

## Representações de Portugal na dramaturgia brasileira: Um estudo de caso

Jorge Palinhos  
CECS-ICS Universidade do Minho, ESAP

### Resumo

Em 2012, um protocolo entre o Centro de Dramaturgia Contemporânea de São Paulo e o Teatro Académico Gil Vicente, de Coimbra deu origem a um intercâmbio no qual um grupo de dramaturgos brasileiros esteve em residência de criação em Portugal, escrevendo peças curtas que abordavam as relações entre os dois países. No conjunto das peças produzidas surgiram uma série de referências recorrentes a propósito de um conjunto de gestos que traduzem, segundo este olhar brasileiro, o próprio conceito de portugalidade. Na minha comunicação proponho analisar esses textos e detetar os gestos, aspirações e receios que traduzem em relação ao legado português do Brasil.

### Palavras-chave

*Semiótica, Dramaturgia Brasileira, Lusofonia*

### Introdução

Desde os estudos pioneiros de Ferdinand de Saussure, Roland Barthes e outros que o texto literário é entendido como um campo simbólico que remete para o real. No jogo entre o significante e o significado existe uma força de estabilização, a analogia (Barthes, 1987: 145), que nos aproxima insistentemente de determinadas visões da realidade. É devido a este princípio que é frequente interpretar textos literários como fenómenos que refletem visões não apenas pessoais, mas também culturais, de determinados aspetos da realidade. Este é o princípio de grande parte da análise semiótica, que consiste numa leitura de “valores sociais, morais, ideológicos” (Barthes, 1987: 149) de obras literárias e não só.

Tal é a tarefa que me proponho fazer neste artigo, onde tomo um conjunto de breves textos teatrais de vários autores brasileiros e procuro descodificar neles um conjunto regular de signos que remetem para uma determinada visão brasileira de Portugal.

As relações entre Portugal e o Brasil, ou mais latamente as relações de lusofonia, são regidas por equívocos e dificuldades emanadas das mais diversas causas. É, no dizer de Maria Manuel Baptista, “o lugar do verdadeiramente ‘não-dito’, uma espécie de espaço fantasmático da nossa cultura” (Baptista, *apud* Martins, 2006: 24) pleno equívocos e de expectativas permanentemente frustradas.

É num esforço de mapear uma parte desse território que surge este trabalho que se propõe fazer uma análise semiótica e uma tentativa de estabelecimento de signos comuns que transparecem nos textos de vários dramaturgos no que diz respeito à representação de Portugal e das relações entre o Brasil e Portugal. Para tal irei recorrer ao método semiótico, a fim de sugerir um sistema de significação (Eco, 2007: 6) que seja comum a esses mesmo textos.

Com esse fim em vista, começarei por fazer um muito breve sumário do panorama dramaturgicamente brasileiro, a que se seguirá uma descrição do projeto em que surgem estes textos, uma análise destes textos e, por fim, uma identificação de imagens recorrentes nos textos.

### 1) A Dramaturgia Brasileira

Apesar de o Nordeste brasileiro sempre ter evidenciado uma dramaturgia robusta, descendente do teatro vicentino e popular português, normalmente considera-se que a moderna dramaturgia brasileira só ganhou expressão em pleno século XX, e, segundo Figueira (*apud* Palinhos *et al*, 2012: 15) está maioritariamente concentrada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Segundo Figueira (*ibidem*), as figuras tutelares desta dramaturgia são Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Dias Gomes, Ariano Suassuna, todos autores do século XX. Nelson Rodrigues, nomeadamente, é tido como o fundador da moderna dramaturgia brasileira com a sua peça *Vestido de Noiva*, de 1943.

A fortuna da dramaturgia brasileira foi bastante instável, no entanto, vítima das condições sociopolíticas daquele país, tendo sido bastante afetada pela ditadura militar que governou o país na década de 70 e 80.

Atualmente, com o ambiente de prosperidade e fomento cultural derivado das boas condições económicas e da ascensão de uma nova classe média, a dramaturgia brasileira tem ganho novo vigor e visibilidade, em parte devido ao apoio estatal, que procura desenvolver marcos culturais significativos que assinalem internacionalmente a força cultural daquele país. Sob esse patrocínio, alguns autores contemporâneos começaram já a ganhar alguma presença no panorama internacional de teatro, como é o caso de Roberto Alvim ou Marcos Barbosa.

