marido ausente) coincidem, sobrepõem-se totalmente; um teatro amoroso dentro do teatro amoroso e um teatro da patologia mental dos amores em sessão clínica dão vazão (terapêutica) à agressividade latente – retiram pressão à ressaca de amores, não os deixam acumular até ao limite passional e às sádicas e masoquistas erupções gravosas (o extremo de Tunas, e a refinada ambiguidade de Genebra), mas não se garante qualquer cura duradoura: o mal feito está lá, no fundo de rancores e pequenas dores da paciente e são sinuosos e imprevisíveis os canais por onde se insinuem traumas conjugais, o que os pode (e com que efeitos) vir a fazer eclodir, subitamente. Por estas razões, as sessões dever-se-ão manter...?

Em Eu e tu não somos nós, Borges não redime a sua anterior proposta de diálogo amoroso, persiste em fechar o diálogo sobre a centralidade dos amores, embora tente colmatar, pela surpresa final do insólito, o que falta concetualmente laborar em articulações: um transeunte, abordado por mulher mais velha (e que deixa depreender algum desarranjo psíquico), acaba por perceber estar morto e ser Luísa, a esposa abandonada, envelhecida vinte anos, quem o interpela, anualmente, no local onde fora atropelado, durante os instantes em que fuma um cigarro – o mesmo cigarro à porta de casa, na noite em que a decidiu deixar..

A separação definitiva dos amantes pela morte dá-se, noutra registo, dramaturgicamente não gratuito, pelos discursos paralelos em Coro dos amantes a caminho do hospital, de Tiago Rodrigues: a simultaneidade, com que atriz e ator devem narrar factos angustiantes de um percurso de emergência para o hospital, produz, na cadência de frases curtas em eco, um crescendo de tensão e angústia nas receções, sendo quase desnecessária qualquer visualização da ação narrada ou a presença física dos narradores em paralelo. A brevidade, o ritmo e a intensidade do exercício conseguem integrar, em catadupa mas com clareza, os antecedentes de vida conjugal, familiar, profissional (o teatro sem dinheiro) narrada, para, na parte final, se irem espaçando, perdendo fôlego e cadência, desgarrando-se, silenciando-se. A exploração da enunciação coral paralela de um mesmo discurso sobre um mesmo pico trágico (divergindo nas conjugações de 1ª. e 3ª. pessoas do singular) permite operar dramaturgicamente sobre o ponto (o eco) de

separação trágica dos amantes pela morte, representar na cena a incomunicabilidade progressiva na zona de dissolução do humano no inumano. Dramaturgicamente, o narrativo coral resulta em diálogo impossível de manter entre duas dimensões, acentua a separação trágica súbita dos amores afinados, da rara conjugação dos amantes na triste efemeridade da existência, que outros duetos preenchem de atritos e desafinações conjugais caricatas.

Genebra fecha os diálogos da coletânea com o cinismo dos extremos, a que as relações amorosas podem levar (a advertência geracional de Tuna, de novo, sobre a perigosidade das paixões). A indiferença e invalidade da consciência nos atos e pulsões passionais, Eros e Thanatos em tensão sobre homens e mulheres, resultam na aparição de Marte (ainda raro, nestas novas dramaturgias analisadas, as fúrias e estratégias de Medeia, por preterição e ciúme homicida); no breve quadro de fundo hospitalar, progride-se a partir do acaso (?) que junta dois ex-amantes na sala de espera, ambos afinal, pendentes da situação de vida ou de morte de um terceiro elemento, vítima de atropelamento; da coincidência perplexizante à suspeita de o acidente ter tido intencionalidades de vingança ciumenta, cínicamente, passa-se por dentro da hipótese de metáfora dramatúrgica de uma Medeia masculina, inocente e refinada na vingança de amores não correspondidos, preteridos; o reviver das discussões conjugais intermináveis, sem outra solução pacificada que o descruzar de percursos, acentua os falsos armistícios amorosos, em que as partes em conflito devem apartar-se, cessar hostilidades, cortar relações, por mais diplomáticas, para que vítimas inocentes e danos colaterais sejam poupados à sanha da guerra aberta. À sensaboria das relações amorosas light (como Borges as propõe), a alternativa dos amantes não afinados fica sob o signo das paixões malévolas e necessidades de terapias pós-amorosas; entre Eros e Thanatos, Marte instala-se, os atritos amorosos, em escalada mental, são conflitos e os conflitos abertos não se conseguem reger por qualquer parcimónia humana de convenções, as quais, não podendo deter carnificina e o maior dano possível de infligir reciprocamente (o aniquilamento do opositor), têm a cândida intenção de a humanizar por atenção a terceiros. No amor como na guerra, Joana e Marco, encarniçam-se: paradoxais ambos, empolam a disputa amorosa descruzada, até só essa acesa confrontação de aniquilação total do outro importar, nisso se anularem biologias – as próprias e as de terceiros; as vítimas de danos colaterais não importam perante a paixão rediviva de aniquilar o outro. Marco (p.191) descreve a relação descruzada (mas não terminada) sempre por metáforas bélicas e inversões da humanidade da Convenção de Genebra, fazendo coincidir, cínica e tragicamente, o amoroso e o bélico, duas euforias, duas paixões demenciais do humano e, com cínica diplomacia (continuar a guerra por outros meios), no final mantém-se a ambiguidade de acidente ou vingança - não sobre o atropelado, mas sobre a outra parte, Joana, cujo namorado, não morre, mas não voltará (garante Marco) a andar.

Os amores contemporâneos de Urgências (sua componente cultural-ideológica maioritária) atualizam, reiteram, desfiguram um pouco seduções, disputas, ressacas, tragicidades tradicionalmente dramatizáveis. A temática heterossexual não se desvia

muito da anterioridade, em termos dramaturgicos, as formas de refazer a representação destas temáticas contêm algumas margens de manobra, para se criar distância não ilusionista em relação à miríade intoxicante de duetos amorosos em produtos massivos (fílmicos, televisivos, musicais pop e musicais populares de romanticismos primários e fátuos, etc.), que os concretizam como fechados sobre si mesmos e os põem a circular de modos mais expeditos e com garantidos efeitos encantatórios, entorpecentes em largas receções. A diferença dramaturgica dos amores fúteis ou trágicos em teatro está dependente da laboração sobre as formas dramaturgicas e não sobre algum conteúdo hodierno, que fosse, ainda, urgente apresentar, verter, fazer passar como mensagem no campo; articulações do existencial com o social envolvente e a História apagada são vias para revigorar duetos dramaturgicos amorosos: sexualidades, feminismo, homossexualidade, sadomasoquismo, afinidades a rarear e trágicas no final, cruzamentos e descruzamentos tipificadores geracionais; a inserção dramaturgica dos diversos amores da atualidade na História, em contraponto à tragicidade de clássicos amores ocidentais, aos amores burgueses, à crise dos amores no final do século xix, à revolução sexual, etc. – num bom exemplo deste desiderato, 1963, de Mexia, tem o mérito dramaturgico de chamar a atenção (articulatória) para a geracional revolução sexual anti-establishment dos anos 1960, em cujas confusas ressacas o Ocidente se vem debatendo, sob anátemas históricos do Catolicismo e uma profusão de extremismos de ruturas e recuperações.

Para revigorar a forma dos duetos amorosos, sobretudo, não se pode deixar que a cena os insuffle ao limite, que absorvam os bastidores, os escureçam, na cena saturada, neles repleta, afinal, se banalizem: por mais que os amores (de toda desordem conhecida...) não se possam extirpar da índole e condição humanas, em abstração eles não são exclusivos motores de existências, sociedade, História e Civilização ocidentais, mas fautores de teatros de focagem e ampliação desmesurada de um pormenor constituinte, até a tudo se sobrepor e apagar, naturalismos de absurdo, inação, teatros destruidores das teatralidades. Os duetos amorosos são forma dramaturgica muito desgastada: se a não laboração sobre ela fizer fechar as novas propostas às articulações (que a cena contemporânea tende a prescrever como produtivas e exata ligação a uma consciência de si, dos outros e do ponto de inserção em mais vastos e pressionantes percursos históricos e civilizacionais), os amores saturam e absurdizam, negativamente, as teatralidades contemporâneas. As propostas de Mexia (1963 e Genebra), Tiago Rodrigues (Coro dos amantes a caminho...) e Filipe Homem Fonseca (O lado bom) ativam esta consciência nas receções, denotam-na nas autorias; os restantes duetos bastam-se na retransmissão dos amores heterossexuais, como, por um lado, suficiências cénicas, preenchimentos do que há a dar a ver, por outro, como rasuras de outras pertinentes (urgentes?) problemáticas articuladas, que acometem a contemporaneidade e ela mesma tende a obliterar numa atmosfera light, que já não se autossustenta, que se rompe e esvazia diariamente.

O que se propõe dar a ver (ouvir, pensar, sentir, confrontar, aceitar, entender, etc.) por este último prisma, não tem direção, confina-se à reprodução do reconhecível

socialmente e não tem sobre ele posição, perspectiva explícita (por vezes nem implícita) de exterioridade nem de laboração interna, como se as dramaturgias também tendessem a reduzir-se à exposição anódina, não conflituante, normalizada, ao debitar de palavras e imagens entorpecentes (estratégia de continuidade, substituição equivalente e consumo acrítico de artigos audiovisuais dos media planetários) e a promoção e assistência a ato dramático se rendesse, gradualmente, às práticas mediáticas individuadas de interminável emissão e acusação de receção, indolente e não interativa, de correntes contínuas de informações, estímulos díspares, ruídos continuados. O traço distintivo entre dramaturgias resistentes e o mediático avassalador contemporâneo parece residir, concretamente, nesse interstício ainda possível entre o entorpecimento, a precoce, desistente dissolução no inumano e uma condicionada expressão de articulações do existencial, do conhecimento crítico das realidades envolventes e de uma desilusionista (não totalmente niilista, desesperançada) perspectiva de História e Civilização ocidentais – o que, política e dramaturgicamente, se opera pela capacidade de articular (ou não), na cena contemporânea, três dimensões conscientes das propostas. A coletânea Urgências documenta bastante bem esta coexistência, o atual momento indeciso, a confluência de opiniões dramáticas, o bloqueio reiterado e voluntariosas propostas de o furar um pouco. As propostas mais ilusionistas, contudo, podem corresponder, involuntariamente, a necessidades de encenação irónicas, sarcásticas ou iconoclastas, para se não verem reduzidas, mas há que olhá-las com desconfiança, sempre que se aproximam do mainstream ideológico dos media. Caso se as releia pelo outro lado do espelho, contudo, o que se revê em cena é, de novo, dramaturgia de robertinhos, em que o presente é vertido em simulacro e dissimulação; este expediente de representação geracional volta a colocar a tónica sobre o representado como galeria de quadros de interação e figuração de anomalias (psíquicas e ideológicas, onde o patológico não recubra os seus contornos) e a fazer das atuais dramaturgias dissidentes lugares simbólicos de exposição de anomalia mental, de desvarios, paixões, inconsciências de si, narrativas de pequenas, médias ou gravosas loucuras, que preenchem as realidades quotidianas e ali se aportam, laboratorialmente, como que sob observação em ambulatório.

A análise crítica dos jogos autorais (a inferência crítica das intencionalidades que Hutcheon preconizava) suscita, dos dramaturgos, posturas, poses, simulações e dissimulações, imposturas, perversões e manipulações, induções em erros, sarcasmos, provocações, expressões de niilismos e iconoclastias autorais, etc.; e coloca, continuamente, a questão de as (auto)representações geracionais se inclinarem sempre mais ao caricatural, intencionada ou menos conscientemente (Borges), do que à enxuta declinação contemporânea do trágico (T. Rodrigues, F.H. Fonseca), de risível, anómalo e desconcertante se repetirem nas curtas peças, de seriedade e angústia palpáveis contemporâneas nelas aflorarem com mais dificuldade – (auto)retratos parciais de uma geração, através do elemento central e centrado das condicionantes culturais e ideológicas (reduzir História, real, existências aos amores e ao humor sobre os amores), que as regem, que as preenchem, o que a geração sabe e o que desconhece, o que lhe

importa e o que descarta.

Em termos gerais da representação contemporânea, a transposição dramatúrgica dominante do caricato e do não trágico não é tão eloquente, a nível autoral, como ao nível das receções prováveis: a autocaricatura geracional pode captar atenções e tencionar impactos distanciadores, porque, à partida, se utiliza dos estratagemas mediáticos de entorpecimento pelo irracional e pelo entretenimento ligeiro da teia mediática; o risível de exposições caricaturais (a anomalia ou a patologia psíquica constroem a esmagadora maioria das personagens analisadas nas novas propostas) é, contudo, ambíguo, ao permitir, em muitos casos, que o trágico menor escape por eclipse do riso catártico e, numa orla brilhante, se afirme por detrás das dramaturgias ligeiras; a captação do trágico por detrás do risível é sempre diferida, posterior, inscrita e de receção falível, colonizada que está pela prevalência do risível na contemporaneidade das comunicações estéticas e sociais – o entretenimento, o entorpecimento e a norma ideológica dos media que instaura a boa disposição generalizada, os lados bons, o paradigma do melhor dos mundos possíveis, o hedonismo fácil e o narcisismo indolente, ao domicílio, do homem light. O jogo de espelhos inclinados das dramaturgias, que reproduzem realidades e declinam o trágico contemporâneo com intenções de objetividades e efeitos de devolução, defrontam-se com o problema (metadramatúrgico e político) de as receções, na generalidade pouco educadas, não se conseguirem ou quererem, não poderem aceder ao outro lado do espelho.

Uma última característica (metadramatúrgica) das novas propostas é a determinante inclusão (na projeção, feitura e formas de emissão), muito consciente, da destinação dos exercícios – a ponderação de partida da pertinência ou impertinência do ato dramatúrgico, atuando (ou não) sobre públicos esboçados, mas concretos, a partir do conhecimento das disponibilidades, aversões ou incapacidades (estéticas, políticas, sociais, ideológicas) de se assistir e interagir, no Portugal contemporâneo, a ato dramatúrgico não tradicional e não institucionalizado, em que o ónus da função recaia sobre as receções; as estratégias de suspensão de credulidade e incredulidade, os modos de endereçamento de públicos (sociologicamente peculiares e esteticamente formatados na habituação dos media niveladores) refazem-se nas propostas, para que dependências tóxicas de consumismo acrítico diário nos relacionamentos culturais sejam, por um instante, desestabilizadas. Elemento decisivo nestas dramaturgias passa a ser as receções: um ângulo metadramatúrgico, um vector de efeitos incide sobre elas; elas estão, mais do que suspeitam, sob observação laboratorial a partir dos bastidores, pelos panos laterais de cena ou a partir da teia; os dramaturgos espiam-nas nas reações (enfado, desconforto, perplexidade, indolência, indignação, indiferença); as armadilhas que lhes podem lançar, colhem frequentemente no hiato abreviado entre cena ficcional e plateia (última fronteira da realidade incrédula perante jogos), ou na distância calada a que o ato as poderá remeter; estar por dentro ou bem fora do espetáculo, do representado, como entidades vicinais em abordagem agitprop, ou como cidadãos pensantes e emocionáveis, com integridade analítica, sobre o que se profere e infere da

vida de que fazem parte, alienada, menos alienada, crítica, no palco efêmero de uma frequência social e cultural.

Os posicionamentos autorais em relação às matérias dramáticas expostas, às articulações com as envolvências do ato e à sobrecarga das recepções, deixam a nu roberinhos decalcados das realidades contemporâneas, (auto)retratos ampliados pela sátira e caricatura quase sempre, por vezes raiando o farsesco de poderosos, outras vezes cortando humores e veleidades com a crua imposição do trágico menor contemporâneo. Mas, como se voltará a ver em algumas dramaturgias menos afirmadas ainda, a tendência para (auto) retratos da terceira geração (expondo oscilações entre a ingenuidade tonta de roberinhos por personagens ou a exposição mais ou menos subtil de personagens possuídas de anomalias e patologias, paixões e aleijões psíquicos) configura-a como método criativo, material de desenvolvimento e remate dramáticos, pertinência de endereçamento a recepções geracionais (não só), como intenção primeira e última – o que há de urgente a dizer é a configuração peculiar, portuguesa mas extensível, da geração terceira, as incógnitas de presente e futuros, a geração como resultado da História recente e (menos evidente, para ela mesma) do longo ciclo recém terminado, as suas deambulações e errâncias, o que sabe e desconhece, defeitos e virtudes mesclados, humor, euforias, disposições e tragicidades recobertas, dissimulações e simulacros, delírios crassos e patologias identificadas.

A crueldade autoral de exposição de pequenos títeres contemporâneos, de autorretratos geracionais não se resume na punição das entidades reconhecíveis pelo risível - usa-o para colocar, por trás dele, indicações ao trágico que o riso esconde; na manipulação dramática que lhes apresenta a menoridade indefesa (a alienação pelas novas ideologias de circulação mediática, vacuidades existenciais, inconsciências de si e do que rodeia, pequenez e isolamento, impossibilidade de laços, afetos, cidadanias, etc.), são as patologias trágicas menores, o vazio (atuhlado) do homem e mulher light portugueses que se visa fazer receber e repensar.

O ónus da função recai, assim, sobre as recepções: o escárnio ou a angústia perante a grave perturbação objetiva da contemporaneidade, portuguesa, extensível, na ponta de um muito longo processo.

DÉCIMO ESTUDO

DRAMATURGIAS AVULSAS E MENOS AFIRMADAS

As dramaturgias atrás analisadas (com provas de cena e coerências dramáticas próprias fazendo esperar continuidades e desenvolvimentos a partir do já enunciado) completam-se, num mural bruegeliano de contributo ensaístico sobre entes e realidades portuguesas contemporâneas, por outros tipos de propostas menos afirmadas e mais avulsas - ainda tentando construir linhas dramáticas próprias ou experimentando vias diversificadas para, no fundo, participarem no mesmo movimento de apropriação de saberes dramáticos patrimoniais e inflexão de atenções de pesquisa e devolução sobre o campo concreto das realidades portuguesas contemporâneas - a terceira geração e as circunstâncias particulares de trágico menor que declina.

Do ponto de vista das formas depuradas, de apropriações e usos de saberes dramáticos anteriores e das focalizações laboratoriais no real português diretamente envolvente (familiar, reconhecível e estranhável), do ponto de vista do leque de registos de cómico com que recobrem (deixando, subtilmente, entrevê-las) zonas de sombra e silêncio do trágico menor, algumas das propostas menos afirmadas acrescentam decisivos pormenores de diretos conhecimentos sociais, psíquicos, ideológicos, históricos - introduzem, no crítico mural expositivo de consciências e inconsciências de si, intensidades, preenchem lacunas ou relativizam criticamente alguma bonomia de representação de realidades (que pretendem serem bem mais duras, gravosas e extremas) de uma mesma terceira geração e suas circunstâncias de vária índole, por vezes retirando totalmente a capa de humor ligeiro, que induz as receções à percepção do trágico menor - e, sem esse humor de difusão ideológica, acentuam violências, baixeza e crueza de perversões e desumanizações. As zonas lacunares deste crítico mural necessitam, ainda, de serem (até uma eloquente saturação bruegeliana) preenchidas por textos não editados, menos visíveis e acessíveis, que vieram municiando, sobre este mesmo enfoque português, cenas da margem dentro da margem e que, não tendo configurações editoriais, foram suporte de efémeras realizações práticas, de rasto quase perdido - e poderão ser materiais elucidativos quanto a declinações mais específicas das temáticas sectoriais (que as propostas visíveis evidenciaram em termos geracionais, mas que não esgotaram), quanto ao compósito trágico menor contemporâneo. As dramaturgias menos afirmadas e mais avulsas, ao ajudarem a preencher algumas zonas a negro no mural, são indício de que outras propostas não editadas poderiam ajudar a compreender, com intensidade, ainda outros recantos, que se sente faltarem a uma visão mais completa e pormenorizada das tendências dramáticas deste surgimento - o lado oculto de uma lua, de que a edição permitiu ver o lado iluminado.

1. João Santos Lopes - sanha ideológica à upper class de segunda geração

O caso das propostas dramáticas de João Santos Lopes (JSL) surge como exemplo ilustrativo da questão de edição (não edição ou dificultosa edição) de novo teatro, hoje, em Portugal, da visibilidade e do acesso a propostas, que podem atingir cenas, sem deixar mais do que um registo suspenso nas redes sociais ou no conhecimento circunscrito de fomentadores e recetores localizados de esforços dramáticos, mas que não é facilitado a uma intenção crítica geral, que as pretenda integrar, colocar no puzzle maior, nos espaços lacunares do mural bruegeliano, encaixá-los no ensaio crítico da contemporaneidade interna feito por via dramática – e elas são necessárias, para que zonas ainda a negro se preencham com declinações específicas (mais extremas, mais violentas, mais contraculturais e iconoclastas, mais afastadas da aceitabilidade atual), menos afirmadas, porque menos enquadráveis, por algumas virulências ideológicas que as regem e constituem o cerne das suas intencionalidades – de alguma forma, as dramaturgias editadas (atrás analisadas) não é que tenham perdido pertinência e virulência, mas tornaram-se, entretanto, novo património reconhecido, à medida que a aceitabilidade cultural e ideológica dos seus conteúdos e pressupostos obrigaram a reduzir impactos e começaram a ser culturalmente absorvidas.

JSL constitui um caso singular de menor afirmação numa continuidade produtiva, exatamente pela dureza acusatória na exposição dramática das suas perspetivas de interação das realidades psíquicas e sociológicas portuguesas contemporâneas, concentrando-se em via própria de pesquisa e proposição. A exposição farsca ou de humor ligeiro subtil dá lugar a uma teatralidade sociológica e psíquica dura e direta, em que violências, crueldades, perversões sexuais e patologias mentais não têm margem para subterfúgios, escamoteamentos de intencionalidades, atitudes de ponderação e viés, ou grande lugar para laborações das receções sobre o que se expõe: depois dos jovens suburbanos racistas epidérmicos e trágicos (*Às Vezes Neva em Abril*), acomete-se, na sua dramaturgia, uma upper class portuguesa reconhecível (resultante de europeização e fase de globalização, mas também de ecos de tempos obscuros) por um crasso e cruel lado negro (apenas suspeitado, apenas indiciado culturalmente em algumas dramaturgias anteriores - Barbosa, Jaime Rocha, Nascimento Rosa), mas que concretiza o cerne de uma via política combativa de experimentação trágica - sem apoios em humores ligeiros, a partir de posicionamentos de voluntarismo provocador.

A visibilidade de JSL não se fez através de ligações a palcos marginais de ressonância (trabalhou como encenador, ator, adaptador e criador de textos de um grupo amador – Grupo de Teatro Esteiros, de Alhandra), mas através do reconhecimento de existência dramática por júris de concursos de novas propostas (SPA e Inatel) – o que levou a que o seu texto mais conhecido (*Às Vezes Neva em Abril*) tenha sido representado pelo Novo Grupo/Teatro Aberto e editado pela D. Quixote, nos termos do prémio de 1998. Vencedor também de vários prémios anuais do Inatel, a publicação de quatro outras propostas permitiu acesso crítico a desenvolvimentos das premissas dramáticas, que

parecem caracterizar a sua linha de produção, e que focam frontal, satírica e cruelmente, a inconsistência, frágeis preconceitos, dissimuladas angústias e perversões graves de sectores de sucesso das segunda e terceira gerações - que se pressente, ilusoriamente, à parte do grosso geracional, mas que, afinal, desconhecendo-o, partilha, pelo lado extremo da ignorância e da presunção, desse trágico menor, que as pode caracterizar sumariamente.

Histrionia ("on the road" em tempos de trégua), de 2001, é um texto menos conseguido: jogando sobre visões epígonas de dramaturgias das guerras civis revolucionárias (Mãe Coragem, Cabeças Redondas e Cabeças Bicudas, de Brecht, ecoam) e acentuando o happy end, de ironia quase melodramática, em detrimento do acento político e ideológico no desenho das figuras e da trama, é experimentação menos conseguida, exatamente por querer fazer vingar uma atitude de familiaridade antibélica, por adesão emotiva de públicos às personagens, à temática e ao representado. As outras três propostas premiadas pelo concurso (2000 - segundo prémio; 2002, 2005 - primeiros prémios) constituem um tríptico merecedor de comentário crítico mais detalhado, ao focarem e procurarem ampliar uma upper class mais portuguesa e menos abstrata do que aquela que Abel Neves desenha em algumas das peças curtas de Além as Estrelas...

Mal Me Queres (2000) inicia o tríptico de pesquisa: denúncia e castigo dramaturgicos da classe média e classe média alta de segunda geração, desvelar frontal de contemporâneos vícios privados sob públicas virtudes, são os tratamentos de choque que o dramaturgo aplica, talvez com alguma leviandade concetual (moral?), sobre algum estereótipo das classes socialmente ascendentes na europeização do país; centrando o decurso dramaturgico na valoração de empatias com uma terceira geração rebelde e insubordinada e acusando a segunda geração, que procura suste, sob a aparência, um doméstico lado silencioso (incesto, abuso e sedução sexual de menores, infidelidades e vícios sexuais, ídoles perversas mantidas sob a superfície moral, mentiras arrastadas, homicídios e pecados), JSL não sugere nem recorre a subtilezas de humor ligeiro: faz proferir, pura e simplesmente, libelos acusatórios de generalização e neles imagina obter uma vantagem política para a erradicação moral de ignomínias e de novos poderosos iníquos - a perspectiva de moral sexual implícita não ajuda a que se desmontem, nas receções, as classes altas resultantes do processo social e político português, antes leva o sentido crítico das receções para terreno pantanoso: a visão dramaturgica crítica dos novos poderosos faz do acessório o alvo e deixa quase incólume o plano (autocrítico) das ideologias bem intencionadas, a perversão sexual e as sexualidades como estigma, ferrete de nova classe social opressora - e não como enigmas persistentes de condição humana.

Sobre a família nuclear desagregada (a Mãe matou o Pai incestuoso, abusador da Filha criança, e enterrou-o no jardim, debaixo de um canteiro de malmequeres), uma desestruturada nova família alargada, aparentemente, agregou-se, e vai-se apurando, no decurso dramaturgico, um conjunto de relacionamentos e hierarquias, sempre desestabilizadas pela insubordinação adolescente: o fátuo e perverso autoritarismo do

Padrasto, professor e perversor de jovens, a existência abúlica da Mãe em segundas núpcias, o Filho do Padrasto, que se lhes junta e é secreto amante da Mãe, uma colega (Dealer) da Filha, que foi vitimada pelo Padrasto, é heroinómana e lésbica – uma sanha desleal, um dúbio exercício, entre o estereotipado de laboração dramaturgicamente crítica e o audacioso introduzir de factos sociológicos internos às famílias desestruturadas? O travo de melodrama contemporâneo aflora, contudo, e com frequência, a cena... Mal Me Queres oscila, não se deixa apreender, definir em intencionalidades imediatas (um mérito dramaturgicamente?): entre o tom maledicente, de injúria baixa, de sanha ideológica dirigida a uma nova classe média alta e de defesa e tentativa de justificação, quase galharda, das (difícilmente sustidas) deambulações e errâncias da terceira geração (a tragicidade dela imputável, em exclusivo, a malfeitorias da segunda - mas sem a lúcida ironia angustiada de Lucas Pires e Vieira Mendes), pela denúncia dramaturgicamente se visa alertar (ou fazer sumário processo e castigar?) para encobertas imoralidades silenciosas (a índole imoral e censurável da segunda geração, sendo os seus poderes pervertidos em sexualidades e foros pessoais e não no plano político do que usufruem realmente, legam, impedem ou permitem, socialmente, a vindouros), assim justificando, como trágica e inelutável, fatal a condição da terceira geração – no fundo não vítima de um histórico processo político, mas de entranhadas taras sexuais da geração anterior... Se este é o cerne da proposta (imorais intercâmbios sexuais entre segunda e terceira geração no Portugal contemporâneo), o tema está explorado pelo lado do estereótipo moral, ajuda à manutenção de morais sexuais conservadoras nas receções; mas se o objetivo é político - no sentido de desgaste crítico dramaturgicamente de um estrato social ascendente, o qual, pelo seu desempenho histórico, perverteu outras ordens de valores e moralidades sociais e ajudou a bloquear futuros, vitimando a terceira geração - então a proposta descarta, dramaturgicamente, nódulos importantes de relação da cena às realidades envolventes.

Desta forma, no plano de abordagem crítica, louvor e dúvida sobre o exercício também oscilam: a perspetivação civilizacional da proposta recupera uma tragicidade ancestral (versão portuguesa familiar das tragédias da linhagem dos Atridas, fatalidades de novas Eléctras, Édipos, Laios, Jocastas, Creontes, etc., já desfiguradas por dramaturgias modernas e posteriores) ou pretende-se arma de arremesso, não polida, de arrasamento, desde a margem, da iniquidade social da classe ascendente? O abuso sexual e as sexualidades ganharam, internamente, na última década, cariz social de anátema, tabu, pudores, terror e piedade, falsa catarse pública, na hipócrita e nada preocupada aspensão social mediática de assuntos confrangedores – e as duplicidades morais das classes poderosas pouco interessam, no fundo, a cidadanias, inclusive o preconceito da crítica moral colide com a cívica liberalização de orientações sexuais, etc. A ambiguidade do exercício decorre de estar, levemente, colocada, na contemporaneidade, a questão social das sexualidades, por um maniqueísmo tosco, que faz as jovens personagens tornarem-se lésbicas quase patéticas, como consequência de abusos por um professor e padrasto de desenho perverso inveterado? A proposta é escorregadia: oscila, sem que, no cômputo geral, estabeleça, sobre os públicos, abertura de laborações personalizadas, endereçamentos intencionados, sem que por nódulos mais demarcados convoque à cena

patrimônio dramático e, por ele e por ela, se redirecionem efeitos e impactos sobre as recepções contemporâneas – antes se inclinando para uma tosca abordagem indireta das liberdades e dos abusos sexuais, segundo perspectivas de moral estreita, dentro de estratégia de combate empenhado às novas classes em ascensão?

Se a condição trágica humana (vertida no plano das sexualidades) se pode colocar no plano civilizacional - ao focar-se a mentira conjugal, sexualidades incestuosas, seduções intergeracionais e sexualidades infieis, as perversões sexuais como motor do trágico e da fatalidade ainda regentes das deambulações e errâncias das personagens - o exercício acrescenta-se, dramaturgicamente, a um rol patrimonial longo; mas se, por outro lado (e os diálogos suportam esta parcial perspectiva de moralidade sexual não aberta no presente), se visa, de alguma forma, relevar e castigar cenicamente poderosos do dia através de sexualidades correntes (irreprimíveis já numa anterior ordem social de decência e tabus de prescrição religiosa e, muito delas, afinal, apenas enquadráveis no foro pessoal de mútuos consentimentos de intercâmbios sexuais), a incongruência da proposta resulta explícita em pouca laboração da temática pertinente e atual (sexualidades e cidadanias?) – e, pior, em indiciamento ideológico de crítica maniqueísta, de estigmatização moral da segunda geração, por via de putativas perversões sexuais, que teriam vitimado a terceira geração e que explicariam a presente condição trágica desta, pelo plano das violências e abusos sexuais, quando os pecados da segunda geração são, historicamente, menos em probabilidade, de um outro teor – político, ideológico, social, económico, de ignorâncias, desleixos premeditados ou de incúrias assumidas, consciências e inconsciências de si e dos outros.

Por este prisma de análise, a via de contraposição dramática às segunda e terceira gerações de sucesso (que JSL visa nas dramaturgias de confronto explícito) peca, por seu turno, por afinamento ideológico de partida e deixa transparecer uma pouca fina capacidade dramática de desmontagem do real em dados (nódulos possíveis) menos especulativos – como se as agruras imputáveis aos poderosos de circunstância se pudessem sintetizar e remeter, mesmo que metaforicamente, a uma antiga trágica pulsão de fatalidades sexuais.

Mal Me Queres, nesta perspectiva crítica, pode constituir-se num texto de impacto popular potencial (o argumentário cinematográfico, telenovelesco, moralista de castigo dos maus e alívio momentâneo dos jovens e a tragédia solidária com que viverão, não lhe subjaz?), exatamente porque imputa e justifica, como consequência de um vasto mal-estar da terceira geração (e as culpas próprias dela também não estão lá...), as perversões da segunda geração (não as históricas, mas as idealistas e ideologizadas, que tudo aparentam esclarecer e nada esclarecem) e não propõe uma mais fina interrogação de recepções – expõe, confronta, determina, fecha assunto. Um tema sensacionalista, tanto como, sociologicamente, efetivo, é perdido, dramaturgicamente, no seu potencial de abertura, por uma sanha autoral, um preconceito ideológico de combatividade, uma fixação política destituída de questionações menos determinadas?

A necessidade de representação dramática do trágico menor é feita, em várias das dramaturgias analisadas, pela via empática e tolerante, expondo-se patologias pela sugestão dramática, que o humor ligeiro veicula e permite que se apreenda por que perspectivas elas podem ser demonstradas e, subtilmente, por que causas e efeitos se puderam concretizar deste modo. A ostensiva proposição de verdades dramáticas, sem válvula de escape do humor ligeiro, em libelo acusatório sumário de JSL, faz perder, às receções, o carácter cívico de aprendentes, decisores, juizes, construtores e avaliadores críticos do representado em cena – o defeito dramático de Mal Me Queres parece ser esse: impor sobre as receções um ponto de vista, determinado por uma moral prévia, não flexível, de oblíqua leitura política das realidades, a partir de uma convicção individuada, politicamente oposta às classes em ascensão, mas sexualmente bem conservadora, posicionamento autoral que busca ratificações nas receções, sobre matérias socialmente válidas e agudas, mas que detêm mais complexidade por explorar que uma sumária condenação, segundo códigos morais desajustados de novos tempos – e novos tempos que, para além dos horizontes bloqueados, poucas mais certezas epistemológicas, permitem assumir.

Na segunda proposta em análise (Insónia, 2005), JSL recai no estereótipo de pesquisa, recolha, laboração reduzida, devolução pouco elaborada e crença moral (politicamente nada hábil, pouco trabalhada) de que os maus e as vítimas se dividem de modo maniqueísta, tanto na moral como nas realidades, bastando expor os seus malefícios para que receções se elucidem, castiguem, se coloquem do lado de bons sensos denunciatórios e, daí, inflitam para comportamentos e atitudes cívicas práticas, em detrimento de pequenos terrores e paixões intimistas se consciencializem em cidadanias funcionais – o exercício volta a ajudar, indiretamente, mais ao conservadorismo cénico do que à abertura de consciências de si e dos outros e a ganhos pessoais e de cidadania, ao assistir-se a função teatral: Sofia, Bernardo e o Sem Abrigo encontram-se numa fechada estação de metro, em circunstâncias de exceção (chuvas de verão, o deflagrar de uma bomba, caos citadino de emergências à superfície), para poder ter lugar confronto verborreico e deixar que o passar do tempo confinado faça expor as contradições da upper class, para que processo sumário e libelo acusatório autoral de estereótipos tenha espaço e tempo dramáticos de audiência, a sanha moral contra as classes altas desdobre argumentos; Bernardo é caricatura do sucesso social contemporâneo, em todos os tiques por que se constrói (desde uma militância política estudantil, até aos jogos e traições ao Pai nas empresas de família, descurando a Esposa e o suicídio do Filho, realizado pessoalmente num momento alto de reconhecimento empresarial, a que falta por imprevisto – avaria do carro); Sofia é dissidente desenganada do mesmo sucesso (não ter previsto, clinicamente, o abeirar do Filho do suicídio derrota-lhe qualquer aleivosia moral, fica-se pela irreverência de atritos conjugais), psiquiatra alcoolizada, em deambulação divertida e provocadora, gozando de cínica libertação sobre o ponto do desespero dele, desfruta saborosa vingança do marido, por este se encontrar em situação em que não se pode valer de qualquer estatuto adquirido e se comportar ridícula e desamparadamente; o Sem Abrigo acaba por se

revelar também como dissidente e antissocial, desumanizado escritor que, ao recusar o establishment e o sucesso que este lhe outorgara, assume uma niilista desumanidade – no final, a bomba e os indiferenciados efeitos devastadores dela são de sua autoria, colando-se à cena o patético grosseiro do terrorismo contemporâneo, sem mais cuidadas inferências.

Entre as duas propostas, JSL faz, contudo, notar uma nuance de base ideológica: os males do mundo não se centram (afinal, só) nas perversões com que desenha os novos poderosos: a infelicidade geral também os aniquila, confere-lhes mínimo estatuto humano e trágico, os amores, os sucessos sociais, os novos paradigmas de realização remetem para uma teatralidade social, que se esvazia e descolora sempre ao mínimo embate de acaso e contrariedade, a fragilidade e a contingência de condição humana também assiste aos novos poderosos – a tragicidade deste tempo não os isenta, não os deixa incólumes, tomba sobre eles também, em privilégio invertido e, com intensidade de cinismo, torna-se mais acentuada a fatalidade do que sobre os entes menores nas suas idiossincrasias, baseia-se na amplitude de danos entre ascensão e queda. A nuance na consideração autoral das novas classes sociais poderosas faz sublinhar, em relação a *Mal Me Queres*, evolução dramática descritiva: os novos poderosos sustentam-se de uma artificial máscara, insustentável a partir de mal encetado decurso dramático; por detrás dela, o trágico menor é mais acentuado, caricato, facilmente desmontável, no final mais constrangedor do que as vidas simples, descartáveis e tolas, das bases da pirâmide contemporânea; a distância entre as suas patologias mentais expostas e as imagens de si projetadas externamente resulta na dura exposição cénica de esquizofrenias e sublimações patéticas, jogos de espelhos, que um acaso faz, subitamente, fender e desabar em fragmentos trágicos menores – a observação do humano, ruídas as construídas imagens de si, para uso social e adiamento introspetivo, os sucessos contemporâneos como espelhos narcisistas e propagação social ideologizada de imagens.

As três personagens de *Insónia* saem da estação de metro destituídas das prerrogativas iniciais: o quase inexplicável Sem Abrigo terrorista faz-se abater pela polícia no túnel, o niilismo, descrença e ódio aos humanos fazem-lhe antecipar o inumano; melodramaticamente (os humanos serão insuscetíveis de virem a ser de modos diversos daqueles por que o são...), Sofia e Bernardo dão as mãos; o som de um comboio aproxima-o da cena, a vida de todos os dias refaz-se e pode continuar, indefinidamente, no mesmo diapasão de absurdos; as aprendizagens conjugais e humanas de uma noite excepcional poderão ou não ter impactos, a vida continua, ainda, mesmo, que, pela metáfora cínica de natureza (já) morta, de vida quieta, ainda encerre uma tragicidade recetível, perceptível. Os novos poderosos ainda retêm vida - vida peculiar que, em nuance autoral, se não resume já ao labéu da perversão como leitura oblíqua e menos inteligente das realidades, ou ao simples achincalhamento dos poderosos, quando em situação de não funcionamento das prerrogativas sociais, quando o estatuto se esvai e nada evita a confrontação introspetiva com o lado humano trágico transversal.

Still Life (Natureza Morta), de 2002, titula a proposta que parece abrir as concepções

filosóficas e políticas de JSL: depois de ter, inicialmente, reduzido as classes em ascensão histórica (professor, médica, empresário, a negação incongruente do escritor a sucesso e poder) a perversos regidos por sexualidades imorais e fixações desumanizadas, depois de ter incluído a infelicidade e o absurdo dos poderosos na consideração humana mais trágica da atualidade, *Still Life* opera inflexão em relação às duas anteriores propostas – o texto já não contém tanta assertividade política rígida, as classes altas continuam a ser escrutinadas nos seus tiques e patologias identificáveis, mas a tipificação de personagens esquece bastante a configuração de alvos de libelo acusatório primário e, laboratorialmente, dá-se espaço dramático a que quatro personagens se exponham, mais livres na palavra e movimentos, sem que os fios que regem os títeres (que não deixam de ser), se estejam constantemente a ver sob a luz que preenche a cena (um pouco, apenas, no retrato indireto que João faz do herdeiro, que lhe tira o lugar e o despede, pp.9-11, um pouco apenas na caracterização que Alice faz do Pai, advogado, político com futuro ministerial e sodomita da própria filha, e que ela mata em dia de aniversário, pp.32-36). As personagens de *Still Life* emancipam-se das intencionalidades autorais e, embora se mantenham títeres risíveis, a maior ausência, o recuo do dramaturgo e das suas interferências direcionadas, impositivas na cena, permite que melhor se exponham e relacionem entre si e o seu tempo histórico e cultural e que, por fim, as suas idiosincrasias ganhem na cena a dimensão de trágico menor acessível, aberto, deixem de ser marionetas e megafones intencionais do dramaturgo insistente à boca de cena.

Um quarteto mülleriano principia-se por monólogos: História implícita e horizontes bloqueados, contemporaneidade reconhecível e familiar, nódulos de dispersante estranheza dramática, inclusão e devolução de debates sobre hoje – as sexualidades, as deambulações e errâncias, as psiques sob pressões e à beira de darem de si, o reverso de sucessos sociais e existenciais propagandeados, para os que, num efêmero topo de privilégio da pirâmide social, o puderam obter: no fundo, a desumanização sugere-se ser ainda mais trágica sobre a upper class, porque o sentimento de queda em relação a prerrogativas torna mais patológicas as entidades, enquanto que os seres menores, no quase anonimato, pouco debitam em cena, o cômputo do seu trágico menor é muito menos patético, insistente, chocante, sublinhado. Embora, no final dos exercícios propostos, o resultado se assemelhe (dissoluções precoces no inumano, absurdos de existências, desenhos dramáticos de roberinhos, marionetas picarescas, retratos de entes de patologias em agravamento, nas exposições de inconsciência de si, dos outros e de todas as circunstâncias das suas determinações), a tragédia menor dos entes da upper class difere ainda por discursos alongados de justificação dos seus casos particulares, como se importasse, por verborreia escusada, demarcarem-se do vulgo volátil deste tempo, como se lhes parecesse assistirem-lhes dignidades e direitos próprios a discursos trágicos de gravidade personalizada e eles preenchessem a cena com algo mais do que a mesma desfaçatez preocupante e as mesmas exposições patológicas dos entes menores decalcados das realidades envolventes – a evolução dramática, filosófica e política de JSL regulou, neste texto, a sanha, o libelo acusatório primário da

upper class da primeira peça do tríptico, desistiu do maniqueísmo ideológico de aversão do segundo texto, reconhecendo-lhe estatuto mínimo de humanidade observável também em deambulação e errância, participando e já não causando, em exclusivo, catástrofe humana, a qual terá de ser também lida por uma imensa teia de outros factos e factores – o impasse civilizacional, a aproximação do limite comportável de uma civilização, os tempos de prenúncio de esgotamento factual de paradigmas seculares de modernidade, a incógnita, a imprevisibilidade dos horizontes bloqueados na nova (des)ordem mundial.

Em Still Life (natureza morta e ainda forma de vida, antes de novos imprevisíveis desenvolvimentos da História e Civilização), o real português resultante de europeização e fase de globalização refreia (um pouco) a explicação de perversões sexuais da segunda geração como determinantes das situações trágicas da terceira, e começa por demonstrar como a nova economia abate os seus próprios agentes (monólogo de João, pp.7-14), como, de repente, os destitui de estatutos, garantias, seguranças, e os lança no mesmo passo dos excluídos dela desde a partida (indivíduos menores, populares, bonomia de personagens ingénuas, inconscientes e indefesas das dramaturgias atrás analisadas). A vez de a upper class ser escrutinada dramaturgicamente, pelas suas próprias palavras, na sua queda e envio a precoces dissoluções, tem por pano de fundo um sortido de pinturas modernistas (p.5), que ilustram, em cada quadro dramático, a colocação histórica e anímica de cada personagem, na ponta de um percurso recente de questionações civilizacionais alarmantes, e lhes serve, também, de referência aos discursos de interioridade psíquica que produzem – discursos de estereótipo das classes superiores, mas a que o dramaturgo soube, desta vez, dar maior margem de consistência e individuação, sem tutela ostensiva e sem (exagero de) remoques morais. Desta forma, a proposta de exercício torna-se mais compreensiva e articulada, atualizada quanto às características do real português envolvente, por um lado; e, por outro, alarga e também atualiza o âmbito de cada uma das quatro personagens em cena e das entidades evocadas nos monólogos que proferem – real envolvente direto (no plano das relações sociais, económicas, amorosas, conjugais e familiares), fase histórica e civilizacional ocidental (desde a inserção dos significados humanos das expressões estéticas pictóricas, às matérias de relacionamento social e sexual, passando pela nova (des)ordem económica, que superintende aos quatro discursos trágicos menores) e pela ampliação do plano psíquico de angústias, patologias, psicoses, agressividades e desesperos, tragicidades menores contemporâneas, reconhecíveis e familiares, de que a proposta dá conta articulada e, com algum esforço notório, procurando o não recurso a estereótipos de fácil conexão moralista. As personagens, mais soltas de tutela dramática, acabam por expor, em conjugação com as pinturas, novas individuações (incongruentes, em deambulações e errâncias mais laboratoriais e mais pesquisadas) e, por fim, remetem-se a uma plataforma comum, a uma comunidade humana atual, já não estratificada em classes, mas nivelada pela partilha de problemas transversais, que afetam todos e lhes reduzem a individualidade a uma mesma vulnerabilidade – o vírus da Sida, que os quatro, entre si, fizeram contrair.

