

O TEATRO NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA OU VICE-VERSA

MARTA BRITES ROSA

O TEATRO NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA OU VICE-VERSA

Há um fio invisível que une este número e que parece impor-se como tema e como condição do teatro: a memória. Não apenas enquanto evocação do passado, mas como exercício ativo de consciência – histórica, política e social. Se o Dossiê Temático nos convoca a pensar o teatro na construção da democracia, os restantes textos lembram-nos de que não há democracia sem memória, tal como não há teatro sem a capacidade de reinscrever o vivido no presente.

A memória surge, assim, como um duplo movimento: é aquilo que nos constitui enquanto humanos – aquilo que nos permite reconhecer-nos individual e coletivamente – e, simultaneamente, aquilo que nos convoca à responsabilidade de olhar o outro, de construir uma comunidade e de assegurar um espaço público partilhado. No teatro, essa memória ganha corpo, voz e gesto; torna-se experiência comum.

O Dossiê Temático *Teatro, revolução e a construção da democracia* torna explícita esta ligação entre memória e prática política revelando uma preocupação comum: como lembrar, o que lembrar e para quem. Como sublinham os seus coordenadores, José Pedro Sousa e Ariadne

↑ POPULARES EM FESTA NUM CARRO DE COMBATE EM LISBOA, 25 DE ABRIL DE 1974.

[F] CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO 25 DE ABRIL.

← MANIFESTAÇÃO DO 25 ABRIL EM 1983, PORTO. [F] HENRIQUE MATOS.

Nunes, os artigos reunidos mostram de que modo, em diferentes contextos históricos e geográficos, o teatro assumiu uma função de contestação e de intervenção, questionando regimes e estruturas sociais. Trabalham sobre a memória, preservando-a, disputando-a ou reconfigurando-a.

O questionamento do papel do teatro no processo revolucionário português de 1974-75 – e das tensões entre diferentes concepções do seu compromisso político – atravessa os artigos de Gabriella Rodrigues, Bruno Ministro e Henrique Laurentino.

Gabriella Rodrigues revisita a reencenação de *Liberdade, liberdade*, em Lisboa (1974), mostrando como um espetáculo de resistência à ditadura se transforma quando cruza o Atlântico e depara com um contexto político distinto; **Bruno Ministro**, ao abordar *Um auto para Jerusalém*, de Mário Cesariny, expõe como a memória da resistência se pode tornar um campo de conflito, revelando expectativas divergentes sobre o papel do teatro no processo revolucionário; **Henrique Laurentino** analisa *A mãe* (1977), levado à cena pela Comuna – Teatro de Pesquisa, centrando-se na música do espetáculo como “construção de uma visão ideológica e histórica”. Neste espetáculo, tal como no que é analisado por Gabriella Rodrigues, as tensões entre didatismo e mobilização revolucionária infiltram-se na forma como a peça é recebida: vista por uns como desadequada ao processo revolucionário português, e por outros como dramaturgicamente frágil, foi a empatia criada com o público que marcou a sua inscrição na memória coletiva e na história do teatro.

A escala local ganha relevo no texto de **Sara Rodrigues Diogo**, através do trabalho de Vicente Rodrigues, impulsionador do teatro amador do Torrão (Alcácer do Sal), que entre 1944 e 1982 escreveu e representou com grupos amadores locais. Os seus espetáculos, polvilhados de crítica política, foram motor para a reflexão coletiva e para o diálogo, aproximando a comunidade do debate social.

Tiago Ivo Cruz analisa o impacto do “teatro popular tradicional” em diferentes públicos ao abordar, de vários ângulos, a descentralização cultural durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC): do teatro popular que foi a zonas mais urbanas, dos financiamentos à dinamização cultural pós-25 de Abril e do trabalho dos grupos de teatro para além do ato teatral.

Fábio Belém, através da correspondência do grupo Cornucópia, narra as vicissitudes vividas ao longo dos primeiros anos da companhia, no período pré e pós-25 de Abril, na busca por subsídios estatais que permitissem a continuação dos trabalhos e que, simultaneamente, fossem um reconhecimento do importante papel do teatro na sociedade. A dramatização de momentos históricos para uma análise crítica do presente é uma constante no teatro político, providenciando ao espectador exemplos a seguir ou erros a não repetir. Nesse sentido, **Rafael Ferreira**, focando-se no espetáculo *Cabaré Sade* (2018), afirma que “revisitar um espetáculo que aborda a Revolução Francesa num período de crise democrática no Brasil constitui (...) uma forma de elaboração crítica do passado revolucionário, na qual vitórias e derrotas são encaradas como um trabalho de luto e de memória ativa”. Em diálogo com esta afirmação, **Rui Tavares de Faria** demonstra como, em *O encoberto*, de Natália Correia, a paródia e o distanciamento histórico funcionam como instrumentos de denúncia da irracionalidade da ditadura salazarista, reafirmando o teatro como espaço de questionamento e de construção de consciência cívica.