Figueira nota que as principais influências estéticas do teatro daquele país são em larga margem as ideias de Hegel e o teatro de Bertolt Brecht. Efetivamente, o teatro político do segundo parece ter tido um forte ascendente em grande parte do teatro brasileiro, visível numa das figuras mais destacadas da história do teatro brasileiro, o encenador e dramaturgo Augusto Boal, que desenvolveu novas formas de fazer teatro, como o Teatro-Fórum ou o Teatro do Oprimido, a partir das ideias de Brecht.

Apesar de tudo, Figueira não deixa de precaver que

existe uma diversidade muito grande na dramaturgia daquele país:

Uns põem as personagens a fazer mais referências ao próprio mundo, outros menos. Uns têm vocabulário mais rural, outros mais urbano. Uns têm um tom confessional, autobiográfico, outros um registo documental, de testemunho. Algumas peças são mais dramáticas, outras mais narrativas. Algumas personagens são como as pessoas, inconstantes e incoerentes, outras quase não existem, são apenas os próprios autores a falar por elas. A crítica e a academia revelam a atenção dos novos autores ao pós-dramático, aos retratos do quotidiano ou aos dispositivos metafóricos.

(Figueira, *apud* Palinhos *et al*, 2012: 19).

Tudo isto gera uma dramaturgia ainda relativamente jovem, diversa, mas ansiosa por refletir nas contradições e situação contemporânea daquele país da América Latina em relação com o seu legado histórico e cultural e com o resto do mundo e da lusofonia. E é sobre uma pequena amostra desta dramaturgia, desenvolvida em condições particulares que descreverei a seguir, que irei proceder à minha análise.

## 2) O projeto Capitánias Dramatúrgicas

O Centro de Dramaturgia Contemporânea é um grupo de discussão e promoção da dramaturgia contemporânea sediado em São Paulo, no Brasil, composto por Dênio Maués, Drika Nery, Luís Eduardo de Sousa, Luís Indriunas e Paula Chagas Autran, contando ainda com a participação de diferentes dramaturgos convidados.

O grupo mantém uma página de internet, indicada na bibliografia, onde apresenta um repositório gratuito de peças de teatro contemporâneas, além de diferentes textos ensaísticos e de reflexão sobre a produção e papel da dramaturgia contemporânea no Brasil.

Entre Março de 2012 e Setembro do mesmo ano, este grupo organizou, em parceria com o Centro de Dramaturgia Contemporânea do Teatro Académico Gil Vicente, de Coimbra, um projeto de cruzamento artístico designado por «Capitánias Dramatúrgicas».

O projeto, no blog, página de Facebook e outros materiais promocionais, é descrito desta forma:

CAPITANIAS DRAMATÚRGICAS Parceria inédita entre artistas brasileiros e portugueses, centrado na escrita dramatúrgica e na troca de experiências entre autores das duas nacionalidades. Para efetivar esta troca inédita, um jovem grupo brasileiro que produz e monta dramaturgia contemporânea juntou-se a Fabio

Torres e Marcos Gomes (ambos com experiência em direção, além da escrita e com parcerias já realizadas com grupos de teatro de Portugal). Além disso, o grupo será coordenado por Samir Yazbek, consagrado autor e encenador, com trabalho realizado na difusão e na troca da dramaturgia brasileira. Capitánias Dramatúrgicas é um projeto idealizado por conta do interesse comum na pesquisa da dramaturgia contemporânea.

Os dramaturgos envolvidos no projeto foram Paula Chagas Autran, Drika Nery, Fabio Brandi Torres, Marcos Gomes, Dênio Maués, Luís Indriunas e Luís Eduardo de Sousa, com a participação de Samir Yazbek, que afirmou: “O projeto Capitánias Dramatúrgicas é um momento para entender as características dos dois países e deve abrir espaços de discussões na dramaturgia brasileira.”

