

Que dramaturgias para uma sociedade líquida?

SEBASTIANA FADDA

Pedro Eiras, *Teatro I* («Em Vez de Uma Arte Poética» / *Um Forte Cheiro a Maçã* / *Um Punhado de Terra* / *Uma Carta a Cassandra* / *Todos os Direitos Reservados* / *Eldorado*), Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2014.

--, *Teatro II* (*Antes dos Lagartos* / *A Casa* / *Bela Dona* / *Pedro e Inês* / *Hypomnemata*), Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2014.

Mickaël de Oliveira, *Obra Completa: 2006-2014* (*Oslo - Fuck Them All and Everything Will Be Wonderful* / *Boris Yeltsin* / *4 Lições para a Sobrevivência* / *Vou Curar-te pelo Excesso* / *Hipólito - Monólogo Masculino sobre a Perplexidade*), t. 1, pref. Fernando Matos Oliveira, com texto de Nuno M. Cardoso e nota do autor, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2015.



Uma das mais recentes panorâmicas sobre a dramaturgia portuguesa do século xx, de autoria de Maria Helena Serôdio (2004), dá conta das diversas vicissitudes artísticas e instâncias criativas que, num contexto de mudanças políticas e sociais, têm animado a vida teatral portuguesa. Entre os efeitos mais visíveis, considere-se, por exemplo, o prolongamento excessivo do drama romântico, na sua vertente historicista, não raro utilizada como metáfora para denunciar o presente obscurantista, questionando certas mitificações e estereótipos explorados pela propaganda do regime salazarista, e mais tarde, já em democracia, para analisar criticamente um passado cujas repercussões perduravam no pensamento e na escrita para o palco. Particularmente persistente foi também o uso prolongado da estética naturalista, e da sua urgência em trazer a realidade da vida para o palco, em coexistência com a ebulição das ideias inovadoras propostas pelas vanguardas finisseculares e novecentistas. É, porém, visível que – cruzando questões estéticas e artísticas, optando pela vertente realista ou recorrendo às modulações do trágico potenciadas pelos mitos e utilizando registos que vão do sério ao cómico, sem desdenhar o revisteiro –, as vozes de uma dramaturgia empenhada em defender a função crítica e participativa do teatro vieram marcar a cena pós-revolucionária.

Tal como para o historiador, em geral, a precisão do olhar necessita e beneficia de uma saudável distância, de modo a proceder-se a uma análise mais informada e fundamentada, em relação ao teatro, nesta

segunda década do século XXI, será igualmente prematuro fazer afirmações definitivas sobre a contemporaneidade. No entanto, os dois volumes de *Teatro*, de Pedro Eiras, e o *Teatro Completo*, de Mickaël de Oliveira, ajudam a dar visibilidade e a trazer para o palco algumas das muitas declinações da dramaturgia deste nosso tempo. Ou seja, um tempo que o neoliberalismo económico, as novas tecnologias e a globalização têm acelerado, uniformizando na escala global a desvalorização do humano e do colectivo, na constante obliteração da actualidade e da diferença, tão flagrante e frustrantemente evidentes na «sociedade líquida» – segundo a eficaz expressão de Zygmunt Bauman (2014; Bauman / Lyon, 2013) – em que vivemos, que ocorreria repensar com instrumentos mais adequados para fins de devolução da cidade aos cidadãos.

É neste sentido que o teatro de Pedro Eiras propõe espaços de conforto enraizados na tradição humanista ocidental, acolhendo essa herança com uma clara exigência formal e com um coerente espírito crítico, assumindo a responsabilidade de tomar posição enquanto criador e intelectual comprometido com e neste tempo.

