



O silêncio como teatro – aproximações à produção dramática de António Torrado

Ana Margarida Ramos

Universidade de Aveiro

Il existe donc un théâtre du silence, un théâtre du corps et du cri destiné à atteindre plus profondément la sensibilité du spectateur. Cette utopie d'un «au-delà des mots» plus puissant que les mots, s'enracinant dans l'indicible, retrouve de la vigueur chaque fois que le théâtre s'essouffle et s'empoussière, que le texte n'est plus que le refuge d'une représentation machinale perpétuant des rituels vidés de leurs sens, ou l'alibi d'une culture coupée de toute nécessité

(Ryngaert, 1996 : 28)

O Teatro é um espaço desvelador. Ilumina o escuro. Povoia de vozes o silêncio. Descortina, exhibe, repercute os conflitos latentes.

(Torrado, 2001: 11)

Palavras-chave: teatro, silêncio, António Torrado, cenografia, encenação, representação, texto dramático

Keywords: theatre, silence, António Torrado, scenography, *mise en scène*, representation, dramatic text

Com uma actividade literária longa e reconhecida, António Torrado tem dedicado especial atenção à escrita teatral, tanto para crianças como para adultos, que tem desenvolvido em parceria com diferentes grupos teatrais, dos quais se destacam companhias como Teatro do Noroeste, de Viana do Castelo, onde desempenhou funções como dramaturgo residente, e a Comuna – Teatro de Pesquisa. Bastante activa tem sido, igualmente, a sua colaboração com o teatro radiofónico, nomeadamente com o programa Teatro Imaginário, para o qual escreveu vários textos, alguns dos quais entretanto publicados. Nos últimos anos, podemos mesmo afirmar que a escrita para teatro e também para cinema ocupa parte muito significativa da actividade literária do escritor que anunciou ter já fechado a porta à poesia. Contudo, ela, de forma sub-reptícia, vai irrompendo no seio de outros géneros, como é o caso dos textos dramáticos, que lhe pedem de empréstimo o lirismo e a contenção, quando não o encaixe de fragmentos

poéticos, autógrafos e alógrafos. A atracção pelas formas breves e pelo minimalismo que as caracteriza está patente em outros géneros trabalhados pelo autor, desde a poesia à prosa. No primeiro caso, e dando apenas o exemplo de um volume recente destinado ao público infantil – *Como quem diz*¹ (2005) – verifica-se como a concentração formal reforça os jogos de palavras e de sonoridades que estruturam os textos poéticos que integram a publicação. Também aqui, é assíduo o recurso a composições que assumem uma forma dialogada, numa espécie de duetos improváveis, de que «A Urtiga e a Mão», «O Bacilo e o Antibiótico» ou «A Baqueta e o Tambor» são exemplos elucidativos. Na prosa, destaquem-se, por exemplo, os textos de *Almanaque Lacónico* (1991), onde é visível a influência de um discurso de tipo aforístico, cuja contenção favorece a hesitação do leitor perante as possibilidades que o texto propõe, feito de sugestões e de não-ditos. Mas a afinidade com o texto dramático, e com a própria ideia de dramaticidade que parece poder funcionar como chave de leitura para a obra de António Torrado, é ainda mais evidente na colectânea *De Vítor ao Xadrez* (1984), onde os breves contos assumem frequentemente uma estrutura dialogada ou monologada, afastando-se da tradicional narratividade do conto. Veja-se, por exemplo, o caso dos contos «O anti-H», «Diálogo» ou «Os Ruídos», e ainda dos monólogos «Geografia» ou «Os velhos».