Natureza morta ou vida ainda ativa, as questões dos amores na atualidade, repuxa uma ordem corrente de matérias que os ultrapassam, os determinam, que frequentemente a cena conjugal tende a reduzir em si, tende a desarticular de matérias estreitamente associadas: João, workaholic, refugia-se na galeria de arte, vários dias (frente ao quadro Suicídio, de Grosz), dissimulando ter sido despedido, ter fracassado existencialmente, devido a preterição no lugar de diretor que acalentava, que se lhe prometera, em prol de um herdeiro e dos necessários ajustes de fusão entre empresas e as suscetibilidades dos mercados; a mulher dele, Sofia, vive com a ansiedade e a angústia demoradas de conceber, ter um filho, dar sentidos próprios de fundo à sua vida de consumos e de dona de casa sem agruras económicas e habituações conjugais a esfriarem, e acaba por afunilar os horizontes em expectativa, com a ideia de que o ambíguo teste (positivo de gravidez ou de HIV), que o sexualmente compulsivo dr. Pedro tem para lhe anunciar fora do ambiente clínico, lhe trará a realização maternal, por fim. Alice, com as três outras personagens, converge para a galeria, ponto restante de cruzamento das deambulações e errâncias contemporâneas e, na presença das significações pictóricas do património modernista, discorre sobre o seu percurso individual – como se o património pictórico modernista fosse meeting point de desgarrados percursos individuais e pudesse ajustar sentidos para cada um deles. Na verdade, as personagens cruzam-se neste espaço ainda significativo, mas pouco atentas aos significados que se lhes permitem (apenas, confusamente, os dois homens discorrem, em cruzamento urbano, sobre la joie de vivre, de Picasso), mas estão demasiado ensimesmados nas suas angústias para dele retirarem ensinamentos ou vislumbres para as suas trajetórias – e um dos jogos dramáticos paródicos, com reflexo nas realidades envolventes, é a incapacidade de aprender, sequer de ver o que as simbologias pictóricas patrimoniais podem aportar de útil e filosófico, existencial às deambulações e errâncias de cada uma das quatro personagens – a inconsciência de si, dos outros e das circunstâncias em que se deambula e erra, nunca permite que as quatro personagens, já unidas pelo vírus da Sida, percebam o que têm tragicamente em comum, muito menos o que, fora deste espaço incompreendido, as poderia pôr em contacto humano.

Sem exagerar no estereótipo em relação à laboração sobre materiais de recolha, sem deixar muito impender sobre a cena proposta arreigadas convicções quanto ao castigo dramático de exposição das classes superiores portuguesas contemporâneas, na proposta vertente JSL consegue equacionar, mesmo que sob a preponderância dramática de velado libelo acusatório, uma série de matérias pertinentes da atualidade, a par da persistente visão moral dos indivíduos e das sexualidades - de novo, a infidelidade, a promiscuidade, a mentira conjugal, o abuso e o incesto, a sodomia e o homicídio de ordem passional, a pública virtude e os vícios privados conduzem o substrato que faz agir todas as personagens, são a raiz principal das agruras e angústias de cada uma das personagens expostas em monólogos. E a questão torna-se decisiva sobre uma dramaturgia das crueldades íntimas, conjugais, sexuais, familiares contemporâneas: a codificação dramática das relações sociais, económicas, ideológicas acaba por se inscrever na proposta, através de uma variedade de nódulos

dramatúrgicos de conexão, mas apenas no ingênuo e quase correto João essas pressões sociais parecem ter ascendente construtivo de personagem: O dr. Pedro permanece de compulsiva sexualidade ativa, sádica, tão unidirecionada que terapia nenhuma ajudará; Alice não ultrapassa a sodomia a que o Pai a obrigava e culminou no homicídio cru do abusador em dia de aniversário deste; para ela, João representará um inusitado afeto e sexualidade, uma vez que o parceiro, Pedro, não retém, na sua sexualidade, qualquer afeto simples; a ingênua sexualidade de Sofia busca não realização íntima, mas a perseguida utopia da procriação, da maternidade assexuada, uma maternidade distinta, uma utopia feminina dentro da sua mais lata ficção ideologizada de mulher. Para estas três últimas personagens, a desconexão com o real envolvente deixa-as ainda viver um pouco mais, consumarem o afunilamento das subjetividades angustiadas até ao limite que o vírus lhes permitir. João, de forma distinta, compreende, pela rama, em função do seu caso pessoal, como funciona a nova (des)ordem, e reflete-a nos fracassos, mentiras, pusilanimidades pessoais, sugere-se, no escuro e estampido de pistola finais, o suicídio como final consciência de si, dos outros e das circunstâncias, e renúncia ao humano – a personagem integra algum conhecimento acerado das realidades envolventes, mesmo que de forma ingênua, e conclui não ter sentido alongar a existência, não sabendo estar também infetado e aprazado, enquanto as outras três personagens, deixarão rolar até a fim trágico a fatalidade, sem que tenham tomado consciência do que as envolveu, sem possível conhecimento de si e das circunstâncias de já naturezas mortas ou vidas ainda, que exibem ser no final do exercício.

De um ponto de vista de construção dramatúrgica, e tendo em atenção as duas anteriores peças do tríptico sobre as perversidades sexuais da upper class portuguesa contemporânea, JSL acabou por construir uma proposta, em que a sua visão moral das sexualidades e a iniquidade social se articulam sem melodramático, sem tese maniqueísta e arremesso político indigente, integrando no tema suficiente teia de ruídos e interferências (sociais e culturais), que melhor assistem a afirmação de uma perspetiva de desconcerto sexual e perverso, como modo exequível de dar conta do trágico menor contemporâneo – e fazê-lo por um prisma que o não resuma, por incúria dramatúrgica: as receções incluem-se tanto mais nas propostas, quanto menos a instância autoral insistir em fazer das personagens megafones e as deixar confrontar, em alguma emancipação, com o real envolvente e a pressão do lastro civilizacional.

2. Aprofundar, dramaturgicamente, agravamentos de determinação psíquica, social e histórica – João Negreiros

A destituição de esperança sobre a índole humana e as suas manifestações contemporâneas (individualidades, relações conjugais, núcleos familiares e famílias alargadas a ruírem, diversidades patológicas expostas, em baixas ou mais altas extrações sociais) fazem das quatro propostas de João Negreiros (JN) um estudo dramático de insistência nesta focalização de realidades (também) portuguesas.

Lucas Pires indiciou a nova disfuncionalidade (Arranha-Céus); Eiras demonstrou a desagregação (Forte Cheiro a Maçã); Vieira Mendes colocou o papel indolente da terceira geração na impossibilidade de coexistência em relacionamentos familiares (T1 e A Minha Mulher); José Mora Ramos (O Parque dos Piqueniques) descreveu a incomunicabilidade dentro da nova família de upper class, como prenúncio de mais graves desenvolvimentos. Com as propostas de Negreiros, as receções são colocadas por dentro das turbulências do ruir familiar pequeno-burguês provinciano e contagiadas pela intensificação patológica de personagens, à partida familiares e reconhecíveis, mas ainda por desdobrar nas probabilidades de quotidianos mentalmente frenéticos, de angústias e delírios progressivos, trágicos no sentido de agravamentos patológicos de interioridades.

Silêncio, de 2007, obriga, instantaneamente, as receções a enfrentarem exposição de agravamento psicótico de personagens de caracterização portuguesa, popular e pequeno-burguesa, algures na província implícita: a linguagem obscena, pontuada e ritmada por palavrões correntes, faz, em segundos, imperar na cena a roda livre psicótica de Alípio; os insultos, invectivas, chorrilhos de pragas e desabafos linguísticos, as queixas e críticas destemperadas do patrão de pequeno negócio mal parado ao quase indiferente (já acostumado?) empregado Artur (também filho de uma magoada relação antiga) preenchem a cena breve, de flash intenso, logo culminante e extinto, para, em recortada economia dramática de vinte picos processuais, se apresentarem outras pressões menores, que farão a personagem Alípio percorrer espaços estreitos (minimercado, armazém, casa da velha prostituta Aurora) e arrastar atrás de si as restantes personagens em cena e as evocadas (mulher atual, sogra estereotipada, filho pequeno), num frenesi linguístico e gestual à beira de apoplexia – a cena de histeria, azedume, desespero suicida, a cena de quase homicídio e arrasamento permanentes pela linguagem constroem-se a partir dele, enchem o espaço e embotam raciocínios, quebram a distância crítica, agridem pela imparável velocidade de enunciação.

O ritmo e a incontinência verbal das invectivas de Alípio concentram a cena neste ponto de exposição e pouco mais deixam, na torrente psicótica interminável, apreender de outras personagens e das circunstâncias anteriores e presentes desse jorro; numa crescente impulsão dramática, Alípio invectiva e pragueja, arremete e destrói, no discursivo patológico de extremo, as personagens presentes: a vida amorosa frustrante e endoidada (Mãe de Artur morta, a atual mulher exigente, parasita e definida em traços de sucesso social fátuo, Aurora, a prostituta envelhecida e de ademanes pirosos), a

incapacidade de gerir o pequeno negócio, de que vária gente depende, quer por incúria e pouco tino, quer porque sobre ele se sugere atmosfera de economia adversa à sua subsistência – uma nova economia, uma nova (des)ordem transcendentais, que, dramaturgicamente, se convertem, se fazem presentes em barulhos opressores contínuos (rock de Artur, máquinas de obras de rua, gritos e discursos de Alípio, sexo em casa de Aurora) e que agridem e desesperam sensibilidades, que tentam a serenidade e a exclusão de ritmos progressivos enlouquecedores - Aline.

Artur conhece Aline – a jovem é acometida por convulsões devido a barulhos fortes de obras na rua; a personagem oscila entre um bom senso preservado e uma indefesa hipersensibilidade perante a ordem ruidosa dos dias e, ao relacionarem-se amorosamente, o que poderia ser melodramática, ingénua e genuína esperança de sentidos amorosos no meio do caos psicótico que já atingiu a província pequenoburguesa, degenera subitamente, de forma estonteante: Aline não resiste psicologicamente à pressão dos decibéis deste tempo e suicida-se com a arma de cena conflituosa, histórica e teatral entre Alípio e Artur – opção pelo silêncio, o inumano, recusa patológica da intensidade insuportável da contínua profusão de decibéis, que as restantes personagens (Alípio sempre invectivando, Artur sempre indiferente ao real pela música rock, Aurora pelos sons e palavras melosas da profissão) suportam e com que desfilam em acentos mais cómicos, mais perplexizantes ou mais abertamente trágicos. O ritmo que Alípio imprime às cenas curtas, a roda livre da linguagem recheada de bordões e lugares-comuns palavrosos nas queixas menores e invectivas vulgarizadas, abeira-se do insustentável para a aceitabilidade desta personagem em termos de apenas cómico ligeiro, que as obscenidades linguísticas podem caracterizar: os palavrões que saturam as falas de desvario ilógico, as verberações, queixas e agressividades constantes em todas as direções atingem, pela saturação, também os recetores, eliminando os ensejos de nela se ver personagem caricatural, de empatias sumárias ou distanciamentos irónicos; no permanente ritmo agressivo, a personagem obtém exposição clara de psicose e furor menores implacáveis, tudo acabando por destruir em volta – e por sobreviver num mundo tóxico, inquinado que outros (Aline) não podem suportar. Este mundo inquinado e tóxico, destrutivo de indivíduos menos resistentes e acelerador psicótico de outros, é o da atualidade palpável, já chegado, em ritmos frenéticos, à antes pacata província pequenoburguesa, e é, dramaturgicamente, narrado pelo jogo fársico, ligeiro e risível, de Os Vendilhões do Templo, a outra face do volume de duas peças de 2007 – ligeireza, farsa e risibilidade impossíveis, quando se recenseia o discurso de roda livre de Alípio.

Os Vendilhões... infletem do trágico patológico, não risível, para a fórmula iconoclasta de arrasamento da cultura, de presentes e futuros e dos próprios atos dramaturgicamente de sua representação, com repetidas concessões ao trocadilho populista e endereçamento revisteiro e ao duvidoso gosto dos sucedâneos de humor televisivo. Menos original, a proposta trata de colocar em direta interação públicos e vendedores de produtos promotores da felicidade consumista contemporânea, desvanecidos pela imaginação dos produtores de coisas estapafúrdias (aspirador de vidas infelizes, p.7; bicicaneta, a

primeira bicicleta que escreve no chão, p.15; o colchão de quem não vai dormir; ou a roda reinventada, p.29), refazendo ambígua atmosfera de vendas ao domicílio ou através de publicidade televisiva. A charlatanice bem falante e a idiota recetividade dela sustentam a primeira parte do jogo dramático, rápido e sem dar tempos de distância crítica, envolvendo receções num divertimento de nonsense ligeiro e, aparentemente, de inócua crítica; mas, porque a farsa, nesta direção, depressa, por si, se esgota, um corte a tempo introduz a Fada do Bom Gosto (cena VI, p.41), em razões de pretensa relatividade metadramática do já decorrido.

Nas cenas entretanto decorridas, o nonsense sobre publicidade, produtos abstrusos ou de imaginação surrealista primária, e sobre a alegre credulidade e deslumbramento de recetores deste tipo de enunciados, permitiram o estabelecimento de cômico ligeiro, humor clownesco e satírico, em relação a estes discursos que saturam o quotidiano atual. A entrada da Fada do Bom Gosto interrompe este curso cênico, não por um compasso de tempo de ponderação, mas sim por soluções metadramáticas ainda mais confusas, de linguagem e ação diretas, muito aparentadas às propostas de Carlos J. Pessoa - o endereçamento revisteiro hardcore, quanto a matérias de acidental evocação do real português envolvente, piora a inclinação do farsesco no cômputo de sentidos declináveis da proposta, destrói a seriedade de crítica lógica em encadeamento (pp.42-43, referências gratuitas e deslocadas ao Coro de S. Amaro de Oeiras, a Sophia de Mello Breyner Andresen, a Paulo Coelho, Ana Malhoa, etc., etc.) – em linguagem de ofensas e irrisões toscas, reprodutoras de um corrente linguajar quotidiano da terceira geração e da sua irresponsabilidade declarada face a uma cultura herdada, sentida como imprestável ou opressiva.

Se Alípio recobria, com a pontuação saturante de palavrões, o estado psicótico a progredir para limite, destruidor de si e dos circunstantes, a reprodução da linguagem nonsense de Os Vendilhões... dá conta da frenética e contínua rede de ruídos, barulhos, zumbidos, saturações e não significações, lixo circulante a velocidades cibernéticas, que levaram Aline ao silêncio, ao inumano – a linguagem psicótica, o praguejar, os palavrões e a sintaxe esplendorosa, encantatória do marketing e da coação de venda e compra compulsiva de objetos de incongruência desembocam numa mesma condição humana contemporânea – deslumbrada, apossada, oprimida, insciente, errante, suicidária. A linguagem de palavrões como escapes psicóticos ou as marquetizadas poéticas de assédio e venda conduzem a um muito semelhante absurdismo da condição contemporânea – e a resposta cênica, ainda mais desesperada e esquizofrénica, é iconoclastia de trocadilhos, endereçamentos ácidos gratuitos às realidades menores envolventes, aos ruídos ignaros que se entrecem no quotidiano, uma resposta de glosa metadramática irresponsável, que aparenta discutir um remate de coerência plausível para a função posta a correr e a que nenhum sentido assistirá mais (pp.46-59) – senão no plano da destruição (efabulação iconoclasta de teatro sobre teatro) de dignidades dramáticas ainda pensadas possíveis.

Os de Sempre e O Segundo do Fim (volume de 2008) difícil conexão terão com o risível e

o ligeiro: as destruições que patenteiam não portam marcas de voluntária iconoclastia civilizacional, mas, ainda, os impactos fundos da civilização, chegada a impasse e bloqueio epistemológico, sobre indivíduos empurrados para covis kafkianos nada risíveis.

Os de Sempre confronta, desde o primeiro momento, as receções com a representação opressiva da família desestruturada, três gerações confinadas num espaço de forçada coexistência, onde o recurso a personagens crianças (como na contundente proposta de Carlos J. Pessoa, *No Rasto de Medeia*) retiram qualquer ensejo de humor ou ironias – a quarta geração toma, subtilmente, o centro de cena: um Sérgio rebelde e castigado e um Salvador inocente sofrem a ausência misteriosa da Mãe, vivem sobre rigor patriarcal de Armanda, avó em discursos de amargura e punição, mas, afinal, gestora de uma situação familiar intrincada, em que (como a catatónica matriarca de Balancé, de Ângela Marks) se vê na contingência pessoal de conciliar, da melhor forma que possa, o passado, o presente e o futuro – esquecer-se de si, criar netos e proteger o filho (Eduardo, escritor mirabolante e inepto de não palavras) esquizofrénico. Três gerações (segunda, terceira e quarta, depois de 1974) afundam-se num interior familiar opressivo, angustiante, de penumbras, não explicitamente pressionado por uma nova (des)ordem externa (social, económica, histórica definida), porque o objetivo da proposta parece, agora, ser centrar a implosão dos afetos e dos sentidos de família desmembrada no plano anímico – e apesar de a farsa de *Os Vendilhões*... lhe poder conferir enquadramento mais exato de contemporaneidade.

O centro ativo da cena da família desmembrada é Armanda, autoritária e castigadora, mas, no reverso, de si esquecida, num esforço hercúleo de criar netos e manter o filho esquizofrénico, gerir um pequeno inferno doméstico; o centro simbólico da cena é o trabalho de escrita nebulosa, que Eduardo, terceira geração posta num limite decorrente das caracterizações patológicas de outras dramaturgias, ostenta; a desestabilização e o desespero, a angústia do desarranjo familiar e existencial é dado por Sérgio (sempre, de castigo, fechado no armário, imaginando e verbalizando mundos estranhos ao irmão mais novo), enquanto Salvador intenta, no desespero de criança amedrontada e forte, crescer depressa, conciliar, angustiada e absurdamente, as pontas soltas do arrasamento da família.

Em *O Segundo do Fim*, o restante senso equilibrado, que as personagens em volta dos catalisadores de catástrofe menor, por patologia mental agravada, ainda detinham, está ausente – as três personagens afundam-se já longamente na tragédia das psiques; e é este o contributo e aprofundamento que várias dramaturgias menos afirmadas aportam ao ensaístico mural bruegeliano, que todas as novas dramaturgias vão completando: as patologias representadas extremam-se no desconforto, na obscenidade, na dureza e procura de realismos dramaturgicóides, conjugáveis com o observável e escamoteado, ideologicamente, nas realidades objetiváveis, seja pressupondo novas ordens sociais opressivas, seja por indagação dos mistérios da psique e das sexualidades.

Nesta quarta proposta, JN, projeta, dramaturgicamente, em embuste e paródia de

temáticas após catástrofe no presente (cliché fílmico repassado), num futuro não muito distante, atmosfera imprecisa (ferro velho pesado junca a paisagem, os relógios morreram todos, um grande irmão, Monstro-Deus-Chefe impera, p.7), que sustém ainda um homem e uma mulher, Simão e Joana; porque os humanos mexeram com a lua e deram cabo de tudo (p.8), a sombra (de eclipse por mão humana) estende-se sobre a Terra, o filho de Joana não nasce, ela porta-o num tempo de gestação que se suspendeu. Sob atmosfera após catástrofe, domina repetido totalitarismo orwelliano, em que o Sol se torna inimigo e os humanos oprimidos e obedientes, sob vigilância, executando gestos de títeres e pequenos animais em cativeiro (pequenos rituais de construção, casebre com caixas de electrodomésticos, à medida que recitam passos da história infantil dos três porquinhos, p.10). Reduzidos a pequenos títeres, sob ordem invisível de um novo poder teocrático, a proposta parece dirigir-se para a reiteração das atmosferas de ficção científica e clichés de resistência e tortura - Simão é levado, por ter desrespeitado a ordem com os seus comentários, é preso, torturado; a filha, Clara, líder da guerrilha imprescindível, acaba por libertar o pai, a atmosfera desoprime-se, a família nuclear reencontra-se, talvez o melodrama ou sequência de verberações dos poderes e da violência entre humanos sejam de esperar... Subitamente (Cena V, pp.24-25), o espaço e tempo construídos nesta linha dramática de cliché tornam-se redundantes e a cena descamba, inesperadamente, no abuso sexual de Clara por Simão e no desfilar de sentimentos de repugnância e atração, de sedução e repúdio, incesto, desejo e culpa, de disputas de ciúme e asco, de rejeição e negação, de disfuncionalidade e perversões - dadas a ver e a ouvir sem comentário moral, em amargos discursos incongruentes, patológicos, tensos entre os membros da família elementar, cada um afundando-se na sua vertente psicótica, cada um anulando-se - exposição dura de realidades humanas, da condição humana.

Nas três propostas, as relações entre pais e filhos são dadas para além de laços afetivos, de laços funcionais e ideologizados; em cada proposta entra-se pelo lado obscurecido de esquizofrenias fundas, que absorvem todos os nexos afetivos e funcionais, arrastando os demais elementos: Clara é, no fim, negada pelos pais, que procuram (cena final) retroceder a um tempo antes dela, ter outro filho/a, que a faça dissolver. Eduardo manterá a literatura de não palavras, enquanto a matriarca protetora puder conter os netos isolados e eles não confrontem a real situação do pai; Artur, depois do suicídio de Aline, continuará a assistir, agora mais seco, aos agravamentos dos furores psicóticos de Alípio, ou a sua deambulação permanecerá idêntica?

3. De agravamento em agravamento: Miguel Castro Caldas e o trocadilhar português dos robertinhos de Lisboa

A representação da perturbação, anomalia ou patologia mental preenche, em gradações variadas, muitas das dramaturgias analisadas e, nas menos afirmadas, sugere-se haver a necessidade de indagar mais fundo e expor mais cruamente áreas mais incoerentes e ilógicas, discursos e atos mais profundos de manifestações esquizofrénicas; a incongruência e angustiada ausência de sentidos mais diretamente acessíveis no representado não risível cria obstáculos a receções deste tipo de propostas, enquanto que, através do riso, do fársico, do humor ligeiro, da moderação na apresentação de graus de loucura, as propostas são menos agressivas, permitem posicionamentos e aprendizagens, passo a passo, das receções. Nos três textos de JN, não há concessões ao riso, não há domesticação nem veiculação atenuada do que constitui o cerne dramático; a marginalidade das propostas deve-se à integridade trágica com que o dramaturgo se lança sobre as receções, a exposição frontal das demências e das angústias, que ultrapassam conjunturas e a contemporaneidade, que são deste como de todos os tempos - mas neste se disseminaram e são mais preponderantes socialmente.

Extremar a exposição das loucuras, neste tempo concreto, mesmo que equiparando-as a tragicidades clássicas, não permite alargar receções; permite, contudo, aprofundamentos de pesquisa, laboração, criatividade cénica contemporânea e necessário conhecimento atualizado; as dramaturgias atrás analisadas podem ser revistas, de acordo com uma gradação de exposição mais dura e direta das patologias, ou mais atenuada, pelo humor ligeiro e pela inserção destes entes em atmosferas sociais e históricas familiares, que lhes justifiquem melhor comportamentos, atos, discursos; quando se prescindir de moldura social e histórica e da familiaridade, como justificações parciais do exposto em cena, e apenas a interioridade obscurecida das personagens se torna cerne dramático, o jogo não pode já contar com confortável margem de receção do nonsense e do absurdo inofensivos, a facilidade com que, pelo riso e pelo fársico inconsequente, se contorna o trágico, se o escamoteia e deixa entrever, ou se o reverte inócuo.

Miguel Castro Caldas (MCC) opera, dramaturgicamente, dentro deste tipo de recuo moderado na exposição do trágico menor contemporâneo, inserindo constantes pontos de humor ligeiro (o inesperado surgimento de situações e personagens imaginativas, prosopopeias imaginosas, tipos sociológicos menores, a teia, irrepitível noutros contextos culturais, de trocadilhos e gracejos de Língua Portuguesa) e outros expedientes de descompressão da brutalidade das existências e factos humanos, suscitando exercícios referencialmente absurdos e kafkianos e ligeiras representações de entes populares, portugueses, sobretudo, lisboetas – a cidade e as memórias dela, num tempo de edificações que, inabilmente, as escamoteiam, procurando uma face pós-moderna, europeia, internacional, com o aumento de não-lugares.

As três primeiras propostas (O Homem do Pé Direito, O Homem da Picareta, 2005; Casas, 2008) orientam-se pela composição de pendor fársico ligeiro, centrado em

personagens populares lisboetas, nas habitações e modos de relacionamento vicinal, nos contos infantis e populares de domínio público e memória, mas, sobretudo, no trocadilhar constante e culturalmente intransmissível, obtendo caricaturas de robertinhos estimáveis pelas receções e desvanecendo, pelo tom de paródia inofensiva, as catástrofes (o Terramoto de 1775 sempre latente, debaixo dos pés, nas três peças), ou os perigos que possam, momentaneamente, assomar a esta reprodução de atmosferas distensas e coexistências humildes e realizadas. A casa, a habitação, o quotidiano, a bonomia, um certo encantamento de quase felicidade menor e suficiente e nenhuma agrura séria caracterizam personagens e situações e arredam das receções mais largos mundos, como se eles ainda se não tivessem abatido sobre a cidade e as suas memórias, como se, nos três casos, a dureza das realidades perfeccionáveis, continuasse a ser negada por uma encantada perspectiva infantil – a inocência, a genuína ingenuidade da cena, desviando-se da dureza da contemporaneidade, ora abre espaço a esta intencionalidade utópica perdida, ora deixa mais exposta esta condição de felicidade menor, como recusa ou incapacidade de ver, ignorância, pior, ilusão indefesa, quanto ao que aperta o cerco e inviabiliza a manutenção de utopias populares menores.

O Homem do Pé Direito, exercício de absurdismo ligeiro e empático, recupera e entretece a memória das vilas operárias da cidade, os contos populares de imaginação moral e infantil endereçamento, os ecos da Primeira República (Pinheiro Chagas e Emile Cheysson, Fialho de Almeida, Pessoa e a Tabacaria, os chocolates da confeitaria de Agapito Serra Fernandes), no trajeto político (entretanto esquecido) de esforço de melhoria, promoção e dignificação das classes laboriosas (como Silva Melo, em Prometeu, redescobre na biblioteca histórica da Voz do Operário), evocação da Revolução de Abril (pp.38-39, excerto do diálogo entre camponeses do filme documental Torre Bela, 1975) e recoloca-os, neste tempo de pós-modernização, descaracterização, arrasamento do passado em espaços arquitetónicos de não-memória e não-lugares (FNAC dos três Poetas, vila tornada condomínio de luxo, onde habitam artistas, pessoas cultas, homossexuais, p.36). A cidade veio-se modernizando nos espaços, mas espaços populares persistem – só que as condições regrediram e a habitabilidade deles deixou de oferecer a dignidade atribuída, no plano ético, às classes laboriosas: pelo património moral dos contos populares, Ana e o Marido têm, de novo, de abandonar os filhos nalguma floresta (perguntam estes por que não se vai o pai..., sintomático da terceira e quarta gerações?), porque dois mal subsistem, quatro é impossível; o Lenhador/Marido regressa a casa depois do trabalho e tem de entrar pela sanita imunda, vindo do Metro e das galerias que minam a cidade, subsolo confuso que terremotos virão, de novo, revolver – antes, porém, a nova recessão económica e as especulações imobiliárias tomarão, absurdamente, conta da cidade sempre aprazada, porque foi sempre mal construída, no sentido do rio e dos abanões telúricos – e não num outro, alternativo. Os entes populares nela são robertinhos divertidos, néscios, nunca abatidos por qualquer maior contrariedade ou ameaça a pairar; habitam a cidade, trocam palavras e trocadilhos saborosos ou idiotas, centram-se nas casas e prédios, vivem nelas, em função delas, para elas, esquecem-se de si e esquecem também a eventualidade de novas catástrofes, não

perdem um minuto da atualidade em precaver-se do evitável, abeirar-se do dano menor: vivem, enquanto viverem, à mercê de. Também os Poetas são caricaturas imprestáveis para melhorar a vida ou para a fazer entender no essencial: seres ridículos e entre si dissonantes na paz que envolve a guerra, escapa-lhes qualquer sentido verdadeiro da cidade, esgotando-se nos apelos ao que acontece no mundo longínquo, às convicções adversas à instrumentalização da poesia, à promoção da literatura de autor (três poetas, três caricaturas).

Os três textos dramáticos entrelaçam-se sob a cidade antiga, as memórias civis recentes e, em contiguidade, relativamente a um solo revolvido por muitas outras convulsões, humanas e geológicas; uma ideia de teatralidade revolve também o solo de dramaturgias recentes, de que parte: Silva Melo e António, de outro modo irrelevantes dramaturgicamente; Carlos J. Pessoa, pela iconoclastia e o tratamento dos entes populares na cena; Lucas Pires, pelas personagens de ingénuo genuinidade, mas, decisivamente, pelas personagens que corrigem, nas suas peças, os usos incorretos do Português padronizado, normatizado: em MCC, o uso enunciatório de sincretismos, assimilações, ritmos e rimas, de lapsos, cacafonias e laborações sobre fonética, pares mínimos, semântica, cultura e património oral portugueses torna-se centro e manancial de constantes jogos de linguagem, o trocadilho de bom, mau ou reles gosto como criação de situações e espaços pantanosos de sentidos, divertimentos clownescos, que determinam todas as personagens e exposições em cena. A Língua Portuguesa, património herdado, parodiável e rapsodizável, torna-se o primeiro recurso desta dramaturgia, sendo Lisboa o espaço de referência deste uso dramático não normalizado, liberdade reverente e irreverente, apelativa a segundas opiniões, a língua comum estranhada como matéria de dramaticidade autónoma, portuguesa e para portugueses – mesmo que se possa insistir na aparente gratuitidade final das propostas...

As propostas partem de ações paródicas reverentes e irreverentes, de trocadilhos e palavras cruzadas sobre a Língua Portuguesa; a linguagem estabelece-se como motor dramático, que se socorre também de desprendimentos acionais e imprevisibilidades, saltitando entre fragmentos não delimitados (não unidades menores, apenas pontas soltas, em aberto), por onde o inesperado se pode valer de personagens inconstantes e voláteis, reformuláveis, camaleónicas, reversíveis e invertíveis, mutáveis e transfiguráveis, de súbito, incorporando vozes e vendo distribuídos papéis, vendo-se megafones e colocações de vozes autorais, por onde perpassam e se emitem temáticas menores, referências, alusões, simples nonsense ligeiro, palavras usadas e parodiadas, saltando entre personagens, dando certa conta da cidade complexa de passados, coexistências e edificações estranhas, como âncora insegura de casas e de discursos sobre casas; cidade desfrutável e desconhecida, as mudanças no subsolo e nas edificações, a memória e a ignorância, as pessoas, suficientemente desenhadas, sempre vicinais e robertinhos nas coisas que dizem e nas coisas por que pensam existir.

A cidade mundializa-se em pontos fulgurantes, a cidade mantém-se popular (habitada por operários, a que foram, novamente, diluídas a dignidade, a promoção, as melhorias

dos programas republicanos). A cidade é mais do que isto: é também a própria inépcia popular para a mudança e a manutenção dos ganhos de mudança, mesmo que historicamente acalentada por beneméritos ambíguos (Agapito), ou por republicanos convictos. Inscritos se veem a incapacidade e o pendor absurdista, que tornam dignificações, melhorias, promoções de classes laboriosas em comédias confrangedoras de idiotas – como em *Praia Ocidental*, de Eduardo Freitas (1998), se assiste à impossibilidade de habitação para Noiva e Noivo, terceira geração sem cabimento familiar para o amor, tentando construir, com amigos, casa clandestina demolida nas dunas, acabando-se, em farsa grotesca de agitprop ambígua, por vê-los ocupar e habitar um dos jazigos ricos dos cemitérios da cidade, de onde são despejados também...

O *Homem da Picareta* é plana execução dramatúrgica da incapacidade idiossincrática portuguesa de lidar com problemas menores e da proverbial propensão para complicar desnecessariamente, a solo ou em conjunto. MCC diverte-se e angustia-se com a índole absurda dos portugueses contemporâneos, coisa herdada longamente – vide, em *Casas* (pp.70-79) como os práticos alemães, vindos residir, desmontam tudo o que é quebra-cabeças, usufruem da vida local, que os locais não descobrem... O fio condutor da proposta são, de novo, as casas populares de Lisboa e o que por dentro delas se pode conceber como existências: uma pequena infiltração no telhado cria um pingo insistente; em vez de se resolver o problema no telhado, os vizinhos decidem furar os respetivos tetos e chãos, até que o pingo siga livremente a gravidade e reencontre terra, por onde não se diluirá, mas ajudará a plantar um feijoeiro, que levará à galinha dos ovos de ouro... - alegoria da inépcia portuguesa, da não facilitação, da negação, pelo engenho português, da simplicidade mental, infantil?

A peça inicia-se, retornando-se, em prólogo, ao Terramoto de 1775, facto que percorre, sempre levianamente, as três peças em torno da Lisboa popular de memórias e de descaracterização mundializada: um par clownesco de anões corcundas (que podem ser altos e direitos, p.49) em troca entrecortada, pontuada sempre por trocadilhos e humor ligeiro, reporta sobre soterramentos, as mortes, a Língua e as pessoas portuguesas deste evento, as citações de Kant e Voltaire sobre a catástrofe da época. O par, há muito defunto, relança sobre a cidade, a repetição previsível da ameaça e toda a farsa absurda que se vai desenvolver (continuando *O Homem do Pé Direito* e projetando-se para *Casas*), demonstra como, culturalmente, pouco se mudou, como é idiossincrático complicar o simples e descurar o que é grave e urgente enfrentar.

As obras absurdas no prédio principiam: uma Romena procura ocupação (trocadilhos de humor crasso, criatividade sobre usos da Língua Portuguesa), torna-se Canalizador; o inquilino, *Homem da Picareta*, associa-se-lhe, para se resolver, pelo lado menos óbvio, o problema do pingo e da infiltração no telhado; um Zé, serviçal e imprestável, ajuda nas tentativas de abordagem do problema, não complica em demasia, e passa um bocado divertido; os vizinhos apercebem-se da solução e não concordam ou discordam; a solução do problema tem de ultrapassar inércias, visões pragmáticas: a voluntariedade impõe-se. A entrada da Mulher do *Homem da Picareta* apenas faz disparar o cómico de linguagem e

situação, que confere, a cada interveniente no episódio, menoridade mental: os robertinhos populares altercam sem saída e sem tino, em tom de bonomia; a voluntariedade pega na picareta, a demolição em gancho conduz à intervenção profissional do Canalizador, agora que já se não pode recuar e obras têm mesmo de ter lugar. A confusão clownesca, muito próxima às frenéticas cenas populares de Carlos J. Pessoa, prossegue com a alma teatral e declamatória do Canalizador a citar passos de O Poema sobre a Desgraça de Lisboa, de Voltaire (nota do autor, p.47), verberando a inconsciência e incúria dos condóminos, alienados em pequenos problemas, quando o maior perigo está sob os seus pés. Inconsciência, jovialidade, racionalidade incapaz, devaneio ingénuo – idiosincrasia cultural, anomalia psíquica, incapacidades culturais de consciência de si, do envolvente, da vida e dos perigos reais, da História? Por um processo de ligeireza dramática, a leviandade, a ingenuidade genuína de portugueses contemporâneos, é dada, exposta a luz crítica, contrastante com o uso da Língua para trocadilhos saborosos, o trágico desvelado (um pouco mais) sobre uma ideológica maneira de ser/existir, depois de tanta história catastrófica, ainda sempre indefesa, desconhecadora de si e do mundo, à mercê de. O trágico e o cómico menores contemporâneos sobrepõem-se nas novas propostas dramáticas portuguesas: se um dos pólos se salienta e gere a exposição dramática, o outro remete-se à sombra e ao silêncio cénicos, mas é deixado entrever e entreouvir como contraponto, comentário metadramático; a gravidade dos problemas do real, que se tornou urgente interpelar dramaturgicamente, deixa, subtilmente, entrever ou expor agressivamente a dureza e a virulência de psiques e circunstâncias contemporâneas, mas sobre as receções cómico e trágico têm semelhantes problemas de comunicabilidade: o método cómico de interpelação do real corre o risco de ser lido levemente, como ato gratuito; por outro lado, a exposição dura e virulenta de entes trágicos produz reações divergentes – rejeição ou não distanciamento crítico perante o exposto. A sobreposição ajustada dos dois pólos dramáticos, doseando efeitos nas receções, equilibra racionalidade e emotividade perante os exercícios - o que, por exemplo, Santos Lopes e Negreiros não procuram estabelecer. O resultado do grau de ajuste nas sobreposições do cómico e do trágico reflete-se em alargamento ou diminuição da receptividade das propostas, dentro de uma margem da margem, o gueto cultural para onde todo o teatro contemporâneo foi sendo relegado em Portugal. MCC consegue, nas três propostas em análise, estabelecer este equilíbrio difícil: sob o cómico ligeiro, absurdo e de aparência quase gratuita, as matérias mais graves e trágicas das realidades existenciais e sociais contemporâneas assomam e fazem inverter a consideração das personagens, palavras e atos delas em crítica perspectiva da sua condição trágica objetiva, silenciada e ensombrada pelo simulacro de riso e nonsense.

Casas (2008) continua a interpelação da cidade e da habitação, o chão que se possui, o teto protetor e as relações que se estabelecem (Madrasta, Porteira-Cinderela a lavar a sombra da primeira, Almeida, Domador-Agente imobiliário), hierarquias, pequenos confrontos tontos, submissões e rebeldias entre partes e componentes da casa (Elevador, Cave, Prédio, Andar de Cima; Coro do Terramoto), personagens mirabolantes,

personificações dramáticas, a par de invocações de personagens da memória e dos contos populares (Cinderela e Príncipe, vozes da Nau Catrineta), desdobrando e acentuando o carácter de robertinhos de todas elas em devaneios e inconsciências, fazendo descobrir, sob o irrisório em desfile imprevisível, seriedade, gravidade, tragicidade, que os seus desempenhos sugerem em avaliações finais do exercício. Casas é proposta de idênticos ingredientes, pressupostos, efeitos, última parte da trilogia sobre Lisboa, suas memórias, suas gentes, seu popular imaginário. Com Repartição e, sobretudo, com Comida, a dramaturgia de MCC inflete noutras direcções – no primeiro caso, ainda com afinidades à trilogia, mas já visando outras facetas do real português; no último, enveredando por exploração mais kafkiana e beckettiana, preterindo a efusão cénica num monólogo pausado, confrontador directo das receções.

Peça para oito vozes, Repartição faz narrar as deambulações kafkianas de Ana no labirinto da burocracia portuguesa por uma matéria (um processo) de solução difícil (a compulsão cultural portuguesa para complicar, para evitar o óbvio, para divergir e não resolver). As oito vozes, em construção coralística das enunciações, multiplicam e decompõem a personagem suposto centro (Ana), até se generalizar a um número indefinido de pessoas a sua deambulação kafkiana, em implícita representação da burocracia portuguesa por sátira ligeira. Ana é relatada a várias vozes, não se materializa como personagem, senão através das entidades vocais variáveis e através de estruturas dramáticas não convencionais, dispersantes e imprevisíveis. Se na trilogia a exposição dramática fundia planos de reprodução do real e fazia das personagens entidades variáveis, camaleónicas e a imprevisibilidade era o eixo por onde de desdobravam, a experimentação e a destruição das formas dramáticas correntes e relações palco/plateia que impõem têm em Repartição proposta inovadora: a distribuição coralística, por número variável de vozes em súbitos núcleos de narração, reduz o plano dramático e, por outro lado, desmonta o épico: vozes abstratas narram a deambulação de Ana (ausente, nomeada, narrada, criada só na polifonia) e tornam-na tão cenicamente impalpável como Godot. De Ana e sobre Ana ouve-se e fica a saber-se, de seguro, a intenção de procurar fazer cívica declaração de rendimentos, os sentimentos subjetivos narrados quanto à vida quotidiana, o prazer de estar viva e o reflexo nela das marcas sociais destoantes (p.91): Multibanco, sem abrigo a dormir, a nossa vida ser a casa e o resto/ser pôr a vida entre parêntesis, disponibilizar o corpo num trabalho em troca de uma remuneração; o ambiente da cidade em mundialização visível, os transportes, de novo a cidade como não-lugar crescente e lugar com memórias, ainda nela haver dias antigos (bonitos, ainda se vendem castanhas e às vezes as pessoas ainda são pessoas (p.93).

A narração coral da deambulação kafkiana ligeira de Ana (tradução sem pauta, domesticada em português) recolhe uma série curta de dados contemporâneos e por eles concretiza a sátira à burocracia nacional: desorganização do fisco, novas e envelhecidas instalações, funcionários que cumprem ordens superiores e nelas resguardam serem demissionários e calaceiros; as novas exigências de qualidade e excelência dos serviços,

as imposições europeias e a tentativa de eliminação de práticas e hábitos locais arrastados. Ana é narrada no que possui e é, não possui e não é (pp.100-105); a necessidade que apresenta move-se sob a ameaça de processo e de uma voluntariedade de identificação dos seus traços particulares. Caracteristicamente, o funcionário não aceita a declaração, mas acaba por lhe observar os dentes e os pés...

No segundo movimento, as vozes narram Ana de regresso aos seus pensamentos, vozeiam-na, fazem-na dissertar irrisoriamente (pp.106-116) sobre a importância do calçado e das meias, as paredes de casas e edifícios velhos, a sua antiga casa desaparecida, como a tia madrinha e o tempo em que nasceu, quando a vida das pessoas era mais genuína (o tempo do homem na lua, da guerra entre comunistas e capitalistas, de Estado Social) e não como agora, com o comunismo acamado (p.112) e merceiros e donos de tabernas a fecharem estabelecimentos por ordem dos ditadores da qualidade.

No terceiro movimento, as vozes fazem regressar Ana à repartição: o edifício está em obras, por ter sanitários deficientes - e as personagens maleáveis da trilogia de habitações e memórias populares retornam à cena, desta feita também narradas, para ajudarem a ponta final: o Canalizador e o ajudante Zé (uma imensidão de gentes nesta personagem absorvente) são ditos a iniciar a obra da casa de banho, mas depressa Zé, caracteristicamente, pouco ajuda e logo diverge do trabalho, narrando-se nele a multiplicidade de entes menores portugueses que é, através de empregos precários, fretes e ganchos, com que vai levando a existência não infeliz: distribuidor de sentinelas, testemunha de Jeová (a pedido da tia agorafóbica), vendedor de enciclopédias, empregado de café, poeta, vendedor de sapatos, mulher espantada (sic) caminhando pela cidade...; Zé factotum absorve a multiplicidade de entes pequenos e, nos seus devaneios (pp.119-126), percorrendo a cidade em pequenas tarefas e relacionamentos, repuxa à cena a personagem do estafeta Mário, de Onde Vamos Morar, de Vieira Mendes: através delas, os dois dramaturgos sintetizam um manancial de experiências humanas menores da cidade, preenchem os bastidores de multidões à beira de se expressarem. No movimento final do exercício, Zé incorpora o funcionário que atende Ana e, por fim, faz depender do Chefe a declaração de que ela não desistiu. O Chefe de Repartição é remanescente de um tempo terminado, como os merceiros e os taberneiros apagados pela qualidade que se impôs: um modo particular de vida a extinguir-se (ao contrário do factotum Zé, é de geração que termina uma carreira) e logo vê chegado o seu tempo de ficar para trás, sem ter mais ninguém à sua frente para ir à cova, num certo alívio do espartilho de vida que lhe coubera e de nada de ousado ter realizado fora dele. Ana é dita a entrar no leito do moribundo e a consolá-lo, no fim.

Com os dois movimentos finais de Repartição, as pessoas presentes da cidade tomam primazia dramática sobre as casas e as memórias coletivas: através de Zé e do Chefe, as vozes narram (a par e dentro de Ana) uma pressentida multidão de entes menores de segunda e terceira gerações, nas deambulações e errâncias do quotidiano e de pequenas sobrevivências - mas igualmente (a par e dentro de Ana) narram o desencanto da

primeira geração, no final de vidas pouco realizadas, vendo as realidades transformarem-se radicalmente em relação ao que conheceram, mas, de alguma forma, cientes de que à terceira geração esperam grandes realizações, não apenas realizações existenciais. Em relação à trilogia, *Repartição* compreende uma mais explícita relação com as realidades humanas e sociais do processo português de europeização; ainda que sempre relatada, narrada sob jocosidade ligeira, a tragicidade menor das personagens vozeadas torna-se mais amargurada e saliente, menos diluível em efusão cômica.

Com *Comida*, MCC reverencia o monólogo beckettiano, mas abeira-se da exposição contundente do trágico menor contemporâneo, não o dissimulando por métodos de cômico ligeiro: as conexões sociais do discurso são difíceis de estabelecer; uma interioridade inquietante, contornável mas quase inapreensível, confrontadora e desconfortante, não dominável pelas receções, ocupa, nas palavras, toda a cena e não se materializa em traços imediatos de familiaridade reconhecível; uma voz sem corpo narra-se num escuro prolongado (o tempo em que existe enquanto discurso), as palavras preenchem a cena, mas não a transcendem, embatem no espaço cênico e ricocheteiam, são devolvidas ao emissor, repetem-se; as envolvências sociais do discurso virado para interioridade não deixam que conexões perfurem a redoma cênica, que realidades envolventes se façam pressentir mais nos bastidores; o discurso é a justificação do discurso, os referentes exteriores (carro-tecto, escritório, edifício onde permanece, carros do lixo ameaçadores na rua, episódio de tráfego e agressão da Mãe, episódios da falta de inteligência da fome da Assistente Administrativa e do Soldado cansado) são indícios enganosos de justificação social e histórica do discurso monológico e da personagem, informe e incógnita, que o vozeia; de certa forma, esta dramaturgia é tradução beckettiana sem pauta, pelo estatismo da personagem, pelo corpo inerte que ainda insufla narrativa de primeira pessoa e subjetividade discursiva, e também kafkiana de metamorfoses e pausados discursos descritivos das sensações de as experimentar; a antecipação não angustiada da morte e o retorno de infância, longínqua e contristada, estabelecem uma situação de tendência terminal da voz, não uma póstuma edição de palavras – a voz discorre, plana e inalterada, sobre o seu presente ainda discursável, inquietante e desconfortante pela rigorosa exclusão de dados explicativos, definidores do transe exposto; o corporal e o sensorial estão limitados à face, o ato de mastigar dá a voz ainda viva, mais do que as palavras que profere e o nome pantanoso que se atribui, Zé – uma multidão, como na trilogia e em *Repartição*.