As razões do humano e da cultura prevalecem sobre as do imediato e dos *media*, ficando nítidas as distâncias de modas e modelos, por mais canonizados ou disruptivos que sejam. Ainda que sobressaíam certas marcas ou traços distintivos inscritos em conceitos tão debatidos e pouco consensuais como «moderno», «pós-moderno» ou «pós-dramático»¹, as valências artísticas e éticas impõem-se pela reconfiguração do seu significado na complexa estrutura de possibilidades, contextos, relações e finalidades que asseguram ou inviabilizam a produção dos espectáculos. Dito por outras palavras, e recorrendo às de Didier Plassard (2014), será perceptível uma procura genuína, que permita o diálogo entre passado e presente, bem como entre convenção e experimentação, através de novas articulações, e não apenas a partir da desconstrução, de aspectos inerentes às artes cénicas – tais como «dimensão narrativa, dupla actor / personagem, pacto ficcional» –, sem rejeitar certos «procedimentos de dissociação típicos do teatro pós-dramático dos anos 1970-1990, mas recuperando algumas das questões maiores ligadas à narração, à figuração e à representação» (*ibid.*, 18).

No prefácio «Em vez de uma arte poética» (vol. I) Pedro Eiras confessa-se e, de modo alusivo, sugere a sua procura de Dionísio, do mito e do rito, da origem e da celebração colectiva, da rejeição de subserviências

1 Sobre a matéria, vejam-se os estimulantes argumentos de Plassard (2012).

normativas, da mimese e da técnica, em busca da cintilação criadora. Se, para ele, «o teatro é o buraco da fechadura» (vol. 1, 9) de onde se pode espreitar tentando ser espectador, actor e agente com efeito envolvido na (re)criação, é com um respeito quase sagrado que reconhece ser esse o lugar para interpelar e criativamente partilhar o património cultural adquirido e as modalidades com que se pretende interagir com o presente. Fá-lo recorrendo ao diálogo ou ao monólogo, a personagens ou a vozes narradoras, tematizando problemáticas de amplas repercussões, e embora o autor declare desprezar intenções moralizadoras, é num pano de fundo de comprometimento ético que se movimentam protagonistas e figurantes do seu palco. Assim, por exemplo, em *Bela Dona* e *Um Punhado de Terra*, sobressai uma condoída atenção prestada à exclusão: no primeiro caso, em questões de igualdade de género, focando o tema da validação da mulher pela via do casamento, já que não era ou é ainda pessoa inteira mas costela do homem; no segundo, no âmbito de um colonialismo e exploração predadoras, cuja memória e consequências estão longe de serem definitivamente erradicadas, ou que perduram na multiplicação do seu alcance e disfarces.

Alguns dos tópicos que se encontram disseminados, mais ou menos desenvolvidos e reequacionados nesta dramaturgia, incidem nas intrincadas contradições actuais, as novas declinações dos preconceitos e dos interesses de casta, e da violência que deles resulta, sem serem óbvios ou ficarem banalizados. O mesmo acontece com os reenvios entre passado e presente, com a convocação da mitologia pagã (*Uma Carta a Cassandra*), dos textos fundadores do cristianismo (*Um Forte Cheiro a Maçã*), da história lendária nacional (*Pedro e Inês*) ou das contendas entre criacionismo e darwinismo (*Antes dos Lagartos*), também com o exílio do real, esvaçado pelos simulacros virtuais (*Todos os Direitos Reservados*), que tão bem assentam à sociedade do controlo.

Desconhecemos a lógica da organização dos dois volumes e da sequência com que são apresentadas as peças, mas, pelo que conhecemos através de espectáculos e edições anteriores, emerge o amadurecimento do escritor, perseguido pelo desejo de se alimentar naquela fonte subversiva da ordem, propiciando novas oportunidades de encontros cerimoniais regeneradores (inclusive noutros géneros literários, como a poesia, a narrativa e o ensaio). Deles resulta uma apuração na escrita e a afirmação da sua voz original, dramaturgicamente densa, de tons crus ou líricos, de acordo com a lógica e coerência interna de cada peça.