A atracção por peças breves, levadas à cena com poucos recursos materiais e humanos, encontra explicação em motivações económicas² e culturais, uma vez que, a partir de meados do século XX, o teatro, enquanto expressão artística, se democratiza e se descentraliza, saindo dos grandes palcos, das capitais e deixando de estar ligado, pelo menos de forma exclusiva, às grandes companhias. Os textos de António Torrado parecem, no que diz respeito à estrutura, assumidamente contida, espelhar a influência de Samuel Beckett, uma vez que se assiste a uma concentração efectiva da estrutura dramática em torno de uma ou duas personagens em cena, ou entre uma personagem e ela própria, uma vez que a sua voz se desdobra (ou se estilhaça) em mais do que uma. A força dramática do monólogo³, defendida desde há muito, conhece, nesta altura, algumas das suas melhores expressões, apoiando-se no confronto directo da personagem com o seu público. De qualquer modo, há sempre a ideia de que, de alguma forma, «le monologue peut être pris comme une sorte de limite de l'écriture dramatique» (Ryngaert, 2000: 73).

¹ Caracterizados pela brevidade da forma e da métrica – são mesmos designados por «versos miudinhos» –, os poemas da colectânea são muitas vezes construídos a partir de trocadilhos e apresentam uma forma dialogada que promove quase a sua dramatização, correspondendo, assim, a mais um exemplo de como a escrita dramática é um elemento central na obra de António Torrado, podendo quase ser transformada em chave de leitura para toda a vasta arte poética do autor.

² Confrontar com: «Sans doute pour des raisons économiques, les « petites formes », des pièces brèves pour un petit nombre de personnages et parmi celles-ci, bon nombre de monologues, règnent sur les dramaturgies des années 70-80» (Ryngaert, 2000:70).

³ Assiste-se à multiplicação de textos teatrais para um único actor, conduzindo, nos últimos anos, à evolução do teatro para uma espécie de representação de uma voz única.

A escrita dramática, fragmentada e descontínua, incentiva ainda o questionamento sobre os processos de ligação e articulação das diferentes partes (que se tornam alvo privilegiado da atenção do leitor/espectador), o que acentua a sugestão de inacabamento, de ruptura⁴ e de inquietação tão cara a alguma escrita literária contemporânea, promovendo mais a sugestão e a interrogação do que a afirmação: «l'écriture théâtrale contemporaine exprime une méfiance pour tout projet didactique, pour toute intention déclarée d'action sur le spectateur. La tendance aux œuvres « ouvertes », la réflexion sur la liberté du spectateur et sur sa démarche de réception rendent les auteurs avertis de déclarations fermes sur leurs intentions» (Ryngaert, 1996 : 16). O diálogo com outras artes e a forma como elas alastram, invadindo o território cénico, é outra das experiências que caracteriza o teatro contemporâneo, promovendo a hibridez genológica e a consequente questionação – quando não o derrube – dos seus limites e convenções: «toutes ces recherches autour des langages artistiques, ces métissages entre la parole, l'image, le mouvement, exercent une influence probable sur les textes d'auteurs. Ceux-ci se sentent moins contraints par des conventions scéniques qui évoluent très vite et qui reculent les limites du « représentable » vers davantage de liberté et d'abstraction, en tout cas vers un rapport moins étroit avec le référent» (Ryngaert, 2000: 54)

Ainda no âmbito das inovações trazidas por um certo teatro experimental, destaca-se a presença da *mise en abîme*, uma vez que algumas peças apresentam uma estrutura próxima da do encaixe, uma espécie de teatro dentro do teatro que, simultaneamente, acentua o cariz fictivo, actuando como uma espécie de efeito de distanciamento, da cena e promove o questionamento, a dúvida e a reflexão. Aliás, «le théâtre dit de l'absurde a ouvert les portes, par le jeu de massacre des conventions et par l'usage massif de la dérision, à l'inclusion dans n'importe quel texte de moments plus ou moins fugitifs ne renvoyant à rien d'autre qu'à l'espace de la scène. Il a rendu plus admissible pour la suite la prise au sérieux d'une écriture que enfreint les règles spatio-temporelles convenues» (Ryngaert, 2000: 87). Por isso, analisar a questão do espaço e do tempo nos textos de António Torrado, atendendo ao facto de estes dois elementos serem aquelas que mais têm reflectido a inovação das vanguardas, possibilita uma reflexão e um questionamento sobre os próprios limites da teatralidade. Veja-se, por exemplo, como, em alguns casos, o aqui e o agora da representação são influenciados pelo discurso narrativo/ficcional, sendo propostas ao leitor/espectador outras coordenadas espacio-temporais, nomeadamente o dantes/antigamente e o ali/noutro lugar.