O programa incluiu várias atividades, como encontros com encenadores, dramaturgos e especialistas em teatro portugueses e trabalho de improvisação com atores, encenadores e dramaturgos portugueses, sempre sob o mote pessoano de «Navegar é preciso». Realizaram-se leituras dramatizadas das sete cenas que foram escritas pelos dramaturgos brasileiros, em Portugal, que foram interpretadas por atores portugueses.

As cenas foram: *Transatlântico – um experimento cênico*, de Dênio Maués; *Na língua do Amor é que a gente se desentende*, de Drika Nery; *Da natureza de fronhas e lençóis*, de Fabio Brandi Torres; *Um coração real?*, de Luís Indriunas; *Psico-autografia*, de Luís Eduardo de Sousa; *O Imperador*, de Marcos Gomes; e *Ocridalina*, de Paula Chagas Autran.

O projeto concluiu-se com a leitura dramatizada dos textos dos sete dramaturgos brasileiros por atores portugueses no Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, que aconteceu no dia 31 de março. Posteriormente, houve ainda uma nova leitura dramatizada a 4 de setembro, no Teatro Commune, em São Paulo, e a 1 de novembro de 2012, na Escola de Teatro de São Paulo, no Brasil.

O processo de trabalho implicou uma estadia dos dramaturgos brasileiros em Portugal, com passagem por Lisboa e Coimbra, e trabalho de desenvolvimento dos textos com improvisações dos atores portugueses.

E aqui começa o aspeto que me interessa neste processo. Vários dramaturgos brasileiros, que vinham pela primeira vez a Portugal, confessaram ter uma imagem muito diferente do país, mais rural e arcaica, do que aquela que vieram a encontrar. E o processo de trabalho com os atores portugueses também revelou diferenças ao nível da linguagem e da cultura, que levaram Luís Eduardo de Sousa a comentar: “Meu mote era uma cilada que foi quebrada pela tradução simultânea dos atores portugueses.”, mostrando assim que mesmo entre os

criadores houve uma necessidade de colmatar abismos culturais. O dramaturgo Fabio Brandi Torres por sua vez notou: “Não é só o Oceano Atlântico que nos separa, eles [os atores] estão abrindo caminhos sobre as diferenças e universo de Portugal. As improvisações nos mostram modos de pensar e informações diferentes. Tem sido um processo rico”.

Foi sobre estes textos que entendi debruçar-me e tentar encontrar neles a marca deste confronto artístico e pessoal entre o Brasil e Portugal, em busca de sinais de várias visões destes autores de Portugal, tanto nas imagens culturais como na sua vivência real.

Para tanto solicitei que me fossem facultados os textos finais – posteriores à apresentação de Coimbra – e contendo já as marcas da experiência. Dos vários dramaturgos contactados, seis deles facultaram os textos, que passarei a analisar, tomando-os como artefactos culturais e pessoais que evidenciam marcas de uma vivência cultural brasileira, de um reflexo brasileiro de Portugal, e também marcas de uma vivência pessoal de Portugal. Não procurarei analisar os textos na sua natureza literária ou teatral, apesar de serem evidentemente signos destas práticas culturais, pois isso levar-me-ia à necessidade de avaliar as práticas cénicas, a literatura brasileira e a posição destes textos naqueles dois panoramas, o que sai claramente do âmbito do trabalho proposto.

### 3) Análise dos textos

Os textos que me foram disponibilizados foram *Transatlântico – um experimento cênico*, de Dênio Maués; *Na língua do Amor é que a gente se desentende*, de Drika Nery; *Da natureza de fronhas e lençóis*, de Fabio Brandi Torres; *Um coração real?*, de Luís Indriunas; *O Imperador*, de Marcos Gomes, e *Ocridalina*, de Paula Chagas Autran.

Começando pelo texto *Da Natureza de Fronhas e Lençóis*, de Fabio Brandi Torres, estamos perante um diálogo entre três personagens, chamadas Gaspar, Belchior e Cama de Gonçalo. O diálogo diz respeito a um episódio histórico do século XVII em que um português, Gonçalo Pires, levou uma cama de Portugal para São Paulo, no Brasil. Quando essa cama foi confiscada para acolher um funcionário público português pela vila, Gonçalo, que primeira se negara a emprestar a cama de livre vontade, recusou-se a receber esta de volta.