Uma pequena ironia metadramatúrgica marcante surge (p.9), quando a voz se estabelece como eu proprietário e enunciador distante do discurso monológico, eles (os agentes que lhe trazem comida) e um subentendido recetor (vós, os públicos dramatúrgicos): Informo que a comida são eles que ma trazem, porque sem comida eles sabem que eu posso ficar perigoso. As pessoas da função monológica estão definidas, a voz não será interpelada (Eles nem sequer falam comigo. Não me conhecem.), o tempo elocutório a desdobrar seguidamente destina-se a informar receções; a informação será cedida de acordo com o eu enunciador, eles (a exterioridade social que cuida desta

interioridade desconectada) não a ouvirão nem a contradirão, as refeições estão constituídas em auditores sem intervenção. O grau de perigosidade (social, humana, ou a responsabilidade institucional de que o seu estado se deteriore subitamente?) da voz por fome, por desatenção da comida (último elo de vitalidade de músculos e pele da cara), é um bluff, logo descoberto, a mascarar a situação de inanição, indolência, dependência, pusilanimidade, a redução a necessidades elementares, para continuar a existir e produzir discurso (interior, mental, só audível em dramaturgia), que prenuncia silêncio e dissolução próximos – a voz termina-se, mas, antes, verbaliza (a par da comida que ainda lhe muda, arrepanha a cara) constar por cá, prova limite de vida: Eu não necessito de mais nada, desde que me dêem comida. Pronto, também umas roupas para o frio. (...) Deram-me uns sapatos só uma vez, já chega. Mas não me deram meias, lá está. Meias já é um suplemento. (p.10).

A declaração de rendimentos da voz está terminada, a palavra suplemento é indiciador de geriatria, cuidados paliativos, dependência institucional de assistência; a penúria, a dependência assistencial, a comida como único elo ao mundo humano funcional, as metamorfoses por que o corpo já foi processado, configuram mal a personagem, ao mesmo tempo que lhe permitem o privilégio de expressão e audiências apenas na margem social de dramaturgias – a lógica do discurso de ente aprazado para a dissolução informa apenas a ténue faixa contemporânea de assistentes a ato dramático marginal, este o seu público, estas as refeições de palavras finais de entidade reduzida a uma voz interiormente destinada – frequentemente, reafirma a intenção de não se queixar, indignar, sequer estabelecer diálogos funcionais com o exterior de si e da dramaturgia.

Dar e receber comida visam entreter o transe e a voz sabe que alimentá-la é ajudá-la a ganhar raízes neste chão (p.12); a imobilidade corporal da voz está resguardada dos elementos atmosféricos, está sempre, mesmo quando a deslocam, a tecto, imune à chuva e a outras adversidades que resolveriam, dissolveriam o seu caso rapidamente: as saídas do local (sempre não nomeado, como fazem as vozes em terminal lugar indefinido, de Os Nomes que Faltam, de Carlos Alberto Machado), de onde profere o seu discurso de privilégios, fazem-se em sugestivos, alarmantes carrões prateados, vermelhos ou amarelos; suspeitas sobre a menor quantidade de comida que lhe darão e desagrado em que, na dependência, o possam cuidar menos do que merece, e sem suplementos onerosos, angustiam-lhe a capacidade de ainda se insurgir - mas uma estudada atitude pusilânime permite-lhe, sem sobressaltos, manter-se sobrevivente (p.13).

A morte a aproximar-se perpassa, sempre metaforicamente, o discurso, mas é dissimulada pela valoração (defensiva) do que ainda detém (comida regular e em quantidade, as pessoas de quem se gosta muito que só nos apetece que caibam nos nossos bolsos, vida humana rudimentar, p.14), a insularidade existencial e discursiva, uma subjetividade que discorre funcionalmente em palavras (mesmo que de si para si e para a ficção de auditores dramáticos). A comida é a última ligação ao exterior de si, à geografia próxima e alheada do mobiliário sóbrio do quarto em instituição não religiosa

(Há janelas por causa da luz, alcatifas não (...) nem representações de Deus na parede do quarto nem ao pescoço. Não há cão nem gatos. Não me posso queixar da geografia que me rodeia, há quem ande pior..., p.16), as ligações a geografias mais longínquas (fronteiras, países, estados-nação, p.15) mal fazem parte da memória, o mundo humano mais lato está muito longe, muito lá ao fuuuunndo...- e não é estimável. Zé (uma imensidão de gentes) está a tecto, protegido de dissolução aprazada, ainda vital; o seu privilégio é consciente, não há queixumes nem perdas, porque a vida vivida tão pouco lhe parece um bem esfusante de que veio sendo apartado – demonstra-se o absurdo e a não valoração dela, através do episódio da Mãe a ser agredida no tráfego, por dois condutores, devido a troca normal de insultos pelas janelas, a indiferença dos outros condutores parados, face à brutalidade da cena muda (pp.18-19) – ao sem sentido dos relacionamentos humanos prefere a sua torre, memórias de infância, mesmo que contristadas, isolamento e incomunicabilidade com o exterior.

Depois de breve nóculo metadramatúrgico de corte e pausa no decurso monológico (pp.21-22), com referências ao autor, aos vindouros e uma saída à casa de banho (...), o actor, antes de voltar a envergar a voz e a cadência da personagem, estende-se por comentários mais soltos sobre a fome no mundo (Norte versus Sul) e a inteligência da fome (p.23), que leva as pessoas a não renunciarem a trabalhos e a jogos sociais de respeitos e acatamentos - comentários entrecortados por referências metadramatúrgicas às sobreposições de voz, autor e actor na proposta. Os episódios narrados da Assistente Administrativa e do Soldado (pp.23-25) sublinham exemplos de dignidades voluntariosas em atitudes, exemplos de entes menores que, voluntariosamente, se afirmam dignos dissidentes, desertores, não mais atinentes a um mundo desumano, de que economia e guerra são os traços rápidos. As atitudes relatadas nos dois episódios de heroísmos menores e dignidades subjetivas são, pela voz, mais destituídas de sentido e mais absurdas do que o patente mundo humano ao fuuuunndo... - por não calcularem consequências diretas (ambos à mercê dos elementos, sem tecto, acelerando as respetivas dissoluções) nesse mesmo mundo; e, estupidamente, encarece a sua própria atitude estudada de pusilanimidade em aceitar e não contestar, de depender e, só mentalmente, suspeitar não se o estar a cuidar devidamente em porções de comida, nesse passo se contentando, porque sortes muito piores terão inúmeros outros – e ele, o usufruto de uma proteção assistencial sóbria.

Uma vida sem significado, uma vida insignificante encaminha-se para o fim, numa insularidade que não é apenas fatalidade trágica, mas desconhecimento e abdicação sumária de dignidade pessoal e de relacionamentos sociais: a voz remete-se, como em bebé, ao egocentrismo de ser alimentada, a nenhuma atitude, a nenhum gesto de dignidade e afirmação voluntariosa; a existência despersonaliza-se-lhe, regride ao infante a ser alimentado e, nesse egocentrismo (sem conexões, sem paixões, sem emoções, sem exterior de si) se remata a justificação possível de uma existência – a torre de Segismundo, a lengalenga dos dedos, o pavor do camião do lixo a recolher restos de vidas, o zero em que se converte o Zé, a quietude indiferente do quarto de instituição

não religiosa: O sofá mudo, o bengaleiro mudo, a minha mãe muda pela estrada fora, a minha boca muda a falar. Cala-se e continua muda. (Fim), (p.31).

Os Nomes que Faltam, de Carlos Alberto Machado, e o monólogo Coração Transparente, de Lucas Pires, encaixam lateralmente, numa zona bem preenchida do mural bruegeliano, este monólogo de MCC: outro discurso monológico dramatúrgico de entes em situação terminal, remetidos a um limbo provisório, rememorando ou evitando traços de percursos, deambulações e errâncias nos âmbitos social ou das psiques.

Nesta zona de mural ensaístico, de encaixe por monologias de existências insignificantes e voláteis (se não registadas e endereçadas por via de dramaturgia da margem), ajusta-se, adere por contraste à pusilanimidade da voz de MCC, um outro texto de, à partida, semelhante índole kafkiana e beckettiana, mas capaz de despoletar necessários debates externos: o monólogo Homem Mau, de Rui Guilherme Lopes (RGL) (in Cinco Peças Breves, 2002). O texto merece destaque e contraste pelas mesmas razões de dramatúrgica exposição monológica de psiques e discursos de psiques, anomalias e patologias, mais e menos graves, contemporâneas, quer tenham nenhuma, reduzidas ou hipotéticas conexões sociais, descrevam discursividades que se dirigem para dentro de si mesmas, por desapego e renúncia à exterioridade social, quer porque o mutismo indicie já não existirem as coordenadas sociais e históricas, que conferiam significados naturais a um discurso (não impugnável), que as sustinha substancialmente. A exposição dramatúrgica da anomalia, da perturbação ou da patologia frequentemente demonstrou facetas (sofredoras, patéticas, desalentadas e sóas, humanas e encarecíveis) de entes contemporâneos; as gradações de psiques em perturbação poucas vezes atingem o imputável lado negro do humano (o psicótico, o sadomasoquista, o incestuoso e abusador, etc. são os extremos analisados atrás); as dramaturgias que o focam sem reboço, sem recurso a aligeiramentos do cómico, tendem a menores recetividades (Negreiros, Santos Lopes); os monólogos de vidas insignificantes em antecâmara de dissolução, prescindindo de humor, mas deixando regulares válvulas de descompressão em torno da personagem trágica menor, penetram um pouco no lado negro; contudo, a repulsa e a agressividade que engendram sobre públicos alargados não lhes permite aprofundamentos críticos, abordagens distanciadas das matérias em exposição – o choque não ajuda ao conhecimento dedutível, desdobrável a partir delas, nem quando a simples loucura as tende a justificar perante as receções.

Homem Mau constitui-se construção que faculta, dramaturgicamente, o possível (e, noutros planos, não registado, impossível de captar historicamente) discurso interior do ex-torcionário empenhado e convicto, enquanto ente menor, enquanto insignificância existencial diluível nos registos históricos, mas que deixa marcas e pegadas (apagadas, entretanto) no seu percurso e tempo - ao contrário da voz terminal de MCC, que se restringe a descrição egocêntrica e infantil, a ausência de marcas e saliências sociais, a pusilânime invisibilidade com que passou entre outras vidas humanas. Homem Mau deixou marcas e pegadas, apagadas, depois, na conveniência de novos poderes e configurações sociais, que nelas já não veem lucro ou utilidade político-ideológica,

pertinência que beneficie no imediato - embora também não possam negar a circunstancial utilidade atual destes instrumentos precisos dos poderes, quando se impõem dirty jobs, intervenções mercenárias, secretismos de estado e guerras sujas... Estes submundos (convenientes à manutenção e imposição de poderes, onde tais empenhos, convicções, cumprimentos do dever, dedicações de sempre se processam) são, indiretamente, chamados à atenção das receções, perante o abandono e o mutismo fiel, honroso da personagem e do estofo histórico, que, só por si, sem construção discursiva, nele ainda reside - seja de demonização, seja de tabu, seja de desculpabilização ou de justificação a posterior (a mesma de tempos de terror político?).

RGL concita, sobre esta personagem, desumanidade, frieza e amoralidade, insensibilidade e capacidade de homens serem extraordinariamente violentos com outros homens (p.41), tendo por referente facilitado os totalitarismos do século xx: em dados momentos, é o homem de mão de todos eles, noutros passos a biografia construída, dá dele um retrato robô do pido português, os contornos a alargarem-se a serventes de outras instituições de vigilância, defesa e agressão, que, entretanto, regeneraram imagem, missão, regulamentos - a relação entre guerra suja e geoestratégia já não colhe, o stress pós-traumático das guerras coloniais, larvar infeção social e tabu, tem diminuta abordagem dramática, mesmo na margem de edificação possível destes discursos virados para dentro, mudos, patológicos (vide, adiante, os escassos exemplos de tentativas de uma dramaturgia sectorial destes discursos socialmente emudecidos em Tristes Trópicos, de Guilherme Mendonça, no intenso Fumos de Glória, de António Faria, no mais memorialista Um baile de Furriéis, de Carlos Quintas - além do atrás analisado Violino do Avô Africano).

O mutismo destes entes social e historicamente definidos e concretos, apartados dos dias democráticos de hoje (mas igualmente afetados pela implosão do regime anterior, que os criou e utilizou) e pelo curso histórico sequente de aberturas de europeização e fase de globalização, na sociedade que tinham por fixa e duradoura, empurra-os para o número de vítimas da rutura de 1974: primeira geração opressora, o espanto e as perdas são ainda mais acentuados do que nos outros elementos do seu tempo, vivendo obscurantismo ou vitalidade rural, popular ou ténues oposições titânicas; o enquistamento e o mutismo, a resistência e recusa da personagem e do seu discurso construído dramaturgicamente são geridos por interiorizadas doutrinações antigas, que lhe diziam serem estes mesmos males e pragas, atualmente vigentes, aquilo contra que se lutara, a que se opusera ativa e amoralmente, sempre que necessário. O mutismo da personagem recobre uma violência de mola ainda capaz de se distender e estalar, um cinismo calado de confirmação de verdades e certezas, nenhuma ponte nas interpelações, nenhuma cedência, nenhuma confissão ou remorso, nenhuma conciliação possível - o mesmo desligamento, que a voz de MCC operou com o mundo tido por sórdido, o mesmo calado usufruto do tempo restante para um ego igualmente pusilânime, egoísta, terminal: vendo-se a si próprio como simbólico prisioneiro de guerra, Homem Mau não fala para fora, não se sabe o que dirá por dentro; não cede a

interpelações, assegurado, na institucionalização a que se o remeteu ficcionalmente, como entidade patológica e beneficiário de assistência e cuidados elementares, mantendo-se-lhe, como à voz, na restante existência, direito a uma mudez estudada para fora, não se interferindo no discurso ideológico de imagens, palavras, regras, inconsistências, remorsos ou integridades, para dentro; o ex-torcionário não responde se interpelado, por sua iniciativa muito menos o faz: o mutismo é a honra restante de um carácter e de uma dignidade pessoal atávicos – a questão da inteligência da fome não se põe, pelo paradoxo de os criminosos gozarem de gerais, basilares garantias humanas nos regimes que tentaram evitar, garantias que sempre negaram antes a outros. As questões morais, cívicas e políticas e as questões de ordem patológica, da violência e da inimputabilidade, dos infernos mentais e da dissolução que os termina, subjazem à construção do monólogo do ex-torcionário: construir-lhe, deduzir-lhe, dramaturgicamente, um discurso é a forma enviesada de o conhecimento e as cidadanias poderem ter, histórica e retrospectivamente, acesso ao interior desse mutismo férreo e à malvadez perpetrada; para além dos discursos dos infernos pessoais, familiares e sociais, históricos do stress pós-traumático das guerras coloniais (que demoraram a manifestar-se publicamente e a merecerem gradual alargamento de compreensão social), há outras dimensões dos exercícios de violências continuadas, de práticas convictas, sem acessos de consciência, remorso ou culpa, onde, patologicamente, guerras e sevícias ainda não terminaram, onde terminá-las equivale a erro e traição – apenas o tempo as dissolverá, na certeza, porém, de que ídoles semelhantes surgirão em circunstâncias futuras.

A audibilidade social contemporânea destes discursos muito reservados e íntimos, autossilenciados, de ex-torcionários recentes (ficcionalmente retirados dos dias correntes, institucionalizados, postos à disposição da premência curiosa de autor de questionações não correspondidas) é fraca e de fraca importância atribuída (como o das existências insignificantes das vozes de Machado e Castro Caldas); e é quase inviável e frustrante, quanto a estes entes esquecidos na nova sociedade, a tentativa de recolha de amostras fidedignas, as quais, ampliadas e reelaboradas permitiriam diretos reenvios dramaturgicos a receções. O mutismo de envelhecidas fontes (levando consigo as convicções, factos e o cinismo de terem tido razão, apesar do curso dos tempos entretanto), conduz à necessidade de construir, a estas entidades a terminarem-se, discursos; a construção deduz, a partir de interpelações quase clínicas sem resposta, o construtor do texto faz-se inquiridor especulativo do silêncio fechado do inquirido; o discurso interior real não é nem exteriorizado, nem proferido – é suspeitado e montado pela entidade analítica da construção, da ficção dramaturgica. O ex-torcionário remeteu-se ao silêncio, que o absorverá mais tarde ou mais cedo; não cederá, não deixará penetrar nas razões de vida nem nas fidelidades a um tempo e sistema, não terá a infantilidade de memórias.

Partindo desta impenetrabilidade do ego, da mudez do ex-torcionário (ficcionalmente) cativo, a construção dramaturgica segue uma perspectiva clínica de lhe atribuir fragmentos de discurso justificativo, tentar pôr em palavras atribuíveis ao ex-torcionário

as razões dos seus atos (constrói-lhe uma biografia sumária, explicativa de ações e do atual mutismo patológico, p.49), procura vaticinar clinicamente o seu estado mental, as razões do seu silêncio. Mas, no fim do breve monólogo, construído como tentativa de conhecimento, por deduções sobre o lado negro humano, persiste a dúvida: em Uma Carta de Cassandra, a desmontagem do discurso ambíguo e patético grafado por José, permitiu a certeza da culpa de haver torturado; em Homem Mau, o mutismo impede qualquer certeza, a não ser a constatação da profundidade do lado negro humano e a insuficiência de métodos para a sondar. Os limites do conhecimento dramatúrgico da interioridade do homem contemporâneo (a profundidade do mutismo e a impenetrabilidade lógica de existências, que reverteram, por diversas razões, para a interioridade e se excluíram da vida social), faz com que seja mais profícuo procurar na reprodução da vida social e nos aspetos caricatos, que sem esforço se evidenciam, matérias e objetos dramatúrgicos.

4. Novas coreografias de robertinhos, agravamentos em não-lugares da fase atual de globalização

A cidade da mundialização soterra e faz terraplanagem de origens, memórias e existências locais populares, mais ingênuas e genuínas ou mais negras e menos apreensíveis. A proliferação de não-lugares (centros comerciais, gares, interfaces) confunde as paisagens citadinas tradicionais, deita as sombras sobre espaços populares, ao mesmo tempo que educa a frequência de vastas naves e catedrais de novos consumos e comportamentos, preenche espaços reservados e securitários com caterva de tecnologias condicionantes, ensina e promove novas coreografias sociais. José Mora Ramos (JMR) dera já (O Parque dos Piqueniques) a família da upper class, resultante destes novos tempos portugueses e mundiais, em súbito corte com as origens populares e propulsionada, pelo deslumbramento de gadgets e espaços high tech (centro comercial no fundo do rio, túneis e animação deles, condomínio, etc.), para a incomunicabilidade e a inarticulação, uma maldição de bruma para um longo tempo; a cena tinha-se, com estas personagens, tornado aquário, o vidro grosso ampliava tiques e inconsciências de si, os públicos, incógnitos, eram solicitados a observar laboratorialmente as circunvoluções das personagens, assim equiparadas a ratitos brancos de experiências. Em Domingo (1998), JMR usa, cenicamente, outro espaço incaracterístico, assético e sem memórias, quase sem seres humanos genuínos: um centro comercial adjacente a blocos de apartamentos, permite-lhe dar a ver, pelo mesmo vidro grosso ampliador, os movimentos públicos de personagens menores (entrando, saindo, circulando, detendo-se nas lojas e atrações, interagindo, debitando enunciações e clichés, aparentando viver), ou os gestos repetitivos do foro privado (pela TV irrefreável, fazendo ginástica, entrando, por telefone, em concursos idiotas, enlevando-se em publicidade estridente, assistindo a missa católica; ou comprando aspiradores magníficos ao domicílio, bagatelas nas lojas, viajando, pela voz ininterrupta da Menina das Promoções, para Ilhas inexcedíveis de felicidade e encantamento turístico, ou adquirindo artigos de Aromoterapia, vozeados por um Autómato). Mais do que as palavras e diálogos que possam proferir, trocar, receber (fiadas de palavras light, na TV, no centro comercial, no espaço conjugal), são os gestos, gesticulações e movimentos que acentuam estarem já industriados nas novas coreografias, terem aprendido os códigos de frequência do não-lugar (basicamente, interessar-se por consumos, consumir, conviver de forma light, participar na ligeira felicidade coletiva proporcionada pelo espaço, encantar-se e deslumbrar-se, deter-se, sair, voltar), diluindo anteriores educações e caldos de cultura, sendo outros.

F/O Homem da Limpeza e a Vendedeira de Ilusões, também foram promovidos à nova atmosfera pós-moderna proporcionada, mas portam, na adaptação dos carrinhos e nos gestos e posturas (diferentes das coreografias adequadas dos frequentadores-consumidores) ainda anteriores caldos de cultura: A Vendedeira de Sonhos é reciclada cigana de leituras de palmas de mão das feiras, a longa narrativa sobre Cristina (pp.53-56, ela própria) conta da aldeia de origem, da fuga para a cidade, da solidão e errâncias na grande cidade, dos encontros e desencontros amorosos, da ansiedade de querer ser

mãe, da vida sem felicidade, do despovoamento da aldeia, da impossibilidade de regressar a algo já inexistente. O Homem da Limpeza, por seu lado (pp.69-70), tem na enorme produção de lixo e no trabalho infundável de Sísifo menor (limpar para voltar a limpar), uma diferente perspectiva dos frequentadores, bem diversa dos discursos motivadores de consumo: adquirir e deitar fora, para voltar a adquirir, produz uma quantidade insustentável de lixo e revela a encoberta faceta triste da felicidade consumista; ao mesmo tempo, comportamentos não cívicos são permanentemente registados por câmaras de segurança, captam-se inúmeros deslizes nas coreografias adequadas ao não-lugar: a ideia dramática da observação laboratorial dos ridículos das personagens light, em aquário de vidro executando passos, sem se saberem vigiados, coincide com a consideração crítica de F sobre os clientes; espetadores e personagem (através dos registos de segurança) acedem a percepções da natureza (não coreografada, que os revela) dos frequentadores: Se os clientes soubessem que estão a ser filmados, de todos os ângulos, em todos os cantos onde se metem..., se calhar a maioria não vinha a Centro, ou então...(divertido), ou então comportavam-se de outra maneira. Com a consciência de estarem a ser vigiados teriam as mãos sempre à mostra, fariam gestos largos, fingindo segurança, demonstrando pensamentos limpos, puros, nada a temer, nada a esconder.. (p.70). A ideia de centrar mais a dramaturgia nos movimentos (caricatos, repetitivos, estereotipados, de contemporaneidade logo reconhecível) das personagens dentro do espaço de representação de um grande aquário afirma-se no texto pela profusão de didascálias e constitui, no mesmo nível que as palavras enunciadas, o cerne dramático.

As origens populares e pequeno-burguesas das figuras em movimento nos novos não-lugares são escamoteadas pelas coreografias de gente light, que os espaços ensinam; os novos comportamentos de centro comercial recobrem, contudo, mal, anteriores educações e caldos de cultura (também os seus novos discursos verbais o fazem, por oposição a F, homem da limpeza e livre pensador e a Vendedeira de Sonhos). As aprendizagens de novos movimentos (entradas, cruzamentos, compassos de espera, recuos e avanços, hesitações, rotações, permanências, saídas e reentradas, gesticulações apropriadas ao espaço) são mais eloquentes cenicamente, do que a repetição estereotipada, por palavras, de questões corriqueiras, quotidianos, hábitos rotineiros, e acentuam a farsa de aquário da vida contemporânea, onde, na verdade, nada de extraordinário, seminal, interessante, trágico, vital ocorre – apenas a possibilidade de observação de ratitos, de peixes cativos em aquário, como, sem mais, são dados a ver.

As coreografias adequadas a um não-lugar atingem ritmo e eloquência frenéticos, compulsivos em Cidade dos Diários, dos Visões Úteis: um verdadeiro ballet mudo (próximo das narrativas de movimento de Pina Bausch, pela insistência, decalque, repetição absurdista de rostos, gestos e linhas retas de cruzamento) preenche a cena, impondo-se sobre as verbalizações das personagens, desviando delas atenções e a pertinência do que possam proferir – que é, aliás, também repetitivo e sem saída, não evolutivo em cada uma delas. Como no texto de JMR, os diálogos, as enunciações de

cada personagem, as reflexões científicas possíveis sobre humano e inumano (Voz Off/Chefe), as construções verbais de significados promotores da contemporaneidade são sabotados pela deriva de comportamentos de robertinhos, pela acentuação coreográfica de errâncias e deambulações existenciais em todas as personagens em cena, chegando algumas a uma compulsão angustiante (Mário Alberto, apresentador de meteorologia, Bia, empregada dos perdidos e achados, dois seguranças de poucas palavras e mãos frias no final).

Na proposta de JMR, os movimentos coletivos são risíveis, as personagens leves e tontas, a celebração do consumo e da existência light arreda qualquer tragicidade – a única, indireta, será a ausência de consciência de si e do que, em coreografia adequada ao espaço, de ridículo confrangedor executam: não há morte, há narrativas por vezes dissonantes, onde o trágico menor é dissimulado sob a ficção da Vendedeira de Ilusões; o lixo acumulado do consumismo absurdo não é dado a ver como catastrófico, apenas como idiotia corrente, aos olhos críticos do Homem da Limpeza. É como se a atmosfera ligeira criada pelo não-lugar (expoente simbólico de um tempo histórico) tivesse conseguido erradicar (alienar?) dos próprios frequentadores qualquer agrura, fosse de consistência a morna felicidade ao alcance da maioria e ela se pudesse manter, para sempre, neste clima de hedonismos ligeiros, e a alma humana deixasse de ter pesos, levitasse de morna realização - memórias, origens, agruras, consciências de si e da respetiva pequenez como que extraídas do ser light.

Em Cidade dos Diários, pelo contrário, começa-se com a morte (de acaso ou erro humano) de 97 pessoas (a maioria crianças) e encerra-se com a morte do causador (ilibado) desse episódio, incidente trágico; uma outra morte, súbita no movimento da gare (mulher anónima, ficcionada namorada do Controlador Aéreo, p.25), sobrecarrega a cena e o desenrolar dramaturgico não pode, a partir destas mortes, simular felicidade morna e mediana, que preencha o espaço (interface de transportes, não-lugar de trânsitos e trajetórias, cruzamentos, despistagens, esquecimentos também), mas sim mostrar o frenesi sistemático que as precede na contemporaneidade - os atos falhados e repetidos, o movimento errático e circular, o impasse, a redução a uma série pessoal de tiques e fixações de repetição ad absurdum (como que presos numa teia invisível), dos mesmos passos de coreografia pessoal definidora. A coreografia vai além de economia de caracterização de personagens: é metáfora geral de um tempo, da velocidade, da vertigem, da perturbação que este tempo imprime nas personagens individuadas; as formas individuadas de participação no frenesi não oferecem grande diferenciação nos movimentos, todas confluem para esta imagem coletiva de acelerada errância e deambulação - apenas os discursos verbais de cada personagem sugerem individuar um pouco esta comunhão num mesmo frenético movimento temporal.

O background cultural da cena diferencia-se, de imediato no Prólogo, do aquário de ratitos de JMR - embora as personagens no interface sejam igualmente, num patamar filosoficamente mais elaborado, ratitos: pela voz off do Chefe (do interface de transportes, novo deus superintendente, responsável superior de entidade seguradora),

preside à função dramaturgicamente um conhecimento científico, matemático de cálculo de probabilidades, capaz de admirável entendimento humano das variáveis do acaso; mas a cognoscibilidade humana do inumano e das suas putativas regularidades é limitada: (...) tudo se insere numa estrutura demasiado complexa para ser compreendida por completo mas que, ainda assim, oferece alguns flancos ao estudo (p.16). Na segunda intervenção científica (p.28), o Chefe versa a génese de acontecimentos humanos pré-destinados (acaso ou destino), sendo a verificação objetiva impossível, por implicar um distanciamento que não é humanamente razoável, restando ao conhecimento humano, nesta fase, ficar-se pelo estudo de alguns flancos da totalidade, que se prestem a abordagens e encadeamentos lógicos mais humanos (como se desenvolvem os acontecimentos, com que probabilidades, quais os factores desencadeantes, e, depois de acontecerem, quais as consequências, quanto e a quem se deve pagar.). O tempo inumano e o restrito entendimento humano do tempo são os fundamentos da impossibilidade do referido distanciamento epistemológico, conhecedor.

Sem poder aceder a conhecer o universo inumano e as eventuais regularidades que o gerem, resta aos humanos procederem a análises mais concretas de encadeamentos de causas e efeitos – o que, dramaturgicamente, é realizado a partir de três fontes, três ínfimos flancos da totalidade passíveis de estudo, acessíveis a conhecimento: o diário de um tal Carlo Cibaldi (1841-1919), herbanário e passarinho; a notícia de um choque entre dois aviões, com mortes e posterior esfaqueamento do controlador aéreo ilibado por um familiar de acidentados; os anúncios de corpos não reclamados e não identificados nas morgues, que são sepultados sem deixarem rasto. Às três fontes, aos três flancos passíveis de estudo e conhecimento dos humanos (dentro de epistemologias de causa-efeito), aos três veios narrativos em que, dramaturgicamente, se recompõem, acrescenta-se uma perspetiva autoral (coletiva), crítica e abrangente, sobre a contemporaneidade, dada a ver e a perceber através da coreografia absurdistas e angustiante, que as personagens criam coletivamente - uma narrativa coreográfica de angústias e patologias mentais, mais ou menos agravadas, descrita por movimentos e cruzares compulsivos, sem direção ou destino claro, retornos, inversões, desvios inesperados, deslocações autistas até um obstáculo, permanentes cruzamentos de linhas dentro de um labirinto (o interface, ponto de passagem de origens e direções, destinos e não destinos), personagens em alegoria cinética, coreografia da errância e deambulação anímica dos contemporâneos light, pequenas tragédias às costas, angústias e patologias que reservam ou expõem.

Bia, empregada de perdidos e achados, vive o terror de ficar só no seu balcão, que o acaso lhe traga um momento trágico idiota, maior o pavor autossugerido do que a probabilidade de tal acontecer; Luís Neves, controlador aéreo suspenso, vive o tempo angustiado de espera, para que um processo de culpa e irrupção do acaso o deixe regressar a uma vida também sem significado (a necessidade de ficcionar, na mulher de morte súbita na gare, uma relação amorosa); Luz, investigadora de seguros, sonda (com as orientações do Chefe) trajetórias do erro humano e do acaso, que o ultrapassa ou o

fomenta, e não retira mais do que ensinamentos práticos; os seguranças cruzam a plataforma em linhas retas dentro de um labirinto, nos seus movimentos negam a ideia de um espaço humano seguro (pela sua ação vigilante, supostamente, quase imune a acasos), ampliam a fragilidade e a incapacidade de prever, antecipar, criar segurança, proteger; a mesma incapacidade de antever, prognosticar, antecipar e proporcionar segurança a humanos é flagrante em Mário Alberto, apresentador de meteorologia, a cada instante confrontado, no painel televisivo, com a previsões que debita e ele sabe serem não fiáveis; Sara por fim, fazendo culminar o absurdo de todos, aprende a língua do controlador aéreo (português em gravador), para o abater a tiro, no preciso momento em que se o iliba, oficiosamente, da morte dos 97 pessoas, entre as quais os familiares dela. O bailado frenético da fragilidade, insegurança, nenhuma garantias termina com o Chefe constando, que se morre muito mais do que se mata...(p.71).

Indivíduos, casais, famílias nucleares, famílias alargadas, várias gerações coexistentes, novas congregações de afetos e afinidades, condóminos, vizinhos, gentes de ruas e bairros, vilas e não-lugares dão a ver facetas especializadas ou frescos mais compreensivos da cidade e do país em hibridação de tempos, entre memórias (que permanecem e memórias que as obras soterram) e um futuro eufórico ou de vácuos antecipáveis.

A cidade de Castro Caldas é popular, resistem ecos e modos de vida, uma idiossincrática forma de considerar a vida persiste, nos seus termos de ridículos e pequenos absurdos quase inofensivos; os não-lugares da cidade de JMR e do coletivo Visões Úteis concretizam a hibridação mundializada da cidade e, embora ainda não revistam carácter angustiante, intensificam as gradações patológicas das personagens (alienados em contexto light, ou frenéticos em movimentos compulsivos em labirinto), que neles vivem segundo coreografias, diminuindo o valor dramaturgico do ridículo e do riso, salientando facetas acentuadas do trágico menor contemporâneo, já não pela palavra central, mas pelo contrabalanço dela com a expressão autónoma, significativa do movimento.

A cidade e as personagens, que Luís Assis deixa entrever em Casa na Árvore coincidem (espantosamente?) com as de Lucas Pires em Universos e Frigoríficos: um mesmo espaço à margem na cidade, um mesmo velho solitário entre restos, sucata, lixo; um mesmo jovem em apuros, que lhe invade a propriedade e a privacidade, e se refugia da nova cidade de negócios, tecnologias da informação; os mesmos polícias de duvidoso zelo, prosápia e incúria; de novo, à distância, a mesma a cidade híbrida da nova economia, dolos gerais e pulhices particulares, de novo, as famílias estruturadas e as disfuncionais; no final, a mesma morte de velho, o mesmo apagamento e desconhecimento do ser marginalizado, a continuação da vida da cidade com memórias mais apagadas e agravados atos patológicos (homicidas, no caso vertente) – apenas as crianças surgem, num primeiro instante, ainda não tocadas por este novo mundo híbrido da cidade; contudo, no final, em consequência do contacto da inocência com a experiência, a Criança (que mata o Jovem em defesa do Velho), é deixada em aberto quanto ao seu íntimo, destruindo, em cena muda, todos pertences do Velho. A coincidência e

sobreposição de personagens, temáticas, espaço denotam quer a consistência e pertinência de amostras do real envolvente, quer semelhantes modos dramáticos de as veicular, dar a ver preocupações, perspectivas, leituras do real e semelhantes ajustamentos na captação e devolução do real – uma objetividade construída dramaturgicamente, coincidências e sobreposições também no plano das realidades.

Outro exemplo desta coincidência e sobreposição geracional de temas, personagens, amostras, análises, perspectivas, objetivos e efeitos dramáticos pode ser dado pela contrastação de *Um Forte Cheiro a Maçã*, de Eiras, e *Infidelidades* de Maria do Céu Ricardo (2000): uma mesma festa de congregação familiar, acaba por pôr a claro dissimulações e traições, novos afetos e o desatar de laços anteriores; as três gerações, artificialmente reunidas, permanentemente sugerindo latentes pontos de discórdia, afastamento, contradições e agastes menores, tentam manter a ficção e simulacro do gregário, quando o edifício já estalara, em rachas e fendas evidenciava estado periclitante, cada elemento entregue a destinos pessoais não felizes, costumeiros, característicos da época atual portuguesa de errâncias e deambulações individuais, resultados de materializações subjetivas de um longo processo histórico, acelerado por novos factores nas décadas após a revolução.

Em *Infidelidades*, o círculo mais restrito de família e uma amiga (Octávia) incidem, em breves referências dramáticas, sobre as determinações dos afetos e dos amores atuais pelos factos anteriores de estruturação da família (o defunto Pai militar, o natural afilhado mulato depois de comissão de serviço, a moral e a bonomia de D. Felicidade, a religião e dogmas popularizados e já socialmente deslocados, os preconceitos pequenos, que mancham a sua dedicação aos outros); a primeira geração viu ruir a ordem política, as ideologias de modo particular de ser/existir coletivamente, e depois, com a segunda geração a tomar protagonismo social, a desagregação da família (por morte, ou por deambulações e errâncias da segunda geração); a rutura política e cultural e os novos vectores da europeização determinaram e empurraram a segunda geração para afetos e desafetos, divórcios, uniões de facto, ruturas, informalidades, estabelecimento precário e efémero de vínculos conjugais, amores abertos; ao mesmo tempo, a segunda geração cometeu infidelidades (de vária ordem) em relação aos vínculos em que a primeira geração a educara, e, não se limitando a dissidências de ordem política e de visão do mundo, aplicou-as também em afetos e relacionamentos afetuosos bem distintos dos da família estruturada anterior (com suas contradições intrínsecas, mas apresentando coesão prática, por mais artificial que fosse, ainda um cimento congregador); a segunda geração assume as ruturas conjugais e familiares, para além das ruturas com a anterioridade histórica e a moral única dentro dela: André vai em segundo casamento, que parece não correr bem, mas que, sem muito alarido, mantém aparências, parece funcionar no mínimo, visando também a estabilidade emocional da terceira geração (os dois filhos, por sua vez, são quase opostos e de difícil conciliação); a terceira geração (e a sua inocência e a perspicácia precoce das relações e afetos) é exposta pela solícita e alegre Alice e pelas referências ao seu meio-irmão Paulo, rapaz de alguma retidão e

disciplina, dignidade, distinto de André.

A consoada de família, forçada efeméride de sentidos culturais e religiosos perdidos, apresenta-se por traços carnavalescos (um peru que ninguém ousa matar e que cria pequeno caos pela casa), sob os quais se sente cruzarem-se tensões internas, aligeiradas pelo ambiente congregante, ato já sem outro sentido profundo na laicização da sociedade e no consumismo natalício, em que a sua reanimação desejada fez cair; pequenos atritos, azáfamas, tensões e suspeitas cruzam a preparação da consoada e revelam traços particulares funcionais das personagens: André, que se descarta e foge de tudo o que não vá ao encontro dos seus interesses menores; a excitação e empenho de Alice, solícita conciliadora de todos; Helena entre o atarefado, o responsável e o deprimido, sofredora maior de arrastamento conjugal; Octávia agente provocador, mulher livre e assumida, equilibrada e, ao mesmo tempo manipuladora, incapaz de delitos por omissão, de infidelidades em relação a Helena, a si mesma (rutura frontal de uma relação esgotada), ao próprio André, na realidade em transe trágico menor não assumido, que ela tenta, afinal, ajudar. Se D. Felicidade pôde, com censuras leves (logo deglutidas), contemporizar com as infidelidades (do marido militar em comissão de serviço, do filho André, do primeiro casamento desfeito dele, das transformações sociais contrárias às suas convicções morais, religiosas, de sociabilidade, etc.), com a chegada de Pedro Gonçalves a hospitalidade pressurosa de uma noite sagrada é arruinada para o resto da vida de todos os presentes: a magia sensaborona do Natal desfaz-se em cacos pela imposição patética e angustiante dos afetos e desafetos da homossexualidade, assumida e sentimental por quem a vem, pateticamente, declarar na sua seriedade humana, e não assumida nem negada em quem, querendo este afeto, está repartido por outros afetos que tolhem e confundem – o final diálogo desconfortante de Pedro e André é documento dramaturgico sobre a tragédia menor da homossexualidade em Portugal, nos dias que correm, face a uma ainda muito considerável barreira de preconceitos e negação de liberdades individuais e cívicas (não por acaso a peça colocar a questão em noite familiar de consoada).

Pedro, patético e direto, em quase atrito conjugal, provoca um final de cena entre a espada e a parede; André, embaraçado pela moldura familiar, em que está a contragosto e fugindo de censuras de uma vida, sem o tempo de resolver antecedentes e esclarecer situações presentes de afetos (perante Mãe, Helena, Alice), angustia-se e é esgarçado entre dois pólos inconciliáveis ainda hoje na sociedade portuguesa – afetos e fidelidades a família e a normalidades antigas e atuais (os laços que o retêm) e a infidelidade a novos laços (que o atraem) – a tragédia menor das homossexualidades portuguesas avança à boca de cena e simboliza, nos dois amantes e nas personagens que os envolvem, o estado atual de aceitação e repúdio sociais deste tipo específico de afetos, exprime-se o que de trágico a sua diabolização de séculos (na cultura ocidental, e, particularmente, na portuguesa) acarreta e, repetidamente, ainda alimenta.

A família convencional portuguesa ruiu por força das suas contradições internas e das transformações sociais que, pela segunda geração e pelos novos estilos de vida, as novas

economias, a permeabilização das culturas locais à circulação globalizante e a disseminação de ideologias light impuseram, e contra as quais a sacralidade de normas, preceitos e integridades morais anteriores se sentiram desautorizadas, ultrapassadas – D. Felicidade adapta-se aos novos tempos, sem prescindir de si, não deixando de afirmar, moralmente, reticências (divórcios e uniões de facto, a recusa da maternidade em Octavia, André não ser, à falta do Pai, homem da casa, etc.), mas, quase patética, tudo faz para que a tradição da consoada ainda, simbolicamente, enfrente um mundo que ela já não reconhece e que ainda tem mais surpresas escondidas. Na conciliação que pode fazer, pela bonomia, destes contenciosos contemporâneos entre primeira e segunda geração, a surpresa que está reservada para o final do exercício, arrasa todos os antecipáveis piores cenários, usa-se da sacralidade ainda restante para lhe arremessar a pedra dura das realidades repetidamente negadas – toda a construção de tensão entre Octávia, agente provocador, e André, apanhado, por ela em infidelidade, coagido a assumi-la em noite familiar especial (função e ficção que adiarão, um pouco mais, contradições expostas e incontornáveis) desenvolve-se no plano de suspeição de traição heterossexual, grave pecado, mas compreensível, aceitável, como D. Felicidade aceitou o afilhado mulato do marido defunto, sabendo e perdoadando, não querendo pormenores, nem mais do que meias palavras sobre o caso diluído, recuperando o seu mundo num gesto de dignidade por si e respeito icónico pelo marido.

O volte face final do exercício entra pela tragicidade menor; o quase risível de infidelidades heterossexuais perde o pé, perante a gravidade de personagens e situações em que, de súbito, se encontram, e a frontalidade da assunção de afetos: Octávia deixa de ser a intrometida confidente e amiga de Helena, que lhe relataria mau passo conjugal de André; André deixa de ser um frívolo infiel em aventura, para abrir uma dimensão de paixão, sofrimento calado, assunção de uma profundidade existencial diversa da sexualidade light de affair; Helena cairá, a pique, dentro da depressão prenunciada, Alice será obrigada a crescer para o mundo, de forma decerto diferente do seu reto irmão; e a D. Felicidade a revelação fará desmoronar a restante convicção de que esforços de Mãe ainda podem aguentar o mundo à mão.

A personagem Pedro (terceira geração fiel a elemento da segunda) surge na cena como o contraponto sensível e humano de embustes de família tradicional esgotada, da civilização judaico-cristã ferida em dissimulações, não confrontação de matérias reais, persistência artificial de dogmas e anátemas perante flagrantes falências humanas do que estipulam, inadequação às práticas sociais de cidadania da contemporaneidade: a inclusão social aberta de que os afetos e a concretização social de afetos (proibidos e perseguidos longamente e ainda alvos de resistências e desumanidades primárias) carecem, não está e não é possível no mundo de D. Felicidade; estará no de Octávia, mas não no de Helena; estará, angustiante, no de Alice, mas seguramente não no do meio-irmão evocado, Paulo. O que, em termos de tragédia menor contemporânea, sobra da lisura heróica simples de Pedro conjuga-se mal com a dilacerante divisão de André – porque Pedro é cidadão integral e de futuro esclarecido e sobre André abatem-se passado

e presente, trauma e paixão, isolamento patológico – o seu sim e não indissociáveis, perante Pedro e a família, preenche-lhe a interioridade, dilaceram-no, não o deixam fugir, barram-lhe futuros diferentes, enredam-no neste tempo híbrido. Pedro pode passar por instrumento que faz implodir a família, o elemento estranho que desagrega a comunidade com uma afirmação que ela não pode sustentar; mas a família alargada trazia já em si uma série de contradições veladas e sublimadas para sua manutenção fictícia, à distância tentando preservar-se dos novos tempos e das mudanças radicais que aportam. Pedro, incontrolado na paixão, apenas abrevia o que, de outra forma se arrastaria periclitante, mas nunca escaparia aos embates das novas realidades de afetos, relacionamentos, sentidos novos e livres de existência subjetiva.

Em 667 – O Vizinho da Besta (2004), o coletivo Visões Úteis dá a ver como as mudanças na vida quotidiana dos novos tempos acabam por automatizar e esvaziar as relações internas da família nuclear e, através do célere agravamento de um dos seus elementos, os restantes são arrastados no desmoronar trágico menor. A automatização da vida quotidiana é, de novo, dada pelos movimentos repetitivos e estranháveis, que cada elemento executa ao pequeno-almoço e ao jantar, coreografias do espaço familiar, que abrem autónoma questionação sobre as ocupações e percursos de cada elemento entre as duas refeições – sem conexões uns com os outros, novos ritmos de vida de jovens e adultos na contemporaneidade. Uma família de classe média repete os dias, reencontra-se nas gesticulações, deixa progressivamente de ter conexões personalizadas, laços afetivos para além das refeições, chegadas e partidas comuns; depois, mostra-se perplexa e incapaz de abordar o Pai no seu processo galopante de esquizofrenia, mesclando sentimentos de defesa da família, sentimentos de injustiça pessoal e de irrealização profissional e social, motivados, em desculpa, pela curiosidade e efabulação em torno da vida de um vizinho estranho, que tem uma vida mais liberal e mais interessante (carros, festas, celibato, supostas luxúrias, visitas, negócios obscuros, rituais impenetráveis, demoníacos, flores brancas, sacos de lixo pretos, etc.). A imaginação delirante e a construção nela de certezas íntimas, a inveja e curiosidade avassaladoras, o medo do desconhecido, do imediatamente incompreensível e inseguro, a efabulação esquizofrénica entre mania da ameaça exterior e agressividade íntima retesada, o valor acossado de defesa da vida familiar acabam por entrar nele em roda livre e levar a desfecho trágico – terminando-se com posterior ruir da família, prenunciado na cumplicidade artificial, atarantada, com que tratam a morte de Vera, na cena final do exercício.