Bruna Tchalekian e **Mitsuko Antunes** conduzem-nos até *Morte e vida severina* (1965), espetáculo fundador do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), onde o palco novamente se torna lugar de denúncia e de partilha, dando voz a uma realidade social marcada pela desigualdade e pela fome dos camponeses do Nordeste brasileiro.

Helena Ferreira confronta as promessas de igualdade da Revolução dos Cravos com a persistência de desigualdades de género na cúpula

das estruturas teatrais na atualidade, evidenciando como este instrumento de marginalização de vozes e experiências diferentes se perpetua.

O texto de **Ana Carolina Gomes** amplia este campo de reflexão ao trazer à tona histórias de mulheres escamoteadas por uma visão patriarcal da história, concluindo que a arte “não é apenas uma forma de representação, mas também um agente de memória”, retratando neste artigo espetáculos que encenam memórias da participação das mulheres no período revolucionário, que serviam “na invisibilidade o trabalho visível dos homens”.

Filipe Figueiredo e Paula Gomes Magalhães, coordenadores do *Portefólio*, desvendam os primeiros anos da Comuna – Teatro de Pesquisa através do trabalho dos fotógrafos que acompanharam a companhia nos primeiros anos e assistiram à sua formação e crescimento. As imagens refletem o espírito de proximidade com o público, de experimentação, da importância do corpo como expressão das emoções, tornando-se elas próprias memórias de uma prática.

Quem nos fala na *Primeira Pessoa* é Luís Lucas, numa entrevista orientada por **Ariadne Nunes e Marta Brites Rosa**, lembrando episódios que acabaram por ser etapas fundamentais na sua vida e percurso profissional. Sobressai a ousadia com que se lançava ao desconhecido, marcando a sua postura perante a vida e a vontade de alcançar o que almejava.

Também em *Passos em Volta*, secção coordenada por Catarina Firmo, Joana d'Eça Leal, Rita Martins e Rui Pina Coelho, a memória se manifesta como ato de resistência e de criação, em diálogo direto com o presente. Em *King size*, de Sónia Baptista, analisado por **Francesca Rayner**, a paródia dos tropos da masculinidade – construída por

um elenco feminino – convoca um riso que expõe a absurdidade das convenções e das normas de género, revelando a sua artificialidade. Já em *Told by my mother*, de Ali Chahrour, segundo nos conta **Maíra Santos**, num contexto de colapso contínuo, entre guerras, crises e violência, o testemunho – sobretudo o amor maternal – recusa ser encerrado no passado e inscreve-se como luta presente, transformando o íntimo em responsabilidade coletiva. Também nas críticas de **Rui Pina Coelho** a memória se afirma como último vínculo possível. Em *La distance*, de Tiago Rodrigues, é o amor fraternal que ganha relevo como forma de luta contra o esquecimento. Num futuro em que um regime totalitário tenta apagar a história da Terra, é através do exercício da memória de um pai e de uma filha que se resiste ao colapso e à desumanização. Em *Morrer pelos passarinhos*, de Lígia Soares e Henrique Furtado Vieira, a memória é reativada coletivamente e reinventada a cada apresentação, apontando para a possibilidade de reencantamento do mundo mesmo em cenários de crise. Por sua vez, *Luta armada*, do Hotel Europa, analisado por **Rita Rocha**, coloca-nos perante a memória como campo de disputa: o que fazer com a memória da revolução? Através do teatro documental, questionam-se os limites da memória coletiva e os processos de nomeação – quem decide o que é lembrado, e como? Finalmente, em *Spazio latente*, de Filippo Rosati, **Ohanna Pereira** revela o modo como a memória surge como fronteira do humano: num mundo mediado por algoritmos, a possibilidade de inserir, apagar ou manipular memórias expõe dilemas éticos e políticos fundamentais, lembrando que a memória é também aquilo que sustenta a criatividade e o desejo; no fundo, o que distingue um humano de um humanoide.