Neste sentido, merece referência o facto de, em algumas peças, a perspectivação da História decorrer da observação e descrição de conflitos e dilemas interiores, pessoais e subjectivos, onde se revelam as consequências trágicas dos grandes acontecimentos históricos que, assim, ganham um relevo diferente e uma dimensão mais humana por-

⁴ Confrontar com: «La création contemporaine et l'écriture moderne s'inscrivent d'emblée dans ce théâtre de la rupture, du renouvellement et de l'interrogation» (Ryngaert, 2000: 31).

que resultam em/de ações do foro íntimo e privado. Trata-se, parece, de uma nova leitura da História e de uma perspetivação dos acontecimentos, tomados não no seu todo mas em pequenas partes. Cada um desses estilhaços e fragmentos reflectirá, de forma pessoal, afinal, a grande História, retirando-lhe alguma da impessoalidade que caracteriza o seu discurso. A ilustrar esta ideia, vejamos as peças de António Torrado que reflectem, de forma diferenciada, as consequências da Guerra Colonial. Esta ancoragem na História, que condiciona o comportamento e a actuação das personagens, não dilui, no entanto, a dimensão alegórica do teatro deste autor.

No âmbito deste estudo, e atendendo à especificidade do género em análise, repararemos a nossa atenção tanto por textos destinados ao público infantil como ao adulto, unidos por dinâmicas e preocupações similares que resultam, em muitos casos, das influências recebidas pelo autor e das suas próprias reflexões sobre estas questões.

Vamos, nesta abordagem, passar ao lado, por questões metodológicas, da diferenciação entre texto dramático e teatro e, conseqüentemente, da distinção entre dramaticidade e teatralidade que tomaremos como assentes, tal a insistência e a validade das reflexões que apontam no sentido da não identificação do teatro com o texto que lhe serve de suporte. A transição da ditadura do dramaturgo para a do encenador reflecte o crescimento da importância dos elementos teatrais e cénicos sobre o texto que, nos últimos anos, parece ter perdido relevo e permite constatar a considerável independência entre o texto e o espectáculo. A comprová-lo, basta pensar na existência de teatro sem palavras, de que o mimodrama é o melhor exemplo. Alguns conflitos entre a produção de texto literário destinado à teatralização e a ideia de que a criação textual resulta do próprio processo de dramatização, valorizando o improviso e a criação colectiva, explicita uma fractura com raízes antigas e de presença assídua nas reflexões sobre esta questão. Em última instância, a valorização do trabalho de improvisação do actor e do seu trabalho de criação corresponderia a uma nova ditadora, desta vez a do actor.

Assim, entendemos, como mote para este trabalho, a sugestão do adjectivo «mínimo» associado ao teatro em diferentes acepções: (1) brevidade dos textos, condensados num único acto e, às vezes, numa única cena; (2) contenção de recursos humanos e materiais, incluindo cénicos (figurinos, cenários, etc.); (3) redução a mínimos surpreendentes da componente linguística do texto dramático, substituída pela expressão corporal e pela movimentação cénica; (4) amputação da componente visual, concentrando todas as potencialidades dramáticas no exercício vocal e sonoro. Tais acepções corresponderão, evidentemente, a diferentes tipos de representação de que a obra de António Torrado oferece exemplos consistentes e polifacetados: é o caso do (1) teatro infantil e/ou para a infância (representado por crianças e/ou para crianças, em contexto escolar ou fora dele), do (2) teatro do silêncio e ainda do (3) teatro radiofónico, as três formas sobre as quais se debruçará esta análise.