As pressões sociais dos novos tempos atingem, em particular, um dos elementos, contaminam-no fatalmente: incapacidade de concentração e de cumprimento regular de deveres laborais, absentismo e depressivo manter-se por casa, mórbida curiosidade em vigiar, noite e dia, em fixação, a ameaça ficcionada do vizinho entrevistado, assumindo contornos de delírio patológico e empurrando-o para um processo irreversível. Se o Pai sofre mais depressa os efeitos das pressões dos novos tempos e delas se mostra resultado, cada um dos restantes elementos em cena, incluindo a vítima Vera

(sobrevivência em ganchos de animação e publicidade com indumentárias de imaginário infantil), sofre-as também: não tendo nenhuma retaguarda familiar em que se apoiar, ajudar a atenuar as pressões pressentidas a partir dos bastidores (a gravidez adolescente da Filha passa despercebida ou é ignorada, naturalizada como facto irrisório; a angústia impotente da Mãe perante o processo do Pai, as pressões do trabalho de nova economia dela, da preparação possível das refeições, únicos momentos familiares, a tentativa de aguentar uma atmosfera a degradar-se; o Filho e a autonomia solitária, impreparada, desatendida dos restantes, uma incógnita os seus passos diários), cada um dos outros elementos porta já em si uma pequena tragédia individual, que o enlouquecimento do Pai porá em curso acelerado, depois do momento artificial de cumplicidade final. Alvitrar-se a culpa do vizinho no desfecho trágico (a Besta 666, por demónio a justificação dos privilégios injustos e maléficos, decerto, de que se cerca) serve de dissimulação crassa para as contradições e vazios internos; que eles sejam provocados por alterações sociais de novos tempos, decerto envolve a cena, ressoa nos bastidores; mas são as contradições internas da família nuclear o que deixa que o clímax inesperado de violência defensiva e tresloucada ocorra – e, com ele, a subentendida desagregação.

5. Cidades, famílias, grupos e indivíduos – novas infidelidades, ruínas e implosões

A pirâmide social portuguesa contemporânea fica bem demonstrada nas interações dramáticas de cidades, bairros e vizinhos, grupos e guetos demarcados, famílias alargadas e nucleares, famílias destroçadas e disfuncionais, diálogos de casais e atritos conjugais, indivíduos a quem monólogos patológicos apresentam desligados de círculos sociais, ensimesmados, caminhando precocemente para dissoluções pessoais, discursos testamentários de vidas insignificantes, desinteressantes, vidas deixadas sem rasto, memórias, qualquer sentido sério – e que as dramaturgias recuperam e fazem inscrever e problematizar, existencial e politicamente, a partir da margem. Dramaturgicamente, as propostas percorrem todas estas instâncias, mais íntimas ou mais sociais, de alto a baixo, das existências portuguesas contemporâneas - familiares, reconhecíveis, interpeláveis ou estranhadas, chocantes, inexplicáveis, negras, assustadoras, evitáveis. A complementaridade dos planos de realidade que focam, ajuda à construção de um puzzle sem pauta prévia, um fresco ensaístico, preenchido por zonas de cor definida e por ainda lacunares espaços escuros. Da cidade à individuação patológica grave, passando por vários outros planos de uma pirâmide social de agregações humanas e sociais, debatem-se as matérias de causa e efeito de mal-estar contemporâneo na civilização - seja o ruir da família, seja o de indivíduos e grupos de afinidades geracionais, também eles formas gregárias falíveis, ou construções de esforço esclarecido.

Em *Entre a Espada e a Parede*, Luís Assis expõe a segunda geração portuguesa, que não obteve sucesso e equiparação europeia, fiel a si mesma e aos seus valores adolescentes, mas, entretanto, amadurecida e confrontada com a dureza da vida em geral. De novo, o pretexto dramático de encontro e confronto é um jantar: um casal, Paulo e Amélia, convida três personagens (Luísa, Nuno e João), as quais, havia alguns anos, se tinham afastado, dispersado em percursos próprios, assim desatando laços de amizade e coesão de grupo adolescente, desvinculando-se de um tempo em que tinham um sentido comum. O lapso de tempo decorrido desde a separação (oito anos) permite um reencontro estranho, forçado, em que se simulam, dissimulam e contradizem factos (o casal ter tido uma filha prematura, que, depois de complicações e sofrimentos, acabou por morrer), em que se representam papéis incongruentes e se forjam situações de pequena loucura, dores íntimas escondidas, normalidades, instantes em que o jantar se aproxima de tragédia de ciúmes e ajuste de contas ou de harmonia revivalista, se mascara (em jogos e piadas de mau gosto, patranhas e tontices, pequenas mentiras e apelo a fair play, sentido de humor repuxado) e se desmascara, num momento final - quando Luísa e o casal colocam entre a espada e a parede Nuno, a sua aparência de sensatez confrontada com a irresponsabilidade e leviandade, com que abandonou a namorada grávida e a deixou entregue ao drama da criança prematura, afinal verdadeiro e imperdoável...

Sem melodrama final e recorrendo, permanentemente, à construção de situações e

peripécias dispersantes do rumo de ação (entre o absurdo ligeiro, o angustiante, a violência ameaçadora a pairar, a simulação e a partida de mau gosto entre amigos, a normalidade sem embustes e a franqueza), as personagens Nuno e, depois, André, são confrontadas com os respetivos egoísmo, indiferença, irresponsabilidade, com o que fizeram sofrer a outros (casal e Luísa, e a incontáveis com que se vieram cruzando), depois de, ignorando-o e afastando-se, o mal ter passado: um jogo bem engendrado de ajuste de contas de segunda geração, relativamente a infidelidades e traições (menores, mas fulcrais), ao passado recente e aos presentes levianos e ligeiros que escolheram, tem o objetivo de fazer pesar sobre Nuno e André as penas que outros passaram (o abandono de Luísa e a criança prematura, a impossibilidade do casal ter filhos, a traição em relação à fátua comunidade de adolescentes). O final castiga, dramaturgicamente, a personagem Nuno (e, de raspão, o inveterado adolescente André, assustado e perdido com o jogo engendrado), fá-lo carregar, trágico e aturdido, o peso dos seus atos passados, a incúria e traição dos laços, sofrer punição atrasada de falha de carácter, quanto a algo de que nem sequer tinha (má ou boa) consciência.

Fidelidades e infidelidades, solidariedades e traições são também as questões dramáticas de Rastos, de António Ferreira (2006), desta feita fazendo-se constar anteriores, já longínquas desagregações de famílias (operárias, de Luís e João; da alta burguesia, de Laura, dissidente por paixão a João; pequena burguesa, de Pedro) e o posterior estabelecimento de laços, de afinidades geracionais e de pequenos grupos flutuantes, entregues as personagens à marginalidade dura e realista da droga pesada, do álcool, de submundos e falta de subsistências certas, da prostituição masculina, da pobreza e indigência sem outro arrimo que pequenos crimes, dos sem-abrigo de mil razões, da sobrevivência, esmaecida na grande cidade, de um largo número de jovens adultos, abaixo de condições e dignidades residuais, destituídos de cidadania, emergindo e submergindo na linha ténue da desumanização, no inferno a céu aberto do Casal Ventoso, nas ruínas impróprias da cidade anterior.

A exclusão (e autoexclusão) da terceira geração das novas economias permite presentificar uma outra cidade, já não popular e fársica, nem a cidade dos não-lugares espalhados por ela, mas um campo de ruínas físicas e humanas (os passageiros do comboio noturno de Vieira Mendes em Onde Vamos Morar), por onde os excluídos sobrevivem (casas ocupadas, provisórias casas de amigos, pensões, ruas, espaços vazios de construções, subterrâneos, etc.), por onde foram trajetos clandestinos, deixando rastos, depressa apagados, de existências insignificantes, silenciadas e censuradas, cada uma delas uma tragédia ignorada, destoantes da ainda reinante euforia portuguesa de europeização, novas tecnologias, crença no salto qualitativo, que a sociedade parecia, no fim da década de noventa, estar a operar em relação à primeira geração, em relação a 1974. Como o António, de Silva Melo, os quatro jovens marginais de Rastos são o reverso da imagem oficial autopropagandeada de país, estes vivendo em situações de exclusão bem mais penosas e degradadas: enquanto António tem de deambular pela cidade (e dentro de si) por terapia autoimposta (recitação das ruas da cidade, memórias de

Sevilha), quase fora de dependência, integrado, mesmo assim, em relações laborais e familiares ainda basicamente funcionais, com um mínimo de habitação e seguranças pessoais (o trágico menor preenche-lhe mais o cérebro do que, na verdade, o corpo), as quatro personagens de Rastos afundaram corpos e mentes (João e Luís não têm outro sentido a levar até ao fim) num mundo subaquático, abaixo da linha de sobrevivência, tocando o fundo, subindo, por instantes, à procura de algum oxigénio, voltando a submergir, no meio do lixo, de ruínas ocupadas, de esquemas de obtenção de comida esmolada, de vício duro, de imprevisível dia seguinte, de entrega e rendição a uma linha reta para a dissolução. Rastos traz à cena a dureza de narrativas de quotidianos da terceira geração, que, em números brutais, entrou (foi feita entrar?) em labirintos crus de destituição de humanidade, realidades coexistentes, em progressão paralela, com a euforia europeísta, contrapontos trágicos menores da ligeireza propagandeada, e cria áspero, não risível ou ironizável, documento dramático sobre realidades que tiveram ápice feroz na viragem dos séculos e a que alguns programas bem intencionados e corretos trouxeram alívio momentâneo - realidades que, de exclusão em exclusão, se vão acelerar e aspergir, depois, com novas formas, devido à incapacidade política prática de saber gerir e querer conciliar uma sociedade estonteada pela História recente – os sacrificados das mudanças eufóricas são, em grande número, escamoteados, desde o risível ao trágico mais incontornável, as novas dramaturgias expõem-nos, a todos, num coletivo fresco bruegeliano, para reflexão e memória futura.

A questão dos talentos artísticos, das capacidades e potenciais da terceira geração (Pedro, jornalista e escritor, João, pintor) choca com a negação prática generalizada de oportunidades elementares (Luís sempre conheceu a miséria, o mundo de ruínas foi sempre a sua perspetiva de existência), o barrar de horizontes, a facilidade ou a indolência, a indiferença com que se enfrentam obstáculos ou se desiste de os confrontar ou contornar, resultam no envio social de antecipação dolorosa, precoce a dissoluções individuais - pelos números endémicos, catástrofes sociais ignoradas, desatendidas, dissolvidas. A realidade do Casal Ventoso, do fenómeno negro das dependências duras e sobrevivências abjetas, bem abaixo do limiar da pobreza, a gritante e efetiva catástrofe social, multiplicada em milhares de vítimas (já não só filosófica e razoavelmente nutrida deambulação e errante dissidência de padrões), o mundo paralelo de milhares de jovens adultos excluídos, autoexcluídos, empurrados violentamente de cidadanias para pequenos infernos pessoais multiplicados, acaba na morte óbvia, que não merece comentário prolongado; é neste quadro histórico recente que se deve colocar e entender o suicídio programado em performance (João, overdose), a traição de Laura a um meio sórdido, onde se mantinha por amor complexo a João, e a compreensível traição de Pedro, sobrevivente a pequeno inferno, com privilegiada oportunidade de se reerguer, um pouco, acima do limiar e voltar a ter, para além de confortos e perspetivas mínimos, uma dignidade de cidadania, de inclusão e um pouco mais de futuro – escrever numa revista; contudo, nessa oportunidade impossível a muitos outros, Pedro parece ficar demasiado ansioso por salvar a pele, esquecer laços e afetos que o salvaram e mantiveram durante a travessia de inferno; Luís, abandonado por João, sente-se agora traído na derradeira

dignidade, irremediavelmente enterrado na trampa: com a facada (não melodramática, plena de fria revolta, também a si dirigida) castiga, como ofensa última, a crassa esperança de Pedro em sair e sobreviver fora do inferno, faz justiça, nivela-lhe a ilusão momentânea pela desilusão que vigora sobre milhares.

O ato do Pai de 667, ao vitimar uma Vera inocente, por espiral de inveja e temores a um vizinho (o qual, no delírio psicótico, é, injustamente, negação de todas as oportunidades de realização pessoal, que ele não é nem poderá ser, chefe de família no centro de implosão de coreografias mecânicas absurdistas), ou o ato de colocar em xeque e angústia para perdurar, entre espada e parede, do casal e Luísa, de Assis, explicam-se, são de idêntica natureza, à cena final de Luís: punição, ato de justicição de traições, homicídio e suicídio simultâneos, invejas fundas e justiças superficiais.

A cena de Rastos (trajetórias difusas e quase apagadas, ou estar, literalmente, de rastos) é, sempre, áspera e impositiva, nenhuma concessão, nenhum alindamento - antes arremesso duro sobre audiências, confrontação da cena com a consciência traidora dos públicos, como semelháveis oportunistas, desertores de solidariedades difíceis, de não partilhas de sofrimentos e durezas, entreajudas espontâneas sem morais, num espaço social e existencial de egoísmos desesperados, finais, sem regras e sem outros valores de sociabilidade do que o que de humano e fraternal, no inferno, se possa ainda estabelecer. Luís vinga em Pedro, conscientemente, a ilusão momentânea, a solidariedade negada, o oportunismo de se salvar e abandonar outros, renegar laços, memórias, coesões, trair e salvar-se, no mesmo registo de Entre a Espada e a Parede - dívidas morais de solidariedade, traições de oportunismo e desenlace pagam-se: entre a pequena e média burguesias equilibradas, por jogos de berlinda e encostar à parede da consciência restante; nos deserdados e impassíveis de restos de morais mais escolásticas, com uma faca e a morte do traidor - suicídio, por interposta pessoa, do desespero de Luís, as últimas expectativas humanas (João, Laura também traidores) de sobreviver, absurdamente, um pouco mais?

À Esquerda do teu Sorriso, de Castro Guedes, apresenta outras marginalidades: já não as da penúria abaixo de escala elementar de sobrevivência, mas as decorrentes do corte com famílias (burguesas asfixiantes, Ana; de morais rígidas, Miguel, homossexual; de dueto conjugal desfeito, Mário na ressaca, mas portador de um código pessoal de subsistência - xadrez, aulas de matemática, equilíbrio moral, centro e fiel de balança); marginalidades burguesas, dissidentes, sobrevivências não empurradas para margens de exclusão, semelhantes a André de Infidelidades. Ao afundar, empurrado pelos novos tempos, para os infernos de Rastos, contrapõe-se a marginalidade burguesa, autónoma e por opção de existência, um luxo a que as três personagens se podem permitir - Miguel e, sobretudo, Ana (como Laura, de Rastos), burgueses dissidentes por incompatibilidade, sensibilidade e errância pessoal assumidas, Mário por falência amorosa e conjugal - a mesma indefinição de futuro, mas diferentes formas e recursos para lidar com ruturas e probabilidades.

O triângulo de À Esquerda... passa por situação de purgatórios, por opção e por dignidade pessoal; do quadrilátero de Rastos, só Laura detém capacidade de opções de sair de inferno – Pedro intenta, quase se sente a fugir ao destino, que já se assenhorou de João e Luís, e paga a traição. Miguel não é empurrado ou excluído de uma prerrogativa de viver segundo os seus valores próprios, nem é trágica a sua morte, porque o destino que a dita (HIV) tem em Mário e Ana solidariedades, nenhuma traição, nenhum ato de se o deixar a sós com destino inapelável. Ana, por seu lado (e este temor preenche-lhe a segunda fase de vida, na entrega de tempo e alma rebelde às novas economias), deixou que um outro destino tomasse conta dela e do seu tempo biológico restante, pelo menos; Mário é segunda geração em aprendizagens rápidas e fecundas, descrendo de qualquer felicidade, anterior ou futura, e tendo de partir para segunda vida com um resumido, mas blindado, código pessoal de existir, onde vai descobrindo uma ética aberta, sem ter de prescindir de muito dos seus tiques de homem de meia idade excluído (autoexcluído?) de dececionante normalidade conjugal burguesa – o seu prémio é a descoberta de afetos diferentes (o final aberto aproxima e afasta Ana e Mário), sobretudo o amor fraternal a Miguel.

A situação de infidelidades e novas fidelidades passa do inferno da miséria humana na grande cidade contemporânea (o labirinto das drogas e de vidas subhumanas a manterem-se mais outro dia) a um espaço de purgas, purgatório e ressaca de leves contrariedades burguesas (quando comparadas com a desclassificação humana dos sem-abrigo e sem recursos, a sobrevivência crua diária, enquanto existir), todas elas motivadas por questões de ser diferente, ver-se diferente, ou encontrar-se diferente; das casas em ruínas ocupadas passa-se à decência do apartamento alugado, dividido por três, plataforma simbólica de aprendizagens importantes, debates por e sem palavras, e também simbólica descoberta do que as pessoas portam dentro de si de inesperado: Miguel a tragédia estúpida, evitável na sua cidadania homossexual; Ana rebelde e provocadora sem limites, apanhada nas malhas das novas economias, alienada nelas, sacrificando o seu tempo biológico e a sua ética própria (escrever coluna resistente de jornal, ser diferente e ácida em relação às origens burguesas, repetidamente asquerosas); Mário no conservador equilíbrio centrista, equidistante de facetas extremistas da vida, abrindo o seu código de valores (de indivíduo só em renovação de trajeto inesperado) a uma solidariedade e humanismo sólidos num novo tempo.

O prefácio de Nuno Higinio (pp.9-13) suscita uma leitura curiosa, em termos globais, da proposta dramaturgica: quando procede ao enquadramento histórico das três personagens e suas interações dentro e determinadas por um tempo novo, chama a atenção para a simbologia política das práticas e ideologias das Esquerdas portuguesas contemporâneas (as tendências sociais críticas e dissidentes da nova euforia burguesa e do conservadorismo herdado do antigo regime e da contrarrevolução de 1975); as Esquerdas críticas pressupõem cortes com a resultante institucionalização política portuguesa, pressupõem também a implosão das Esquerdas convencionais (autoritárias, ancilosadas, ou social-democratas renovadas no discurso, mas vexadas em práticas

contraditórias, quando se acercam de e tomam poderes efetivos) e vivem de e para debates provocatórios entre si – mas que, pelo menos no exercício dramático, fazem aprender a confluência, novos laços e atitudes de coexistência, respeitos mútuos na diversidade, para enfrentarem as questões menores, mas decisivas, de existências contemporâneas. Ser à Esquerda de... deixa de ser verborreia e energia desbaratadas, rasgos de ousadia e temeridade (Ana, o aborto e a autonomia feminina; a sexualidade livre de Miguel), torna-se uma necessária plataforma marginal de abertura e compreensão humana, empenhada nos que estão mais próximos: pessoas, circunstâncias, interações possíveis, palpáveis gestos que ajudem e criem diferenças necessárias nos novos tempos e economias, nos velhos esquemas de família e sociedade – a aprendizagem de novas atitudes críticas e dissidentes, a conciliação da diversidade no que têm de comum, a oposição a normalidades esgotadas, mas, igualmente, a autocrítica sensata e a uma ética de relações pessoais, humanas, capazes de solidariedade e empenhos diretos, atuantes face aos novos problemas.

Castro Guedes, em ironia de título da proposta, guinda a representação reconhecível de entes de segunda e terceira geração (dissidentes claros de normalidades anteriores, burgueses mínimos desenganados das virtudes das origens, num espaço comum, partilhado e debatido por palavras e atitudes) a alegoria de novas Esquerdas portuguesas – o apartamento alugado, partilha dinâmica do mesmo espaço. Miguel define, Mário aumenta-se, excede o perfil inicial, torna-se de humanidade e responsabilidade surpreendentes, tem a oportunidade de desdobrar de si potencial com os outros, sem ter de prescindir da integridade e valores no segundo passo de vida. Ana, pelo contrário, trai-se a si mesma (por mais que prometa ou desdiga), enreda-se nos discursos rebeldes e no frenesi laboral, ambicioso, alheio (alienado já) à sua combatividade pessoal, deixa-se entregar à nova economia, com a mesma energia que tinha empregado no corte com a asfixiante (ponto de vista de constituição inicial da personagem) família, a imagem do pai e irmão com que, precipitadamente, compara Mário. A Esquerda de causas fraturantes, na dignidade lírica de existir sem agressividade, criar conexões e preencher humanamente um espaço e tempo existenciais, morre por culpas imputáveis a si mesma; a Esquerda palavrosa e rebelde sistemática de todas as causas e de nenhuma, também perdida nos afetos e na existência (seduções patetas e errantes de Ana a Miguel, por um momento sexual, e as seduções castigantes a Mário, mais para choque e desconforto deste, do que por tencionadas afinidades), acaba por enredar o tempo e o corpo biológicos nas obras (publicidade e marketing) de intoxicação ideológica deste tempo, ceder corpo e tempo ao sacrifício económico. Mário, pelo contrário, sem deslumbres maiores do que a inteligência transmissível do xadrez e da matemática escolar, torna-se, de conservador traumatizado, em suporte maduro e empenhado das errâncias da terceira geração: não se desliga de Ana e da sua deambulação alienada, inconsciente, do processo de conversão da rebeldia enérgica em força motriz das novas economias, e assiste, fraternalmente, Miguel até ao fim. De conservador, Mário (pela sensatez, aprendizagem, prática humana) torna-se, alegoricamente, o suporte estável das novas sensibilidades críticas da estabilização política e social, novas Esquerdas portuguesas

possíveis de congregar nos novos tempos: o final do exercício mostra-o calmo, humano, reticente quanto a aventuras relacionais com Ana, capaz de prescindir do Porto e ir-se em aventura com ela, ou de a manter na esfera da sua intimidade, sem abdicar de um reduzido conjunto de princípios acrescentados – inteligência, sobriedade emocional, empatias e solidariedades, gestão de pequenas tragédias, ironia quanto ao que possa aliciar, abertura a aliciamentos, ponderação sobre risibilidades – uma alegoria interessante do relacionamento entre gerações, uma sugestão política inteligente, informada, um modo de abordar, dramaturgicamente, novas sensibilidades marcusianas, depois do seu fracasso político nas sociedades desenvolvidas, recolocando a tónica nas relações humanas, na convergência e respetos mútuos, no desenvolvimento de novas éticas e afetos, num mundo já sem mitos de revoluções ou reformas sociais de modernidade, um mundo de agravamentos das patologias e dores dos indivíduos por novas (des)ordens sociais e económicas globalizadas, onde só, deste modo solidário, é possível ajudar os que estão próximos, manter dignidade e cidadania, não se deixar arrastar para a proliferação de robertinhos e infernos, opor-se-lhes, valer-lhes, ser à esquerda dos sorrisos inconscientes e errantes deste tempo de duros quadros, dar sentidos possíveis a vidas humanas pressionadas.

Mensagem de esperança, de valoração da vida não burguesa, adiar significativa da diluição no nada ou na nova desordem mundial? A família desagrega-se, a sociedade vive transformações penosas, a exclusão e o agravamento de patologias alargam-se a um número insustentável de entes; em contrapartida, novos laços, novos sentidos gregários são ainda possíveis?

6. Ecos e fumos de império ruído – dramaturgias de conexão pós-colonial e um Woyzeck negro

Duas propostas dramatúrgicas facultam outros dados e explicações para a atual desagregação de famílias portuguesas e as deambulações posteriores de indivíduos, percursos acelerados para dissolução precoce, insignificâncias existenciais sem rastros: recuando na História portuguesa recente, já soterrada na euforia e obras da europeização e fase de globalização, *Tristes Trópicos*, de Guilherme Mendonça e *Fumos de Glória*, de António Ferreira (1998) rebuscam atrás os esplendores e misérias da África portuguesa, fazem-nos saltar o tempo e recolocam-nos na contemporaneidade, por duas vias contrastantes, convergentes, à medida que os atores desse drama histórico real se vão apagando, as suas narrativas se espaçam, deixam de ser emitidas – misérias silenciadas das guerras coloniais, o diluído sacrifício de uma geração; e a nostalgia mitómana das vivências africanas deslumbrantes, espaço e tempo de liberdades e realização de portugueses soltos da vida enclausurada, penitente da metrópole estreita – e ambas narram, às terceira e quartas gerações, aventuras de avôs Africanos.

Em *Fumos de Glória*, a interminável (de décadas) discussão conjugal faz permanecer, não deixa a vogar no passado as guerras coloniais, oficialmente já longínquas e resolvidas pela História, marcos seguros; à medida que o apagamento delas se faz pela redução do número dos estropiados, deficientes, traumatizados e elas sobreviventes, e estes se confinam a escusos infernos familiares ou institucionais, a audibilidade e visibilidade das questões dos ex-combatentes e retornados diluem-se nos ruídos e edificações dos novos tempos: o Homem é cego, a Mulher não só o trai por necessidade física pessoal e de sustento familiar, como o achincalha e o destitui de qualquer merecimento humano, por, ao ter sido voluntário, a ter, nesse gesto, arrastado, também, para a anulação de vida própria; dos quatro filhos, três não são dele, o sustento da família está a cargo da Mulher e da Mãe dele, o Homem é, a todos os níveis, inútil e empecilho, disso consciente, apenas quer, no seu inferno sem queixas, deixar as cassetes com a gravação da sua história – um rasto delével, como invisível a sua vida entretanto, e que ele pensa fazer herdar pelos filhos assumidos, pelos vindouros: o imiscuir de fantasmas e mortos menores na posteridade é, praticamente, já só possível na margem da margem das dramaturgias; noutras áreas da vida social, a questão está resolvida e dissolvida, não integra o conjunto de matérias ideologizadas na ordem do dia, uma pedra há muito se colocou sobre o assunto, bloqueando-o, o país novo afastou-se rapidamente dos restos do ciclo imperial – a marginalidade e apagamento do Homem é total, há muito que foi, oficialmente, dissolvido, o anacronismo imprestável é-lhe diariamente repetido pela Mulher.

Os insultos permanentes, castigantes, destruidores, as invectivas e humilhações da Mulher visam acabar com as reduzidas dignidade e vontade de viver do Homem, repetem-se sem parar - insultos vexatórios da virilidade, da incapacidade de sustento de família, insultos por ser esmoler, empecilho e sobrecarga, que mais teria valido morto,

porque os filhos, assim, teriam pensão. O cinismo destemperado da Mulher, o achincalhamento permanente, as palavras descontroladas, a punição sádica imparável sobre o Homem denotam, por outro lado, uma existência de amarguras fundas, patológicas, onde um aparente resto de dignidade, determinação, autoestima e vontade de viver feminina, própria depressa se descompõem e deixam entrever a destruição e tragédia pessoal, que o ato de voluntário do Homem lhe trouxera e que lhe sugara todas as hipóteses de vida equilibrada, lhe negará para sempre a simplicidade de amor, a sensualidade de uma noite amante na praia da juventude – sob o inferno dos ex-combatentes, são deixados entrever os efeitos, ainda mais escamoteados, das guerras sobre as famílias e as gerações seguintes, sobretudo sobre as mulheres, a quem, sempre tão longamente, as guerras dos homens, sobrecarregam, atam, silenciam, sacrificam, torturam bem para além dos seus finais, como os fumos de glórias (que eles engendram e levam a cabo, entre garbo idiota e diversas inconsciências) sobre elas recaem, ressacam, nunca terminam, no silêncio e assistência que prestam. A Mulher de Fumos de Glória escapa ao luto e amortalhamento precoce tradicionais: não se silencia, não deixa nada por dizer, não acata um destino que nada fez por merecer, não tanto um egoísmo, mas um libelo acusatório contra as guerras dos homens e contra o voluntário néscio que lhe destruiu, sem mais, o direito a uma vida simples e minimamente feliz, à sua medida. O Homem assume, em tudo, até na não resposta aos achincalhamentos da Mulher, o irremediável passo trágico de voluntário, tudo o resto consequências desse mau passo pouco mais que juvenil e seguramente néscio, que ele não quer expiar mais, mas fazer terminar em suicídio lúcido – fazendo, apenas, questão de deixar o seu testemunho, rasto da sua insignificância existencial, pela sua voz quase inaudível (segundo a Mulher), pela sua voz estranha e fora de contexto contemporâneo, discurso delével pelos filhos, pela Mulher, à procura de espaço próprio depois dele.

O discurso patológico pertence à Mulher; o Homem contrasta com ela em ponderação, na ausência de queixumes e no discurso poético da África dos horrores, da traição a carne para canhão, dos erros assumidos, do não querer pesar, de se retirar de equívocos em cadeia, que o seu gesto de voluntário desencadeou (depois o revê e reconhece, no próprio cenário de guerra) e fez abater sobre todos (pais velhos, filhos, Mulher), posteridade. Apaga-se enquanto traste e empecilho, resto colonial; frisa, apenas, o direito de deixar e fazer audível testemunho, testamento, eco póstumo – deixar rasto pertinente, requiem agnóstico, em memória. A serenidade e a lucidez do Homem fazem-no ter ideia clara de não pesar, não exigir, ao contrário da Mulher, não culpar outros que a si mesmo: foi voluntário, a granada que o atingiu foi por ele mesmo lançada, o sofrimento antes do acidente manteve-o para si, a ignomínia da guerra feita aos negros levou-o a compreender, a ser humano, não ter inimigos, a tentar relatar a sua vida, ignorada, duvidada como lendas, como discurso de estropiado, discurso de patologia que não é, descabido para os novos tempos internos, discurso de lendas para a Mulher e a sua impaciência de prostituta forçada, excluída de uma vida normal, de felicidade simples e aderente, por uma imprevidência do Homem, e a que ela se vê atada e a expiar, revoltada. A Mulher não lhe perdoa o egoísmo de ter ficado sozinha e de ter de sustentar,

obrigando-a à prostituição, um cegueta castrado, sem memórias das coisas boas, obrigada a arcar, por tabela, com a herança pesada da guerra de homens, enquanto o país, ufanamente, dessas memórias se aliviou e se fez, precipitadamente, outro, onde os restos do ciclo imperial já não contam, não ecoam sequer – o ressentimento patológico de uma vida feminina perdida pela megalomania da vida imperial a defender. Os laços com ele foram, por ele, traídos e ela nega-lhe mais ajuda, abandona-o, manda-o para casa da Mãe, sabe que ele se vai matar e sai. A ternura, que ainda reterá em si, não o pode perdoar, a sua vida também está desfeita, não o trai: sem cinismo, deixa-o apenas enfrentar-se, ter ato voluntário, desta feita acertado.

Os homens das guerras coloniais são tema cultural e socialmente escamoteado, progressivamente diferido no tempo em que ainda sobrevivem, por memórias e traumas de forte impacto familiar e pessoal, soterrados, como os mais recentes infernos sociais, pelas ideologias eufóricas de europeização e novas economias; os sofrimentos das mulheres de voluntários e à força, de arrastados sobreviventes, estropiados e traumatizados, a retaguarda metropolitana angustiada essa não teve sequer estatuto cultural e social de afirmação, ainda menos audibilidade social. A Mulher de Fumos de Glória destoa desta anulação ideológica longa (atinentes esposas, madrinhas e viúvas de guerra): o discurso patológico, a invectivação descontrolada, permanente do Homem não se fica pelo desenho de uma megera; afirma-a em patologia discursiva, mas isso não retira razões ao libelo acusatório de um grotesco momento longo da História recente (resume-o de forma surpreendentemente clara), em que a perversidade dos poderosos e a manipulação de ingénuos se uniram na última grande narrativa mitómana do ciclo imperial. No dueto conjugal de inferno, a Mulher detém o protagonismo, a razão; o Homem sabe-o e não retorque, apenas quer deixar o testemunho gravado, em derradeira instância fazer significar uma existência insignificante e torta, uma tragédia por ingenuidade, por que pagou, por que não pode pedir desculpa aos que, nesse ato, atingiu e destruiu, imprevidente e desprevenido. A lucidez do Homem é, neste momento final, completa, veio sendo construída em silêncio: a sós, prepara enforcamento e coloca a gravação do seu testamento, o seu discurso póstumo, poético de uma África de esplendores naturais e horrores humanos – carne para canhão, abandono dos sacrificados, o desespero de ajudas negadas, o nenhum valor de um soldado - outro libelo acusatório sobre os factos da guerra, de que mais ninguém quer ouvir falar.

Os esplendores da África portuguesa, referentes da primeira geração retornada e sempre mal encaixada na realidade metropolitana da descolonização (como também não encaixava na clausura salazarista) preenchem a cena de Tristes Trópicos (título emprestado do livro do antropólogo Claude Levi-Strauss, nunca referido na autoanálise do autor?): a África nostálgica e portentosa de fauna e flora, gente simples e humana, aventureira, vivências de portugueses libertados do retângulo metropolitano, não existe já (se existiu mais do que nas ficções brancas, que a criaram, apagando tudo o resto), não se pode regressar a ela, como não se pode regredir na vida e reencontrá-la intacta.

Tucas, caçador de elefantes e outras espécies (paixão herdada de um tio), bancário em

reforma antecipada na metrópole, contudo, a cada momento da sua vida, regressa lá - pelas palavras evocadoras, pela recusa em aceitar o tempo complexo que, entretanto, passou, pelo whisky que ingere continuamente (símbolo on the rocks do colonialismo português, a imensidão faustosa de garrafas e refrescos distinguia a vida no ultramar da vida sensorial da metrópole), pela necessidade de afirmar e fazer passar, como modelo a seguir, ao filho do sangue (Jorge, nascido em África) e ao filho (não consanguíneo) do segundo casamento (Rikiki, por coincidência, personagem da juvenil narrativa africana de Henrique Galvão?), um perfil de homem e um código de valores de bem sucedido desfrutador das colónias - sem noção dos carícos desempenhos a que se presta, perante as fundas mudanças do mundo e do país, a progressiva emancipação das mulheres portuguesas (Glorinha submete-se ainda a tudo, não tem autonomia ou consistência, ao contrário da Mãe de Jorge - o divórcio, o viver fora de Portugal, o tê-lo tramado nas partilhas - da noiva hesitante de Rikiki, ou da intransigente Mulher, de Fumos de Glória) e um país desancorado, rapidamente, de um longo ciclo.

O patriarca de armas, aventuras, afirmação máscula (potente carro novo, nada de cedências a mulheres desavergonhadas e controladoras do macho), o homem do mato, português liberto do seminário metropolitano, o bon vivant e responsável chefe de família, o detrator dos portugueses de cá (gente de má índole, o país, de antes e de agora, em geral, uma merda), intenta passar as mensagens de homem curtido pela experiência da África aos filhos - ofusca, atrai, dissolve todas as realidades posteriores e as coloniais do Homem de Fumos de Glória, impõe-se-lhes como ainda centro, em volta do qual o mundo familiar deve girar (como o Pai de A Minha Mulher, de Vieira Mendes, irmãos dramaturgicamente, afins). Os filhos são de outras realidades (geracionais, geográficas, existenciais, culturais, políticas): um, Rikiki, tem de África nenhuma ideia, além das que Tucas lhe narra e inculca insistentemente desde criança, e que o cansam e de que, educadamente, se esquivam - ele tem o direito a não ser homem, não estudar, voltar a ter a noiva portuguesa não colonial que o deixou no altar; o do sangue, Jorge, mostra afabilidade e tentativas de conciliação com o pai, a ver por onde estabelecer laços afetivos e afinidades possíveis; mas mostra-lhe, adulto no seu caminho próprio, também oposição e atritos: estranho e estrangeirado, não quer saber de África, não lhe servem as palavras e roupas do pai caçador de elefantes, procura afetos e dar-lhe afetos possíveis, deter, um pouco que seja, a espiral de álcool, ressentimentos com Portugal e portugueses, com a Mãe de Jorge (feminista, autónoma, não aguentando a África dos homens, cortando com ele, destruindo-lhe o mito conjugal, no preciso momento do desmoronar do mito africano branco, a descolonização), com a sua felicidade perdida, a utopia regressiva, o peso da narrativa sem referente já palpável, que a desilusão inconsolável de Tucas impõe sobre todos em volta.

Jorge tem vida própria, pelas artes e pela experiência (a situação com a Mãe em Inglaterra, há muito emancipada de Tucas, menos ajuda), a cena do reencontro acaba, subitamente, com a separação das gerações, que não têm em comum mais do que quimeras, que um lado continua a impor, gerações que se desconhecem e tentam

encontrar-se, a primeira oprimindo, permanentemente, o caminho próprio da segunda: a cena edipiana do estrangulamento e agressão de Tucas bêbedo por Jorge acentua o corte amadurecido, a quebra de conciliação; a fuga de mota liberta também um Rikiki oprimido (não aceitando, mas incapaz de se opor ou cortar com uma imposição exógena de regras e certezas ideológicas), os filhos da herança colonial esplendorosa fogem a grande velocidade, sem olhar atrás, para Inglaterra - Jorge crente, não arrependido, de que matara o Pai, de que fizera extinguir a opressiva narrativa colonial fabulosa, de que, nesse gesto impulsivo, libertara os dois e desanuviara os rumos de ambas de atmosferas opressivas, impostas, irracionais a qualquer conciliação e respeitos mútuos.

Glorinha é mulher conciliadora (diferente da Mãe de Jorge, diferente da Mulher de Fumos de Glória), mais tradicional, portuguesa: cala-se, apaga-se, serve Tucas, jamais o contraria ou contradiz, assiste e assiste-lhe, parece-lhe devedora de algo impreciso, com boa cara vive-lhe o drama de envelhecimento prematuro e todas as suas palermices, pequenas loucuras, (álcool, tiros na noite dos vizinhos, constantes verberações da família dela e de Rikiki, mania de fazer imperar nostalgias na vida conjugal e familiar, inquestionado ascendente másculo sobre ela). O inferno, em nostálgico lume brando de perda não fatal, é Tucas não ter consciência de estar deslocado, no espaço e na História, de ser um desenraizado de um sonho acabado (se existiu, de facto e substancialmente), um resto colonial de privilégio (estropiado apenas no egoísmo das recordações aumentadas, diluentes da miséria dos colonizados, retornado readaptado no trabalho, só simbolicamente lesado), a impor protagonismo e a anular os outros no seu círculo, a querer deter a palavra e a direção de um tempo já diferente, onde é apenas resto de referência colonial, rasto sem qualquer brilho heróico africano - também sem a decência e cidadania dos Pizarros (apelido retirado a Juan Pizarro, outra coincidência?), a quem bastou o drama das toxicodependências dos filhos (inadaptados na metrópole, depois de vidas mais livres no ultramar), para terem aprendido a relativizar a perda da vida colonial, reverem os factos da História, reverem as circunstâncias onde puderam refazer a vida.

A burguesia, que desfrutara as colónias a terminarem, é transladada para um lado do mundo, de que se esquecera e que desprezara, de onde retirou raízes, que depositou na África mítica, pensada imortal; depois da descolonização, não pôde continuar estilos de vidas materiais ultramarinas, perante penúria, obscurantismo, impermeabilização cultural locais, nem pôde aplicar as experiências de felicidade e liberdade brancas na metrópole em revolução peculiar - em curso, nela, o início de uma cadeia de transformações radicais em relação a um tradicional, peculiar modo de ser/existir, de que a burguesia das colónias já fora dissidente, com o qual não concordava e que a asfixiava, metrópole que não acolheu bem os retornados, nem o poderia fazer, também porque a realização particular que portavam fora a própria causa do envio da (néscia, voluntária, ignorante ou ambiciosa) carne para canhão e a da sequente revolta e raiva caladas, então, da Mulher de Fumos de Glória.

O conflito dos filhos com Tucas visa emancipação dos restos coloniais: por inculcação

(Rikiki) ou por separação física (Jorge), a ideologia nostálgica, épica menor do pai em deambulação psicótica na vida estreita da metrópole, já não encontra neles qualquer receptividade, oprime ambos, ao ponto de nenhum outro laço real os poder conciliar; como jovens adultos, diferentes do preceituado na narrativa colonial psicótica, tornam-se traidores de quimeras, arriscam novas vidas, improcedente tentar que Tucas seja um pouco diferente do que é, homem da África portuguesa esplendorosa e imaterial – e, de repente, tudo se precipita: Jorge estrangula o passado opressor, empurra Rikiki para fora da casa colonial reimplantada na metrópole (entra-se pelas janelas, as fotos sobre o piano, o whisky, quadros de Tucas, as armas, as narrativas e memórias, as valorações de um estilo de vida morto), enxerto recalcitrante de África branca num mundo europeu, que já a não pode conter, uma excrescência pós-colonial daninha, muito inconveniente. Jorge e Rikiki tornam-se súbitos traidores e parricidas, executam infidelidade grave, separam-se do passado, que os não quer deixar seguir caminhos próprios (o direito de cidadania a novas deambulações, a perfurar os horizontes bloqueados, a viver vida própria nisso - vide o pomo de discórdia e desenlace no diálogo final de Tucas e Jorge, Acto IV, pp.85-97), gesto de libertação ingénua de uma presença quimérica, que os quis reter, oprimir e fidelizar, fazer reproduzir sobre vindouros as palavras de uma narrativa esgotada, há várias décadas sem referente atilado: respetivamente cidadão da Europa e refém inocente do passado, ambos se precipitam para longe da casa colonial, reencenada de forma fársica e trágica.

Entre o estropiado de guerra (esquecido, silenciado, rasurado) e o nostálgico burguês colonial (sobrecarregando o presente, no monocórdico incensar dos esplendores de uma África que só existiu para alguns), outros homens da guerra e das colónias são dados por Um Baile de Furriéis (Carlos Quintas, 2001), nos dias decisivos da revolução de Abril de 1974, algures no Leste de Angola, isolados, por deficiências de comunicação com a metrópole e com Luanda. A reconstituição da cena de guerra de homens permite rever os milicianos na messe de graduados, observar laboratorialmente subjetividades e relacionamentos entre si, elite branca local, e alegoricamente, as relações de opressão e colonização sobre os negros dominados (Kwena, impedido do exército, prostituição organizada para os militares na sanzala, Maria). Em paralelo, fora de cena e sobre as receções contemporâneas, releva-se a questão, ainda em aberto, dos percursos desses militares, entretanto, depois de desmobilizados, até hoje - como viveram e vivem, consigo e com os outros, que manifestações o stress pós-traumático poderá ter assumido, como ajudaram a silenciar ou mascarar um longo momento coletivo trágico, depressa desculpado e soterrado, com que estratégias pessoais se dissimularam nos novos tempos, que pequenos infernos resguardaram.

Autobiográfica evocação de ambientes confinados, de hierarquias castrenses menores e de relacionamentos com as populações autóctones, o texto (frequentemente reproduzindo interna piada de caserna e efetivos horizontes políticos e históricos crassos) tem a virtude de se encaixar entre os dois anteriores excursos dramatúrgicos sobre o tabu contemporâneo da extinta África portuguesa: ao refazer-se a ambiência de um

posto militar no mato angolano, recria-se e amplia-se a teia de tensões internas de então (as sexualidades diferentes, não compagináveis com a organização militar, a opressão colonial sobre os negros, na prostituição e na tortura psicológica de senhor sobre escravo), o quotidiano narrável dos escalões subalternos do exército desses dias finais do império. Por outro lado, os quadros familiares de aquartelamento (rituais de refeições, bebida, música, isolamento, coesão possível sob ameaça, ausência de mulheres sérias, memórias da vida civil na metrópole, tempo em suspenso de comissão no mato), reenviam, dramaturgicamente, às comemorações e encontros de veteranos atuais, as contradições, ainda sempre escamoteadas, de então, obrigam a primeira geração de ex-combatentes (atuais discursos de nostalgia, forjada camaradagem de armas, juventude patriótica, o sacrifício feito por um novo país, etc.) a rever e a reenfrontar os milicianos concretos levados para a guerra já distante, já soterrada, já reconstruída ideologicamente e branqueada pelo país tornado, entretanto, outro. O golpe militar de 1974 e a descolonização depressa branquearam, socialmente e na memória imediata, os atos, comportamentos reais, misérias, ignomínias e relatos da carne para canhão branca, investida, ironicamente, de (impensáveis, na metrópole) poderes diários, tanto mais opressivos, quanto mais reveladores de uma total inconsciência de serem joguetes do exército, do fascismo político que, à pressa, formou e lançou militares (do quadro ou milicianos) para executarem a derradeira, desesperada cartada de manutenção de um império fantasmagórico, sacrificador último de ingénuos - na proposta dramática, já defunto, sem que se o saiba em cena, a rádio tarda em anunciar, nos confins do império, a morte do regime que o quis sustar contra a História.

O núcleo masculino, que o exercício transporta à cena, está, levemente, sem o saber, entre a lucidez final do estropeado de Fumos de Glória e o delírio de nostalgia alcoólica do desfrutador colonial Tucas: jovens retirados da clausura salazarista-marcelista (da qual apenas Vítor tem consciência mais concreta) foram enxertados num espaço africano, vedado e defendido, perdidos hábitos e certezas metropolitanos, postos perante realidades africanas de preponderância branca, obrigados a sobreviverem em aquartelamento, necessitados uns dos outros perante a invisível ameaça dos guerrilheiros em volta do espaço militar; milicianos convocados à máquina de guerra e colocados no terreno (os escalões superiores estão sempre ausentes, o Capitão com a Mulher e cozinheira, a casa apartada das tropas; as altas hierarquias de Luanda em silêncio nas comunicações e na rádio civil), neles forjam aprendizagens sobre a crueza da vida e sobre si mesmos; as suas subjetividades tornam-se, fora do caldo cultural de origem, mais explícitas e dissidentes (Fernando, Vítor, Jorge), ou obtêm margem extraordinária para vazão a pulsões e tendências perversas, livres da clausura impositiva de comportamentos metropolitanos de subjugação – as liberdades de brancos na África esplendorosa, a África perigosa dos negros insurretos que foram levados a tentar combater. O cenário de guerra colonial permite-lhes que, apesar de em meio castrense, entre pares do escalão inferior, a autocensura cultural metropolitana abrande, os regulamentos militares sejam contornados, o subconsciente e inconsciente se manifestem de modo menos reprimido, as suas ídoles se revelem, se estabeleçam laços

humanos ou, pelo contrário, preconceitos e perversões se agudizem, se libertem.