O texto sugere uma relação erótica entre a Cama e Gonçalo, como se de uma história de amor se tratasse, para justificar o extremismo da posição de Gonçalo. A cama assume quase o papel de personagem feminina, que é forçada a receber o funcionário português, sendo rejeitada pelo companheiro legítimo por isso.

O enredo remete-nos para as noções de legítima

propriedade, mas também de fertilidade. A cama desempenha aqui o papel que normalmente é atribuído às mulheres nas narrativas em torno do direito de pernada – um alegado direito medieval de os senhores dormirem com as mulheres dos seus vassallos. E deste modo é como se a cama representasse o território brasileiro, colonizado por portugueses, mas portugueses que rejeitam a autoridade do seu país de origem, tal como Gonçalo Pires rejeita emprestar a sua cama ao alto funcionário vindo da metrópole. O texto parece reconhecer uma natureza fundamentalmente portuguesa no Brasil, mas que reivindica a sua autonomia e liberdade em relação à matriz e autoridade original.

Ao mesmo tempo, o texto apresenta uma estratégia de desvalorizar a vila de São Paulo da época dos acontecimentos, tão pobre que nem tem uma cama condigna para receber o funcionário régio. Mas essa estratégia de desvalorização acaba por engrandecer o gesto de rutura de Gonçalo. E o texto termina com uma defesa da predominância da vida, do fluxo da vida, em relação à rigidez da lei e dos costumes, apostando assim numa adaptabilidade da vida que deve predominar sobre todos os princípios, um pouco como o próprio Brasil se adapta às condições da sua existência, em contraponto com um Portugal que ainda aparece associado a uma ideia de arcaísmo e rigidez hierárquica.

*Na língua do Amor é que a gente se desentende*, de Drika Nery, é um relato a duas vozes da emigração de um casal luso-brasileiro: Laura e Miguel. O texto recorre a um dispositivo de distanciamento brechtiano em que os atores desempenham alternadamente o papel de narradores, explicando a ação ao público, e personagens, exprimindo a sua visão subjetiva sobre os acontecimentos. A peça inspira-se num caso da atualidade, as chamadas “Mães de Bragança”: um movimento popular naquela cidade portuguesa que pretendia expulsar as mulheres brasileiras que trabalhavam nos estabelecimentos de diversão noturna da cidade. Laura é brasileira e emigrou deliberadamente para Portugal. Miguel é português e arquiteto. Ambos apaixonam-se. Não conseguindo arranjar emprego, Miguel decide que o melhor é irem ambos para o Brasil, para a terra de Laura. Mas esta resiste, e, mesmo tendo perdido o emprego, prefere ir para a Alemanha.

O texto estabelece contrastes económicos entre o Portugal da crise económica e o Brasil das oportunidades que, curiosamente, é rejeitado pela personagem brasileira.

No entanto o enredo complica-se com o protesto das “Mães”, que afeta Laura e a sua tia Betina, que era amante do pai de Rui, e acaba expulsa para o Brasil, onde se torna efetivamente prostituta, devido ao ostracismo que sofre aí, por toda a gente pensar que ela foi para a Europa

prostituir-se.

O texto reflete uma autoimagem negativa do Brasil, em que se acredita que é mulher e emigra para a Europa vai necessariamente para se prostituir. Nesse aspeto parece confirmar o preconceito das “Mães de Bragança”, revelando uma ligação complexa da imagem da mulher brasileira no exterior, que parece existir mesmo dentro do próprio Brasil.

O texto termina com a partida de Miguel para o Brasil, e de Laura para a Alemanha, parecendo refletir uma reaproximação de Portugal do Brasil, mas que o próprio Brasil parece orientar mais o seu olhar para a Europa mais rica, em detrimento de qualquer ideal de Lusofonia. Por outras palavras, o texto parece assumir o final de uma emigração economicamente motivada do Brasil, que é substituída por um desejo de liberdade e cosmopolitismo, ao passo que a imigração portuguesa para o Brasil é vista como sendo fundamentalmente alimentada por necessidades económicas.