1. Teatro para a Infância

Tanto quanto nos foi possível perceber, tem sido a produção literária para o público infanto-juvenil que tem conhecido mais atenção da crítica e da investigação. Os trabalhos de Glória Bastos⁵ sobre *O Teatro para Crianças em Portugal* destacam António Torrado como o autor mais relevante⁶ do período a seguir à Revolução de Abril. No âmbito do nosso trabalho, e atendendo à especificidade das formas em análise, a atenção recairá sobre *Teatro às três pancadas* (1995 e 2003), uma colectânea de textos dramáticos muito breves que, como o autor defende desde o paratexto inicial, apostam na simplicidade da encenação e na sobriedade dos recursos que exigem, possibilitando a sua representação por grupos amadores, incluindo crianças, em circunstâncias diversificadas e em contextos externos ao espaço teatral por excelência. Ouçamos o autor a respeito das circunstâncias que motivaram a edição destes textos, caracterizados como «acessíveis e [que] cabem em qualquer palco improvisado» (Torrado, 2003: 3). A simplicidade e contenção de meios exigidos promove a sua encenação, o que parece incluir-se numa espécie de apelo à divulgação generalizada do espectáculo teatral, com claras funcionalidades formativas, tanto ao nível literário como estético, na defesa do «prazer irresistível de inventar o Teatro, de criá-lo, em alegre comunhão de actores e público, convocados para a festa ao bater solene das três pancadas de Molière» (ibid.).

As publicações de António Torrado no âmbito teatral são acompanhadas de reflexões e explicações que, sob a forma de paratextos (prefácios, posfácios, introduções e apresentações), esclarecem a visão do autor quanto à forma como concebe o texto dramático e as relações com a representação teatral e os mecanismos de encenação. Estas reflexões, nas quais se incluem comunicações, têm algum peso na obra do autor e permitem perceber a sua visão da escrita e representação teatrais, tanto para crianças como para adultos, constatando o relevo que esta vertente literária e artística tem na sua produção e nas suas preocupações.

Em 2000, no âmbito do encontro *No Branco do Sul as Cores dos Livros*, realizado em Beja, convidado a testemunhar a sua experiência da escrita para teatro, António Torrado defende a «dignificação do teatro para crianças» (Torrado, 2001: 39), retirando-o do amadorismo e da periferia das atenções⁷, assim como «a oportunidade de ver abertos ao minimizado teatro dito «infantil», os grandes palcos e os mais amplos

⁵ Ver, por exemplo, Bastos 1999 e 2006.

⁶ Foi galardoado com o Prémio Calouste Gulbenkian de Livros para Crianças (1980), o Prémio de Teatro Infantil da Secretaria de Estado da Cultura (1984), o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças (1988), entre muitos outros. Alguns dos seus livros foram incluídos na Lista de Honra do IBBY – Internacional Board on Books for Young People –, nos anos de 1974 e 1996.

⁷ Confrontar com: «Os espectáculos de teatro para a infância e a juventude ocupam, ainda, em Portugal, um território periférico. Dados ao público em espaços desadequados, com escassos elencos, onde a boa

meios» (ibid.). Assumindo quase a forma de manifesto em defesa do reconhecimento do teatro para a infância, o autor conclui afirmando que se «exige (...) um teatro adulto para crianças, que contenha motivos de fascínio tão contíguos das crianças e dos jovens como adultos» (ibid.).