As perspectivas de futuro, que a situação volúvel, ameaçadora em que se encontram pode permitir, não são muitas: passados e futuros foram suspensos na incorporação, nem uma vez as personagens referem empenho na guerra, em vencê-la, apenas em defender a sobrevivência pessoal, assim como não encarecem as vidas que foram tendo antes da mobilização; no espaço de lazer da messe encontram formas de queimar o tempo de comissão: uns temendo, em silêncio, evitando virem a ser o Homem de Fumos de Glória; outros pensando, como Tucas, em desfrutar a situação de poderes inesperados sobre os negros dominados e viver experiência própria de esplendores africanos – na realidade, quimeras idiotas; uns recordam e lamentam a vida que destruíram com o passo colonial (Vítor, a namorada que com ele cortou), assumem, efemeramente, num gueto de homens, a afirmação de individualidade (Fernando e a homossexualidade dissimulada) ou travestem, em farsa, um modo alegre e incontido de ser diferente (Jorge); para outros, os esplendores africanos e a guerra deram-lhes oportunidade de liberdades e euforias de amoralidade superior, deixam correr a perversidade e a estupidez de adolescentes, para quem a vida é só uma piada de mau gosto, imatura insensibilidade perante os factos cruéis da guerra e dos negros subjugados, a que apenas assistem ou a que acrescentam opressão suplementar, gratuita, perversa e idiota, leviandade no meio da catástrofe da guerra de homens.

Os militares menores convivem na messe, entre refeições, bebida, música; o tédio e isolamento leva-os a um baile carnavalesco de homens – a guerra dos homens não tem mulheres sérias (Vítor refere a ex-namorada, os restantes do escalão inferior nunca referem mulheres na metrópole); a sexualidade tosca, obrigada pelo Capitão como traço de virilidade castrense, vaza-se na sanzala: os brancos servem-se das mesmas mulheres negras, com a mesma violência e desprezo sem consciência com que o exército ocupa o mato, as cidades, a vida das populações - posse, propriedade, indiferença e altivez, estupidez, desumanidades, inconsciências, nenhum desfrutar, apenas cumprir ordens, dar sinais de virilidade castrense elementar, apenas comer, cumprir turnos, acolher-se à messe, beber, preencher o tempo de comissão com a falta de imaginação, dormir e permitir-se alguns divertimentos duvidosos entre pares.

No baile de homens só (coesão de aquartelamento no meio da ameaça da guerrilha e da insensibilidade perante as populações dominadas adjacentes ao posto), Jorge disfarça, no burlesco das tiradas travestidas, a homossexualidade alegre, que não pode ser mais explícita no contexto militar, nem menos explícita do que a subjetividade lhe faz declarar, e que ele torna ambígua com o humor de fazer de mulher risível, Carnaval num espaço de homens e guerra de homens, assim atenuada; Fernando tem sobre os subalternos sempre uma palavra de consenso e bom senso, deste modo fazendo, em nome da instituição e da paz no aquartelamento, aos restantes o que faz sobre si mesmo – refrear, sublimar pulsões, no caso a homossexualidade triste, que só acaba por revelar a Vítor; Vítor, heterossexual, consciente da guerra e desterrado nela, não frequenta a sanzala, sofre ainda com o corte da namorada, sobre ele a opressão do aquartelamento e

da guerra levam-no a um transe de afetos com o alferes Fernando; os outros furriéis (Eduardo, Romão e Emídio, sobretudo este último) têm por sexualidade prazeres perversos de frequência da prostituição forçada; insensíveis e de estupidez machista grossa, subjugados na metrópole e libertos na África de esplendores para brancos, a insatisfação e a insignificância pessoal completam-se-lhes na divertida opressão e tortura psicológica dos negros submetidos: Emídio engendra uma practical joke, para meter em imbróglio o respeitador impedido da messe (Kwena), a mulher dele, (Maria, que lava a roupa dos militares e é, também, obrigada à prostituição na sanzala, sem que Kwena o saiba) e o efeminado, quase assumido Jorge – partida que visa, tão simplesmente, algumas gratuitas gargalhadas brancas e torturar, sem qualquer motivo, o respeitador impedido, destruindo-lhe a derradeira dignidade de colonizado e os valores mínimos que o levam a suportar vexames contínuos (a Mulher e o Filho), como se fosse um animal, macaqueado no seu possível reproduzir da Língua Portuguesa, que os senhores possuem.

Kwena, factotum, ordenança, pronto, impedido, negro dominado, serve os senhores, respeita-lhes cada ordem e vontade; aplicado e correto, mais do que os senhores em delírios de álcool e liberdades coloniais, torna-se súbito Woyzeck negro: anónimo homem sob manobras e pressões castrenses, da prontidão servil angustiada tem rasgo de dignidade e valor, mata, inesperadamente, o furriel que não previu, inconsciência elementar, poder a practical joke recair sobre ele próprio. Kwena como súbito Woyzeck negro, o protótipo bücheneriano e a personagem coincidem inesperadamente: o apagamento de servidor castrense aplicado, obrigado a servir senhores na guerra, a não ouvir provocações e alusões, a cuidar de Maria e do filho, com o que o exército lhe proporciona; Maria e Marie também coincidem em parte (a primeira obrigada à prostituição pelos militares, a segunda aliciada, seduzida, por militar vaidoso), coincidem os filhos fora da instituição militar e, sobretudo, o machismo e perversão idiota, vazia, desumana de quem joga com miseráveis, os fere e destrói no que já lhes é irreduzível - Tambor-mor e Emídio sobrepoem-se.

O desfecho woyzeckiano difere por instantes (Maria não é vítima, por infidelidade, de um Kwena levado ao limite da angústia, ferido na dignidade restante - Kwena mata, no promotor direto da sua opressão, Emídio, a opressão crescente que a guerra e as circunstâncias lhe provocaram), mas o final dramático reaproxima Kwena de um Woyzeck esvaziado de tudo, por fim com sangue de guerra nas mãos: Kwena suplica a Vítor que o salve da loucura, que os subalternos determinaram, diretamente, mas que toda a conjuntura de guerra e império sobre indivíduos menores melhor explicam - traidor dos guerrilheiros, traído pelos militares perversos, Kwena pede a Vítor que o proteja, o leve para a metrópole, o salve do pesadelo da guerra colonial terminada, da carne para canhão, em que ele também se transformou.

No final, a proposta atinge um plano simbólico de questionação da História portuguesa recente sobre as receções: o que puderam furriéis fazer, por si e por outros, na longa guerra, na revolução metropolitana de oficiais, na descolonização apressada? Salvar, mal, a própria pele, viver com esses dias até ao fim da vida? A proposta equaciona,

implicitamente, o devir das personagens, questão política portuguesa ainda atual, depois de processo histórico e social, que não conseguiu absolver um passado marcante, apenas escamoteá-lo: que foi feito de outros restos do império, dos que não expuseram, em discursos de audibilidade social posterior, abertamente, os traumas da guerra e do fim da África portuguesa? Onde se acoitaram, que metamorfoses e dissimulações sociais engendraram, que pequenos infernos os perseguem, como esqueceram o que África lhes fez e o que fizeram a África? E os Kwenas e Marias, os filhos deles – sabendo-se que estes últimos prosseguiram em guerras fratricidas? A metropolitana revolução peculiar impossível, a europeização (hoje, quase fracassada?) e a fase de globalização a revelarem, no presente, faces menos louváveis e atraentes, o que fizeram destas personagens terminais do ciclo imperial, homens da guerra e do fim das colónias?

Um último momento desse Portugal africano, da presença portuguesa em África como súpula do desconhecimento recíproco de continentais e africanos e esvaziamento do mito da miscegenação (último argumento ideológico, de salvação, pelos africanistas do Estado Novo, do império mitómano), é-nos dado por Um Giradiscos na Floresta, um dos primeiros textos premiados pelo Inatel (1992), de Manuel Pereira Costa (pseudónimo de Manuel Córrego). O jovem Juiz branco e Rosário (mulata, enfermeira de Missão, fruto de violação de mãe negra por fazendeiro branco), atraídos, um pelo outro, pensam poderem ser felizes (apesar da África iníqua e convulsa e do processo judicial por ordálio), depois de se terem encontrado, cruzado por acaso (o Juiz é agredido com uma garrafa na cabeça, por Simão, intérprete alcoolizado, Rosário trata-o), numa sanzala do interior remoto de Angola: no momento em que quase celebram a decisão de viverem juntos para sempre, três rajadas curtas (turras ou o pide fugido?), vindas do mato, apartam-nos, não se conseguem arrastar, voltar a tocar, incumpre-se um amor salvífico, realizador, pleno – e, metaforicamente, uma hipótese (lírica, conciliadora) de fim de guerra e de descolonização não traumática, que nunca esteve sobre a mesa, uma reconciliação e prosseguimentos impossíveis historicamente.

O texto tem substrato histórico e político passível de desdobramentos dramatúrgicos não ilusionistas, dentro da temática africana do (abrupto) fim do império – na sequência da proposta de Quintas e dos futuros dos homens da guerra ou das colónias: a peça começa com o Juiz jovem, escassos meses antes da revolução de 1974, a julgar um caso de ordálio (envenenamento ritual africano tradicional, sacrifício humano de alguns para se salvar a comunidade mais alargada perante epidemias, catástrofes), coisa que o ministério público e a defesa sabem resolver-se, sem esforço, pela tabela - 22 anos de prisão para o soba e outros implicados. As discrepantes realidades (culturais, antropológicas, tribais, civilizacionais, linguísticas, de bem público e administração), que separam o sistema judicial do Estado colonial das estruturas africanas tradicionais (não muito contaminadas, mas dominadas - são chefes do seu povo, tratados com paternalismo pelo ausente poder político de Lisboa, que representam, no interior angolano, contra os guerrilheiros independentistas, assenta em tê-los do seu lado, dar-lhes pequenas distinções – a medalha que o Soba traz ao peito, dada por presidente) são

postas a nu e a ridículo pela jovem autoridade recém chegada, que tem métodos processuais e relacionais inusitados, nunca vistos por aquelas bandas; Carcereiro, Escrivão, Intérprete deliciam-se; Procurador e Agente (da pide colonial) ficam boquiabertos e escandalizados, submetem-se, porém, à espera de poderem aproveitar qualquer deslize do Juiz.

O Juiz suspende a audiência, manda prosseguir o julgamento no local do alegado crime, vários quilómetros a pé (de doze a vinte), recorre-se a transporte do exército, acampamentos e cargas (o giradiscos vai também ao mato) e o suposto sisudo tribunal português nas colónias transforma-se em alegre campanha por dentro da África genuína de africanos autóctones e da caricatura da África de esplendores (e escamoteadas misérias) dos colonialistas parasitários, indolentes e privilegiados, em situação de iníqua estupidez. A tese política e de revisão crítica da História portuguesa, em que assenta a proposta dramatúrgica, é subtil, no meio de muita carnavalização e cor humana local, transpostas perante o trágico final de morte dos dois prometidos amantes de cruzamento improvável: os portugueses, nos vários pontos de administração colonial dos territórios ocupados, nunca desceram da imposição delegada, para tentarem compreender, nos mínimos humanos, as populações tradicionais africanas, vivendo segundo normas ancestrais, equilibrando ou ditando sobre as próprias comunidades; os negros tradicionais, a viverem, pacificamente, sob longínqua administração branca de protetorado cínico, nunca entenderam esta com a violência e prepotência de que eram capazes: dóceis e abandonados à sua sorte, desde que não pisassem regras sagradas (que desconheciam e lhes eram incompreensíveis), eram de fácil gestão; o desprezo, abuso, subjugação, desfrute tosco e dominação coloniais, eram, aos olhos dos sobas (poderosos honoríficos e práticos locais) distinção e respeito, quando estas populações raros problemas representavam – e se representassem, tudo se resolvia, rapidamente, pela tabela punitiva; as populações africanas tradicionais (como as restantes, desses tempos, em África e no Continente) não tinham cidadanias, a justiça era sumária - polícia política e exército decidiam, restantes administradores assentiam; a alienação dos africanos mais desligados da administração direta do território era profunda, convergindo nos seus rituais bárbaros (a crença de que o envenenamento ritual, o ordálio, salvava comunidades) e apercebendo como distinção e paridade de poderes a quinquilharia secular (os símbolos, a medalha do presidente em visita), que os colonizadores ofereciam, em troca de dominações fáceis, pactos, conciliações; por outro lado, os africanos tradicionais estavam, desde a década de sessenta, sob outros fogos, com os quais, pela força que ostentavam, deviam colaborar, mas que, também, num mundo mágico e alienado, não compreendiam – as guerrilhas de inspiração africanista mas devedoras de apoios de geo-estratégias.

É perante esta atmosfera histórica saturada, à beira de explosão, que os atos do jovem Juiz merecem, dramaturgicamente, tratamentos de relevo (confronto dos calaceiros e poderosos coloniais, crença excessiva na capacidade de, pela justiça, enfrentar um mundo hostil, desconhecido e duro, ser de uma humanidade peculiar e, ainda, ignorar o

cenário áspero das guerrilhas) e distanciação crítica, pela ingenuidade de crer que a autoridade judicial fátua pudesse não só obrar uma justiça transcendente (em prol de africanos, contra a administração calaceira e a polícia política), mas ainda dela colher, pessoalmente, um amor salvífico e um benfazejo futuro – no ápice histórico de uma arrastada guerra cruenta e longa, subvencionada por interesses geo-estratégicos nos bastidores, no prenúncio do fim factual de um império trágico e desconhecedor de si mesmo; o Juiz e Rosário são, histórica e dramaturgicamente, um dos primeiros pares de amantes ingénuos e genuínos do surgimento de propostas portuguesas centradas nas atualidades próprias: em contexto colonial extinto, antecipam os amores salvíficos, ingénuos e genuínos, que as dramaturgias emergentes contrapõem depois, lírica e ironicamente, às novas catástrofes pós-coloniais.

A África portuguesa de misérias e esplendores dilui-se lentamente, apaga-se, é soterrada; as segundas e terceiras gerações portuguesas divergiram da sua memória pesada, nos históricos corte e mudança de rumo geo-estratégico do país nas últimas quatro décadas. As novas dramaturgias pouco aludem a esses tempos de apagamento e tabu atuais; as mais lúcidas e laboratoriais concentram-se na exposição ampliada dos males contemporâneos, a que explicações africanas só muito de raspão darão contributos; esquecidos netos e bisnetos de avós africanos, na cena de propostas avulsas e menos afirmadas continua-se o desfile dramáturgico de entes portugueses contemporâneos de segunda e terceira gerações, tendendo a extremá-los dramaturgicamente - fársicos, familiares e reconhecíveis, desgarrados, patológicos, risíveis, patéticos, perversos, deambulantes, erráticos, sem futuros, de presentes caricatos, ignorantes de passados, (que, de alguma forma, sempre os determinam), desenhos de dramaticidades cómicas, que permitem entrever recantos trágicos menores, mas já não algumas das raízes menos recentes deles, ainda que, sinuosamente, suspeitáveis como atuantes: personagens, situações, risibilidades, tragicidades menores sob cómico ligeiro não procuram recuar até tão longe na História interna, subentendem serem a europeização e a fase de globalização (factores externos de incidência social e existencial preponderantes) os exclusivos vectores determinantes destas configurações portuguesas contemporâneas, aquilo que lhes acentua contornos.

7. A coleção de propostas dramáticas dos concursos anuais do INATEL

A coleção, a miscelânea de propostas a concurso, editada pelo INATEL, ajuda a clarificar, individualmente, algumas zonas a negro do mural bruegeliano, que as dramaturgias emergentes mais encorpadas compõem centralmente. Menos atualizadas e menos refiliadas em dramaturgias anteriores, menos empenhadas do ponto de vista político de novas cidadanias conscientes de si ou das dramaturgias precedentes, algumas propostas apresentam-se como independentes instantes de construção dramática; pelo carácter avulso e espontâneo da sua proposição, procuram afirmação individual, pontual, um espaço de afirmação instantânea, não uma coerência dramática sistematizável – mas nem por isso deixam de merecer análises teóricas e valoração, reconhecimento de pertinências, no âmbito mais geral de novas dramaturgias portuguesas de destinação portuguesa prioritária. Menos complexas, menos substanciais, menos criticamente elaboradas, mais intimistas e artesanais, mais voluntariosas e avulsas (por desenquadradas de instituições e práticas dramáticas, ou de grupos que as afirmem no panorama cultural), contudo, não deixam de focar realidades portuguesas diretamente envolventes e ajudar a uma visão complexa e complementar da sociedade e do teatro português contemporâneo, que, em alguns casos mais radicais, permitem; por outro lado, propostas menos esclarecidas, avulsas, voluntaristas, menos apoiadas em conhecimentos internos, práticas cénicas e instituições, indiciam, frequentemente, solitários momentos repetitivos de dramaturgias e experiências anteriores, emulações menores de temáticas, problemáticas, questionações dramáticas já repassadas, construções epígonas, homenagens a teatralidades já distinguidas e assimiladas, traduções domesticadas de veios dramáticos já estabilizados ou esgotados – e, neste sentido, pelo que repetem e reeditam, ajudam a encaixar melhor, em termos da visão da nova teatralidade portuguesa, as propostas mais afirmadas, estas decorrentes de outras coerências e sistematizações dramáticas próprias, linhas de desenvolvimento dramático personalizado, que tornaram substancial o surgimento dramático das últimas duas décadas.

Na coleção/miscelânea do INATEL há voluntarismo e aprendizagens dramáticas, momentos de experimentação autodidata e de desistência, reiteraões e epígonos, facilidades e raízes pouco conscientes de progressões dramáticas; o fársico elementar é a solução recorrente para tentar a encenação de matérias e problemáticas contemporâneas, de âmbito existencial e social, filosófico e político, de seriedade ideológica – porém, por frequentes abordagens mal conseguidas, que a facilitação fársica depressa torna amadoras e sem impacto, dentro e fora da cena. Ao voluntarismo propositivo contrapõem-se frequentes e notórias faltas de substrato cultural para os exercícios, voluntarismo por ausência de ponderação laboratorial na elaboração e destino, atos de efervescência cénica destituída de bases, alcance, trama, intencionalidades de efeitos estético-ideológicos sobre receções, falta de conceção, laboração e aplicação dramáticas; desconhecimento amador das refiliações, desdobramentos e paródias executadas, razões de ser dos conteúdos citados,

gratuidade face às práticas cénicas contemporâneas, várias propostas da coleção assentam na ingenuidade elementar de se produzir um texto de destinação cénica, sem se ponderarem antecedentes dramaturgicos de referência necessária, desconhecendo-se o meio teatral português (suas contradições e espaços de oportunidade), a que se destinariam, e ignorando uma mais vasta reconsideração da História recente e das realidades contemporâneas envolventes, ignorando novos moldes de proposições, que se distingam e atuem fora da repetição de produtos consumíveis de massa e da índole ideológica de entretenimento, entorpecimento, anestesia social que estes comportam.

Alguns textos, contudo, não são pura perda de tempo analítico, porque facultam, no voluntarismo com que se oferecem à exposição pública, um indireto conhecimento do que pode mover, preencher, preocupar entes sociais – e os recortes psíquicos das autorias das propostas (na sequência das deduções, a partir da cena, de tiques, patologias, absurdidades, misérias e alienações menores de personagens) também acabam por ser nelas vertidos - a incidência crítica desloca-se: o foco já não é quem é exibido (personagens construídas), é quem se exhibe através delas, o contributo para um mural bruegeliano das escritas para a cena portuguesa contemporânea alarga-se com esta disponibilização indireta de autorias, voluntarismos propositivos.

Alguns textos da coleção são inócuos; outros podem ser lidos pelo inverso das intencionalidades autorais diretamente expostas; outros, ainda, aproximam-se, nas temáticas e construções, das dramaturgias mais afirmadas e coesas atrás abordadas, aprofundam, radicalizam, levam ao limite o que outras dramaturgias enunciam já duramente (vide o exemplo de *À Luz de Velas*, de Jorge Humberto Pereira).

7.1. Alberico ponto final (2005), de Ângelo Fernandes, faz narrar, novamente, o indivíduo falhado, o azarado ente reconhecível de terceira geração, que nem Anjo nem Diabo querem levar consigo (levando o igualmente idiota Capitulino), num final de referência vicentina de sarcasmo inócuo. Desastre feito pessoa, após caricata reconstituição biográfica rápida de trapalhadas e atos tortos (criança e adolescente, na escola e na família, jovem adulto), risíveis e não trágicos em moldura social portuguesa, a farsa néscia (nunca desconfortante, nem de inteligência risível) rende-se à demonstração dramaturgica de mais uma contemporânea existência insignificante, delével, obrigada a prosseguir absurdamente – nem o suicídio deixa de ser ato falhado para este extremo representante da terceira geração. Contudo, o alcance dramaturgico resume-se a humor light gratuito, sem aflorar ou subentender a tragicidade menor subjacente ao exposto, tornando a proposta produto equiparável a entretenimento de meio de massas, dele não distinto por nenhuma razão inclusa de dramaticidade contemporânea.

Num semelhante sentido gratuito, embora deixando ecoar pretensões de ligeiros absurdismo e humor ionesquianos, *Auto da Razão*, de Jorge Palinhos (2003), faz suceder peripécias risíveis (nunca guindadas dramaturgicamente a desconcertantes) sobre o uso da racionalidade para se desdobrar um pequeno ambiente de irracionalidades indolores, demorando, arrastando, sem suporte dramaturgico, a fársica demonstração de um transe

de loucura light, já muito repisada também pelos produtos de entretenimento de massas – a banalização light, a exibição anestésica da pequena loucura não trágica da contemporaneidade, quando, de repente e sem aviso, a normalidade de um ente se vê cruzada por erupções inexplicáveis de irracionalidades ligeiras. Auto da Razão não consegue fazer manter, durante o decurso cénico, a intensidade do ponto de partida de absurdismo (cena mental, dramatizações dentro de uma cabeça, que pretenderiam surpreender receções com estranhos desarranjos perceptivos do real racional). A demonstração dramática da ligeira e quase divertida deriva esquizofrénica de Abel interpenetra pequenos instantes de racionalidade e erupção de irracionais angústias e disso se pretende bastar cenicamente: Abel mata a mulher com uma faca; a morta engravida e dá à luz; a cama de casal é cama de hospital e final sepultura de Abel; um médico assiste a mulher e, depois, transforma-se em juiz de um banalizado processo kafkiano; Artemisa, no baloiço, no vaivém entre dois estádios de percepção do real, vem exigir a Abel que cumpra as promessas de amor, entre as quais matar Vera; depois Vera e Artemisa fundem-se numa só, acusam-no na cena de tribunal e Abel é condenado a uma pena capital - presume-se...

O ritual funerário, o caixão, ser encerrado vivo nele, simbolizam internamento psiquiátrico? A fragmentação final do eu, na multiplicação de pessoas e discursos, lógicas de interioridades, os desdobramentos dentro de um cérebro salvam-se, talvez, pela convocação da enciclopédia exposta na estante, contraponto da pressão da herança patrimonial, civilizacional, conducente ao emudecimento mais frequente do homem contemporâneo, sempre vítima e sempre desconhecedor do que o faz agir, do que rege ou determina os seus passos? Difícilmente os conteúdos (por vezes, pretensiosos, como nas tiradas finais) de referência e demonstração cénica de loucura e absurdidade vão além da desfaçatez nas receções: a solução dramática de fársico ligeiro dissolve todas as questões trágicas ponderáveis pelas receções, tom e ritmo de exposição e relacionamento com receções fazem perder ligações ténues com a tragicidade menor do exibido, banalizam-na, não a deixam entrever, dissolvem-na e equiparam a proposta a produto sem destaque ou impacto na corrente dos dias contemporâneos, aligeiram as potencialidades dramáticas de erupção do irracional na racionalidade em mais um sucedâneo light, destituído de força teatral no contexto contemporâneo.

7.2. Embora centrando-se em matérias de pertinência social e existencial portuguesas contemporâneas, várias propostas acabam por banalizar os pontos de partida dramáticos, deixando, por inépcia, que se convertam em proposições inócuas, indistintas da circulação cultural de detritos e ruídos globalizados. Em 7 (sete) (2007), A. Branco opera dramaturgicamente sobre um pequeno grupo de mulheres novas (terceira geração portuguesa) de upper class, as matérias light que as podem preencher, nele dá um retrato irónico (positivo, em dados passos) das relações femininas, que sete personagens (amigas em círculo restrito, fechado sobre elas e as fidelidades que as agrupam) estabelecem com matérias ligeiras da contemporaneidade, segundo esse prisma de posição social: maternidade ou não, sexualidades (a primeira vez), fidelidades,

capacidades de sedução, flirts, anéis de noivado, amor conjugal respeitável, margens de decente sedução feminina, brejeirices sexuais contidas, alusão ciciada a aborto; íntimas conversas, quase confidenciais e confitentes, sobre matérias light de mulheres - as revistas femininas e horóscopos, pequenos segredos e confidências de grupo, pequenas libertações e ancoragens na tradição de decência, pequenas fugas, só pensadas, à mesma decência, patéticas, dignidades e independências femininas, a amizade mais estreita, os lados estimáveis e menos estimáveis com que ver criticamente (ou não) os homens de classe média superior, encontros e engates, separações, contactos e leves atritos entre o universo masculino e feminino, suavizadas ou indignadas infidelidades dos homens e mulheres, a amizade e a frontalidade de dizerem (ou não) verdades inconvenientes, a manutenção de laços, apesar de traições. O erotismo e as paixões são light, a liberdade de serem mulheres integrais do seu tempo deprime-se e dela se abdica no estatuto social e nas vedações da nova decência burguesa - afetos, lealdades e deslealdades internos reforçam os limites da classe alta. No fim, a vacuidade de relacionamentos femininos em 7 (Sete) coloca-se algures entre as mulheres ignorantes e cegas (por opção ou conveniência de estatuto) da upper class de Abel Neves e a rebelde Ana de À Esquerda do teu Sorriso, de Castro Guedes, a Ana feminina, frágil mas quase indómita, apanhada nas redes das novas economias: as sete mulheres de A. Branco estão espartilhadas por semelhantes conjunturas? Ou a proposta não o deixa, sequer, apreender dramaturgicamente?

Inesperadamente, na Continuação, de José Geraldo (2005), é outra proposta menos conseguida e menos interessante de teatro sobre teatro e teatro no teatro: emoldura um pequeno texto fársico-absurdisto (Manias) de um pequeno grupo independente de teatro da terceira geração, com as movimentações dos seus elementos em ensaios e nas vidas pessoais fora do palco. Manias é um ritmado diálogo entre um Pai e um Filho, sobre as manias que as mulheres light têm, as compulsivas compras e acumulação de fetiches: Mãe, camisolas e pullovers, perucas, antes, a mania de comprar cadeiras, desde o casamento compra sempre muitas peúgas para o Pai; roupa interior, a nova Namorada do Filho; mania de mostrar os seios, ter seios perfeitos, ninfomaníaca, a Mãe da Namorada. Pai e Filho não sabem por que razões o primeiro casou com a Mãe, o segundo por que namora - por nenhuma razão especial, porque sim, porque é assim. O cómico de linguagem leva os dois a tentarem ter um rápido diálogo aberto sobre as manias das mulheres - do Pai da Namorada não se pode dizer que tenha manias, apenas trabalho, futebol e sair à noite com os amigos, não ligar às duas mulheres em permanente discussão; contudo, a conversa de gerações segunda e terceira, liberal quanto possa ser e baseada nas manias femininas, com que as relações conjugais têm de contemporizar para se manterem, acaba por entrar em zonas pantanosas de pudores sexuais, em que nem um nem outro se sentem à vontade - o cómico e o absurdo culminam com os dois a fugirem de casa, no momento em que a Mãe reentra (vinda, inevitavelmente, de compras), saltando pela janela, como o noivo da peça O Casamento, de Gogol, muito avisadamente, fez, para se esquivar ao mundo conjugal de equívocos. Moral do diálogo Pai-Filho da dramaturgia encaixada: elas têm manias, deixar-se um homem enredar

nessas matérias nada de bom traz, evite-se, a tempo ou sobre o risco, dar passos depois difíceis de emendar; não a misoginia, mas uma esperteza masculina, superior conhecimento das mulheres, de saber contemporizar com elas – simplesmente fugir delas, das manias e dos enredos que estas, inevitavelmente, lhes trarão?

André, jovem ator captado, inexperiente nas manias das mulheres e nas dramaturgias, lê a peça baseada em Gogol e depressa aprende a livrar-se das manias de Elisabete – para recair (já industriado e precavido, ou sempre ainda ingénuo?) na relação com a adolescente Maria João. Dramaturgicamente, o teatro sobre e dentro do teatro retorna ao ponto de partida.

O interesse e a congruência cénica e significativa da proposta são bem duvidosos: a ideia de centrar o diálogo de Pai e Filho e, de acordo com o texto cómico subjacente de Gogol, alertar e precaver, a tempo, cair-se no mundo peculiar das manias de cada mulher, e, de certo modo, tomar o texto encaixado como descodificador da moldura de artistas, bar, jovens, verão de uma contemporaneidade portuguesa – que ilações, sobre a terceira geração portuguesa e os relacionamentos afetivos e sociais, permite fazer retirar? Entretenimento crasso?

A moldura dramática de Manias, tem, para além do bar e de ensaios, um triângulo amoroso que se não chega a concretizar: André, adolescente em trabalho de verão no Barbearias; a namorada adolescente, Maria João, em corte amoroso e de férias no Algarve; Elisabete, que, ao mesmo tempo que capta o inexperiente André para fazer o papel de Filho na nova produção independente, o seduz sexualmente, para, no final, ficar apenas ela na situação amorosa criada - a reconciliação dos dois adolescentes, passado o verão, deixa Elisabete algo perdida. Entretenimento cénico muito ligeiro, sem intensidade para transmitir alguma ideia forte ou pistas de referenciação de realidades envolventes (quer sobre o teatro da terceira geração, quer sobre as ambiências sociais por onde vive, quer sobre putativa profundidade trágica ou risível, farsica das personagens), a proposta não consegue atingir quer o interesse laboratorial, quer o desenho de uma realidade - assemelhando-se, de novo, gratuita, ou, no mínimo, elaboração descuidada quanto à promessa do tema central. Se se pretende exercício de dramaturgia de endereçamento juvenil (que Louraço Figueira frisava tão inexplorada, no prefácio a Xistmas qd Kiseres), a hipótese poderia revirar a consideração do interesse da proposta – mas, mesmo neste âmbito, a sua eficácia dramática e a significação não suplantam entretenimento ligeiro. Também O Mosquito ZZZ, de Orlando Neves (1992) ou Pinóquio & Capuchinho (2006), de David Silva, só por este prisma de destinação etária, vaga educação teatral de públicos novos, se explicam – de outro modo, pertinência e interesse, atuação e efeito dramáticos escasseiam, não as afirmam como propostas dramáticas de relevo, próximas do espírito laboratorial do surgimento dramático português – mas, talvez, das inócuas produções televisivas destinadas a públicos jovens, na inofensibilidade e vacuidade.

Bastaria fazer um trabalho comparativo entre Inesperadamente... e o drama em dois

actos, *Aquário na Gaiola*, de Júlia Nery (2008) para se aquilatar da vacuidade do primeiro termo da contrastação: dois jovens de diferentes origens sociais, tendo em comum a disfuncionalidade de casamentos burgueses e operários da segunda geração, relacionam-se afetivamente; ambos ecologistas e militando contra os efeitos da globalização, acabam por espelhar os meios de onde são oriundos e os bloqueios de presente e futuro que a ambos, igualmente, afetam – no final Inês, sofredora do desemprego e alcoolismo do pai, depois de crise automutiladora de identidade, reúne força interior para lutar por si, sem ilusões ou ambições de ascender à classe alta, ser aceite, assumir seus tiques e prisões, descobre-se e assume-se; Gonçalo, pelo contrário, persistindo em castigar agressivamente os pais divorciados, permanece na gaiola dourada do que estes lhe permitem (apenas lhe podem proporcionar?), não tende a autonomia, apaixona-se pela força e combatividade de Inês, indicia não ser capaz de voar fora da gaiola, contenta-se, indefinidamente, com a ilusão dos peixes dentro do diminuto aquário estarem a nadar em mar aberto. Inês, jovem adulta, reúne forças e determinação para sair do seu inferno pessoal; Gonçalo, adolescente mantido na tepidez e segurança ilusória da gaiola e do aquário, denuncia ter entrado em inferno demorado, em ambiente burguês controlado, defendido das realidades exteriores progressivamente mais duras (vide como personagem paralela, o pequeno inferno do filho introvertido, *O Rapaz do Trapézio Azul*, de Mário Cláudio).

7.3. *Blacklight MC* (2000), de Paulo C. Oliveira/Rui Damas, e *Meia Dúzia de Maldades* (2000), de Luís A. N. da Graça, optam por se desviar da cena laboratorial de incidência e ampliação de realidades portuguesas diretas, enveredam por recriações de ambiências fílmicas menores, acentuando-se, nas duas propostas, mais a capacidade de melhor se integrarem num produto de ficção de meio de massas do que servirem de pontos de partida de realizações cénicas portuguesas, sobretudo porque fogem de focar realidades envolventes e se internacionalizam, na origem e na destinação, na reiteração. O primeiro texto conjuga cadências do Rap com o estafado tema fílmico americano da fuga da prisão, perseguição, cerco e final morte pela polícia de dois marginais com códigos de honra peculiares, o indivíduo diferente contra o sistema, a tragicidade cinematográfica sem sentido ideológico palpável; o segundo texto assenta, do princípio ao fim, na visualização gratuita e saturante de crueldades sadomasoquistas de um empregado de uma editora, culto e lido (declama tiradas de Sá-Carneiro, parodia cinicamente Pessoa, enquanto sevicia adolescente raptada; declama longamente Vinicius de Moraes à esposa light, com quem não tem sexo - ela recusa-se a tal... déjà vu). Sádico serial killer de bairro à solta, um detetive, assombrado por ter (velho cliché de policial e filme negro...) matado uma mulher numa detenção, investiga as mortes sádicas; um e outro recorrem a um Padre, que se vem a descobrir ter sido, no passado, violador de meninas e ter estado largos anos na Legião Estrangeira (história nada original). Para se terminar o guião de filme negro repassado em gratuito arraial de sexo em deriva e violência já revista, as três personagens masculinas, associadas, sacrificam, pretendo hard core, uma stripper raptada.

A estética cinematográfica à maneira de Hollywood, transposta para cena portuguesa, não cria nenhuma fricção nas receções, o lixo hard core é condensado diretamente de filmografias americanas de escalão B; para desmontar a crueldade gratuita, qualquer encenação não ingénuia da proposta terá de fazer reler nela a relatividade do lixo televisivo e cinematográfico que a compõe, de modo a que os horrores e amoralidades expostas possam ser entrevistadas em inversão irónica de ficções, filme negro reiterativo, produto de massa que só farsicamente terá algum sentido na cena portuguesa atual de margem dentro da margem. Deslocando-se a observação dos efeitos do representado mais sobre a capacidade de ironia das receções do que sobre a sua capacidade de empatia e horror, de ordem moral sobre um prato esfriado, a proposta pode merecer reavaliação e conduzir (não, em si mesma, o tem explícito) a uma dramaturgia que incida sobre as receções, sobre elas se divirta e as faça divertir – a incongruência caricata das personagens e o uso da cultura estabilizada de língua portuguesa podem servir tanto de aviltamento como de porta de questionação da proposta, enquanto sátira a produto ianque e a recetores light desse tipo infindável de lixo audiovisual.

Operando sobre matérias de semelhante gravidade, *À Luz de Velas* (2002), de Jorge Humberto Pereira, consegue dar a ver e a ouvir uma concreta, trágica e não risível abordagem dramaturgicamente portuguesa dos meandros e labirintos da sexualidade, do sadomasoquismo, dos sofrimentos patológicos alicerçados na vida apreensível das segunda e terceira gerações – as duas propostas nada têm de comum, não se sobrepõem, não encaixam: *Meia Dúzia de Maldades* repete, glosa, aligeira, passa em branco a tragicidade das matérias pela paródia ineficaz de produções mediáticas repetitivas, anestésiantes; *À Luz de Velas* inova com audácia, pesquisa e confronta receções, extrema personagens e afundamentos patológicos, não anestesia por transposição cultural, enfrenta enquadramentos sociais e entes reconhecíveis portugueses, concretos, familiares, instila a questionação direta sobre o curso da História e os dias recentes e contemporâneos – distingue a ligeireza da proposição laboratorial, radicaliza, conseqüentemente, as propostas dramaturgicas mais afirmadas em torno da desagregação das famílias nucleares e dos infernos individuais dentro delas – dos quatro membros da família de nova burguesia média de 667, dos *Visões Úteis*, apenas o Pai deixa aperceber o progressivo aprofundamento de loucura induzida; em *À Luz de Velas*, a desagregação e conflito familiar abertos permitem ver, individualmente, como cada elemento familiar aprofunda a impossibilidade de se manterem em estabilidade gregária, como cada um deriva para infernos particulares.

7.4. O Ensaio do Fim (jeu de massacre em cinco quadros) (2005), de Raul M. Marques, volta a pegar na cena dentro da cena (desta feita, de forma concetual, não gratuita), para expor duas gerações (segunda, a terceira no final): num primeiro andamento, um triângulo (quase amoroso?) da segunda geração debate teatro e existências (Alberto, Mariana, atores, e Augusto, encenador), assemelha relacionar-se cenicamente no tom ambíguo dos diálogos de Harold Pinter, onde a superfície de palavras escamoteia e comprime ebulições do passado, quase as deixa irromper e destruir a cena composta,

quase deixa que o passado piore um presente cénico tenso, mas urbano e sustido. Relações de trabalho teatral de vinte anos e relações pessoais (dentro, em torno e fora de cena) estão a chegar ao fim: o desfazer do grupo teatral, o esgotamento e impasse do projeto, a separação do triângulo profissional e pessoal sugerido, o descruzar de coincidências e atritos anunciam-se sob as palavras, ao longo das interações das três personagens; como nos modelares diálogos de Pinter, escamoteiam-se e submetem-se fulcrais contradições passadas em urbanidade de tratos linguísticos, em sopesadas palavras, destinadas a não deixar que a cena perca fleuma e contenção, que irracionalidade e tragicidade irreprimíveis destruam um esforçado artefato.

A inesperada irrupção, pela cena e realidade construídas dos atores, de dois adolescentes marginais (acossados, sem futuro, nada a manter, nada a perder), faz terminar a contenção dos diálogos: uma nova realidade social e existencial agreste, alheada da cena composta, agressiva e de difícil expressão ou imediata compreensão, irrompe pelo espaço cénico de estética e problemáticas esgotadas; atores e encenador são encostados à parede, vidas esgotadas, profundas na arte, desgarradas de novas realidades lá fora; novos jovens iracundos, ameaçadores, desesperados e intrépidos, descompostos e agressivos fazem-se levar a sério, o nenhum futuro, nas atitudes e gestos expostos, impõe-se na cena: de pistola em punho, assaltam a cena, tomam atores e encenador institucionalizados por reféns, humilham-nos, mostram-se inacessíveis a argumentos, pontes (Mariana), desprezam-nos; salvar a pele é-lhes mais urgente do que ter qualquer contemplação com uma geração que reveem adversa, desprezível, fatora também das situações limite em que os dois se encontram.

A dramaturgia sobre dramaturgias cede ao arremesso, à irrupção cénica de realidades agrestes da terceira geração, de súbito invasora e dominadora da cena: Alberto sofre ataque cardíaco, Mariana ainda se insurge e tenta pontes com os jovens acossados, é baleada, Augusto acaba também baleado; a cena patrimonial, mesmo que combativa e erudita da segunda geração, morre no palco; o Adolescente justifica-se: não matou ninguém, eles já estavam mortos antes de os dois jovens chegarem e irromperem pela cena de dramaturgias e relações da segunda geração; o suicídio dos jovens ouve-se, depois, no escuro, antes de a operação policial poder tomar conta da ocorrência: à cena arrastada e dialogante da segunda geração sucede a rapidez trágica, desconcertante e quase inapreensível, chocante, histérica, fria e violenta da terceira geração, sem futuro e sem passado, de presente frenético.

Teatro sobre teatro, teatro sobre tensões intradramatúrgicas, alegoria metadramatúrgica sobre a separação do teatro da segunda geração da vida portuguesa (real, lá fora, as intempestivas tragédias menores da terceira geração), O Ensaio do Fim promove a contrastação metadramatúrgica das expressividades das novas dramaturgias portuguesas em relação às dramaturgias acalentadas pela segunda geração: o aprofundamento estético, a atualização interna fez esquecer e desconhecer realidades emergentes, transpôs e colonizou a cena com matérias patrimoniais exógenas e não atuais, não urgentes; com o seu tempo chegado a impasse e enquistamento, geração e teatralidade

já estão mortos, pelo menos desligados, artificialmente, do mundo (dramatúrgico, social, existencial) em que os dois adolescentes (perseguidos, reativamente violentos, agressivos, de linguagem fria e histérica, desesperados) medraram e onde tudo se sucede velozmente.

Quarto de Hotel (2006), de Ana Cristina Valente, estabelece um espaço concetual de não-lugar, assético e utilizável (onde, não obstante, memórias se podem radicar), para fazer nele perpassar um conjunto de cinco quadros (monólogo e duetos), permear entes e realidades portuguesas contemporâneas: o casal de encontros sexuais fortuitos, o Homem banalmente satisfeito com a situação, argumentando não poder dar mais à relação, a Mulher desejosa que o affair fosse mais romântico e tivesse outras perspetivas de futuro - acabando ela por descruzar percursos; a Mulher alcoólica, nova, e a sua parceira assistente de grupo terapêutico, a primeira oscilando entre medo de se expor, sair da angústia interior e se relacionar afetiva e socialmente, a segunda acompanhando-a - não se entendendo bem por que desígnio humano o faz e o trágico menor que subjaz a esta capacidade e disponibilidade humanas; o homossexual masculino, que verbaliza, na solidão do quarto, o desespero menor de um amor não correspondido por um ele enigmático; o diálogo de duas irmãs, após a morte da mãe: a mais nova rebelde, libertando-se de tutelas e da sensatez da mais velha; a ama e o rapaz, filho de diplomatas sempre ausentes, que dela dependeu sempre, e que vê chegada a altura de separação, por doença grave da ama, o momento de crescer sozinho. O espaço do quarto serve de plataforma efémera de encontros, cruzamentos de anónimos, espaço de verbalização de angústias geracionais, de tragédias pessoais menores, de pressentido último ponto de contacto antes de separações, desenlaces, prosseguimentos, a sós, de trajetos existenciais diversos; na penumbra, presentificada por um cigarro a arder, a autoria manifesta-se presente na cena: testemunha, estuda, aprecia e avalia as breves tiradas de trágico menor contemporâneo, espreita as receções.

Proposta equilibrada, sensata, dramaturgicamente pautada, escorreita, encaixa, sem exposição de discursos supérfluos, sem patético e sem fársicas veleidades, no veio laboratorial de pesquisa e devolução de realidades existenciais e sociais portuguesas contemporâneas, refazendo preocupações identificáveis da terceira geração, a simplicidade ampliada do seu trágico menor exposto.

Também em De Olhos Fechados (2003), de Raquel Palermo e João Matos, as realidades de tragicidade menor portuguesas, de segunda e terceira gerações, são o cerne do exercício proposto: uma irmã mais nova, Maria, mata o namorado, com quem fora viver, sem nunca, na realidade, perceber o que aconteceu em segundos – uma faca espetada no coração, à hora de jantar, quando lhe ia dizer que estava grávida, que um futuro conjugal mais se alicerçava; não sabendo porquê (uma súbita irritação inexplicável, nenhum motivo, nenhum atrito amoroso), nada justifica a incisão, precisa e fatal, de estudante de Medicina. Um transe de segundos e toda a racionalidade é ultrapassada: um gesto trágico, guiado do inconsciente, de indetermináveis origens, de acaso eclode, repete a fragilidade das existências ou a imprevisibilidade büchneriana (o que em nós

mata, rouba, mente) ocorre? Woyzeck ainda se pôde tentar explicar pela acumulação de circunstâncias pressionantes; Kwena, (Woyzeck negro, de Quintas) explica-se suficientemente por semelhantes abusos de guerra, racismo, machismo, ciúme, aniquilação superior (cobaia científica e castrense) sobre a contenção cumpridora do indivíduo menor; a personagem Maria não tem, de si para si, um argumento, uma razoabilidade – a sua tragédia menor é tanto mais intensa, quanto inexplicável a vertigem incontrolável de segundos, de que é primeira vítima: parte de latentes e desconhecidas patologias profundas dos humanos, em contradição estonteante com a realização humana consciente, de superfície, sucessos e enquadramentos sociais e afetivos, metas individuais de índole civilizacional? O persistente lado obscuro, ignoto do ânimo humano é tentado retraçar e tentado compreender, de olhos fechados, por Ana, psicóloga social, em atribulada e dolorosa reconsideração de hipóteses explicativas, para o que, no fundo, ocorre e não carece de (ou terá) explicações plausíveis, escorreitas, reconfortantes; a reconstrução e indiciação de razões angustiam Ana, levam-na a desesperante tentativa de reconstituição analítica de todos os passos de Maria.

A Filha nasce e Maria, depois de longo mutismo inconclusivo, suicida-se, dissolve uma existência errada, incontrolável, saltando (eloquente indício a desdobrar cenicamente?) da Ponte 25 de Abril, deixando a amargura de descoberta implausível do que lhe possa ter acontecido à irmã mais velha, Ana. Ana funciona, na proposta, como pivot dramaturgico de um relato, tecendo ela as palavras por dizer, que a personagem autoral na penumbra em Quarto de Hotel apenas tem de ouvir às personagens e reponderar: sobre Ana recai a responsabilidade (autoral) de recriar e fazer narrar analiticamente (longo monólogo de evocações de personagens e situações, biografia e memória) os factos de pertinência dramaturgica, em torno dos mudos atos trágicos menores de Maria. Perscrutando e narrando, é claro o peso com que sobrevive à tragicidade da irmã e é conclusiva a incapacidade de análise profunda dos ânimos humanos, das patologias latentes, dos desvios súbitos, das imponderabilidades anímicas - aquilo que preenche, determina ou torna imprevisível uma existência, o acaso que transcende os indivíduos, também um tempo peculiar de pressões sociais sobre os indivíduos considerados livres e, pessoal e socialmente, na posse do essencial para se sentirem realizados.