*Nos Países de Nomes Impronunciáveis*, de Paula Chagas Autran, é composto por várias cartas e bilhetes de personagens chamadas Kátia, Ocridalina, Joana, Clarice, Henrique, Caio, além de notícias e depoimentos de Maria José, Jailson e Marcinha, que constroem um jogo cénico entre a natureza oral do teatro e a natureza escrita dos discursos que se apresentam. São-nos apresentadas três relações paralelas de mãe e filha (Clarice e Kátia), mãe e filho (Joana e Caio) e de um casal (Ocridalina e Henrique). As cartas servem para explicar que existe uma distância, física ou emocional entre estes pares, que terminam em rutura. Aliás, as cartas finais de três personagens têm um início anafórico: «(Kátia) Mãe, como você deve ter reparado, eu não voltei»; «(Ocridalina) Henrique: Como você reparou eu não voltei para casa»; «(Joana) Filho, eu não voltei como você deve ter reparado.» (Autran, 2012: 17-18)

Estas três rejeições parecem constituir também a rejeição por parte de Kátia, Ocridalina e Joana de relações formais, de situações de medo e de situações de dependência emocional e de conformismo. Apesar destes rompimentos mais ou menos fortes, o texto termina numa nota positiva, com Joana a incentivar o seu filho a casar-se com Marcinha, isto é, a estabelecer uma nova relação e uma nova posição de emancipação em relação à velha ordem. A relação entre Portugal e o Brasil é abordada de forma direta na carta de Ocridalina a Henrique, onde esta menciona Cabral, os descobrimentos portugueses e Fernando Pessoa como ideal de aventura e de liberdade. Embora seja tentador ver em todas estas ruturas uma metáfora das relações entre Portugal e Brasil, elas parecem traduzir antes um desejo brasileiro de libertação de um passado recente e de abertura ao cosmopolitismo

e ao risco, do qual o Portugal das Descobertas pode servir de modelo de audácia perante o desconhecido, mas dificilmente como manifestação nostálgica de um passado comum perdido.

*O Imperador*, de Marcos Gomes, é um monólogo de uma personagem anónima que anuncia que declarou a independência do seu apartamento e, num processo de aparente delírio, vai tentando governar esse apartamento e as áreas em redor como se de um país se tratasse, refletindo muitos dos problemas políticos de um país real, ainda que de forma paródica. Apesar do tom humorístico, estamos perante uma inegável reflexão sobre os desafios da nacionalidade nos tempos modernos de uma economia internacional cada vez mais interligada. E se é impossível não pensar que o ponto de partida do texto terá sido o “grito do Ipiranga” e a loucura da rainha D. Maria I, o texto apresenta menos marcas de uma reflexão cultural ou lusófona, e mais de uma reflexão cultural e política em geral.

*Um coração real*, de Luís Indriunas, relata o encontro entre Patrícia Soares (numa provável alusão ao heterónimo Bernardo Soares) e Vasco Sacadura (numa provável alusão ao aviador Sacadura Cabral), dois supostos funcionários públicos (o texto deixa a dúvida em aberto), ele português e ela brasileira e encarregue de levar o coração de D. Pedro IV, que se encontra na igreja da Lapa, no Porto, para o Brasil. Vasco é mais velho, mais formal, mais nostálgico e mais burocrático, ao passo que Patrícia é mais jovem, informal, ativa e disposta a engendrar esquemas menos lícitos para levar a sua missão a bom termo. Vasco demora-se na conversa, parecendo ter uma noção mais distendida de tempo, ao passo que Patrícia mostra maior impaciência por atingir os seus objetivos.

Esta predisposição da personagem brasileira para contornar a lei é, curiosamente, atribuída aos antecedentes portugueses:

Patrícia – Sabe-se lá quem é que está levando uma grana por trás?

Vasco – No Brasil, pensa-se sempre assim?

Patrícia – É que a gente herdou de vocês. Aprendemos a sacanear desde os tempos da colônia. (Indriunas, 2012: 10)

Aliás, o texto sublinha várias vezes esta semelhança cultural de ambos os povos, supostamente, procurarem evadir a ética de trabalho e sucesso capitalista, com Patrícia a afirmar que foi para funcionária pública para “viajar”, e Vasco a admitir que a maior ambição da sua vida é reformar-se do funcionalismo público. No entanto, este desejo comum de evitar o trabalho não esbata a

diferença de que a personagem brasileira evidenciar maior desejo de cosmopolitismo e a personagem portuguesa parecer mais resignada e menos virada para novas experiências.