O teatro infantil e/ou para a infância enquanto teatro mínimo no sentido em que aposta na simplicidade de recursos cénicos, de mensagem e até de exigências de representação está claramente patente na obra *Teatro às três pancadas*. As sete peças aí compiladas retomam temas, motivos e formas (como é o caso da fábula) da tradição e adaptam ainda textos narrativos do autor, devidamente identificados no posfácio da obra. Atribuindo especial atenção à dimensão humorística, que surge de diferentes contributos (linguagem, personagem e situação), os textos apontam, sobretudo por acção da versificação ou de vários jogos sonoros, para a efectiva encenação, como o sublinham as didascálias e indicações cénicas frequentes e relevantes. Sobre os textos agrupados nesta antologia, ouçamos ainda outras leituras que sublinham a funcionalidade do recurso a formas breves:

Marcados por uma acentuada narratividade, pelas influências assumidas da tradição oral e popular e pela recriação de episódios conotados com o cómico, frequentemente suscitado pelos jogos de opostos (por exemplo, gordo/magro), pelos equívocos, pela hipérbole / caricatura, ou, ainda, pelas situações de pancadaria ou de correria em cena, os textos de *Teatro às três pancadas*, de António Torrado, ilustram a vertente dramática do autor e a sua veia de encenador, apontando ou conduzindo para a representação enquanto momento concretizador das várias potencialidades que o texto encerra, sem esquecer o ludismo que a caracteriza (Gomes *et alii*, 2007: 289).

Destaque-se, ainda, na obra do autor, a importância de que se revestem os títulos⁸ e as indicações que fornecem sobre o conteúdo, o género e até a forma dos textos que encabeçam. Verifica-se um cuidado particular dedicado a este elemento paratextual por parte de António Torrado que lhe sublinha a especificidade, uma vez que os títulos parecem capazes de concentrar, às vezes com recurso à metáfora e à polissemia, um conjunto amplo de significados, promovendo, em simultâneo, uma leitura literal e outra figurada. Esta sobreposição de leituras também parece decorrer da opção por títulos que retomam objectos ou realidades do quotidiano, marcando a sua singularidade e apelando a uma leitura mais profunda (mais atenta também, capaz de ver para além das simples aparências) do real. O título parece fugir ao óbvio e, através do texto e da sua representação, revelar faces ocultas, carregadas de significado, sendo a sua

vontade mal disfarça o amadorismo de meios técnicos e humanos, não são quase nunca, há que dizê-lo, atraentes» (Torrado, 2001: 38).

⁸ Elementos decisivos no estabelecimento do contrato de leitura com a obra, os títulos abrem quase sempre várias possibilidades de leitura e articulam, frequentemente, diálogos intertextuais.

descoberta, às vezes, fruto do acaso. É o que acontece, por exemplo, nos textos de *Fecho Éclair e Outros Desfechos* (2002), onde o título, construído a partir de um jogo de palavras, destaca, como elemento central, um objecto de uso comum que, contudo, se revelará absolutamente crucial para provocar o cruzamento e a interação das duas personagens principais do texto. Outro exemplo é o da colectânea de textos preferencialmente vocacionados para o público infantil – *Teatro às três pancadas* (1995) – cujo título, recorrendo a uma expressão idiomática, se desdobra em dois sentidos distintos, para além de funcionar como indicador claro de género: um remete para a simplicidade e facilidade, podendo ser lido quase como tópico da humildade do autor; o outro recupera um elemento decisivo na representação, as pancadas de Molière que iniciam o espectáculo teatral.