Um outro livro suscita alguns breves apontamentos. A colectânea *Obra Completa: 2006-2014*, de Mickaël de Oliveira, já no título escolhido causa alguma perplexidade, apesar de o autor invocar o argumento da ironia, com base no paradoxo do forçoso estado de incompletude de todo o texto dramático. No importante e esclarecido prefácio de Fernando Matos de Oliveira, recorda-se a «retórica celebrativa» com que esse tipo de publicações se impôs no mercado editorial do século XVIII – a *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* (1562) poderá ser considerada entre as suas precursoras –, para chegar triunfalmente até ao presente. No entanto, além da eventual jocosidade, a perplexidade permanece pelo facto de aquela opção insinuar a presença de alguma componente autocelebrativa, talvez também auto-irónica, mas que não deixa de causar certo desconforto, vinda de um autor tão jovem... Ficarà, porém, amenizado por o livro ser anunciado como primeiro tomo, comunicando intenções e compromissos para uma futura continuidade.

Para os leitores que não tiveram a oportunidade de assistir aos espectáculos criados a partir dos textos reunidos neste volume, o roteiro crítico facultado pelo prefaciador é especialmente útil para a compreensão deste teatro. Dir-se-ia, em síntese e correndo-se o risco de simplificação excessiva ou de avaliação injusta, que esta é matéria bastante «líquida», em que afloram sinais pós-dramáticos, citações rápidas e superficiais, alienação e demissão do colectivo. A veia provocadora limita-se a explorar e mostrar personagens ou figuras apáticas e apolíticas, ancilosas numa inércia obstinada, por vezes obtusa ou até soberba, de universos pobres e egotistas, falas condimentadas com abundante turpilóquio e constante verborreia escatológica. Através destes representantes duma humanidade disforme, pretender-se-á denunciar o perigo de a humanidade se tornar naquilo? Condenada, sem resgate, sem vontade de transformação por parte dos actores, sem hipóteses de catarse redentora para os espectadores? Não querem ser reparos ditados por pruridos preciosistas ou moralizadores, já que, desde o choque desencadeado pela famosa «Mordre» de *Roi Ubu* (1897), de Alfred Jarry, passando pelos trocadihos «Vaucluse/Merdecluse» de *En attendant Godot* (1952) e «fourmi/formication» de *Oh, les beaux jours!* (1963), de Samuel Beckett, até a *Sul concetto di volto del figlio di Dio* (2010), de Romeo Castellucci, temos amplas demonstrações de quão sólidos, oportunos e pertinentes podem ser todos os recursos linguísticos, em associação com ideias burlescas, conceitos filosóficos de grande profundidade e imagens duma beleza

pungente. Até uma certa linha abjeccionista da segunda metade do século XX ostentava traços contraculturais bem pouco produtivos, mas sem abdicar da sua posição no debate da pólis. E o mais recente *in-yer-face theatre* britânico, inovador e contestatário, confrontava o público com toda a violência duma sociedade consumista e opressiva com a qual, inequivocamente, não chegaria a compromissos nem aceitaria ser cúmplice. Infelizmente, o suicídio de Sarah Kane foi talvez o grito mais lancinante, e o gesto mais extremo, que o comprova. No entanto, e independentemente do seu *background* e condições, caberá aos dramaturgos continuar a desafiar a realidade, explorando alternativas que concertem razões artísticas e humanas. Porventura, valerá a pena insistir em fazer perguntas, pôr em causa a tirania das certezas populistas e a estratégia da incerteza sistémica, para que o teatro afirme uma das suas muitas vocações: ser lugar onde acontece uma comunicação fecunda e se tecem relações autênticas.

Se neste livro Mickaël de Oliveira expõe a sua abordagem exploratória das possibilidades da cena, aguardam-se os próximos tomos para verificação da eventual confirmação destas escolhas, duma maior problematização, do desenvolvimento de afinações críticas ou da aposta em rumos mais férteis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt (2014), *La solitudine del cittadino globale*, Milão, Universale Economica Feltrinelli, Saggi.
- BAUMAN, Zygmunt e LYON, David (2013), *Sesto potere: La sorveglianza nella modernità liquida*, Bari / Roma, Editori Laterza.
- PLASSARD, Didier (2012), «O pós-dramático, ou seja, a abstracção», *Sinais de Cena*, n.º 18, APCT/CET, pp. 14-20.
- SERÓDIO, Maria Helena (2004), «Dramaturgia», in MARTINHO, Fernando J. B. (coord.), *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões, pp. 95-141.