No entanto, ambas personagens acabam por tentar aproveitar-se uma da outra: Vasco assediando sexualmente Patrícia, e Patrícia gravando toda a conversa para a usar como chantagem para obter o que pretende. Mais uma vez, deparamos com a mulher brasileira como alvo de desejo sexual, desejo esse que usa intencionalmente para o seu proveito. No entanto, apesar do conflito que se gera entre ambas as personagens na disputa pelo coração, o texto acaba com uma cumplicidade entre ambas, como se fosse manifestada a crença num entendimento mais profundo, que ultrapasse todas as disputas menores.

Por fim, *Transatlântico – um experimento cênico*, de Dênio Maués, centra-se num grupo restrito de personagens: uma baronesa do café, o seu filho, o escravo dela e a criada dele; mas a ação decorre num espaço e num tempo difusos: entre uma fazenda brasileira, uma casa lisboeta e um cibercafé de um quilombo, entre 1850 e os anos 2000.

Este dispositivo dramaturgício procura estabelecer um olhar abrangente sobre a história dos dois países, estabelecendo umnexo intencional entre o fim da escravatura e a crise económica atual, num permanente jogo de anacronismos temporais – como o de se poder enviar uma carta de alforria por e-mail. E nesse jogo retrata-se um Brasil em que os mais desfavorecidos, representados no escravo fugido, iniciam uma emancipação da classe dominante, ao passo que em Portugal as classes desfavorecidas lutam pela sobrevivência num contexto difícil. E isso gera um efeito dramaturgício de inversão irónica: se no início o filho da Baronesa vai para Lisboa para alargar os seus horizontes sociais e culturais, no final, a criada portuguesa vai para o Brasil em busca de emprego. Ou seja, mais uma vez encontramos a perceção atual do brasileiro que emigra para a Europa e Portugal para conhecer o mundo, e do português que emigra para o Brasil para sobreviver.

O texto termina com uma visão otimista das novas tecnologias que permitem a revolução social no Brasil contra as classes dominantes – que são relacionadas ainda com a aristocracia colonial –, tornando assim aquele país no palco onde o futuro ainda está em jogo, ao passo que Portugal parece condenado à irrelevância histórica.

## Conclusões

Olhando os textos de forma transversal, e reconhecendo diferentes abordagens individuais à mesma temática, é no entanto possível reconhecer uma série de signos comuns que os atravessam.

Uma das imagens recorrentes é a associação do Brasil a personagens femininas e quase sempre mais novas que as personagens associadas a Portugal, o que remete para uma ideia de maior otimismo e futuro para aquele país e ao mesmo tempo de urgência na mudança. Pelo contrário, Portugal aparece quase sempre associado a uma ideia de passado, de ruralidade, de velhice, de autoridade caduca, ou então de desaparecimento. A ruralidade portuguesa traduz-se em referências várias a «Trás-os-montes» como símbolo dessa ruralidade e arcaísmo. São também recorrentes as referências históricas ou literárias associadas a uma certa afetividade – como as referências recorrentes a D. Pedro IV, a Fernando Pessoa ou aos Descobrimentos – mas que também traduzem algo que está no passado e parece não ter qualquer influência em termos de futuro.