2. Teatro do Silêncio

Em *Teatro do Silêncio* (1988), por seu turno, o dramaturgo agrupa um conjunto de cinco textos a que, desde o subtítulo, designa como «exercícios dramáticos». O carácter experimental, sublinhado desde aquele paratexto, é documentado pela forma como o autor exercita práticas teatrais inovadoras, pondo à prova alguns dos limites das convenções cénicas e abrindo portas para vias de evolução alternativas. Se tivermos em linha de conta que estes textos foram escritos durante a primeira metade da década de 70 do século XX (alguns poderão ser consideravelmente anteriores), é notória a atracção do dramaturgo por elementos inovadores que são introduzidos em cena, como é o caso das câmaras de filmar, do projector de diapositivos e do gravador. Com afinidades com o teatro do absurdo, assumidamente experimentais e herdeiros da tradição europeia do teatro de Beckett⁹, os textos aqui compilados permitem uma leitura que, sem contornar a sua dimensão mais ancorada a uma corrente estética particular e a um determinado contexto histórico-cultural, envolve questionamento e põe em relevo, de forma crítica, os limites da teatralidade e da sua própria relação com o texto literário, para além da inquietante actualidade e pertinência das temáticas propostas. Nos textos de *O Teatro do Silêncio*, transparece, como afirma Fernanda Botelho, «uma condição humana que, da abjecção e degradação, da insociabilidade e violência, de uma primária e limitada existência, poderá ascender a uma dignificação do ser individual e social. Também nestas peças perpassam sentimentos que em silêncio melhor se revelam: a solidão, a angústia, o desespero...» (Botelho, 1989).

⁹ *O Teatro do Silêncio*, de A. Torrado, tem afinidades com *Act without Words I* e *Act without Words II* (1956), de Samuel Beckett, com *Concert à la carte*, de F. X. Kroetz e com *Le pupille veut être tuteur*, de P. Handke, sobretudo na visão minimalista, encriptada e pessimista como percebe a condição humana.

O primeiro texto, destacado com uma menção honrosa, na modalidade das peças breves, no concurso da SPA em 1975, «Os Obscuros», sob influência beckettiana, alegoriza, quase sem recurso à palavra proferida em palco, o conflito humano e a artificialidade da socialização, uma vez que as três personagens em cena parecem anteriores à vida organizada em sociedade, marcadas pelo individualismo e pela incapacidade de se relacionarem entre si e, por isso, ainda à procura de um sentido e de uma ordem comuns, de que a linguagem parece ser um dos maiores trunfos, o que, neste caso, não se verifica. A aprendizagem da vida em sociedade resulta de uma espécie de jogo em que a progressão é realizada por tentativa e erro sucessivos e onde a lei do mais forte e a sorte parecem ter um papel considerável. É evidente, pois, a amarga desilusão que, de forma pessimista, parece encerrar o texto, não permitindo esperança para a espécie humana face ao egoísmo e incapacidade comunicante que a caracteriza. São visíveis os sinais de abandono e de isolamento extremos que parecem animalizar as personagens, deixando-as à mercê dos instintos. As didascálias iniciais sublinham esta dimensão «extrema» da condição humana através da repetição sucessiva deste adjectivo. O abandono da condição verbalizadora é igualmente sintomático do estado de descrença – pré ou pós-verbal – a que as personagens se entregam. As sugestões de uma animalidade crescente decorrem sobretudo da movimentação e da interacção das personagens tal como as didascálias as descrevem, de que a luta corpo a corpo pelos bens (e pelo poder que simbolizam) é um exemplo convincente. O universo alegórico-simbólico que contextualiza o desenrolar de uma intriga lacunar e embrionária (construída mais a partir de sugestões do que de efectivas concretizações dos intervenientes) colabora na avaliação crítica dos comportamentos das personagens, lutando pela posse de uma chave que dá acesso a roupas e acessórios sem qualquer qualidade ou valor extraordinários. Uma leitura atenta da peça poderá perceber a crítica subjacente à valorização de componentes acessórias, como é o vestuário, no estabelecimento de uma oposição subtil entre essência e aparência. É evidente o significado simbólico dos objectos em questão, em particular a chave, que se assume como elemento que permite desvendar um segredo oculto, conferindo poder (e controlo sobre os restantes) àquele que a possuir e a manusear com pertinência e eficácia. A forma como são retratados Fulano, Beltrano e Sicrano (e a escolha dos nomes¹⁰ não é, obviamente, inocente) permite inferir acerca do pessimismo do dramaturgo em relação à condição humana, muito próxima do animalesco, apenas diferenciada pelo culto da aparência e pelo uso, com características rudimentares, da linguagem.