Ana habita, no seu transe doloroso, entre as pontes Vasco da Gama e 25 de Abril (as janelas do apartamento emolduram-nas, respetivamente, a leste e oeste), nova zona habitacional de um novo sucesso português do final do século xx; é oriunda de família de retornados, que se encaixaram, em primeiro sucesso, na sociedade metropolitana pós-colonial e europeizante; a ambiência histórica da proposta marca claramente, pelas pontes que enquadram o cenário, princípio e fim do império, e esta referência cenográfica essencial não serve de simples enquadramento histórico direto (os dias europeus portugueses no auge da euforia, de que a nova ponte é emblema público), tem significado mais críptico a ser desdobrado perante o inexplicável gesto incontrolável de Maria, não é só elementar legenda de um tempo de ocorrência inexplicada - assim como não deve ser destituído de segundos sentidos o facto narrado de o suicídio de Maria se

ter dado na Ponte 25 de Abril – aliás, emblemático lugar, tristemente frequente de suicídios...

Sobre Ana recai a responsabilidade angustiada de tentar refazer os passos de tão inusitado crime (também como tutora da Filha de Maria) e de procurar resolver as incógnitas (irresolúveis?) que a irmã, sem perversão, deixou atrás de si. Psicóloga social (a trabalhar em publicidade e marketing, sucesso de reintegração na metrópole em terceira geração, e na europeização/mundialização localmente em curso), tenta esclarecer, para si, o inexplicável evento e fá-lo, de olhos fechados, através de um longo monólogo de rememoração dos factos da infância de Maria e dos passos que foi dando, a tentar reconstruir, para si, o que poderia, de apreensível, ter ocorrido na inexplicável hora de jantar, tentar reconstituir os traços da irmã mais nova, procurando, em cada um deles, um indício, um motivo, uma pista que nunca se revela ajuda explicativa – dando, no final do percurso, o convencimento de que, talvez, a conjugação de todos os passos da breve biografia de Maria possa ter sido determinante para o desfecho.

7.5. *Nó na Garganta* (2002), de Miguel Barros, volta a colocar o foco dramático sobre a terceira geração, os jogos e geometrias amorosas e relacionais de um pequeno grupo de jovens adultos e as consequências posteriores, encaixando e sobrepondo-se a *Still Life*, de Santos Lopes, e a *Entre a Espada e a Parede*, de Luís Assis: de novo, o vírus da Sida une, no final, um grupo de amigos e as sexualidades sigilosas, que entre eles têm e tiveram; de novo, um grupo de amigos, que se afastaram, é reunido por inesperada convocatória (o suicídio de Paulo) e um jogo de confrontação cénica no reencontro tem lugar, uma manipulação dramática de personagens, com o fito de revelações finais, duras e trágicas, é feita ter lugar pela mão do manipulador defunto.

As tensões dramáticas são escalonadas ao longo do decurso cénico, até um final desfecho de surpresa: cada personagem inicial em sua ocupação (Rafael ator de minudências televisivas em estúdio; João, advogado, na prisão e na rua; Teresa, jornalista em stress de fecho de jornal e reportagens escritas) é surpreendida por telefonemas e vê-se obrigada a comparecer a funeral de amigo suicida, impreciso para as receções; o *dejá vu* fílmico e televisivo encetam uma quebra em característicos ocupados quotidianos de sucesso da terceira geração, para que atendam ao transe de insucesso, ao claudicar existencial de amigo, à desistência de personagem por revelar, a que os três estão ligados por anterior amizade e escamoteados outros laços: Paulo, retirado de contactos e convivência, com Cristina (companheira, que os três não estimam e criticam), depois de afastamento e de insucesso na vida contemporânea, deu passo capaz de fazer parar esses quotidianos por umas horas – ressoa em cada uma das três personagens, por razões que cada uma delas esconde dos outros. Os desenvolvimentos dramáticos são os esperáveis, depois da caracterização de época e personagens absorvidas nela: até quase ao final, aparentam não trazer mais do que o pesar do diminuto grupo reunido pelo suicídio pouco explicável (ou, no final, bem explicável) de Paulo (cerimónias fúnebres com Padre a debitar incongruências, ausência de família, etc.); depois da estabilização e aceitação do suicídio de Paulo, em momento de distensão e recuperação

do facto (quase previsível, ou atribuível, pelos três amigos, à mulher, Cristina), o evento estranho estranha-se mais, alonga-se com exigências testamentárias do defunto (permanência na casa, abertura de últimas vontades), já algo inusitadas, incômodas e constrangedoras das vidas profissionais ocupadas dos três; por uma última vez, para fechar um transe condoído, os amigos contemporizam com a vontade do defunto, assentem na abertura da última vontade testamentária, até esse momento ainda lhes é possível manterem ironias e criticismos injustos.

O suicídio que resolveu o defunto transforma-se num súbito jogo de berlinda, em que (como em *Entre a Espada e a Parede*, de Luís Assis) se exige um ponto de ordem geracional, que obrigue a rever trajetos, crie humildades, pare o tempo decorrido e os ensimesmamentos egocêntricos, frise as pequenas traições e desenlaces, passados esquecidos, faça sair de perspectivas, seguranças e definições (entretanto adquiridas) o sucesso de cada um, faça recuar a responsabilidades, laços e fidelidades anteriores traídas, as existências individualizadas, as faça confrontar consigo mesmas, em ressaca de funeral: Paulo, reserva-lhes, postumamente, (humano e frontal, cínico e revanchista) a revelação de desfechos de que não estariam à espera - um pacto de morte não suspeitado, um trágico jogo de berlinda, a antecipação de um juízo final, agora que já lhe não podem assacar ou verberar responsabilidades sobre deambulações, errâncias, mentiras e cobardias, egoísmos, faltas de humanidade e solidariedade de todos eles: um incontornável ajuste de contas com as iniquidades e maus passos de cada um, as amizades e laços afetivos escamoteados sob percursos falsos, não plenos, não justos, não sérios.

7.6. Laços e fidelidades tradicionais, afastamentos e traições de ordem afetiva e sexual, novas afirmações de sexualidades plurais e que, liberalmente, numa sociedade aberta, se estabelecem, têm sempre, dramaturgicamente, consequências trágicas menores; se as estabilidades conjugais se encham de atritos, incompatibilidades, descruzar de trajetos, a liberalidade sexual e afetiva não deixa de degenerar em promiscuidades de custos trágicos, morte (vírus da Sida, nas propostas acima relacionadas), declínios, deambulações, transes patológicos, sofrimentos e desesperos, caminhos para dissoluções precoces – nas famílias alargadas, nas nucleares, nos casais, nos grupos geracionais, nos indivíduos já desgarrados, amores e afetos consomem, dramaturgicamente, o sentimento do trágico menor português contemporâneo; na ponta de um recente processo histórico deprimente, de misérias encapotadas e de euforias sem pé, a falência dos amores e afetos merece uma reflexão crítica, enquanto tendência ideológica contemporânea de apreciação e interpelação das realidades envolventes, enquanto núcleo de propostas dramatúrgicas: enquadrados socialmente na contemporaneidade portuguesa de fácil reconhecimento, amores e afetos (tumultuosos, nunca felizes) centram a cena, intensificam, nos seus fracassos diversos, a desilusão e o esvaziamento, com que a nova sociedade já dececionara expectativas – amores e afetos, sempre fracassados, são o derradeiro factor de absurdo e bloqueio de futuros da segunda e terceira gerações portuguesas.

Quanto durou Jacques?, de Teixeira Moita (2003), preenche a cena com o confronto das segunda e terceira gerações no plano das seduções, das existências e da incapacidade da terceira em não ceder ou não se deixar seduzir e enredar pelas perversões, deambulação e errância da segunda; apesar de o diálogo, forçado pelas circunstâncias, entre Emílio e Arminda (respetivamente namorado e Mãe de Catarina), se principiarem por agreste troca e demarcação (não tão radical como a dos dois adolescentes de *Jeu de Massacre* com a segunda geração), o que a burguesa mãe de família vê em Emílio é a hipótese de, ao seduzir o namorado da filha, colher para si um instante de valorização egocêntrica, que a família lhe nega, num momento em que está de malas à porta para sair (estratagemas de chantagem sobre marido e filhas, ou real enfado com vida burguesa, coragem de dar passo?); marido e filhas desprezam-na, minorizam-na, não a atendem, contemporizam pelo silêncio e reticências, toleram venetas e agruras, a cada passo lhe fazem recordar, lhe sublinham indiretamente a origem humilde, provinciana, o acaso (um encontro numa estação de comboios com o futuro marido, quando este ia ao encontro da noiva...) de que se valeu, elemento, no fundo, estranho e não amado por nenhum membro da família burguesa, ainda estruturada, mais pela decência e estabilidade de papéis (autonomia das filhas e do marido, dependência de Arminda), do que por qualquer tipo de afetos que os liguem. Arminda vingava-se, através da sedução a um Emílio, convencido de si, mas incauto, do desprezo e contemporização das filhas e marido, ao mesmo tempo que comprova ainda poder seduzir homem novo, não estar irremediavelmente decaída – que, de facto, estará...

A captação da atenção de Emílio, até ao momento em que ele se deixa enredar no jogo perverso que Arminda lhe sabe montar, progride da altivez burguesa inicial, passa a nivelamento de origens e conhecimento de vida mais dura, depressa, com a melancolia abatida da música de Jacques Brel, surge o plano da confiança impressiva da tristeza e da amargura, euforiza-se com o álcool, erotiza-se com o súbito hipnotismo de Emílio no corpo gradualmente provocador de Arminda. A sedução consuma-se quando, Catarina, inevitavelmente, os apanha em flagrante. A vingança de Arminda é completa: imiscui-se no futuro da terceira geração, a errância, declínio e frustração existencial da segunda geração destrói as possibilidades de futuro da terceira - ao mesmo tempo que um breve momento narcísico de fêmea lhe mente, piedosamente, sobre as patologias, angústias, declínio de que está enferma, e o próximo redobrar da sua solidão e deriva.

Nas dramaturgias mais avulsas e menos afirmadas, desce-se, frequentemente, na profundidade e agravamento das perversões, dos infernos individuais: nelas, a família burguesa desintegra, rapidamente, a normalidade, a superficialidade contida de tratos, relacionamentos, de seguranças e estruturas; em *Quanto Durou Jacques?*, de novo, um dos elementos cede (como André, de *Infidelidades*, de Maria do Céu Ricardo, como o Pai de 667, dos *Visões Úteis*) e arrasta os restantes elementos; estes apenas são vistos confrontados com o eclodir de situação catastrófica a todos afetando, mas não são dados a ver na particularidade sequente, que a catástrofe vai assumir dentro de cada um deles, como se afundam, em particular, nessa desintegração – as dramaturgias suspendem-se

nesse ponto trágico menor, subentendam-se ou não consequências para os restantes membros postos perante ele, desenhem-se ou não, rapidamente, os efeitos que o ruir do elemento catalisador prenunciou: a saída de Catarina com Emílio, depois de flagrante situação sexual com Arminda, sugere sequente acesa incompatibilidade ou, pelo menos, dramaturgia de dueto acerado em atritos conjugais – mas tudo fica em suspenso e em aberto, o elemento despoletador da desagregação ficará repenso em cena (pouco provável) ou em subentendido (não explícito, mas incluso?) caminho mais descendente, irremediável, dentro da patologia trágica individual exposta no decurso cénico.

Sem esta suspensão de consequências, após rápida exposição inicial do ponto culminante de desagregação da família nuclear (já não por um só elemento, que incandesça o processo, despolete reação em cadeia, arraste os restantes elementos debilitados), À Luz de Velas, de Jorge Humberto Pereira (2003) parte, dramaturgicamente, para o aprofundamento individual de percursos após a rutura, a insustentabilidade trágica menor da família nuclear burguesa em dispersão. A família de quatro elementos está, em noite de temporal, à luz de velas, já claramente desagregada, cada um dos elementos possuído na respetiva deriva patológica grave; todos eles são despoletadores da desagregação da família burguesa, cada um dispara, em roda livre, por dentro de infernos pessoais, cada um deixa brotar, da profundidade, magma patológico, impossível de sustentar em jantar ritual contemporâneo, no mais artificial convívio; a família nuclear não consegue já confluir pontualmente no ritual do jantar, pais e filhos encontram-se, mas a constante agressividade sádica ou a conciliação caricata entre todos, revela-os em dispersão já ocorrida; a Mãe intenta conter-se e retê-los, congrega e manter-se como centro já impossível (como a Avó dilacerada de Negreiros, em Os de Sempre), insiste em tentar contrariar uma inevitabilidade, vinda de mais longe e mais devastadora do que as capacidades para gerir, no pensado possível, uma família complexa, em momento particular de aceleração das patologias, que cada um expõe abertamente.

Em À Luz de Velas não se trata de escatologias gratuitas, não se trata de preconceito ideológico combativo, de libelos acusatórios, que enformem passos e palavras autorais distribuídas em personagens; de forma distinta, trata-se de construir, dramaturgicamente, a profundidade de infernos particulares de quatro personagens desagregadas, momentaneamente familiares e reconhecíveis, mas logo indiciadoras de realidades anímicas e envolventes duras, através de monólogos, em coerência, que possam proferir – cada personagem age e enuncia, desde a intimidade mais resguardada, verdades particulares de corrente de consciência, brotam delas palavras sem autocensura, como se em hipnose, como se em circunstância psicanalítica - e estas conferem às trocas de superfície, já de si agrestes e duras, significados de maior tragicidade personalizada, que importa conhecer, ouvir e dar a ver, objetivar. À Luz de Velas reconfirma, num extremo dramaturgicamente sólido, a tendência das dramaturgias menos afirmadas para, por vezes, radicalizarem, com azimute e efeito, aprofundarem até ao choque e à repulsa, as questões familiares e existenciais portuguesas de segunda e terceira geração: extremas (mesmo dentro da margem da margem), quando

estruturadas dramática e conceitualmente, são de feroz pertinência crítica, não gratuita e não risível – aproximam a necessidade e a exigência de exposição laboratorial das realidades sociais e existenciais imediatas de um esforço mais audaz de pesquisa e transposição cénica, sem temores estéticos ou teóricos de descer e desvelar planos (escatológicos) de entidades e circunstâncias, patologias concretas e correntes, em bruto, que, noutras propostas, se ficam pela sugestão ou pela enunciação suspensiva, (propostas, quantas vezes, já, em si, bem discrepantes e impugnadoras de ideologizadas formulações sociais dominantes). No caso em análise, sem gratuidade ou efeitos banalizados de violência sobre receções, a violência crua, não manipulada ou endereçada das realidades íntimas, brota dos monólogos (em corrente de consciência), brota e projeta-se sobre recetores, dramaturgicamente atenua o hiato entre a cena e a sala, consegue encurtar a distância entre o representado e o real sensível, materializar discursos de infernos subjetivos, que correm por baixo da superfície dos dias contemporâneos, cuja ligeireza imperante os nega e silencia.

O que move a pesquisa e exposição laboratorial até à concretização cénica de patologias profundas, dilaceradas e dilacerantes, e promove a tragicidade pesada que transpõe para as receções, é, a dois tempos, rasgar o palimpsesto de películas ideologizadoras (que vieram recobrir e recobrem os novos tempos por euforias sem pé) e reatar um imperativo dramático (cada vez menos plausível e consciente noutras áreas sociais) de debate político e de cidadania (sempre adiado, sempre sabotado, silenciado ou tornado risível), torná-lo confrontador, sem contemplos e conveniências, impiedoso na atualização de conhecimentos sobre realidades suprimidas, sério desafio de lucidez e reavaliação do real ideologizado, a colocar entre a espada e a parede, fazer ver e assumir, sem margens de manobra light, para onde vieram conduzindo décadas de inebriante irrealismo coletivo, de novas efabulações e mitomanias (armadas sobre efabulações e mitomanias mais antigas, pensadas soterradas e silenciadas, mas também, sinuosamente, atuantes sobre o presente) - a confrontação das ideias correntes à superfície dos dias com os discursos pungentes que elas recobriram e silenciaram, e que, por este escape, regressam a pertinência pública.

Na sociedade portuguesa, oficialmente, da base ao topo da pirâmide instável, nada de estranho (ou, pelo menos, nada de alarmante e incontrolável socialmente) se vem processando em décadas – afirmam-no os informes do dia, os meios de massa e os poderes constituídos; uma patine ideológica de normalidade e sucessos recobre o país real e as pessoas, as existências individuadas, atenua-lhes contradições ásperas, sustém e adia magmas, a superfície volta a alisar-se, bonacheirona e alegrote, como nas subversivas dramaturgias de Castro Caldas; as dramaturgias emergentes aferraram-se à desmontagem crítica desta alquimia ideológica persistente, fizeram dela o manancial de questões dramáticas centrais da sua razão de ser (de Silva Melo às menos afirmadas propostas avulsas): se os pequenos abalos, as ebulições de profundidade apenas afloram a normalidade light dos dias e dos entes e são sustidas, fumarolas ou súbito, curto verter de lava laboratorial tornam-se os escapes de privilegiado escrutínio da sociedade e

existências portuguesas contemporâneas - concretas, familiares, reconhecíveis, equacionadas com conhecimento de proximidade; o que é latente, ruge, serpenteia, está prestes a eclodir e devastar (no plano profundo das existências e patologias, ou nas tensões sociais que as reprimem ou acicatam) tende a ganhar forma, a ser equacionado nas dramaturgias de sugestão frontal de infernos e linguagens de inferno, ou nas dramaturgias que dão a ver os momentos (por dentro) desses infernos, quando a crosta social e individual cede, se fende e magmas represados brotam, descontrolados, devastadores, ameaçadores, em cena.

Aquilo que, em muitas das propostas, é intencionalidade de partida, mas incapaz de atingir, dramaturgicamente, formas de expressão recetível e atuante (Alberico, ponto final; Auto da Razão; Blacklight MC; Uma Série de Maldades, etc., inábeis na veiculação dramaturgica de magmas que presumem ter entrevisto, incluído, operacionalizado, feito receber), tem na proposta de Jorge Humberto Pereira uma estratégia dramaturgica de exposição e impactos simples: deixar que as quatro personagens de uma família de classe média portuguesa contemporânea de sucesso se desagreguem em direto e, depois da demonstração do desenlace familiar e da impossibilidade de manter cada um dos seus elementos em periclitante plataforma (a Mãe), se assista, em desconforto, a dolorosa, não risível, não escarneável, dura e frontal, trágica menor descida aos infernos pessoais de cada elemento.

Pereira leva o laboratorial até à amargura de difícil retorno, mas nunca deixa de o manifestar dentro de verosimilhança e de análise realista, portuguesa e atual, dos desvios e infernos propostos – antes, continuamente, lhes refere locais causas sociais diretas de agravamento e locais caminhos, por onde cada personagem abrevia, a tragédia menor sem saída: Mãe, ex-prostituta, casada com construtor civil, protetora incapaz da Filha, sexualmente insatisfeita por um marido impotente, recorrendo a amante, na esperança de excitar o consorte, consumido pela vida de trabalho e frustração pessoal; Filha adolescente perdida no privado mundo anorético do sistema da moda, das agências, do glamour de aparências, das fotos e portefólios, da ambição de carreira e vida na fugacidade mitológica de jet set; o Pai, terra-a-terra, impotente sexual e trabalhador determinado, chefe de família sem desfrute ou poder, apenas sabendo existir a ganhar dinheiro, que asperge sobre a infelicidade dos outros três elementos, e mais os alimenta de arrogâncias e derivas para infernos, sem deter qualquer ascendente ou afetos dentro da família - ignorado pela Filha, provocado, além dos limites, pelo Filho, dominado pela Mulher, submisso a tudo e todos e sem recalcitrar, no estatuto de impotência sexual e moral; o Filho provocador e cobarde, fazendo das amarguras e dores próprias, da inteligência crítica e da vergonha íntima, constante chicote em exercício de terror cínico sobre os outros três, algures entre o suicida e o assassino, entre o vingador sádico e o masoquista insaciável, incontido nas agressões aos que sabe que não lhe irão poder dar resposta e, passivo, nas sevícias que lhes inflige e que a ele retornam, de que é vítima circular – o mudo ato de masturbação, que encerra o exercício, observando o vídeo da Mãe a ser penetrada pelo amante consentido, perante o olhar condoído, trágico

do Pai assistente.

7.7. *The Breakfast*, de António Vieira Campos, antecipa (1995) a contemporânea necessidade política portuguesa (cidadanias em expressão dramática) de observar os tempos correntes e os alargados e agravados impactos interiores dos novos processamentos sociais (económicos, políticos, históricos, culturais, psíquicos), em espaços e pessoas menores concretos, elaborar e expor essas observações e delas fazer retirar sínteses mais apropriadas, conhecimentos político-filosóficos objetivos e atualizados: além de se exporem e fazerem ressentir as tragédias que portam (a que são, em número crescente, circunstancialmente, coagidas), dá-se à proposta uma perspetiva globalizante das questões políticas e humanas atuais, interligam-se, geográfica e culturalmente, tragédias menores sob os novos tempos, estende-se a outras latitudes a focagem local dos impactos da fase de mundialização, relativizam-se (ao mesmo tempo que se aprofundam) os impactos portugueses deste processo (só mais recentemente clarificados, pelo lado austero, em termos de consciência de si), intenta-se, dramaticamente, alguma materialização (nos bastidores) de poderes anónimos que passaram a reger o mundo contemporâneo – e que já não correspondem exatamente a rostos políticos e capitalistas (mesmo que tardios) tradicionalmente identificáveis.

Novos tempos, novas economias, novos meios céleres de circulação cultural, novas matérias ultrapassam o local e o nacional de sociedades ocidentais, permeáveis e de soberanias nominais, para, à escala globalizada, se fazerem verificar assemelháveis ou quase idênticos efeitos, se apreenderem, em diferentes latitudes, problemas de fundo comum – a infelicidade particular, trágica e menor, o logro pós-moderno das euforias light a abater-se subitamente, à decepção (sempre previsível) das bases das pirâmides sociais sucede conexo abrupto ruir de burguesas utopias, seguranças e crenças frágeis de futuro: as convencidas classes média e média alta são também levadas a sentir, tragicamente, a mesma massiva queda na exclusão, na marginalidade, na desumanização, em precoces dissoluções no nada; a degradação de vidas e sobrevivências toca as classes médias, aproxima-as, subitamente e sem aviso, das tragédias menores da base social, a fase tardia do capitalismo chega à inconsistente burguesia light deste tempo, deixa-a também sem qualquer arrimo histórico de estatuto, existência, prerrogativas, em derivas mais patéticas do que o anonimato das massas caladas - o repleto comboio da madrugada a entrar no túnel, metáfora de Vieira Mendes para estes tempos de exclusão massiva.

No pequeno-almoço de fim de semana, a desagregação familiar está já patente - artificialmente, os três elementos ainda comparecem ao ritual: a Mãe esforça-se por reproduzir normalidade familiar, a Filha provoca-a e despreza-lhe os esforços, o Marido, Comandante da aviação comercial em constante deslocação por rotas e escalas, cumpre, sem muita paciência, a passagem por casa.

A felicidade crassa das mães de família e donas de casa abandonadas resume-se a entretenimento televisivo e agreste remoer silencioso, agastes sobre o papel que lhes cabe na vida contemporânea: um coro de Cinco Mães (depressivos roupões e chinélos de

quarto rigorosamente iguais, p.15) intervém a partir da plateia (ou da mente da Mãe inicial), em tom de reivindicação e queixas – casamento, ilusões e decepções, filhos adultos, abandono, solidão preenchida pela TV light, ausência de carreiras profissionais, machismo, a inépcia e voragem dos políticos e da Democracia, situações de indignidade, privações de cidadania, exclusões várias, pressões que empurram para doença mental (ver, cena IV, Acto I, o monólogo da Mãe, depois do casamento da Filha, em que as queixas dispersas do coro de cinco Mães se estruturam na sua biografia de decepções, pp.30-33).

Na cena III, a Filha/Noiva e o Noivo/Piloto estreiam uma cozinha ultra moderna e uma vida conjugal, que aparenta ter tudo para felicidade light, mas que, como os trajetos conjugais e sociais das outras mulheres, depressa começa a degradar-se: as novas preocupações prendem-se com a vida que os proventos do Noivo/Piloto podem permitir à Filha (consumos e fantasias light da inconsistente nova upper class alienada de terceira geração); ela não se apercebe da inconsistência das novas vidas e existências light, nem da fragilidade e precariedade dos empregos nas novas economias e, muito menos, do imediato impacto que terão na vida conjugal e nos amores light - a rutura dos dois dá-se no Acto II, cena II, depois do despedimento do Piloto, e, na cena III, já a Filha está enredada na interdependência de prostituição e heroína, bruscamente extremando-se, em relação à segunda geração, a condição social e anímica das mulheres.

A relativização da tragicidade menor das mulheres portuguesas de segunda e terceira geração é feita pelo contraste discursivo da miséria e do terror em que vive a Mãe do Sul, tendo a esperança religiosa por único arrimo (a cidadania imperfeita das mulheres portuguesas é desconhecida da Mãe do Sul, fala de si para si, não tem quem a ouça, quem receba as suas angústias, exceto uma imagem em grande formato): o primeiro monólogo é uma prece dolorosa para que a Virgem salve Rosa, a filha mais nova, dos destinos que já lhe arrancaram o marido (morto pela polícia) e as outras filhas (todas enredadas na prostituição), que ela, ao menos, tenha um futuro. Aparentemente, a prece é atendida: Rosa é protegida (por Dona Eli) e levada para Nova Iorque, onde tem a oportunidade de estudar, longe da miséria e da violência sul americanas (Brasil), transposta para uma sociedade de abundância, de moral e organização social, onde percursos individuais têm, emblematicamente, oportunidades – mas onde depressa se descobre vítima de outro tipo de violências (inesperada violação por três rapazes), irracionalidades e perversões (o seu caso é virado ao contrário por um reality show com os três violadores e a experiência traumática da prisão a serem protagonistas do caso, a mãe de um deles acusando-a de ter provocado as desditas do filho, etc.). Rosa suporta a ressaca da violação, deixa de estudar, torna-se empregada de limpezas, mantendo dignidade residual; depois do reality show, a dignidade restante é-lhe varrida, terminando na prostituição, vazia, destituída de sonhos ou ensejos de vida própria, coincidindo, no fim de percurso, com a Filha portuguesa, abreviando também o percurso para a dissolução no Nada.

Dramaturgia de no future das segundas e terceiras gerações, extensíveis a outras

geografias, *The Breakfast* não se resume à descrição de percursos e infernos individuais (sobretudo os femininos) nos novos tempos e economias: procura suscitar (de modo, dramático e epistemologicamente, incipiente, é certo) a questionação das forças anónimas (ainda não concretizáveis e analisáveis), que gerem e estão por trás, dominam e lucram com a fase de mundialização de um novo capitalismo (especulador financeiro, manipulador de economias abstratas, anónimo e intangível, desumanizado e imaterializado), já bastante para além das tradicionais e já muito deslocadas tensões diretas entre capital e trabalho – forças invisíveis, como deuses antigos inacessíveis e promotores de catástrofes súbitas, que (para as pessoas comuns e, agora, para as classes médias) fomentam crises e catástrofes, castigam e destroem as suas existências, lhes espoliam futuros e presentes, os submetem a transepses trágicas, os dissolvem no Nada – sem uma justificação, um sentido, uma lógica, uma moralidade elementar.

No cockpit do avião comercial, Comandante, Piloto e Engenheiro, (Acto III, Cena I), realizam o último voo em conjunto, entabulam reflexão sobre despedimentos, máquinas cada vez mais avançadas que substituem o trabalho do homem, o tornam impertinente e dispensável – mas os três não conseguem (nem tentam?) penetrar na nova máquina do mundo, conhecer melhor o mundo em que estão e que os tornou também joguetes, roborinhos irremediáveis; de uma leitura de revista light, ainda vem o recuo ao direito ao trabalho (1848, Marx e Engels no Manifesto) e uma mais específica referência ao direito à preguiça, de Paul Lafargue (genro franco-cubano de Marx, revolucionário dissidente da social-democracia oitocentista, mais próximo dos libertários), mas o mistério político (ignorância, desconhecimento) de quem pode estar por trás e lucra com as novas (des)ordens mundiais (fase tardia?) do capital, do trabalho e das novas realidades tecnológico-globais, as redes mundiais, adensa-se; as análises não produzem luz (os políticos eleitos, rostos mais à mão, são, ao longo da proposta, sempre impugnados; contudo, as novas forças ultrapassam-nos, também deles se servem, deles fazem joguetes delegados). Falências, negócios de take over, substituições, deslocalizações, decisões tomadas desde nenhures por ninguém identificável, despedimentos e desamparos humanos e sociais massivos fazem aterrar o último voo comercial conjunto; pés na terra, os três homens inteiram-se do espírito imediato das novas economias e preparam-se para quedas abruptas de expectativas e direitos: o Piloto angustia-se com os créditos de recém casado e as despesas consumistas da esposa e afasta-se; o Comandante, sogro do primeiro, ponderando hipóteses de antecipar reforma (direito à preguiça negado) e o que fazer da vida pessoal e familiar, acaba por abandonar a Mãe, a Filha e o genro, abandona também a cena; o Engenheiro de voo poder-se-á manter um pouco mais na companhia, mas a busca de um novo trabalho, qualificado ou não, substituído por máquinas de última geração, é irreversível. Os três homens descruzam a comunidade de cockpit: à especialização de uma prática laboral sucede a imprevisibilidade; nas mulheres, que deles dependem, as crenças em desenrolares de vida burguesas estão suspensas ou foram anuladas; os homens calam-se e saem de cena, quebram laços conjugais, vão atrás de trabalhos, deslocalizam-se, rompem afetos, hábitos, perspectivas tradicionais de vida laboral e familiar.

Os homens desertam, as mulheres mantêm-se em cena, são, dramaturgicamente, dadas como as vítimas mais extremas das mudanças de vida e sem discurso de audibilidade social, mascaradas como apenas entidades light de definição simplificada (vide 7 (Sete)) e incapacidades de saírem desse cliché contemporâneo - nenhum dos homens atingidos pelos novos tempos e economias se manifesta nos termos desesperados e arruinados da Mãe, da Filha, da Mãe do Sul, da Filha do Sul, das cinco Mães em coro de queixumes e lamentos femininos contemporâneos, discursos de infernos escamoteados no sucesso light ainda em circulação mundial, ainda capaz de conter e distorcer a acumulação de magmas e reconverter as próprias feituças de miséria e desespero humano em sons e imagens light, reproduzir-se, sustentar-se.

As Filhas do Norte e do Sul, depois de infâncias distintas, acabam em iguais prostituição e desesperos, nenhum futuro; a Mãe do Sul morre e irá para o céu, na crença de uma das filhas ter sido salva da miséria e da indignidade; a Mãe, depois de breakfasts para a família que não lhe liga, sofre os embates de o marido ir viver com mulher mais nova e da Filha morrer de overdose, após desintoxicações e recaídas; os homens que voltam a surgir em cena são lixo de violadores, dissimulados, sobre as mulheres violadas lançam culpas do sucedido; a Filha do Sul foi violada por três imbecis, estes sodomizados na prisão e voltados a ser sodomizados, moralmente, na exposição televisiva da sua estupidez em reality shows; nenhuma das mulheres se vinga, reage: apenas se afundam mais nas suas tragédias menores, caladas, deglutidas, a vida mantém-se-lhes um pouco mais, ou termina-se, suicídio facilitado, nenhum futuro ditado e assumido. Às tragicidades menores multiplicadas (as burguesias já absorvidas), apõe-se, já fora de cena, a sequente questionação progressiva da nova (des)ordem mundial, a necessidade de identificação política da anónima teia capitalista tardia, que regerá (de longe, de nenhures, de não-lugares) estes alargados destinos trágicos menores.

8. Impotência epistemológica e política das novas dramaturgias ou os deuses ignotos que regem tragédias menores contemporâneas

As limitações epistemológicas dos exercícios dramáticos contemporâneos repetem-se em *The Breakfast*: as personagens femininas (as mulheres como vítimas principais de novas iniquidades) remetem-se à circular exposição das agruras, em discursos de autoarrasamento, patológicas e extensíveis a outras geografias da mundialização – e o que começou por enunciar a nova (des)ordem mundial como fatora destas misérias e tragicidades familiares e reconhecíveis remete-se a apenas um outro desenrolar dramático patético a caminho de dissolução precoce, sem que das causas mundiais destes discursos e existenciais patéticas (nem mesmo nos bastidores ou na ressaca do ato dramático) se suscitem pistas concretas, para que cidadanias laborem sobre intencionalidades inscritas no decorrido em cena – o excesso de queixumes e discursos de infernos contemporâneos, por mais familiares e reconhecíveis, por mais expostas razões políticas assacáveis a estas tragicidades, não consegue sair do enquadramento cénico limitativo de expressão: faltam a todas estas dramaturgias (depois de laboratorial realismo entranhável e de explícita pertinência social e existencial de recolha, exposição, devolução) fechos políticos consequentes, para que a suspensão e sugestão reticente ou o esgotamento, em profundidade, nos infernos dramaturgicamente expostos, possam ter consequências externas – a devolução dos públicos às realidades, sem pistas, sem mais do que particulares ignições de angústias e desvelares incipientes de realidades ideologizadas, sem nenhuma indiciação (ou identificação, menos ainda confrontação) política das forças reais que é presumível (mas incerto) subjugarem, coagirem, impelirem as tragicidades representadas, forças anónimas que determinem a (des)ordem mundial que contextualiza a cena decorrida.

No Epílogo, o Arrumador do teatro sobe ao palco para, da parte do dramaturgo, interpelar o público, solicitando-lhe que prossiga o espetáculo (numa mesa redonda ou quadrada ou mesmo na plateia), a partir dos comentários ao decorrido: a classe média (a audiência) deve continuar a função, expondo-se a si mesma, em representatividade (vários políticos, profissionais e amadores, um sociólogo, um professor de direito, um jornalista, uma defensora dos direitos das mulheres, um militar de alta patente, um polícia abusador, um juiz de direito, nata televisiva em painel de ideólogos falíveis, arúspices da democracia - e um ayatolla dos genuínos...). A rábula final não dá a entender (sugere) que estas mediáticas luminárias verbosas do estado de direito e das democracias ocidentais não fazem mais do que serem verbos de encher, entorpecentes representantes de quase coisa nenhuma, opinion makers risíveis na própria prosápia, quando, na verdade, também eles são manipulados e frágeis, contingentes, ridiculamente alienados nas suas sabedorias, num mundo gerido por entidades desconhecidas, muito eficazes e atuantes - é nestes termos que a exposição dramática de infernos individuais, em multiplicação geográfica célere sob a nova (des)ordem imperante, se encerra farsicamente, é este o limite do debate político que as novas dramaturgias vêm sugerindo, e que se esgota, politicamente, na sugestão, no

reticente e inconclusivo, no extremar paroxístico dos infernos e dos seus discursos de magma, até ao silêncio – quando é de raciocínio e inteligência que necessitam as questões políticas concretas, diretas, equacionadas, contemporaneamente, a partir do palco.

Momento de impossibilidade epistemológica histórica, num mundo de acelerações e torrentes de lixos ideologizados, numa época de ferozes colonizações e alienações em catadupa, destruições massivas de existências por agravamentos patológicos induzidos, a síntese perfurante do impasse não se desencarcera da refrega entre teses e antíteses – um momento histórico de particular impotência política, analítica, cognitiva: o nenhum futuro como emblema que perdura sobre décadas e tende a reproduzir-se? As dramaturgias emergentes detém-se, suspendem-se no exato passo de obstáculo epistemológico e horizontes bloqueados, que dominam as sociedades, de que fazem representar críveis lados obscurecidos, por antíteses do afirmado e vigente, até planos interiores de inferno e tragicidade individuada. Claudicam, no entanto, sem ânimo político, aceitando a denúncia de realidades transpostas à cena como única restante responsabilidade de cidadania, o ensejo denunciatório em praça pública (na margem dentro de margem) como cumprimento de um programa (burguês?) de cidadania cultural, não politicamente interveniente para além disso: amplia-se, transmite-se, deixa-se ao cuidado de receções, crê-se, em demasia, nas capacidades não adulteradas de receções indefinidas para retirarem dos exercícios ilações, impugnações, sínteses esclarecidas?

O lugar do teatro nas sociedades contemporâneas é mais tolerado ou inócuo do que atuante e subversivo, perigoso, é mais inofensivo e gratuito do que como fomentador de discórdias e ignições sociais; menos ainda se lhe reconhece ou teme dimensão política não cultural, que ultrapasse discursos patéticos sobre humanidades, impactos absorvíveis – e esta impotência é um dos seus constituintes estruturais: dramaturgias de cidadania, empenhadas no vicinal e no premente da sociedade portuguesa, esclarecidas e atualizadas do ponto de vista interno, os seus desideratos políticos consequentes pouco perfuram além de antíteses menores da ordem ideologizada dos dias, porque logo fazem inferir substancial incapacidade de alternativas lúcidas sobre o real de que pretendem ser cáusticos críticos laboratoriais, competentes representantes, mas logo inconsequentes, não proponentes de soluções, de congregações esclarecidas, de vias de solução para os trágicos problemas enunciados, relativos a comunidades e existências sob inúmeras pressões atuais identificadas, catástrofes que se abatem individualmente e que se multiplicam socialmente.

O pertinente, denunciatório, descritivo, ampliado extremo de sociedade e patologias esbarra no velho obstáculo, não o contorna ou perfura, nem vislumbra como o demolir, nem o que por detrás dele se poderá abrir, social e existencialmente; denuncia exemplarmente, retrata em exatidão reconhecível, extrema, até mais nenhuma palavra, nenhum gesto se poder executar dramaturgicamente; mas, depois, claudica: sugere ou rebenta com acena, deixa ao cuidado do escuro e da exterioridade soluções para o que

montou cenicamente, declara-se impotente e não capaz de alvitrar, retira-se e resguarda-se na arte e na cultura, depois de ter agitado e procurado propagandear antíteses de teor político indisfarçável.

A síntese, a ultrapassagem do obstáculo epistemológico não fazem, em nenhum momento do surgimento, parte do futuro do drama nem do real portugueses; o retrocesso e retorno à História interna longínqua apresentam-se como reflexos deste, afinal, persistente beco epistemológico sem saída: não há, a partir do trágico menor exposto, uma veleidade de ultrapassagem política do impasse histórico; absurdo, infernos, dissoluções precoces são os fechos dramáticos das propostas analisadas; Vieira Campos coloca (com o provocador, farsico Epílogo agitprop do educado Arrumador) a questão, mas, polidamente, escuda-se na teatralidade (arte e cultura), não adianta mais de sua autoria, não identifica, não aponta nenhum dedo esclarecedor às forças anónimas das novas economias, que determinam presente e futuro a uma escala nunca antes conseguida.

Os tempos são, em si, trágicos: multiplicam-se pela base e o nível médio alto das sociedades, nenhuns futuros existem para muitos, o devir é impenetrável, patológicos os presentes; o conhecimento político dos tempos, das economias, das forças regentes da mundialização parece tão depressa esclarecido, como tragicamente errático. Depois destes presentes (embates absurdos no horizonte), quase se parecem justificar retrocessos e retornos dramáticos a matérias esfriadas, irrealistas, épocas passadas, que se tentam rever e reler como origem dos desfechos atuais, momentos de desvios catastróficos num idealista modo de ser/existir, peculiar e esplendoroso, que aqui desembocam.

9. Bloqueios de horizontes e retornos a mitomanias ancestrais internas

O retrocesso e retorno a propostas cénicas de mitomania portuguesa (persistente, depois do término factual da monarquia, da falência da patriótica Primeira República, do insuflar de enviesada história patriótica por meio século de Estado Novo, do ciclo imperial terminado por circunstâncias geo-estratégicas históricas) têm de ser compreendidos em paralelo com o surgimento dramaturgico (laboratorial, centrado nas três gerações pós-império, a Europa e a fase atual de globalização) a partir dos anos 1990: nas intencionalidades de refazer dramaturgicamente História portuguesa estabilizada, destinadas a públicos atuais e hipotéticos vindouros, são os dias contemporâneos, a dois níveis, que estão, indiretamente na mira: esclarecer ou (ainda mais) obscurecer o passado cristalizado são fundamentos da reiteração da história pátria em cena no século xxi – exatamente quando às dramaturgias laboratoriais, em duas décadas, não foi possível perfurar no horizonte bloqueado, fazer mais do que o repetido trabalho de observação, ampliação e transposição cénicas de frustrantes realidades humanas e sociais pós-imperiais.

Alguns dos textos premiados do Inatel centram-se em tratamentos dramaturgicos de episódios e personalidades de História portuguesa e associam-se a um número interessante de outras propostas dramaturgicas (editadas fora desta coleção), encaixáveis neste âmbito, e ainda com as dramaturgias da cultura portuguesa, que a segunda geração de dramaturgos promoveu sob patrocínios institucionais (Luísa Costa Gomes, Mário Cláudio, Maria Velho da Costa, etc.), em contraste acentuado com a focalização laboratorial no impasse do presente e futuro dos dramaturgos mais jovens do surgimento. Presentes dramaturgicos de tragicidade menor repetida, futuros bloqueados, impenetráveis ou de vaticínio catastrófico, passados recentes a despejarem, nas já trágicas circunstâncias contemporâneas, velhos traumas e patologias, restos e perversões anteriores - o retrocesso da atenção cénica à História portuguesa (estabilizada, não legível por nenhum facto novo, inversor dessa estabilização) assemelha ser, ao mesmo tempo que fuga às irresolúveis pressões da atualidade, tentativa de recuperar cultura e mitomanias autóctones perdidas (reparação moral e cultural, última reserva e reduto de independência e autonomia plurisseculares).

Algumas das propostas da coleção do Inatel são gratuitas e inócuas, do ponto de vista ideológico de reapreciação da História e cultura, limitam-se a proporcionar decursos dramaturgicos de índole e receção popular potencialmente alargadas, de transporte ilusionista de audiências a épocas e espaços sociológicos conhecidos (Vinho, Copos e Milagres, de Tânia Rico, 2001; Tempo para Dançar, de Duarte Nuno de Figueiredo, 1995); outras reforçam-se no conhecimento histórico aceite, para sobre ele desdobrarem perspectivas mais autorais e subjetivas (a trilogia de Manuel Córrego sobre os finais do século XV e o século XVI, até à perda da Independência; a proposta de Letria, Paixão e Morte de Mateus Álvares, 1992, em torno de um caso documentado de impostor sebástico; Rei de Cristal, de César Magalhães, 2007, também sob o mito sebástico,

especulando hipótese de retirada de D. Sebastião, por mar, depois da derrota de Alcácer Quibir e dissolução no nevoeiro); outros, ainda, investem rigor e profundidade do estudo de uma problemática para a elaboração de uma proposta de didatismo histórico-cultural, pormenorizada lição da História factual ilustrada dramaturgicamente, onde cada fala, deixa, movimento, fragmento são determinados por objetividade erudita demonstrável (os Judeus e a Inquisição, em Sobre os Rios de Babilónia, de António Borges Coelho), ou (ao contrário de Córrego e Borges) utilizam-se de referência histórica vaga para, de novo, lançarem à cena, em farsa arrasadora, a atualidade - poderes locais, meios de comunicação social, gentes do litoral, as segundas e terceiras gerações dos meios pequenos, na sua candura bonacheirona de robertinhos estimáveis e tontos (O Naufrágio do Galeão, de Joaquim Paulo Nogueira, 1997).

Tânia Rico constrói uma ambiência histórica regional sem dinâmica dramática, colando personagens (sociológica e dramaturgicamente gastas) em volta de uma taberna alentejana de aldeia obscura: em torno do balcão, homens avinhados sem arrimo vão debitando pequenas histórias locais ou os ecos distorcidos da 1ª. Guerra Mundial, do afastamento de Afonso Costa, da emergência do Presidente-Rei Sidónio Pais, da esperança ambígua do retorno de D. Manuel II, da ciciada devoção, que, supostamente, mulheres e homens populares alentejanos começaram a ter pelas aparições de Fátima, logo no início do fenómeno político-religioso (proposta que poderia ter aprendido com O Milagre Segundo Salomé, de Rodrigues Miguéns, e as conjeturas de Fernando Dacosta, em Nascido sob o Estado Novo, sobre o mítico Padre Cruz). Os clichés na construção das personagens (planas, paradas, sem psiquismos ou controvérsias, defuntas), ambiência melancólica e soturna (o balcão absorve e anula o mundo, absorve e anula os frequentadores) e escassos desenvolvimentos em cena são recolhidos de fontes (regionalistas, naturalistas, neo-realistas, etc.) e narradas, sem ânimo; não há mais que narração titubeante, dispersiva de coisas domésticas, de estagnados assuntos locais ou de mexericos (o ingénuo filho do latifundiário e dono da farmácia, que cai no engodo amoroso e na gravidez de Maria de Fátima, rapariga dissidente, que, moralmente, acabará na prostituição na cidade, etc.), clichés sobre o Alentejo passado. No final, taberneiro e taberneira, em idade já adiantada, quase têm um filho: simbólica realização e frustração trágica da 1ª. República, esperança e deceção de futuro? Não: criança e mulher morrem, o melodrama remata o ensejo de naturalismo regionalista historiado, ambos afundam as mal colocadas pistas dramáticas de invocação da História, porque nem da tragédia da impotência e do caos republicano, nem do sidonismo e da recuperação política católica em milagres e novos ritos de massa, se faz antecipar a que vai conduzir esta estranha mistura de factos menores.