Por último, fora o texto de Indriunas, que termina com uma sugestão de cumplicidade entre as personagens portuguesa e brasileira, parece perpassar em todos os textos uma ideia de rutura – em que as personagens se afastam ou perdem as suas ligações, seguindo caminhos de isolamento, desistência ou emancipação. Este tema pode ser explicado, em parte, pela sua predominância em grande parte da dramaturgia contemporânea ocidental – predominância cuja explicação sai fora do âmbito deste trabalho –, mas também pode ser entendida como refletindo uma perplexidade generalizada sobre a forma como é possível manter laços entre dois países que têm um passado comum, mas que existem em momentos históricos e padrões culturais bastante diferentes, num processo de “disjunção entre as vertentes cultural, económica e política”, como diz Luís Cunha (*apud* Martins *et al*, 2006: 45) e integrados em “complexos processos de globalização económica e cultural” (*ibidem*). Ou seja, para concluir, a análise realizada sobre estes textos breves revela que existem posições relativamente consensuais nas representações e simbologia que são estabelecidas entre Portugal e Brasil. Assim, o primeiro é quase sempre representado de forma arcaica, dominado por princípios de autoridade e formalismo, que talvez tenham gerado algum tipo de grandeza no passado, mas que aos olhos destes dramaturgos parecem irrelevantes ou excessivamente pesados para as condições e dinâmicas globais de hoje. E se o legado histórico português é reconhecido na sua importância no passado – importância que mesmo parodiada, não deixa de ser assumida –, parece não constituir qualquer garantia para a necessidade de manter algum tipo de relacionamento

nos dias de hoje. Pelo contrário, a ideia de emancipação é frequente nestes textos – emancipação como sendo um gesto necessário e irreversível. Ao mesmo tempo os textos deixam transparecer um enorme otimismo em relação ao Brasil – otimismo não desprovido de crítica ou desejo de intervenção social. O país parece ser quase sempre encarnado por personagens femininas, jovens ou vigorosas, que olham para o futuro com ambição e esperança. E só num dos textos esse futuro parece envolver Portugal de alguma forma, sendo que nos outros o país europeu parece contar muito pouco, parecendo favorecer-se a ideia de cumplicidades novas com outros países e a consciência de que o mundo hoje é cada vez mais um mercado global, de fronteiras fluidas, onde as mesmas ideias e mercadorias circulam por toda a parte.

### Referências Bibliográficas

- AUTRAN, Paula Chagas (2012) *Nos Países de Nomes Impronunciáveis*. Texto em suporte digital facultado pela autora.
- BARTHES, Roland (1987) *A Aventura Semiológica*. Lisboa: Edições 70
- COSTA, José da (2009) *Teatro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro
- ECO, Umberto (2007) *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva
- FIGUEIRA, Jorge Loureiro (2008) *Verás que tudo é verdade*. São Paulo: Foliás
- GOMES, Marcos (2012) *O Imperador*. Texto em suporte digital facultado pelo autor
- INDRIUNAS, Luís (2012) *Um coração real*. Texto em suporte digital facultado pelo autor.
- MARTINS, Moisés de Lemos *et al* (ed.) (2006) *Comunicação e lusofonia – Por uma abordagem crítica da cultura e dos media*. Porto: Campo das Letras
- MAUÉS, Denio (2012) *Transatlântico*. Texto em suporte digital facultado pelo autor.
- NERY, Drika (2012) *Na língua do amor é que a gente se desentende*. Texto em suporte digital facultado pela autora.
- PALINHOS, Jorge *et al* (ed.) (2012) *Drama N.º 4 – Dramaturgia Contemporânea*. Porto: APAD - <http://drama.argumentistas.org/drama4.html> (Acedido a 4 de agosto de 2013)
- TORRES, Fabio Brandi (2012) *Da Natureza de Fronhas e Lençóis*. Texto em suporte digital facultado pelo autor.

### Webgrafia

- Blog do projeto Capitánias Dramatúrgicas – <http://capitaniasdramaturgicas.wordpress.com/tag/capitanias-dramaturgicas/> - Acedido a 20 de agosto de 2013
- Blog do Centro de Dramaturgia Contemporânea – <http://centrodedramaturgiacontemporanea.blogspot.pt/> - Acedido a 20 de agosto de 2013
- Notícia do site Cena Lusófona – <http://www.cenalusofona.pt/cenaberta/detalhe.asp?id=904&idcanal=1> – Acedido a 20 de agosto de 2013
- Site do Centro de Dramaturgia Contemporânea – <http://www.dramaturgiacontemporanea.com.br> – Acedido a 20 de agosto de 2013
- Site do Teatro Académico Gil Vicente – [http://www.tagv.info/pt/cat/centro\\_n\\_dramaturgias.php](http://www.tagv.info/pt/cat/centro_n_dramaturgias.php) – Acedido a 20 de agosto de 2013