A secção *Leituras*, coordenada por Emília Costa e Teresa Faria, prossegue na homenagem a figuras importantes do teatro português iniciada no último número, agora dedicada a Maria Helena Serôdio,

querida professora, vivíssima crítica de teatro, investigadora e fundadora da revista *Sinais de Cena*, entre muitas outras facetas que promoveram os Estudos de Teatro em Portugal e projetaram o teatro português no Mundo. Nos vários textos incluídos sobre Maria Helena Serôdio sobressaem as palavras “rigor”, “exigência”, “cuidado”, “generosidade”, “sensibilidade”, “cumplicidade” e, significativamente, “paixão”. Paixão pelo teatro, pelos seus criadores, pensadores, autores, pelas companhias, num esforço de passar essa paixão, de forma sustentada, para o público. Ou seja, dar a compreender aos outros o fenómeno teatral é a forma que Maria Helena Serôdio tem de partilhar a sua paixão: um amor que se consolida na compreensão do outro. A evocação de Maria Helena Serôdio atravessa vários textos que, em conjunto, constroem uma memória viva do seu pensamento e da sua prática. **Rui Pina Coelho** acompanha o seu percurso enquanto crítica, revelando a exigência e o rigor do seu olhar; **Helena Simões** sublinha o papel da crítica como mediação entre obra, tempo e público; **Michael Greer** recua ao início do percurso académico de Maria Helena Serôdio, analisando a sua leitura de Samuel Beckett e a forma como nela se articulam o absurdo e o trágico; **Maria João Brilhante** destaca a importância da análise do espetáculo no seu trabalho, evidenciando o diálogo entre texto e cena, nomeadamente a partir de Shakespeare.

Ainda na secção *Leituras*, **Francesca Rayner**, ao recensar estudos sobre teatro experimental, retoma a ideia do “crítico apaixonado”, como Maria Helena Serôdio o era, indicando que ao abordar as novas experimentações os críticos mantinham uma “relação íntima com as práticas artísticas que os apaixonam e que queriam dar a conhecer ao público”. **David Antunes**, ao escrever sobre os ensaios de Eugénia Vasques, traça um retrato da autora através das suas múltiplas abordagens ao teatro, mostrando como o pensamento crítico também constrói memória. **Alexandra Marinho de Oliveira** revisita o pensamento

de Hans-Thies Lehmann sobre Bertolt Brecht, reativando conceitos fundamentais para o entendimento do teatro contemporâneo. **Marta Brites Rosa**, ao recensar *What would Garrick do?*, convoca práticas do século XVIII para o presente, demonstrando como a história do teatro pode ser reexperimentada no corpo do ator.

Finalmente, **Andrelise Gautério Santorum** chama a atenção para o papel dos arquivos, lembrando-nos que a memória não se preserva apenas – precisa de ser acessível, interrogada e ativada. Sem esse gesto, os documentos permanecem silenciosos, incapazes de gerar conhecimento ou pensamento. Também aqui, a memória se revela como prática: algo que exige cuidado, continuidade e responsabilidade.

No seu conjunto, este número mostra-nos que a memória não é um repositório estático, mas um processo contínuo de construção e de reinterpretação. Peço de empréstimo a Rui Tavares a leitura que faz da afirmação de João de Barros (1496-1570): “A história é um espectador do entendimento”, no duplo sentido em que desperta o conhecimento e nos torna mais espertos^[1]. É através dela que se formam identidades, que se reconhecem comunidades, que se compreende o outro. E é também através dela que a democracia se torna possível – não como dado adquirido, mas como um processo contínuo, feito de revisões, de escutas, de partilhas e de questionamentos.

O teatro, nesse sentido, não oferece respostas fechadas. É antes um espaço onde se combatem estigmas, se questionam dogmas e se criticam atitudes. Um espaço para lembrar, para questionar, para sentir em conjunto. E talvez seja precisamente aí que reside a sua força – na capacidade de nos reunir em torno daquilo que fomos, daquilo que somos e daquilo que ainda podemos vir a ser. O que fazer com

[1] Rui Tavares refere este empréstimo na “Apresentação” da coleção *Espectadores do entendimento*, no seu primeiro volume, *Escutar os mortos com os olhos*, de Roger Chartier (Tinta-da-china, 2025).

essa capacidade de memória? – a tarefa permanece, inevitavelmente, do lado do público.

Uma nota final. Falando de memória não posso deixar de evocar os nomes de Maria Helena Werneck (1951-2026), que integrou o Conselho Científico da *Sinais de Cena* e colaborou em várias iniciativas do CET, de Helena Simões (1957-2026), membro do CET quase desde o seu início e de quem hoje publicamos a sua última produção para a revista, e de Luís Lucas (1952-2025), que nos concedeu uma entrevista sem que pudéssemos imaginar que aquelas seriam as suas últimas memórias na primeira pessoa. Graças à memória, podemos sempre recordá-los e aprender com os seus exemplos e as suas palavras. Através dos testemunhos que nos deixaram, também aqueles que não os conheceram poderão integrá-los na sua própria história individual.