Tempo de Dançar recua também a um ano exato, o de 1943: de forma semelhante à proposta de Tânia Rico, reaviva-se cenicamente a História através de clichés - agora menos descolados e sem rumo melodramático, mais neo-realistas e de exatidão histórica, autoralmente assumidos - para radiografia e condenação política de um tempo nefasto, o do Estado Novo, nada lhe faltando para ser emparelhada às dramaturgias

explicativas do fascismo português, justificáveis, em moldes de relato, testemunho e impugnação do regime, nos anos após a revolução (vide coleção da SPA, 1ª. série). O registo político neo-realista tem intencionalidade dramática de retratar um tempo exato, através de pesquisadas e consabidas componentes: a guerra lá fora, o fascismo cá dentro; o bairro popular lisboeta na penúria extrema; os republicanos velhos (a peça inicia-se depois do Avô ser enterrado e do sofá, onde morreu, ser entregue ao vizinho sapateiro anarquista); a fome e penúria de sardinhas de barrica, as galinhas criadas por Amélia (os galinheiros de Salazar em S. Bento por tosco modelo de subsistência?); a habitação exígua com colchões por todo o lado (alojamento de sobrinhos fugidos da província, em busca de trabalho), o aluguer de quarto no sótão a mulher amadurecida, a trabalhar no bengaleiro do Ritz Club (prostituição encapotada?); a viúva alcoviteira desamparada (D. Zezinha) e o cunhado, famélico e andrajoso, António (militante comunista, indisfarçável na permanente deambulação clandestina); o filho traidor, Augusto, informador, pidesco, defensor do argumentário do Estado Novo e da sua conveniência pessoal, não laboral mas sem escrúpulos em singrar, mesmo sacrificando origens e família; a filha Celeste, sem namoro, casamento, futuro visível, etc. Tempo de Dançar é um resto tardio, nostálgico de um tempo de agruras e cidadanias sacrificadas, aparentemente esquecido com o novo processo social e político em fase de euforia alargada: em 1995, depois da revolução impossível, da europeização e globalização, reerguer, moral e politicamente, estes históricos tempos trágicos (quase celebrando, à distância, o seu desaparecimento) confirma a incapacidade de algumas dramaturgias em atentarem nas novas realidades, nas ameaças sociais e existenciais, que já impendem sobre as novas gerações: recontar-lhes esses dias longínquos, instrutivamente, em cidadania, torna-se inócuo e deslocado, face ao patente agravamento das vidas da segunda e terceira gerações.

As propostas de César Magalhães e de Letria encaixam-se e acrescentam-se, histórica e dramaturgicamente, no último momento da trilogia de Córrego sobre o auge manuelino (devido a D. João II) do esplendor português, depois decaído nos reinados de D. João III e da loucura sebastianista, a perda de independência, que o Cardeal-Rei não pôde adiar mais. O Rei de Cristal detalha e labora sobre mais uma hipótese (mítica) de sobrevivência (perplexa e regeneradora) de D. Sebastião a Alcácer Quibir: no navio mouro, que o teria evacuado de Marrocos, Sebastião perdeu, subitamente, os traços megalómanos, com que a cultura portuguesa o recompôs (Córrego carrega forte nesses traços); humilde e mudado, humano e plebeu, na ressaca da derrota previsível, o barco afasta-o, progressivamente, do desfecho da loucura que sacrificou a independência, dissolve-o e anula-o no nevoeiro do mito. Que novidade?

A proposta de Letria narra a aventura de paixão e morte de um dos encobertos, (surgidos, um pouco por todo o lado, desse nevoeiro, destino de Sebastião), que se fizeram passar pelo rei desaparecido depois de Alcácer Quibir: documentada na pequena história de Mateus Álvares, que concitou apoios populares na Ericeira, devido à semelhança física com o desaparecido monarca, a proposta é interessante apenas do

ponto de vista da sua inscrição num método de laboração e proposição dramáticas, que Letria melhor exporá nas suas dramaturgias evocativas e narradoras, na primeira pessoa monológica, da História da modernidade, centradas em ícones históricos internacionais (à esquerda, pessoal relicário ideológico nostálgico proposto, com reduzido impacto, à cena portuguesa contemporânea), sendo Mateus Alvares o protótipo português desse método de elaboração de propostas dramáticas.

Embora sem recorrerem, em demasia, a fórmulas retrógradas de tradicional evocação febril, mitómana da História portuguesa, as ficções sobre a evacuação e destino indistinto de Sebastião e a pequena história local de um impostor sebástico, suas atribuições e sustentação popular, merecem melhor análise como contributos dentro de um estudo das visões do sebastianismo num tempo pós-império, do que pela sua pertinência dramática portuguesa atual – tanto Magalhães como Letria reoferecem homenagens gratuitas ao mito longínquo, ambas dão prioridade a temática restrita e culturalmente estabilizada, nenhuma inova dramaturgicamente um dos temas mais repassados e gastos dos patrimónios culturais portugueses.

A trilogia de Manuel Córrego (O Testamento do Rei D. João Segundo – evocação em dois actos, 1998; O Casamento de D. Manuel, 2004; e A Rainha e o Cardeal, 2006) ilustra a tendência dramática de (perante portugueses contemporâneos bloqueios de futuros e presentes, decaídos até à patologia grave e aos infernos) recuar-se a esplendores antigos de identidade e nacionalidade, num gesto de patriotismo deslocado e formal. Como reação ideológica, a trilogia merece um excursão analítico e crítico mais extenso, que, no âmbito de um estudo ensaístico sobre dramaturgias menos afirmadas, não é possível deixar em detalhe mais comprovante: a dimensão concertada das três propostas, a riqueza histórica do período abarcado (reinados de D. João II, D. Manuel, D. João III e D. Sebastião), o conhecimento histórico e cultural subjacente à produção chocam com veleidades dramáticas, que os atraioam e tornam improdutivos - quer no plano didático sobre o passado, quer no de ideológico ilusionismo da História e da atualidade, por elas parcialmente esvaziados, e apesar da construção dramática ser esclarecida, quanto à montagem de picos e à inserção de fragmentos de relativização do centro nobre (episódios de celas da Inquisição, de personagens e cenas populares, de poetas e eruditos, por exemplo). Uma análise mais detalhada do tríptico de Córrego tem, contudo, de partir da distinção essencial entre abordagens críticas e produtivas da História e reanimações ilusionistas (de intencionalidade ideológica mitómana) do passado histórico patrimonial português - duas vias dramáticas de o evocar, assentes em duas atitudes e em dois objetivos divergentes: familiarizar, permitir acesso, aproximar a contemporaneidade (desconhecida ou desinteressada, devido a projeções em novos contextos culturais) de factos históricos cristalizados e da sua pertinência atual, compondo, a partir deles, mas sem os adulterar subjetivamente, antes os promovendo com isentos intuitos didáticos a vindouros (como exemplifica Borges Coelho); ou tornar familiar, vulgarizando, banalizando, parodiando livremente e distorcendo, oferecendo (sem o assumir ironicamente) como fidedigna a paródia subjetiva de factos

historicamente conhecidos – o método de Córrego tratar a História nas três propostas, não deixando espaço de distanciamento, fazendo da credulidade e da ilusão das recepções a substância dos exercícios de envolvimento acrítico: Camões, Jau, Damião de Góis, Garcia de Resende, Gil Vicente, por um lado; D. João II, D. Manuel, a irmã, D. Leonor; D. Catarina de Áustria, Cardeal D. Henrique, a Aia da Rainha, Joana de Eça, todos são feitos enunciar linguagens coloquiais próximas da atualidade, ter prosaicas humanidades e ausência de preconceitos sobre seres humanos e o mundo, (politicamente corretas, assim adjetiváveis) sabedorias latas e experientes da vida, afável familiaridade de trato linguístico e de relacionamento cénico hoje aceitáveis – o que não deixará de desagradar, dramaturgicamente, pelo reverso, a Silva Melo, quando causticava a irritante tendência de colocar as personagens cabotinas do mau teatro contemporâneo a debatarem palavras de marqueses...

Em Córrego, acontece o oposto: a aristocracia do auge esplendoroso da portugalidade mítica exprime-se por palavras compreensíveis e empáticas a burgueses, pequeno-burgueses e a um povo de bons sentimentos e inefável sabedoria (máximas, sentenças, chistes, ironias, apartes, bons sentidos, bonomias, comentários, agastes e expressões de sentimentos pessoais e existenciais), move-se no interior da corte, como se em interiores pequeno burgueses (diálogos de trazer por casa, quase de robe e chinelo, como as cinco Mães de Vieira Campos...), recebe (dá audiência, trata de conspirações, manobras palacianas, negócios de Estado, pragmáticas políticas, partidos adversários, etc.), como se, afinal (e é este o objetivo ideológico de enlevo, homenagem, reabilitação, transmissão de herança distorcida às novas gerações de públicos e cidadãos, que Córrego acalenta), os seus dramas e tragédias pessoais fossem equiparáveis, reconhecíveis e compatíveis, com os do povo ignaro de então, e o de hoje e amanhã, a quem são endereçadas estas reconstruções dramáticas (bastante rescritas) sobre a História factual portuguesa.

O rigor de informação histórica perde-se, por esta perspectiva de familiarização e banalização de personagens icónicas da História patrimonial, pela linguagem demasiado acessível e naturalizada com que são repostas em cena, perante a contemporaneidade – um erro de conceção e construção dramáticas, que desmerece o manifesto investimento de investigação e conhecimento histórico em velho teatro?

Algo mais se acrescenta a esta familiarização dos grandes de Portugal, quando o enlevo encomiástico das personagens centrais da trilogia histórica, assim reconstruídas, é confrontado com as ásperas considerações (ideológicas, não apenas proporcionadas pela observação crítica do real) de Córrego sobre o fim do colonialismo e a sociedade portuguesa depois de 1974: o retorno enviesado aos séculos XV e XVI portugueses (período de auge, esplendor e queda da portugalidade) constitui o cerne da trilogia dramática de Córrego, mas o decodificador contemporâneo, correlativo objetivo (a farsa arrasadora *Nem Putas nem Ladrões – fábula da vida real*, 2003) destes textos dramáticos expõe, agudamente, uma visão crítica do Portugal das últimas décadas, que por estes descritivos se resume e faz abater – já sem a ingenuidade do jovem Juiz e

da virginal Enfermeira Rosário, a tragicidade menor nos estertores do colonialismo português, em *Um Giradiscos na Floresta*, atrás abordado.

À leitura deste tríptico de propostas de reanimação histórica preside uma condoída noção autoral de caótica, fatal decadência portuguesa atual, resultante de observação ideológica acutilante do presente português, materializada cenicamente na sarcástica e arrasante exposição dos jogos, meandros, relações, deboches, imoralidades, sucessos, que falcatrua, vigarice e promiscuidade sexual promovem a dinâmica (moralmente censurável) das novas gerações portuguesas (segunda, sobretudo, mas extensível a vindouras?), eufóricas e amorais na integração europeia e na mundialização, descartadas de um passado mítico, de que prescindiram levianamente. Os portugueses atuais são, segundo o texto de 2003, salafrários e vigaristas, ignorantes do passado e do presente, em permanente festa abjeta, de moral sexual torpe, também as mulheres sem recato ou sustento próprio, esbanjadoras, debochadas – tudo ladrões e putas (frequentemente ambas as coisas), expedienteiros e criminosos de baixo coturno, mas de eufórica impunidade e incrível sucesso, gente condenável, das classes mais desprotegidas às classes que treparam, presos e diretores de prisão, novos políticos em princípio de carreira incompreensível, gentes de negociatas e sórdidos expedientes, promiscuidades alegres entre o Estado e vigaristas. Nada de positivo, respeitável, humano, dourável historicamente – antes a alegre, trepidante, abjeta bambochata cénica se pode esperar das sequências da revolução pervertida pelo espírito manhoso dos portugueses práticos, sobreviventes. E, com isto, Córrego inscrever-se-ia na aguda crítica assestada da sociedade portuguesa contemporânea, o gume do riso a flagelar novos costumes - se não fosse a trilogia passadista e a vista grossa, o branqueamento acrítico do passado (que ele, lucidamente, não estende ao presente), a tentativa, não ingénuo, de o reproduzir pleno de bons sentimentos e moral patriótica - enquanto o presente, merecidamente ou não, é bambochata, farsa limite da decadência e dissolução de soberania, de integridade nacional.

O procedimento, a metodologia de construção dramaturgical de Córrego tem claros nexos com a maioria das dramaturgias da segunda geração, as quais, evitando enfrentar laboratorialmente (por formas dramaturgical abertas, breves e adequadas) as duras realidades atuais, se remeteram a elaborar peças bem feitas, estimáveis cultural e institucionalmente, de bom recorte interno e ideológico, endereçadas a públicos tradicionais (entretanto esfumados), assimilando normas de relação teatral de aceitação popular e burguesa – a que se junta uma mais-valia adicional: a da também facilitada absorção, pelos meios de comunicação de massa, de produtos não conflitantes, ajustáveis a formatos ficcionais de difusão light, numa ambiguidade sopesada entre a seriedade da História e a familiaridade corriqueira, a moral dos bons e dos maus, dos malditos e dos angélicos – qualquer destes textos históricos de Córrego facilmente se constitui guião de evocações de passados em formato de telefilme, a familiaridade da linguagem e do desenho das personagens possibilitam a sua aceitação e acessibilidade light, telenovelesca por episódios (a construção, em paralelo, de inserts de poderosos e

humildes, irmanados numa moral superior). Córrego (vistas as coisas com critério não difamatório nem achincalhante) afinal cumpre, dramaturgicamente, os requisitos recreativos da (mitómana, enviesada, ideologicamente reativa) divulgação popular televisiva, que José Hermano Saraiva utilizou, por décadas, para popularizar, intencionalmente, o património histórico, da pequena história à ideia subjetiva que decidiu inculcar e, sem impugnação, fez prevalecer a vindouros – dois serviços distorcidos, pervertidos, à historiografia e às cidadanias. E, no caso de Córrego, controverso contributo para o surgimento dramaturgico português no fim do século xx.

Borges Coelho demonstra, por outro lado, que é possível conciliar dramaturgia contemporânea e rigor da História documentada, refazer factos objetivados em dramaturgias de evocação do passado, sem o distorcer ao sabor de preconceitos ou perspetivas de subjetividade autoral, sem o submeter a formatos de ficção aceitável de difusão massiva, ao gosto corrente: Sobre os Rios de Babilónia não melodramatiza, nem adocica, não atualiza, aos gostos contemporâneos de receção light, a dureza e a catástrofe que se abateram sobre os judeus e os cristãos-novos – sintetiza-as em fragmentos breves, redesenha-as e monta-as, didaticamente, à promoção de conhecimento de cidadania contemporânea, propõe exercício de teatro institucional (política de repertórios autóctones) e cultural (sobre patrimónios, propriedade pública de divulgação pertinente), mas só o seu labor de historiador se pressente nos bastidores – ao contrário de Córrego, que, sobre a história patrimonial, se faz, constantemente, intrometer na cena, com fraca subtileza, ao colocar nas personagens-megafone os seus permanentes comentários e apartes - Joana de Eça é Córrego travestido, enunciando, em contidos remos morais no século xvi, o que, nos séculos xx e xxi, o autor faz, sem contenção, proferir às personagens do Recluso/Baltasar e do Director/Upperprice...

UM BREVE ENSAIO

AS PERSONAGENS DO TRÁGICO MENOR PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO COMO FRESCO BRUEGELIANO

Sintetizando as principais conclusões a retirar do estudo pormenorizado das novas propostas dramáticas, há nelas duas grandes questões em imediata contradição: o refinamento dramático interno - atualizado, paralelo, equiparável às novas dramaturgias exógenas; e, paradoxalmente, contradizendo a depuração das formas e a consistência atualizada de enfoques em realidades portuguesas, a este refinamento não correspondem local reconhecimento social, procura cultural, interesse mais alargado, promoção estética e social, baseados nos referidos méritos dramáticos internos e de incidência social pertinente.

Na área da interioridade dramática, as novas propostas marcam uma clara distanciação em relação às da segunda geração, sumariamente, na diferença de destinação institucional alargada que estas procuram (filiando-se em práticas e conceções imediatamente anteriores) e aquelas na vincada marginalidade em relação às instituições teatrais, na redefinição de públicos restritos (de capacidades recetivas mais particulares e geracionais) e na focagem de (novas) temáticas existenciais e políticas contemporâneas, veiculadas por exercícios dramáticos atuantes, depurados, diretamente ligados às realidades por pesquisa, amostragem e devolução quase imediatas.

Numa perspetiva um pouco redutora, a segunda geração ainda propõe para o palco burguês de espetáculos institucionais; a terceira geração despoja a cena, não carece de meios técnicos elaborados ou de espaços formais, o que há a representar assenta na valorização da palavra e do corpo dos atores e de temáticas sectoriais e, frequentemente, por formas dramáticas breves. Duas conceções contemporâneas de espetáculo e de dramaturgia demarcam-se pelos espaços de dar a ver, pela duração do exposto cenicamente, pelas destinações e problemáticas dramáticas (e metadramáticas); a coexistência e as ligações entre elas deixam configurar bem a dissidência da terceira em relação à segunda. A decisão pela cena despojada e pela unidade breve, simples e aberta (validadas pela palavra e pelo corpo) permite focalizações dramáticas de ampliação de materiais concretos, recolhidos nas realidades diretamente envolventes (no presente), a transposição cénica (de laboração interna, na aparência, reduzida) e a devolução rápida às receções: à linguagem quotidiana, corrente e coloquial, às situações, matérias e personagens familiares (de imediato reconhecíveis, enquadráveis nas experiências de vida exterior ao ato dramático), sucede, súbita ou progressivamente, o estranhamento dessa familiaridade e suscitam-se desenvolvimentos dramáticos, frequentemente usando-se um registo cómico ligeiro e ambivalente, para, por detrás dele, se deixar entrever, subtilmente, o inadvertido trágico menor contemporâneo, de homens e mulheres menores em deambulações e errâncias; os efeitos pretendidos na devolução estranhada do reconhecível e familiar visam o estabelecimento de relações dramáticas laboratoriais com as receções, obrigando-as a rever o familiar reproduzido

como, também, necessidade de revisão, no real, do familiar e não estranhado das situações e perfis existenciais, das organizações e desordens sociais naturalizadas, de onde são, claramente, oriundas, e para que a maioria das propostas da terceira geração sempre aponta.

O resultado destes efeitos estético-ideológicos tencionados é, quase sempre, no final do ato proposto, o expor e o sublinhar de um leque de anomalias e patologias (sofrimentos e alienações) das mentes contemporâneas, conceitos que parecem poder contornar as intencionalidades das representações laboratoriais do trágico menor português contemporâneo – um teatro de incidências e efeitos recetivos em questionações (nas realidades exteriores) do que preenche, ocupa cérebros (as ideologias menores contemporâneas demonstradas, resultados do apossar contemporâneo de mentes e corpos pelas novas ideologias dominantes nas realidades localizadas), do que se pensa, se faz pensar, se não faz pensar, do que se faz agir e não agir, do que se faz ou não se faz sentir contemporaneamente – (in)consciências de si, dos outros, iguais e diversos de si, do lastro histórico e civilizacional, que empurrou para um aqui e agora peculiar, particulares deambulações e errâncias deste tempo e espaços concretos. As intencionalidades, os efeitos sobre as receções procuram estimular modos de encarar e debater questões em concreto das realidades, por esta via geracional de estranhamento das realidades naturalizadas (aceites, não revistas criticamente), relevando o carácter trágico menor que encobrem.

Estas peculiares declinações contemporâneas do trágico menor dramaturgicamente português apresentam uma outra característica, que as percorre de forma transversal e intensifica os seus conteúdos sectoriais: às deambulações, errâncias, inconsciências e patologias expostas dramaturgicamente não assiste qualquer oportunidade a posterior de inserção explicativa ou de resolução das problemáticas em velhas ou novas totalidades, sistemas, epistemologias, mundivisões, velhos programas ou novos paradigmas filosóficos de incidência social e psíquica, que, de alguma forma teórica, ajudassem a conjugar indivíduo, sociedade, lastro histórico e civilizacional – em nenhuma das dramaturgias os horizontes e os futuros deixam de estar bloqueados, as filosofias modernas da História ou as fés teleológicas de matriz judaico-cristã estão, nestas propostas dramaturgicas, vincadamente decompostas já na massa de lastro passado, ajudando a empurrar para o leque de nihilismos, de becos sem saída, de desesperanças contemporâneas. Daqui decorre a necessidade de descrever mais detalhadamente em que, segundo as dramaturgias analisadas, consistem os aspetos constituintes do trágico menor português contemporâneo, deste modo geracional de, dramaturgicamente, interpelar um tempo e um espaço culturais e ideológicos específicos, dentro da fase atual de globalização.

O segundo termo da contradição (a marginalidade e quase invisibilidade sociais destas dramaturgias) parece decorrer, paradoxalmente, da pertinência do primeiro: é a própria consistência dramaturgica interna das propostas que as marginaliza nos contextos de consumos culturais portugueses atuais, porque, por um lado, descoladas de teatralidades mais convencionais (institucionalmente representáveis, culturalmente consumíveis como

ato público de assistência cultural), elas se distinguem também (por vezes, nelas os misturando) dos produtos mediáticos de massivo entretenimento light - absorventes, de facto, dos posicionamentos culturais críticos de ambas as perspectivas teatrais coexistentes.

1. Décadas de traduções, importações, reterritorializações cénicas, atualizações e colonizações do campo teatral português: condições para o enfoque do olhar dramaturgico nas realidades internas

Em conclusão parcial, estas dramaturgias não são direta ou umbilicalmente devedoras do longo e rico influxo de traduções dramaturgicas, reterritorializações de dramaturgias exógenas, importação de práticas cénicas inovadoras e importação de críticos saberes teóricos do teatro, construídos no último quartel do século xx, decisivos que todos foram para a atualização do campo teatral português, mas que, por outro lado, o tomaram e colonizaram, nele se instalaram e o governaram em repertórios maioritariamente importados - que houve que, morosamente, traduzir, inserir culturalmente como corpos estranhos, também domesticar, adaptar, ensinar a conhecer, entender e absorver, fazer rescrever, reconfigurar localmente.

A atualização do campo teatral português depois de 1974 (antes, contudo, a importação do teatro absurdista (vide Fadda, 1998) já dera ao campo vedado, impulsos que, ainda perduram, notoriamente, em não poucas propostas dramaturgicas analisadas) mantém-se, hoje, em bom ritmo, facto que é, anualmente, verificável pelo número de textos dramaturgicos traduzidos e encenados (hoje, nestes dois âmbitos, com menos pauta rígida e menos reprodução de soluções de encenação exógenas) para todos os palcos. A atualização de décadas trouxe (e os estudos de repertórios das várias companhias institucionais e grupos autónomos persistentes são, cada vez mais, urgentes, para fundamentar as dimensões deste cultivar de campo em clássicos e inovações exógenas recentes), aos palcos locais, reformulação interna e, às plateias, ensejos de educação informal, criação e (de)formação de gostos, capacitações graduais de interação com as importações clássicas e capacitações de primeira abordagem de materiais dramaturgicos menos convencionais, menos sustentados nas tradições - estes abrindo pequenas brechas na institucionalização teatral e cultural, que fora tão benéfica nos antecedentes a dramaturgias mais distintamente portuguesas, estas já não obrigadas a interpelar públicos portugueses por interpostas entidades dramaturgicas exógenas, a dar a ver realidades portuguesas pelos caleidoscópios de dramaturgos estrangeiros, a adaptar e fazer reconhecer a proximidade do real português, através de circunvoluções metafóricas de outrem, em outros tempos e em outros lugares culturais.

Num segundo tempo desta atualização teatral, a Academia deu espaço autónomo e de direito aos Estudos Teatrais; a formação teatral anterior (quase autodidata, ciosa, independente e desconfiada) viera-se fazendo e nela assentou, desde há quase quatro décadas, a capacidade de se trabalhar no campo colonizado e governado pelos saberes teatrais exógenos, mantê-lo ativo e torná-lo produtivo, alargá-lo em públicos e interesses. A desconfiança mútua entre académicos sem provas práticas artesanais e artesãos conhecedores de práticas (frequentemente, necessitados de alargar horizontes culturais, de encaixar na produção prática mais e melhor informação de todos os âmbitos) teve ainda de se confrontar com (e a datação é de importância fulcral para se

estudarem as complexas mudanças culturais desde então) a proliferação de media light e de avassaladoras práticas culturais de massa (a partir dos anos noventa, sobretudo), que, nos seus potenciais de fascínio, depressa revolucionaram os consumos de uma sociedade culturalmente titubeante, depois da impermeabilização de meio século, sedenta e absorvente acrítica de todos os estímulos europeus e globalizantes permitidos ao domicílio, fascínios nos processos de individuação (atomização e perda de conexões sociais, comunitárias, de cultura coletiva) do homem light português. As assembleias, que o teatro subentende sempre, foram sendo substituídas por práticas de acesso individualizado a produtos de cultura de massa, os laços comunitários de assistência a evento cultural infletiram para a atomização e a imersão da cidadania e da consciência em práticas de entretenimento e enfebrecimento emocional massivo (concertos rock, populares, futebol, etc.), em que a racionalidade crítica dá lugar à vivência, ao desfrutar de festas artificiais e eventos de adesão emocional das receções.

Perante as novas coordenadas culturais, políticas e sociais da europeização e da fase de globalização, todo o campo teatral português, em atualização permanente, viu-se relegado para uma nova marginalidade cultural, um gueto ainda mais restrito na hierarquia das artes, práticas e consumos culturais, vivendo o seu persistente paradoxo metadramatúrgico, um paradoxo de fatalidade trágica: quanto mais especializado e qualificado internamente, tanto mais, na prática, ignorado e desvalorizado social e culturalmente. Foi neste estado da arte, no início dos anos noventa, que as novas propostas de dramaturgias da segunda e terceira geração emergiram, pressupondo um campo atualizado (colonizado e governado por patrimónios do moderno teatro europeu), mas social e culturalmente já em guetização consumada – e, desta condição de surgimento, não se vislumbra por que factores culturais, sociais ou políticos, dominantes ou inesperados, dificilmente, possa evoluir.

2. Colonização e governo do campo teatral português e as reescritas dramáticas locais traduzindo...

O moderno teatro europeu é um património, uma margem de acurada análise (existencial, social, política, histórica, filosófica, civilizacional) sempre ainda rediviva, um modo específico de conhecimento cultural e político dos indivíduos e das cidadanias europeias, ao longo de séculos.

As decisões portuguesas de importação, em várias décadas, para além da cultura teatral geral (que serve à educação dos públicos e sustenta que o teatro se institua, mantenha e possa propor inovações, continuidades e ruturas internas) enxertaram património cultural europeu de resistência e de declaração de modernidade (progressões estéticas, científicas e ético-políticas e, na sua suposta falência, por não concretização desta, as contraposições pós-modernas) nas práticas culturais de localização mais portuguesa. As novas propostas dramáticas portuguesas, por mais que se tentem sentir órfãs, espontâneas e autónomas, de urgência específica, acrescentam-se-lhes, sem apelo, nelas se informam e nelas assentam pertinências internas e externas.

As traduções textuais dramáticas municiaram encenações, realizações localizadas de clássicos e ajudaram a introduzir inovações dramáticas nas práticas, formas e temáticas locais; quando editadas, disponibilizaram às novas gerações, sobretudo, acessos, constituíram-se, em décadas, registo e espólio das decisões de importação, de atualização, colonização e governo do campo teatral português; quando não editadas, tornaram-se documentação de potencial trabalho interno das instituições teatrais, agregando aos textos traduzidos implícitas anotações de reterritorializações e encenações realizadas, veiculando, sobre os dois âmbitos dramáticos, informações históricas, de potencial exploração por vindouros; e, na perspetiva que importa trazer ao contexto da emergência das novas dramaturgias portuguesas, foram e são um substrato, a partir do qual elas, novas gerações, se puderam acrescentar e cujo conhecimento prévio e uso voluntarista, frequentemente, se verifica nas respetivas transformações, adaptações, citações, exercícios a partir de e nas práticas internas de rescritas, decantadas pelos princípios artísticos de acrescentamento e nova proposição - que a paródia em Hutcheon e a rapsodização em Sarrazac demonstraram ocorrer, com inúmeros exemplos, na transformação das expressões artísticas e nas dramaturgias, respetivamente.

Se estas operações de rescrita sobre a herança e o património (não exclusivamente teatral, mas interartístico e interdisciplinar em termos de conhecimentos contemporâneos), por vezes, procuram escamotear os seus pontos de ignição, articulação e uso, tornando-se menos óbvio e mais requintado o próprio comentário metadramático (por exemplo, Woyzeck sob Júlio César em Arranha-céus, de Lucas Pires), noutros casos o explícito dos jogos metadramáticos baseia grande parte da proposta nova de exercício (Antígona Gelada, de Nascimento Rosa, oscilando satiricamente entre Sófocles e a ficção científica consagrada, o futuro estelar e o fait

divers da contemporaneidade, por exemplo), modifica as relações (já quase improdutivas, entorpecidas) entre o que é representado e recebido, inclui no exposto em cena a dimensão dos factores que a determinam e a podem abrir, estabelecem canais metafísicos de diálogos sobre questões mais pertinentes das relações dramáticas e culturais contemporâneas, bem para além do resumo de ação dada a ver e ouvir, relativizam (no ato) o próprio ato dramático, desilusionando-o em prol do estabelecimento de outras conexões entre dramaturgos, cena e receções – isto é, intentam novos modos de superar o hiato dramático (suspensão da credulidade e incredulidade, impasse moderno do teatro, enquanto epistemologia artística específica) entre a cena e a plateia, novos modos de, a pretexto da cena, se equacionarem diversas outras problemáticas envolventes dela (O Fim, de Silva Melo é exemplo deste desiderato difuso na habitual relação palco e plateia, representado e recetores, ao suscitar, em volta dela, séries dispersantes de questionações, não limitadas ao fait divers central do assassinio estranho saído em jornal italiano).

As traduções textuais dramáticas, para além das fecundas problemáticas translatórias internas suscitadas em muitas décadas (estudos de caso portugueses não ociosos em termos culturais e ideológicos internos), permitiram, quase sempre, em relação aos textos de partida (as pautas exógenas), transferências adequadas e consistentes, oscilando entre as fidelidades ao exógeno e os compromissos de domesticação (estranhando e incorporando com reserva ou naturalizando e assimilando, respetivamente), funcionaram e influíram, duplamente, na atualização do campo teatral e na didática formação dos gostos de públicos alargados. Não se devendo minorar nem majorar o contributo do texto dramático traduzido para os impactos sociais da importação dramática, deve-se-lhe, no entanto, precisar estatuto e pertinência próprios, na construção coletiva (hierarquizada dentro das artes e cultura, e marginalizada socialmente), que é, internamente, o processo (multifacetado e diverso) que desemboca no ato dramático.

Por outro lado, também se deve reapreciar e pesquisar melhor o eventual papel que as traduções (em todos os campos, mas claramente no dramático) tiveram na facilitação decisiva de acessos de cidadanias a materiais culturais exógenos e, sobretudo, no que interessa ao presente trabalho, o vector de ignição, promoção e fomento de rescritas, de base a novas escritas de proposição dramática local: entre as traduções mais tradicionais (fidelistas, filológicas, puristas, algo ou muito domesticadoras, integrais ou mais periféricas, vertendo na língua de chegada o espírito de originais, cumprindo parâmetros de aceitabilidade editorial e de leitura quase romanesca – que não é a natureza do dramático contemporâneo, mas ainda passa por ser), as traduções mais libertas de pauta (as quais, mesmo quando considerando constante e respeitável a pauta de partida, dela se afastam em função de espetáculos concretos, de realizações cénicas específicas para públicos portugueses, com pontuais idiosincrasias, traições, infidelidades, dessacralizações heréticas de originais, libertações de pautas antecedentes desajustadas e direcionados enfoques para receções concretas) e as novas propostas

dramatúrgicas autóctones existem conexões de rescrita, que devem ser mais clarificadas na pesquisa microtextual – porque as três são tipos de rescrita e de construção textual de fim dramatúrgico a partir de um mesmo substrato, a que aplicam métodos paródicos de similar reapreciação da anterioridade: o acrescentamento por via do respeito imitativo, o apreço irónico já distanciado ou a irreverência da iconoclastia seletiva - este último método já desmembrando e recosendo aspetos anteriores, eliminando outros, tidos por impertinentes, aduzindo-lhes materiais inesperados ou comentários, fragmentos alheios, desfigurando e reconfigurando em função de novas intencionalidades e efeitos estético-ideológicos.

Traduções em sentido tradicional, segundo pautas, traduções já distanciadadas de pautas, (ainda as fazendo constar, mas tornando-as secundárias em relação a intencionalidades e práticas de encenação) e exercícios criativos de rescrita e nova proposição (onde as ligações a pautas já se encontram escamoteadas ou pulverizadas por intervenções de iconoclastia e remontagem arbitrária) apresentam similitude evidente aos conceitos de imitação, ironia, paródia e metacomentário de refiliação de Hutcheon e à rapsodização iconoclasta de Sarrazac – são três metodologias conexas de rescrita, de exercício e acrescentamento do e sobre o património, três vias históricas coexistentes de municiar textualmente o campo teatral internacional e, agora, o português.

As conexões destes três modos de ignição da cena portuguesa compreendem-se melhor quando se atenta nas práticas e laborações conducentes à concretização dramatúrgica, do que quando se tenta pesquisar separadamente cada uma destas vias de construção textual de destinação dramatúrgica – elas estão, de facto, interligadas no plano de rescritas a partir do patrimonial: a transferência da integralidade de dramaturgias exógenas, as práticas dramatúrgicas de relativização das pautas textuais em diferentes estádios de passagem à cena, a valorização e exponenciação posteriores de determinados aspetos singulares de dramaturgias antecedentes e, a partir deles, desenvolver novas propostas, convergem em operações de rescrita de base comum.

Os textos dramatúrgicos contemporâneos, por sua vez, deixaram de ser pautas de lisura e normalidade, que, sem dificuldades de maior, poderiam ser traduzidas, desdobradas, transferidas, transpostas cenicamente: as leituras dramatúrgicas de um texto de proposição cénica têm hoje (a lição de Müller da segunda fase é ponto histórico da necessidade dessa requestionação erudita, informada, atenta, etc.) de contar permanentemente com dispositivos de descontinuidade, paragem, quebra e dispersão, (estrategicamente colocados no microtexto por nódulos salientes de alusões, citações, articulações, provocações, armadilhas e alçapões, estranhezas insolúveis, etc.), arruinando decursos dramatúrgicos simples e alargadamente acompanháveis e antecipáveis, desviando constantemente as atenções do exposto em cena, infletindo-as para fora do espetacular e indiciando outros raciocínios de outras pertinências, que ultrapassam os de assistência regular a ato dramatúrgico linear – um exemplo eloquente desta dispersão contínua da cena encontra-se em todas as propostas de Nascimento Rosa, através do (por vezes, irritante e importuno) semear de pistas alusivas a quase

todas as fraturantes problemáticas sectoriais do real imediato: centre-se a cena no Eunuco de Inês, em Hipátia, em Maria Magdalena, em Fernando Pessoa, no Túnel dos Ratos ou numa Antígona de ficção científica projetada algures no futuro - os zumbidos e intermitências da realidade exterior não deixam de invadir a cena, como insetos incomodativos da função cultural burguesa. Se atendermos às pistas dispersivas da História, da Civilização Ocidental, da psicanálise vertida popularmente, então, a descontinuidade de alusões torna-se numa rede de pretextos para desfazer a cena e o que nele se parece expor.

A despromoção da cena tradicional e das relações sociais, que a mantiveram e se diluíram com os novos modos de produção e consumos culturais (despromoção do dado a ver e a ouvir, da sequência dramática linear, segmental, etc.) faz-se, internamente, em muitos textos dramáticos contemporâneos, pela veiculação dramática constante de matérias exteriores desconexas (disparidade de ruídos interferentes do real), através da inserção de nódulos de estranhamento e dispersão nos microtextos e, desta forma, confere-se ao que é, aparentemente, exterior à cena em decurso bastante maior pertinência do que ao exposto, diretamente, nela, relegando-o para um plano bem secundário, por vezes, quase residual, quase pretextual, por vezes irrisório (num outro exemplo, as propostas textuais de Carlos J. Pessoa tratam de tudo e de nada, exceto do que fazem figurar em cena, personagens e discursos em desamparo, nonsense angustiante...). Na verdade, é sobre o valor atual do teatro dentro das realidades sociais, culturais e históricas contemporâneas que, metadramaturgicamente, se labora em muitas das propostas: o teatro atual não se inflaciona em si, a sua mais-valia contemporânea parece ser a ainda capacidade de aludir, de endereçar, de dar indireta conta da dispersão de matérias, do caos atípico e assistemático das realidades exteriores em aceleração. O não empolamento da sua restrita condição cultural contemporânea, a consciência humilde e incisiva do seu lugar no mundo atual (a guetização cultural prática) e as potencialidades restantes estão colocadas, com subtileza metadramática, nos bastidores de muitas das novas propostas, fazem-se sentir em despojamentos, enfoques no concreto imediato, reduções a monólogos, diálogos e figurações inocentes, delírios em leque de esquizofrenias, formas breves de inação e estática de quadros, incoerência de unidades súbitas, em que, basicamente, se expõem, em tons de estranhado humor ligeiro, patologias e sofrimentos menores do homem contemporâneo português (extensível), e se visa despertar a questionação da tragicidade por trás da caricatura e do risível familiares, ampliar e amplificar as zonas de sombras e silêncios, solicitar-lhes comentários de receção fora do teatro – em última instância, ludicamente, despertar receções para releituras desnaturalizadas do real, em analogia às releituras das cenas propostas.

O acervo de traduções dramáticas pautadas e menos pautadas representa, simbolicamente, para a ignição de (re)escritas dramáticas autóctones, ao mesmo tempo, um grau zero e um grau primeiro, mas não exerceu sobre elas diretas influências, determinações, pressões mecanicistas – antes construiu e disponibilizou um substrato

decorrente da atualização interna do campo, um substrato instituído por repertórios exógenos, importados por decisões históricas de política cultural; o passo seguinte (herdando esse esforço de traduções textuais, traduções intervencionadas por encenações e atualização geral de campo teatral, nos termos históricos institucionais de colonização e governo a partir do exógeno) faz-se por inflexão voluntarista de pesquisa local, amostragem, transporte, laborações de rescritas informadas no estado da arte dramaturgical em Portugal e numa autóctone intencionalidade estética, ideológica (no fundo, política e filosófica) de reenvio problematizado a receções, de devolução quase direta, mas complexa, pela inserção estudada de nódulos de estranhamento e dispersão.

O modo como estas dramaturgias proponentes se acrescentam é paralelo (ao mesmo tempo que dissidente) em relação à continuidade das traduções e reterritorializações cénicas do exógeno; demarcam-se, contudo, destes dois tipos de rescritas de finalidade dramaturgical, por uma geracional apropriação de saberes anteriores, usados na proposição de um olhar dramaturgical mais acurado e local sobre temas, problemáticas, personagens, linguagens verbais e situações de extração autóctone, completando uma faceta que se notava faltar (Fernando Mora Ramos, Silva Melo) sob o governo exógeno do campo português: a terceira geração (temática e operador dramaturgical em simultâneo), não diluível nem representável por dramaturgias inovadoras exógenas, e as matérias portuguesas específicas de geração criam espaço dramaturgical próprio de expressão, extensível, naquilo em que comungará com as novas dramaturgias marginais da Europa, mas concentrado, laboratorialmente, na peculiaridade de um tempo e espaço portugueses, ainda não apagados na mescla cultural, no oficioso paradigma cultural europeísta, ou no caos de circulação de produtos e subprodutos da fase de globalização.

No plano teórico das relações interculturais contemporâneas, a pesquisa destes novos materiais, parcialmente descolados e distintos do substrato construído com o contributo das traduções e reterritorializações dramaturgical, impõe também a necessidade de retificações e da introdução de novas perspetivas analíticas, mais adequadas e compreensivas do concreto das novas coordenadas do mundo. Em consequência, ver nas traduções dramaturgical, como pressupõe a Teoria do Polissistema, ignição das tensões de centro e periferias, tem hoje de ser duplamente relativizado e repensado: por um lado, pela especificidade progressiva do estatuto (interno e externo) do texto dramaturgical, que é, quando muito, o de remoto ponto de partida para abertas, não pautadas operações entre página e o palco – as quais, desejavelmente (a bem do teatro e contra os repetidos anúncios da sua morte...) serão desviantes face a esse ponto de referência inicial; por outro lado, pelo esvaziamento concetual e prático dos sistemas culturais nacionais (vistos ainda como soberanos, delimitados e coesos sistemas delimitados, passíveis de serem descritos nas dinâmicas que lhes conferiam trocas espaçadas e definidas), que os fluxos e refluxos mediáticos da atual fase de globalização representam: estes desorganizaram-lhe as dialécticas, instituíram caos nas realidades culturais anteriores (descritas em polaridade e estabilidade), em concreto nos modos e práticas, nos relacionamentos e reposicionamentos dos agentes culturais e nas próprias

modalidades de produção e consumo - caos provocado por torrentes, contínuas e sem destino, de overdose de informação cultural e por acessos gradualmente mais individuados a este frenesi.

A estabilidade cultural analisável de sociedades vistas como demarcadas, compreendidas em fronteiras, em autonomias e determinações, trocas quase mecânicas e biunívocas, jogos assimétricos de tensão de periferias sobre centros e respetiva destronização aprazada, se correspondia, ainda, a um sistema que representasse, simbolicamente, relações culturais, foi, em duas décadas, arrasada pela irrupção das torrentes caóticas dos media, pela inundação diluviana de territórios de permeabilidade cultural antes controlada, fluxos e refluxos ininterruptos em circulação planetária, a que nenhum espaço sob a teia mundial escapa. Contudo, se nenhum ponto geográfico e cultural escapa à circulação em torrentes de informações díspares, detritos, aluviões, etc., a fase atual de globalização permite, nesses turvos fluir e refluir permanentes de conteúdos a alta velocidade, alguns espaços e alguns tempos localizados de atuação, beneficiando de atualizações céleres, mas também da capacidade local de as compassar, de delas se retirar estrategicamente – de novo, Müller: na fase final da vida, contra a aceleração da História, defendia a criação de espetáculos de crítica ideológica, como sempre, dissidentes, onde se reentrasse em rotação desacelerada e um ritmo humano, moderno, pudesse pulsar, demorada e laboratorialmente, em fantasias sociais...

As novas propostas dramatúrgicas portuguesas beneficiam de algo de parecido: perante as velocidades de circulação globalizante e imersão na incoercível torrente caótica, a manobra de scarto (Melo, 2002; desviar-se em movimento de cavalo de xadrez, retomar atenção ponderada ao que é local e restabelecer, localmente, relações culturais mais concretas) surge como local ensejo de estratégia cultural e via de retorno a uma determinada capacidade de apreensão de factos; ou seja: no campo teatral colonizado e governado a partir do exógeno, (em déficit de atenção dramatúrgica às realidades autóctones), com o número sempre crescente de importações durante décadas e a atualização efetiva de saberes dramatúrgicos, uma consciência dramatúrgica europeia está implantada – mas, apenas por ela, deixou de se atentar no localizado; em termos dramatúrgicos, o campo teatral português europeizou-se no que de benéfico se trouxe e instituiu internamente, mas, nesse gesto, descurou-se o nível de conhecimentos dramatúrgicos externos razoável, sobre o que de peculiar (não redutível ou diluível numa vaga Europa inclusiva) remanesce no espaço cultural de uma recente comunidade europeia concreta – as realidades portuguesas decorrentes dos dois impactos culturais históricos, depois do fim do ciclo imperial. A inundação mediática da fase de globalização acabou por remeter o teatro institucionalizado para guetização cultural, mas, por outro lado, criou uma oportunidade de margem dentro da margem: a da focalização dramatúrgica no real português concreto, duplamente soterrado (na vida quotidiana e nas práticas artísticas) por dois tipos de ideologias culturais externas.

3. Mudança de enfoque: laboratórios de fantasia social portuguesa, visibilidades e invisibilidades sociais

Não foi, contudo, por rasgos de nacionalismo serôdio reativo, mágoas de identidades ou soberanias dissolvidas, revoltas contra vasto espaço cultural europeu de integração e seus patrimônios, a globalização avassaladora ou a saturação de traduções e reterritorializações cénicas, que este duplamente marginal movimento dramaturgico de reconverter atenções ao localizado português contemporâneo emergiu: foi por geracional, sentida necessidade (estética, existencial, sociológica, política, histórica) de atentar nas realidades próprias, concretas, parar e, em scarto, pensar nos fenômenos sociais e existências particulares (naquilo que têm de irrepetíveis, ou no que também conterão de extensíveis e similares aos de outras latitudes, conjunturas e tempos), que a europeização e, depois, os efeitos da fase de globalização, operaram sobre uma sociedade, uma cultura e um tempo histórico interno traumáticos (fecho do ciclo do império e abertura contígua, precipitada do ciclo inter pares europeus, sem um tempo de nojo e lucidez ajustado), e, principalmente, sobre indivíduos locais, familiares e reconhecíveis, alterando-os, mas não os dissolvendo, tornando-os diferentes na permeabilidade, mas sem que as contradições internas, longas e persistindo, fossem dissolvidas ou racionalmente enfrentadas. As novas dramaturgias da terceira geração são tecnicamente esclarecidas, não patéticas e não nostálgicas (devem-no às graduais atualizações internas do campo teatral português, em que a tradução textual tem contributos não decisivos, embora meritórios de atenção e estudo), mas o que lhes confere pertinência acrescida (nos níveis internos e externos da teatralidade) é a capacidade de integrar conhecimentos (meta)dramaturgicos contemporâneos e conjugá-los com as perspectivas analíticas críticas, que ousam sobre o seu tempo e espaço concretos, descolados da generalização ideológica global. Um compasso de tempo diferente da aceleração geral e do eufórico caos da fase globalizante e tecnológica: reobservar e apreender, remontar e reenviar dramaturgicamente, a destinatários portugueses, o real concreto português e a terceira geração – cumulativa trágica geração de ressacas das Histórias do ciclo imperial português, da revolução anacrónica e impossível, da europeização quase falhada, da globalização em segundo impacto desestruturante do localizado restante, vítima dos bloqueios de expectativas de cidadanias por uma (des)ordem internacional (financeira e económica neoliberal autofágica), peões e títeres em deambulação e errância, adiados, confusos e patológicos, existências empurradas, localmente também, pelo lastro irresolvido da civilização ocidental – o local a recuperar-se dos choques históricos e culturais das últimas décadas, a tomar consciências e a procurar exprimir-se como gueto dentro de gueto, margem dentro de margem? Uma nova consciência portuguesa, geracional, a emergir, impotente e lúcida, sobre a contemporânea não consciência de si da sociedade portuguesa no virar do século? A construção estético-ideológica de sentidos e sentimentos trágicos menores de índole portuguesa contemporânea, consciências vertidas em palco sobre inconsciências nas realidades autóctones envolventes?

O que o acervo de traduções (de relativa edição, mais enunciadas em palco), sobre este ponto de âmbito dramático prático, têm vindo a permitir, são posteriores apropriações acuradas das perspectivas históricas de dramaturgos exógenos em repertórios de décadas, livros de bordo de importações e programas de implantação dramática local. Contudo, tentar-se ver a influência ou a ignição de dramaturgias portuguesas emergentes pela exata transferência desta ou daquela dramaturgia mais destacada (mesmo quando reivindicada...) faz incorrer, de novo, no erro de desenho equilibrado e simbólico das relações culturais demarcadas em estados, sistemas com bordos de permeabilidade e absorção controlados, que já não correspondem, em quase nenhum aspeto, às realidades culturais contemporâneas e cessou de ser modelo explicativo dinâmico. Pelo contrário, os modelos de perspetivação paródica das artes de Hutcheon e das rapsodizações dramáticas de Sarrazac parecem, no plano interno das dramaturgias e nos microtextos, flexíveis, ao mesmo tempo que coerentes, ajustam-se ainda a abordagens críticas (apesar do panorama de incontida aceleração e circulação caótica de conteúdos, ruídos e resíduos culturais inapreensíveis, em enxurradas), pela simples razão de ambos alargarem os âmbitos internos de investigação das laborações sobre os substratos, os antecedentes: onde, sobre o quê e quem sujeitos contemporâneos exercem imitações, filiações, reverências, ironias, críticas, distâncias, acrescentamentos, desdobramentos ou iconoclastias, segundo Hutcheon; onde e sobre que formas se exercem desmembramentos, amputações, recosimentos, remontagens frankensteinianas, vivificações, palimpsestos, escamoteamentos e variações, mesclas de produções de áreas diversas (não só a romanização de dramaturgias, mas a inclusão de todos os materiais exteriores imagináveis, a fórmula de se fazer teatro de tudo, de Vitez), transbordamentos de formas, desfigurações grotescas ou erupções de fantasmas dramáticos, etc.

Se se articularem estes dois modelos analíticos internos por dentro das caóticas dinâmicas culturais contemporâneas (e por dentro do gueto cultural muito especializado), se a ambas as descrições de criatividade estético-ideológica interna se ajuntar a descrição de tendências externas da fase de globalização cultural de Alexandre Melo, um pouco mais consistente e de perspectivas mais alargadas será a plataforma teórica de abordagem analítica do corpus de dramaturgias portuguesas emergentes desde 1990, o qual, em duas décadas, se reforçou, sem ter adulterado, ao sabor de estimulações exógenas permanentes, o pacto laboratorial dramático de observação ampliada das realidades portuguesas de terceira geração, que as compenetra e une na diversidade.

Traduções (editadas ou só enunciadas na cena) e reterritorializações dramáticas, repertórios e programas de importação patrimonial e de inovações menos regularizadas, colonização e governo do campo teatral português pelo exógeno explicam, muito sinteticamente, tão-só, o pano de fundo histórico e cultural do surgimento dramático português nos anos noventa, cuja necessidade Fernando Mora Ramos e Silva Melo reivindicaram teoricamente e, depois, ajudaram a fazer experimentar. Os modos de relacionamentos com os antecedentes têm de ser pesquisados, analiticamente, nos microtextos das propostas e segundo vias de articulação fina (escamoteada, pulverizada,

irônica ou exposta) com o grosso do substrato dramático construído - mas não só: as estimulações exteriores às dramaturgias são, cada vez mais, uma constante das rescritas contemporâneas, e também todo o lastro civilizacional que pressiona o presente, e com o qual, como com tantos outros aspetos inesperados das novas realidades, as novas proposições mantêm diálogos silenciados, sinuosos, diferidos, ou súbitos cortes e silenciamentos.

A teorização sistémica anterior não só passa em branco importantes pontos edificadores destas dramaturgias propostas, como não lhes explica a marginalidade essencial, nem a focagem de trágico menor português contemporâneo comum à diversidade de laborações, programa geracional (dramático, existencial, político e de incidência de filosofia civilizacional) não enunciado. No plano teórico, as leituras dramáticas críticas do corpus reforçam a questão essencial da evolução dentro das formas, por exercícios paródicos e rapsódicos pressupondo conhecimento cabal de antecedentes; mas o que é determinante na consistência das propostas é o enfoque, laboração e reenvio estranhado do familiar português contemporâneo, contíguo à cena e quase palpável, mas desnaturalizado pelas ampliações – e nestes dois parâmetros se assemelha estabelecer, historicamente, o surgimento de rescritas portuguesas a partir dos anos 1990: saberes (meta)dramáticos de modernidade e exercícios de proposição tendencialmente pós-moderna, com enfoque no âmbito cultural e social português, atitudes pós-coloniais de emancipação dramática, mas social, política e ideologicamente impotentes, incapazes de, prospetivamente, furar horizontes bloqueados.

As oportunidades de estas dramaturgias atingirem palcos mais alargados e por eles se difundirem (o que seria a sua natureza e meta de existência) debateram-se com a conjuntura cultural interna, que, paradoxalmente, acabou por as fazer surgir e tornar consistentes, conscientes: sob globalização cultural, a guetização cultural do teatro, instituído nos termos de colonização e governo exógeno, agudizou-se progressivamente, as realizações destas dramaturgias de margem dentro da margem decresceram potencial no já diminuto alcance social; a efemeridade cénica localizada e crasso impacto cultural das exposições (quando, no grosso, as tiveram) obteve segundo fôlego através da edição – foi a publicação que as fez constar (dispersas, desativadas, cenicamente virgens algumas, arquivadas muitas delas, a passarem de prazo outras), sem que se as reunisse num corpus, sem que se as estudasse em conjunto, como peças de um puzzle, de um fresco de pincelada bruegeliana, já não apenas dramático, mas um compósito ensaio crítico por via dramática sobre um ainda localizado espaço cultural e de cidadanias contemporâneas, sob embates específicos da História longa, por elucidar e rever, sob a ressaca das décadas recentes, por compreender, sob uma atualidade interna de pré-catástrofe doméstica, sempre ainda sem capacidade de separar o registo jocoso da trágica e sempre esquiva consciência de si.

A existência cultural e cívica portuguesas contemporâneas destas rescritas de finalidade dramática acabou por ter visibilidade histórica e um segundo fôlego pela edição (limitada) das propostas, forma estratégica de inscrever, patrimonialmente, o que a

efemeridade do ato, seguramente, diluiria em brevidade, fazendo perder-se aquilo que reputo ser um contributo, por via dramática, para se discernir sobre um conjunto de matérias de plurifacetada pertinência portuguesa atual – e que a abrangente fórmula de trágico menor português contemporâneo (a partir da ideia de declinações contemporâneas do trágico, de Maria Helena Serôdio) pode, em ambiguidade produtiva, contornar e dar conta.

O fomento de publicitação e constância de escritas dramáticas por parte de entidades institucionais (a Sociedade Portuguesa de Autores e a D. Quixote publicaram premiados da segunda geração; o Inatel premiou e publicou textos vencedores de concursos anuais) e a edição de novos textos dramáticos (ainda a segunda, mas, sobretudo, já a terceira geração) pela Cotovia e pela Campo das Letras (segundo critérios de pertinência própria das propostas, tivessem já sido encenadas ou não) completam um panorama doméstico, à escala cultural portuguesa, de edição dramática entre 1990 e 2010 - sendo ainda de se lhes apensar esporádicas publicações, dispersas por catálogos de editoras não vocacionadas para as dramaturgias (Relógio D' Água, Gradiva, Íman, Ausência, Página 4, Colibri, Editorial Notícias, & etc., Edições TUM (Teatro Universitário do Minho, João Negreiros), Efémero, Errata, Quasi (textos do Visões Úteis), Veja, Novo Imbondeiro, Mar da Palavra, Casa do Sul; os Livros da Garagem policopiaram os textos de Carlos J. Pessoa e colocam-nos à curiosidade do público a preço irrisório).

Estes três âmbitos de edição de textos dramáticos (que vendem ainda menos que a poesia...) permitiram a visibilidade e o acesso a um conjunto de dinâmicas dramáticas proponentes, novas e locais, em demarcação da colonização e governo dramáticos exógenos estabelecidos, e em demarcação, também, das propostas de segunda geração autóctone (mais dirigidas ao palco institucionalizado, novo burguês e cultural, acrescentamentos com pouca distância local ao campo em atualização). A constatação da existência destas dinâmicas dramáticas novas foi, afinal, mais possível pela edição (dispersa) do que pelos impactos das concretizações cénicas (quando as houve, antes da edição), sempre muito restritas, mas deixa um pormenor da produção dramática marginal: muitos dos textos de proposição inovadora estão ligados a práticas de grupos efémeros ou circunscritos, fazem-se escrever à beira de palcos de grupos não institucionais, ativam-se em função de novas práticas dramáticas concretas de durabilidade imprevisível, estruturas de atividade dramática de margem dentro da margem – o que não implica, em termos críticos, qualquer tipo de menoridade ou de cedências autorais, antes confirma a especialização problemática interna destas rescritas. O impacto futuro destas propostas, antecipa-se, será ainda mais marginal e ténue do que o foi e é presentemente, porque são dramaturgias ancoradas, rescritas deste tempo interno, a este tempo interno dirigidas intencionalmente - o seu registo histórico acrescentar-se-á, hipoteticamente e sobrevivendo em interesse, ao grosso veio dramático de absurdismos, os nenhuns futuros portugueses exatos poderão ser, externamente, relidos como extrapolações cénicas de mais uma (acrescida, a milhares, pelos séculos) trágica declinação da condição humana, desta feita incidindo no plano das

patologias psíquicas e mentais contemporâneas, no homem light; mas, no seu valor interno e intrínseco, nacional, elas integram (são um dos primeiros momentos) um histórico ensejo de construção crítica ideológica sobre cidadanias das realidades portuguesas decorrentes do fim do império, da europeização e da fase de globalização – consciências críticas nascentes sobre a local inconsciência de si – integram-se, sem atrito de maior, num movimento cultural de marginalidades internas mais vastas (ainda sem suporte político visível), de novas cidadanias, que poderá congrega as errâncias e deambulações, os marginalizados, desalinhados e indignados, que incluíram representar cenicamente – o lugar marginal da representatividade cívica de idoneidades, dignidades e reivindicações políticas localizadas, por outras formas ainda destituídas de vozes e imagens na circunstância política, na conjuntura interna da segunda década do século xxi português. A margem de margem por onde se vieram publicando e realizando cenicamente fá-los pertencer a um tipo de teatro que acompanha novas movimentações sociais, culturais e políticas, desalinhadas, ainda em formação, delas fazem parte legítima.

A familiaridade e o reconhecível, a rápida captação de amostras, as elaborações de estranhamento da familiaridade e a devolução ampliada num registo de cómico ligeiro, em que o patológico trágico menor é deixado entrever por trás do risível, faz parte da estratégia convergente de atuar social e politicamente na apreensão crítica, desnaturalizada das realidades portuguesas, e de sobre elas ajudar a construir perspectivas distanciadas, que urgirá congrega, mas que, nas atuais circunstâncias, apenas visam fazer despertar.

4. Fresco bruegeliano da sociedade portuguesa contemporânea – encaixes de peças de um puzzle, zonas escuras, possibilidades de visão abrangente de um tempo e um local na História

O corpus dramático compilado, depois de analisado ao pormenor, oferece a dimensão de um todo a completar (lacunas irregulares a negro, geométricos encaixes parciais a cores): cada unidade dramática colabora na construção de um coletivo ensaio crítico, tenso em debates sectoriais, sobre uma realidade local plurifacetada e sobre quanto, esparso e ainda não consciente, veio ocorrendo, em quatro décadas, num espaço europeu integrado, mas ainda peculiar, quer pela permeabilidade súbita, quer pela persistente ignorância ou desatenção premeditada, pela inconveniência e inutilidade pragmáticas, no presente, do peso de fantasmagorias irresolvidas, do lastro histórico e cultural próprio, mais longínquo ou mais recente, o qual, obviamente, não pôde desaparecer no aterro imaginário da fratura, que a revolução, a europeização e os impactos da fase de globalização teriam, simbolicamente, aberto e que separaria dois tempos, tornando-os incomunicáveis – uma nova mitomania resultante: a segunda geração emancipar-se-ia pela Europa e desfrutaria de novas oportunidades e perspectivas; a primeira geração esgotar-se-ia no seu tempo útil e descansaria, em paz, agruras históricas; a terceira e as vindouras acabariam por diluir antecedentes, um pouco à imagem do que sucedeu com a emigração portuguesa desde os anos 1960 – aculturação, oportunidades de descolagem, ruturas, novas vias encontradas e perseguidas, adesões a outros espaços e tempos culturais, desintegração de memórias e afetos, dissolução de localismos culturais enraizados, tardios e ocasionais retornos nostálgicos e repensos?

Alinhadas e combinadas, as propostas dramáticas destas duas décadas encaixam, com alguma facilidade, umas nas outras: a diversidade de propostas dramáticas tem, no enfoque sobre as realidades portuguesas contemporâneas, a índole comum de peças de um mesmo puzzle em construção (sem modelo prévio), elementos de um fresco mais extenso, um fresco composto, de exposição e observação públicas da atualidade portuguesa.

A construção deste fresco ideológico público do trágico menor português contemporâneo processa-se a partir da recolha de materiais plásticos, verificáveis das realidades contemporâneas: personagens (da base ao topo da pirâmide social contemporânea) e situações e gestos dramáticos de sua caracterização, entram na cena, fazem-se constar, figuram, fazem-se interrogar para além do imediatamente reconhecível e familiar em que foram moldadas; são menores, como menores as tragédias indistintas que aportam ao fresco, às sucessivas receções de unidades dramáticas, mas são fragmentos eloquentes, que atraem, sempre, outras associações; expõem, errando e deambulando, estatutos cénicos (e, diretamente, existenciais) de títeres, robertinhos inofensivos debitando assuntos de somenos (alienações e patologias), declinações de mulheres e homens light, sem demasiadas consciências de si e das realidades por onde

perpassam; as personagens debitam-se, raramente progridem, aprendem, se modificam (nos sentidos que as receções percebem serem razoáveis), raramente adquirem noções mais finas de que forças ocultas lhes gerem fatalidades, que sobre elas se virão a abater e de que, nem nos derradeiros instantes antes de impactos, se apercebem; conformadas, sem desesperos ou revoltas, ingénuas e inconscientes, com bonomias diversas, aceitam prosseguir para dissoluções precoces; sobre as forças ocultas, que pressionam a cena e as personagens, as receções terão, por sua vez, de laborar individualmente, porque nenhuma clareza, nenhum didatismo, nenhuma orientação ou endoutrinação mais asseverada ultrapassa as sugestões reticentes de raciocínios a partir do dramaturgico: fazer pensar e repensar, apreender e utilizar são fitos inscritos nelas, o raro é imporem-se.

O fresco dramaturgico coletivo conjuga peças de puzzle (fragmentações na impossibilidade de totalidades contemporâneas, nas dramaturgias ou noutras expressividades estéticas) e toma definição em áreas aclaradas. A condição trágica menor intergeracional, a declinação contemporânea e portuguesa de tragicidades faz-se pela transposição e codificação cénica de factos sociais e existenciais insofismáveis, com que a terceira geração se vê confrontada, na ponta de um longo processo histórico, interno e civilizacional, e numa conjuntura particular de hibridéz de ciclos – é a ela, mais do que à segunda ou à primeira, que cabe arcar (e nisto, basicamente, reside a sua tragicidade menor) com os efeitos demorados das grandes alterações históricas das últimas quatro décadas - são esses efeitos que verteram, antecipadamente, na cena: a família (alargada, nuclear, monoparental) ruiu; ao abandono ou dissoluções de avós, sucederam pais, deslumbrados, eufóricos ou já perdidos nas próprias errâncias e deambulações, mas ainda valorando os impactos europeizantes e externos; as relações sociais tradicionais desataram-se em presumidas mobilidades de ascensão e oportunidades, mas logo se revelaram logro, perante largos números de excluídos e ludibriados; os amores e afetos geracionais locais encheram-se de atritos, não coincidências, divergências, dispersões e picos de agressividade sadomasoquista, ruturas e intermináveis absurdos diálogos, nenhuma harmonia conjugal palpável a levar adiante; as individualidades perdem, por dentro de si, restantes nexos sociais e humanos e quase se podem aperceber grotescas, incapazes de antecipar o fim de equívocos, apenas capazes de tentar continuar, absurdamente, a percorrer ruas noturnas infindáveis ou interiores domésticos e a infletir para interioridades, leques de patologias menores e quase risíveis, ou mais gravosas e fundas, em desenvolvimento; dúvidas e certezas são remetidas para dentro e estabelecem-se em teatros esquizofrénicos, de si e dos amores, das circunstâncias e das memórias deslocadas; por vezes, parte-se para festins de nonsense em ação direta, abatendo-se estatuária pública, lastros e, nesses atos eufóricos, as próprias dignidades individuais embrulham-se em semânticas decompostas a camartelo, esgotam-se em frenesis clownescos, delírios antes de abatimentos, silêncios, incomunicabilidades; tecem-se sarcasmos ferozes sobre lastros e futuros longínquos (repetidores desses lastros), numa bem comportada erudição de remoques, suportados por intermitentes endereçamentos angustiados ao que corre no quotidiano

envolvente; o trágico menor é social e existencialmente depreciado por humores e dissimulações da gravidade que os toma por dentro, e não são enfrentados; trabalhos e empregos, ocupações e sustentos, percursos e valores, intencionalidades e objetivos simples deixaram de garantir qualquer sentido de existência, sobrevivência; passados duros e condenados submergem, juntamente com passados não obscurantistas, vitalidades residuais, sobre que se poderia reconstruir genuinamente; presentes eufóricos e coloridos e futuros de largas promessas, subitamente, afunilam-se, no plano de indivíduos e, pior, no de coletivos; instrução, formação, conhecimento, património a nada conduzem, os horizontes e expectativas estão bloqueados, os futuros reduzem-se a confuso, paradoxal presente, nenhum instrumento ou capacitação, nenhuma ferramenta ou know how acumulado serve para perfurar obstáculos práticos ou filosóficos; as identidades anteriores ruíram, as novas identificações de congregação social descolaram-se depressa, e já nenhum deus paira por perto da cena e do real (estranheza num país de maiorias tradicionalmente católicas); sem que os aperceba a massa local, sistemas e paradigmas filosofantes exógenos esvaziam-se também e pesam ainda mais, sempre sem deles haver noção, quando antecedentes históricos se fazem repetir anacronicamente, e se assemelham a redivivos pesadelos de bailes de máscaras e, neles, fantasmas dançam valsas incongruentes, perante acossados num covil; a cena da política institucional (que a revolução impossível permitiu, em segunda via, e deveria servir de arrimo cívico) torna-se na farsa acutilante da leviandade, da insegurança e dos perigos impendentes sobre cidadãos inadvertidos, farsas do abuso e da corrupção, do crime que lesa coletivos, farsas da fácil manipulação de cidadanias ingénuas, de bonomia; as cidadanias locais, populares e pequeno-burguesas procuram manter estilos de vida peculiar inofensiva, salutareis e de bom senso no desvario dos tempos atuais, prestam-se, confiadamente, a todas as manipulações, e nunca se dão conta das conspirações e estratégias (mesmo quando as suspeitam em discursos e atitudes paranóicas) de novos poderosos sem rosto, para lhes sonegarem os modos ingénuos de felicidade menor, com que se bastam, mas que nada garante; forças ignotas preenchem, também, os unguentos deste tempo e novas maldições lhes quebram a linguagem e as existências pensadas garantidas, os preconceitos e negatividades humanas adquiridas em quatro décadas; os media, triunfantes e fidelizadores de dependências, escorrem e apossam-se de corpos, linguagens, mentes e revertem um primeiro hedonismo de deslumbramento fácil em sedadas escravaturas, apatias e alienações patológicas; as racionalidades políticas críticas claudicam e entregam-se a perceções enviesadas, viciações e incapacidades patológicas de consciências de si e do mundo; as transformações do mundo atual não acarretam, afinal, boas novas – e as novas são arrepiantes comboios de madrugada (Vieira Mendes), precoces dissoluções de multidões, de dignidades cívicas sem asseverações, ingenuidades genuínas, sorridentes ou cabisbaixas, impotentes num novo mundo de catástrofes eminentes.

Por estes passos domésticos reconhecíveis se constrói o trágico menor português contemporâneo, comum às dramaturgias analisadas: no fundo, todas elas, pelas perspetivas diversas, se angustiam quanto a uma mesma matéria geral, usam-na,

reformulam-na, endereçam-na; e, ao fazê-lo, incorporam-se (são um dos primeiros passos culturais históricos, o que explica a marginalidade e, paradoxalmente, a substância crítica e interna) num movimento social informe de cidadania crítica portuguesa do início do século XIX, antecipam, laboratorialmente, em espaços culturais de margem dentro da margem, questões e matérias, que hoje, 2013, estão na ordem perplexa (?) do dia, tentando demonstrá-lo em propostas cénicas.

No conjunto (entre os puzzles, que as receções têm de construir, unidade a unidade dramaturgicamente, até uma dimensão de fresco público, cívico, de contraponto ideológico e político), as dramaturgias avisaram (por despojados, marginais e simples monólogos, duetos, interações ou estruturações dramaturgicamente mais elaboradas) da urgência imprescindível de se atentar, crítica, cívica e ativamente, no decurso trágico do seu tempo local - com uma, duas décadas de antecipação, elas vieram laborando sobre desfechos, hoje de perplexidade, mas já de óbvia consistência nas propostas de conhecimento, veiculadas pelo dramaturgicamente, sobre espaço e tempo portugueses contemporâneos.

Sociológicas (por atenção e recolha), psíquicas e existenciais (por conhecimento das pressões do real sobre as individualidades), filosóficas e civilizacionais (por informadas e pressupondo uma larga diacronia cultural), históricas (por consciências no concreto português), cívicas e políticas (pela responsabilidade de devolução crítica de laborações do dramaturgicamente sobre o envolvente da cena), estas dramaturgias descolam, notoriamente, do substrato, das ideologias culturais patrimoniais e globalizantes e, cada uma, por seu prisma, devolve a receções portuguesas um programa ensaístico de promoção de questionações (não dirigidas, sugeridas), destinado a maltratadas cidadanias contemporâneas e com o fito de as fazer rever e reverem-se – programa interno lacunar e artesanal, conscientemente ou não, contraposto ao (já em execução dolorosa) programa neoliberal de desmantelamento do breve ensejo português de modernidade ético-política humanista, científica aberta e de liberdades estético-ideológicas, que quatro décadas depois de 1974, se cria ainda permitir trazer a um feixe cultural europeu mantido, por séculos, sempre à ilharga de Europas, ensimesmado em missões, destinos e adiado por internas forças expostas (Descobrimientos, Inquisição, Estado Novo, etc.) de dominação.

O trágico menor (de inúmeras personagens, atos, condições e circunstâncias) sob o risível e o sem sentido acentua o pendor bruegeliano do fresco em construção, à medida que estas dramaturgias se vão encaixando num plano de consideração conjunta e permitem uma visão crítica e angustiada de um tempo, uma cultura e um espaço peculiares.

BIBLIOGRAFIA

bibliografia teórica de referência recorrente

Batista, Ana Salgueiro, O Teatro nos anos Oitenta, in Percepção Estética e Públicos de Cultura, ACARTE/FCG, Lisboa, 1992.

Dionísio, Eduarda, Títulos, Acções, Obrigações – Sobre a Cultura em Portugal 1974-1994, Edições Salamandra, Lisboa, 1993.

Even-Zohar, Polysystem Studies, in Poetics Today (vol. XI, 1), Tel Aviv, 1990.

. Polysystem Theory, in Poetics Today, 1979.

Fadda, Sebastiana, O Teatro do Absurdo em Portugal, Edições Cosmos, Lisboa, 1998.

Ferreira, José Luís, Não é Fácil... in Quatro Ensaios à Boca de Cena – para uma política teatral e da programação, Livros Cotovia, Lisboa, 2009.

Hilton, Julian (ed.), New Directions in Theatre; The Macmillan Press, LTD, London 1994.

Hutcheon, Linda, A Poetics of Postmodernism - History, Theory, Fiction.

. Uma Teoria da Paródia, Edições 70, Lisboa, 1989.

Kaye, Nick, Postmodernism and Performance, The Macmillan Press, LTD, London, 1994.

Lourenço, Eduardo, Psicanálise Mítica do Destino Português, in O Labirinto da Saudade, págs. 15-76, Circulo de Leitores, Lisboa, s/d.

Lyotard, A condição Pós-Moderna, Gradiva, Lisboa, 1980.

. O Inumano - Considerações sobre o Tempo, Editorial Estampa, Lisboa, 1990.

Melo, Alexandre, Globalização Cultural, Quimera Editores, Lisboa, 2002.

Melo, Idalina Aguiar de, Estratégias de Importação de "Alta Cultura". O Caso do Teatro Alemão Representado em Portugal (1974-1980), in Portugal: Um Retrato Singular, organização de Boaventura de Sousa Santos, Edições Afrontamento/ Centro de Estudos Sociais, Porto, 1993.

Pais, Ana, O Discurso da Cumplicidade, Edições Colibri, Lisboa, 2004.

. Teatro em Portugal: O Desafio da Periferia, in Número Magazine, nº. 17-18, 2003.

Ribeiro, António Sousa, Configuração do Campo Intelectual Português no pós-25 de Abril, in Portugal: Um Retrato Singular, organização da Boaventura de Sousa Santos, Edições Afrontamento/ Centro de Estudos Sociais, Porto, 1993.

Sarrazac, Jean Pierre, Théâtres Intimes, Actes Sud, 1989.

. O Futuro do Drama, Campo das Letras, Porto, 2002.

Schwanitz, Dietrich, Cultura – Tudo o que é preciso saber, Publicações D. Quixote, Lisboa 2004.

Serôdio, Maria Helena, Dramaturgia, in Literatura Portuguesa do Século xx, Instituto Camões, 2004.

. Meditação sobre a Cidade: o teatro segundo Jorge Silva Melo, in Letras. Sinais, Cosmos e FLUL, Lisboa, 1999, pp 461-474.

. Theatre as a Social System: Portugal

www.tmp.lettras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-artigos/633-theatre-as-a-social-system

corpus dramaturgico trabalhado - 1990-2010

Assis, Luís, Uma Casa Na Árvore (5ª versão), seguido de Entre a Espada e a Parede, Livros Cotovia, Lisboa, s/d.

Augusto, Fernando, A Última Batalha, SPA/Dom Quixote, Lisboa, 2000.

Barros, Miguel, Nó na Garganta, Inatel, Lisboa, 2002.

Borges, Luís Bizarro, Porra para o Teatro! - Três Propostas Cénicas e Fragmentos de Coisa Nenhuma, Campo das Letras, Porto 1997.

Branco, A., 7 (sete), Inatel, Lisboa, 2007.

Cabral, Filomena, O Grito da Garça, Campo das Letras, Porto, 2001.

Caldas, Miguel Castro, O Homem do Pé Direito, O Homem da Picareta, Livrinhos de Teatro nº 15, Artistas Unidos/Edições Cotovia, Lisboa, 2005.

. Comida, Casas, Repartição, Livrinhos de Teatro nº 31, Artistas Unidos/Culturgest/Teatro de Inverno/Cotovia, Lisboa, 2008.

Campos, António Vieira, The Breakfast, Inatel, Lisboa, 1996.

Carvalho, Mário de, Água em Pena de Pato – teatro do quotidiano (O Sentido da Epopeia, A Rapariga de Varsóvia, O Desencontro), Caminho, Lisboa, 1992.

. Se perguntarem por mim, não estou e Haja Harmonia, Caminho, Lisboa, 1999.

Cinco Peças Breves – **Guimarães**, Regina, Don Juan em sua Companhia; **Lopes**, Rui Guilherme, Homem Mau; **Fonseca**, Luís, O Vento que Vem; **Pessoa**, Carlos J., A Portageira da Brisa; **Eiras**, Pedro, Passagem, colecção Dramat/Campo das Letras, Porto, 2002.

Cláudio, Mário, Noites de Anto e A Ilha de Oriente, SPA/Dom Quixote, Lisboa, 1996.

Conceição, Gisela da, Espinosa, Um Claro Labirinto, Campo das Letras, Porto, 1999.

Corrêa, Graça P., Eleanor Marx, Campo das Letras, Porto, 2001.

Correia, Hélia, O Rancor – Exercício sobre Helena, Relógio D'Água, Lisboa, 2000.

. Desmesura – Exercício com Medeia, Relógio D'Água, Lisboa, 2006.

Córrego, Manuel, Nem Putas nem Ladrões, Campo das Letras, Porto, 2003.

. O Testamento do Rei D. João Segundo – Evocação em dois actos, Inatel, Lisboa, 1998.

. O Casamento de D. Manuel I, Inatel, Lisboa, 2004.

. A Rainha e o Cardeal, Inatel, Lisboa, 2006.

Costa, Artur, Camilo e Ana Augusta, Campo das Letras, Porto, 2007.

Costa, Helder, O Professor de Darwin, Gradiva, Lisboa, 2009.

Costa, Manuel Pereira da, Um Gira-discos na Floresta, Inatel, Lisboa, 1992.

Costa, Maria Velho da, Madame (versão de cena) – sobre textos de Eça de Queirós e de Machado de Assis, Edições Cotovia, Lisboa, 2000.

. **Costa**, Maria Velho da, **Cabrita**, António, Inferno, Íman Edições, Almada, 2001.

Dionísio, Eduarda, Antes que a Noite Venha, Livros Cotovia, Lisboa 1992.

Dramaturgias Emergentes, Volume I (Antes dos Lagartos, **Pedro Eiras**; Arte da Guerra, **Fernando Moreira**; Balancé, **Ângela Marks**; Dorme Devagar, **João Tuna**; O Espantalho Teso, **Jorge Louraço Figueira**), Cadernos Dramat 5,/Livros Cotovia, Lisboa, 2001.

Dramaturgias Emergentes, Volume II (Farol, **Joaquim Paulo Nogueira**; Os Nomes que Faltam, **Carlos Alberto Machado**; O Parque dos Piqueniques, **José Mora Ramos**; Stormy Weather, **Marcela Costa**; O Violino do Avô Africano, **Helena Miranda**), Cadernos Dramat 6/Livros Cotovia, Lisboa, 2001.

Duarte, David, Um Elogio da Fragilidade II, Editora Ausência V. N. Gaia, 2005.

Eiras, Pedro, Um Forte Cheiro a Maçã, Campo das Letras, Porto, 2002.

- . Passagem in Cinco Peças Breves, Colecção Dramat/Campo das Letras, Porto, 2002.
- . Recitativo dos Livros do Deserto, Campo das Letras, Porto, 2004.
- . As Sombras: Slow; A Última Praia antes do Farol; Uma Carta a Cassandra; O Presentimento de Inverno; Cultura, Campo das Letras, Porto, 2005.

Faria, Álvaro, A História de Suleiman, Campo das Letras, Porto, 2003.

Faria, António, Fumos de Glória, Edições Colibri/Teatro, Lisboa, 1998.

Fernandes, Ângelo, Albérico ponto final, Inatel, Lisboa, 2004.

Ferreira, António, Estrela da Manhã, Campo das Letras, Porto, 2002.

- . Rastos, Dom Quixote/SPA, Lisboa, 2006.

Figueira, Jorge Louraço, Xmas qd Kiseres, Campo das Letras, Porto, 2004.

Figueiredo, Duarte Nuno de, Tempo para Dançar, Inatel, Lisboa, 1995.

Freitas, Eduardo, A Praia Ocidental, Campo das Letras, Porto, 1998.

Geraldo, José, Inesperadamente na Continuação, Inatel, Lisboa, 2005.

Gomes, Luísa Costa, Nunca Nada de Ninguém, Livros Cotovia, Lisboa, 1991.

- . Ubardo seguido de A Minha Austrália, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1993.
- . Clamor, Edições Cotovia, Lisboa, 1994.
- . Duas Comédias – Um Filho seguido de A Vingança de Antero ou Boda

Deslumbrante, Relógio D'Água, Lisboa, 1996.

. O Céu de Sacadura, Edições Cotovia, Lisboa, 1998.

Graça, Luís Afonso Nunes da, Meia Dúzia de Maldades, Inatel, Lisboa, 2001.

Guedes, Castro, À Esquerda do teu Sorriso, Campo das Letras, Porto, 2005.

Guimarães, Fernando, Diotima e as outras Vozes, Campo das Letras, Porto, 1999.

Jonas, Daniel, Nenhures, Cotovia, Lisboa, 2008.

Júdice, Nuno, Teatro, Livrinhos de Teatro, Artistas Unidos/Livros Cotovia, Lisboa, 2005.

Letria, José Jorge, Paixão e Morte de Mateus Álvares, Inatel, Lisboa, 1992.

. Mataram o Che, Editorial Notícias, Lisboa, 1998.

. Epílogo em Ialta e Outras Peças (Adiós, Muchachos- A Última Noite de Carlos Gardel, Milena de Praga e Frida e a Casa Azul), SPA/Dom Quixote, Lisboa, 1998.

Lopes, João Santos, Histrionia ("on the road" em tempo de trégua), Inatel, Lisboa, 2002.

. Mal Me Queres, Inatel, Lisboa, 2001.

. Still Life (Natureza Morta), Inatel, Lisboa, 2003.

. Insónia, Inatel, Lisboa, 2005.

Lopes, Teresa Rita, Esse Tal Alguém, Campo das Letras, Porto, 2001.

Marques, Raul Malaquias, O Ensaio do Fim (jeu de massacre em cinco quadros), Inatel, Lisboa, 1998.

Magalhães, César, Rei de Cristal, Inatel, Lisboa, 2007.

Melo, Jorge Silva, O Fim – ou tende misericórdia de nós, Livros Cotovia, Lisboa, 1997.

. Prometeu – rascunhos, & etc, Lisboa, 1997.

. O Navio dos Negros, Livros Cotovia, Lisboa, 2001.

. Fala da Criada dos Noialles (...), Livros Cotovia, Lisboa 2007.

Mendes, José Maria Vieira, T1/ Se o Mundo não Fosse assim, Livrinhos de Teatro nº. 6, Artistas Unidos/Livros Cotovia, Lisboa, 2004.

. A Minha Mulher, Onde Vamos Morar, Livrinhos de Teatro nº 24, Artistas Unidos/Livros Cotovia, Lisboa, 2007.

. Ana, Livrinhos de Teatro nº. 39, Artistas Unidos/Livros Cotovia, Lisboa, 2009.

Mendonça, Guilherme, Tristes Trópicos, Campo das Letras.

Miranda, Paulo José, O Corpo de Helena, Livros Cotovia, Lisboa, 1998.

Moita, Teixeira, Quanto Durou Jacques? INATEL/Teatro Novos Textos, 2003.

Negreiros, João, Silêncio e Os Vendilhões do Templo, Edições TUM (Teatro Universitário do Minho), Braga, 2007.

. O Segundo do Fim e Os de Sempre, Edições TUM (Teatro Universitário do Minho), Braga, 2008.

Nery, Júlia, Aquário na Gaiola, Sextante Editora, Lisboa, 2008.

Neves, Abel, Anákis, Sociedade Portuguesa de Autores, Lisboa, 1986.

. Terra, Edições Cotovia, Lisboa 1991.

. Atlântico seguido de Finisterrae e de Arbor Mater, Livros Cotovia, Lisboa, 1997.

. Inter-Rail, Edições Cotovia, Lisboa 1999.

. Além as Estrelas São a Nossa Casa, Livros Cotovia, Lisboa 1999.

Neves, Orlando, O Mosquito ZZZ, Inatel, Lisboa, 1992.

Nogueira, Joaquim Paulo, O Naufrágio do Galeão, Efémero – Companhia de Teatro de Aveiro, Aveiro, 1997.

Oliveira, Filomena; **Real**, Miguel, Os Patriotas, Europress, Lisboa, 2002.

Oliveira, Paulo Castro de; **Damas**, Rui, Blacklight MC, Inatel, Lisboa, 2000.

Palermo, Raquel; **Matos**, João, De Olhos Fechados, Inatel, Lisboa, 2003.

Palinhos, Jorge, Auto da Razão, Inatel, Lisboa, 2002.

PANOS – Palcos Novos Palavras Novas (Cidadania, **Mark Ravenhill**; O Segredo de Chantel, **Hélia Correia**; Octávio no Mundo, **Jacinto Lucas Pires**), Livros Cotovia, Lisboa, 2006.

Parreira, Luís Francisco, *Tristão e o Aspecto da Flor e História do Escrivão Bartleby*, Errata, Lisboa, 2003.

Peixoto, José, *Os Guardas do Museu de Bagdad*, Campo das Letras, Porto, 2008.

. Ensaio

Pereira, Jorge Humberto, *À Luz de Velas*, Inatel, Lisboa, 2002.

Pereira, Silvina, Garrett, *uma Cadeira em S. Bento*, SPA/Publicações D. Quixote, Lisboa 1999.

. *Alegre Campanha – Uma Dramaturgia de Textos Jornalísticos de Eça de Queirós*, SPA/Dom Quixote, Lisboa, 2006.

Pessoa, Carlos J., *Pentateuco – Manual de Sobrevivência para o Ano 2000*, Livros Cotovia, Lisboa, 1998.

. *A Portageira da Brisa in Cinco Peças Breves*, Colecção Dramat/Campo das Letras, Porto, 2002.

. *7 Crónicas de Natal para um Autógrafo*, Livros da Garagem, Criação 39, Lisboa, 2005.

. *A Vida Continua – Tragicomédia Familiar em 5 Actos*, Livros da Garagem, Criação 40, 2ª. Edição, Lisboa, 2006.

. *Ácido (Sobre a Imigração e Talvez Mais...)*, Livros da Garagem, Criação 41, Lisboa, 2005.

. *À Procura de Júlio César*, Livros da Garagem, Criação 43, Lisboa, 2006.

. *Rosa da Mouraria*, Livros da Garagem, Criação 44, Lisboa, 2006.

. *A Morte de Danton na Garagem*, Livros da Garagem, Criação 47, Lisboa, 2007.

. *Comédia em 3 Actos*, Livros da Garagem, Criação 48, Lisboa, 2007.

. *Teatro-Clip*, Livros da Garagem, Criação 49, Lisboa, 2007.

. *António e Maria*, Livros da Garagem, Criação 52, Lisboa, 2008.

Pestana, Francisco, *A Ilha de Argüim*, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações D. Quixote, Inatel, Lisboa 1996.

Pimenta, Helena Almeida, *Joana D'Arc ou o Jogo das Sombras*, Editora Vega, Lisboa,

1998.

Pires, Jacinto Lucas, Universos e Frigoríficos, Livros Cotovia, Lisboa, 1997.

- . Arranha-Céus, Livros Cotovia, Lisboa, 1999.
- . Escrever, falar, Livros Cotovia, Lisboa, 2002.
- . Figurantes e Outras Peças, Livros Cotovia, Lisboa 2004.
- . Silenciador, Livros Cotovia, Lisboa, 2008.
- . A Sagrada Família, Livros Cotovia, Lisboa, 2010.

Quintas, Carlos, Um Baile de Furriéis, Inatel, Lisboa, 2002.

Ricardo, Maria do Céu, Fidelidades, Textual/Novo Imbondeiro, Lisboa, 2000.

Revez, António Manuel, Maravilhoso Mundo Novo, Mar da Palavra, Coimbra, 2004.

Rico, Tânia, Vinho, Copos e Milagres, Inatel, Lisboa, 2001.

Rocha, Jaime, O Construtor, seguido de Quinze Minutos de Glória e Terceiro Andar, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações D. Quixote, Lisboa 1998.

- . Casa de Pássaros, Dom Quixote/SPA, Lisboa, 2001.
- . O Jogo da Salamandra seguido de A Descida Para As Cinzas e Outras Peças (Detalhe À Porta do Inferno, Seis Mulheres Sob Escuta, O Anexo), Relógio D'Água, Lisboa, 2001.
- . Homem Branco, Homem Preto, Dom Quixote/SPA, Lisboa, 2006.

Rosa, Armando Nascimento, A Última Lição de Hipátia, seguido de O Túnel dos Ratos, Campo das Letras, Porto 2004.

- . Maria de Magdala (fábula gnóstica), Parceria António Maria Pereira, Lisboa, 2005.
- . O Eunuco de Inês de Castro – Teatro no País dos Mortos, Casa do Sul Editora, Évora, 2006.
- . Antígona Gelada, Colecção Fluir, Edição de José Ribeiro Ferreira, Coimbra, 2008.
- . Visita na Prisão ou O Último Sermão de António Vieira, Assírio & Alvim, Lisboa, 2009.

Sanches, Vicente, A Birra do Morto, seguido de Promissão do Quinto Império e de Metáfora, Livros Cotovia, Lisboa, 1998.

Silva, David, Pinóquio & Capuchinho, Inatel, Lisboa, 2005.

Simões, Casimiro Duarte, A Ira dos Deuses, Inatel, Lisboa, 1995.

Torrado, António, A Casa da Lenha (no centenário do nascimento do compositor Fernando Lopes Graça), Campo das Letras, Porto, 2007.

- . Conte Comigo, SPA/Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1996.
- . Fecho Éclair e Outros Desfechos (Quatro Peças em 1 Acto), Página 4, Lisboa, 2002.
- . Lugar Sagrado (Peça em Dois Quadros), Página 4, Lisboa, 2003.

3 Peças Breves (Num País Onde Não Querem Defender os Meus Direitos, Eu Não Quero Viver, **Jorge Silva Melo**; Dois Homens, **José Maria Vieira Mendes**; O Amante de Ninguém, **Manuel Wiborg**), Livros Cotovia, Lisboa, 1999.

URGÊNCIAS – 17 Peças Curtas. **2006**: O Lado Bom, **Filipe Homem Fonseca**; Forest Fire, **João Quadros**; Última Chamada, **Luís Filipe Borges**; Mix- Apeall, **Nelson Guerreiro**; I Tuning, **Nuno Artur Silva**; Trabalhador Independente, **Nuno Costa Santos**; Mulher sem Memória e História de Babbot, **Patrícia Portela**; 1963, **Pedro Mexia**; Urânia, Plutónia e Babushka, **Pedro Rosa Mendes**; Bolas de Neve, **Susana Romana**; Coro dos Amantes a Caminho do Hospital, **Tiago Rodrigues**. **2004**: Azul a Cores, **Filipe Homem Fonseca**; Eu e Tu Não Somos Nós, **Luís Filipe Borges**; Sexo e Nada de Sexo, **Nuno Artur Silva**; Problemas de Agenda, **Nuno Costa Santos**; Genebra, **Pedro Mexia**; CTR+ALT+DEL, **Susana Romana**, Livros Cotovia, Lisboa 2006.

Valente, Ana Cristina, O Quarto de Hotel, Inatel, Lisboa, 2006.

Visões Úteis (**Vitorino**, Ana; **Costa**, Carlos; **Martins**, Catarina; **Carreira**, Pedro), Visíveis na Estrada Através da Orla do Bosque, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2003.

- . 667 – O Vizinho da Besta, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2004.
- . Cidade dos Diários, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2006.

Autor



António Henrique G. Conde nasceu em 1958, em Évora. Estudou Línguas e Literaturas Modernas (Inglês e Alemão) em Coimbra. Foi leitor de Português na U. de Heidelberg, é professor da Escola Pública desde 1980.

Desde 1985, realizou traduções dramáticas para diversos encenadores e grupos teatrais (Cendrev, Abruxa Teatro, Teatro das Beiras, Cornucópia, Teatro de Almada e editora Cotovia).

Em 2004, terminou, na Universidade de Évora, a tese de mestrado sobre as traduções portuguesas de Heiner Müller, estudo que conduziu ao trabalho de doutoramento (2013), sobre o surgimento de novas escritas dramáticas portuguesas (1990-2010). É investigador do CHAIA/ Universidade de Évora desde 2007.

Companhia das Ilhas

colecção: azulcobalto | ensaio

Direcção de Carlos Alberto Machado

Fresco bruegeliano. Dez estudos e um ensaio sobre dramaturgias portuguesas entre 1990 e 2010, de António Conde

Edição 049

azulcobalto | ensaio 001

1ª edição (Dezembro de 2014 - 100 exemplares - e e-pub)

Edição participada pelo CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora

Paginação E-Pub: Milideias.pt

Fotografia capa: pormenor de Os Provérbios Holandeses (1559), de Pieter Bruegel (1525-1569)

Depósito legal: 386201/14

ISBN da edição digital: 978-989-8592-58-3

ISBN da edição impressa: 978-989-8592-57-6