Publicado também na mesma colectânea, o texto «As ligações» aposta, mais uma vez, na tematização das relações humanas, expondo o absurdo da existência e a forma obsessiva de perspectivar a ruptura afectiva. Assim, o título, como o desenrolar da

¹⁰ Mais óbvia no âmbito da literatura para a infância, a carga semântica dos nomes das personagens não é um elemento despiciendo na obra de António Torrado, em particular a dramática.

peça mostrará, revela-se ambivalente, na medida em que aponta, em simultâneo, para as comunicações telefônicas (ou para a falta delas) e para as relações afectivas entre o par amoroso desavindo. O texto, protagonizado pela personagem masculina, que parece lutar com os fantasmas do passado, rememorando recordações, imagens e sons da mulher amada, apresenta-se entrecortado por vários fragmentos textuais, poéticos e outros, que sublinham a poeticidade e a dramaticidade da cena recriada, na qual a palavra ressuma um peso e uma espessura particulares, símbolo de uma comunicação e de um afecto interrompidos. A personagem feminina é, pois, uma figura ausente mas obsessivamente invocada e presentificada, quer através da projecção da sua imagem, quer da audição da sua voz em múltiplas gravações. Estas desempenham um papel central, assegurando a verbalização em cena, e surgindo como fixações ou cristalizações de momentos fugazes e perecíveis, uma espécie de fotografias sonoras destinadas a resistir à acção corrosiva do tempo, do esquecimento e, sobretudo, do desamor.

Assim, é através de fragmentos de conversas que o leitor/espectador reconstrói, analepticamente, a história do par, acompanhando a sua ruína e o crescimento da obsessão da personagem masculina que, de forma repetida, telefona à mulher mas não lhe fala, conduzindo-a a fazer dolorosos monólogos. O silêncio, que empresta o nome à colectânea, é, neste caso, obstáculo à comunicação e ao entendimento entre as personagens mas também parece ser uma espécie de ponte frágil que as mantém próximas ou em contacto. A afasia do homem pode ser entendida enquanto forma de resistência ou incapacidade de se abrir ao outro.

O clímax da peça ocorre no momento em que a mulher anuncia uma ruptura definitiva, uma vez que os telefonemas regulares pareciam, de algum modo, assegurar uma estranha continuidade à ligação, à qual se segue o ruído do toque de telefone. Promotor do *suspense* e da expectativa acerca de uma hipotética aproximação, o telefonema faz ruir a esperança, traduzindo o desmoronamento da ligação e reiterando a dimensão fictiva da representação, uma vez que a voz, ao telefone, inquire a personagem perguntando-lhe se fala do teatro. Estratégia próxima da *mise en abîme*, esta alusão ao teatro dentro do teatro também é perturbadora da construção ficcional que a encenação realiza, apelando ao distanciamento do leitor/espectador do universo recriado. Muito significativo em termos das poéticas pós-modernas, este tipo de exercício parece resultar da constatação da «perda de inocência» do leitor de que Umberto Eco (1991) fala. A ilusão dramática é, pois, um motivo assíduo nos textos dramáticos de Torrado, tanto para o público infantil como para o adulto, através da constatação da ficcionalidade pela materialização dos seus limites. O dramaturgo exhibe sem pudor as «costuras» da ficção, que surgem expostas aos olhos de todos. Assim, mais do que o assumir de uma fragilidade, a mostra de elementos habitualmente ocultos insere-se no âmbito das influências do teatro de vanguarda, questionador das convenções e dos seus limites e assumidamente auto-reflexivo.

O texto «A borracha» é introduzido por uma reflexão paratextual, que serve de introdução à peça, e onde o autor dá conta de algumas das suas preocupações no que diz respeito à representação ao nível da microgestualidade. Defendendo o recurso a um «teatro anatómico», capaz de, com ou sem auxílio de meios técnicos, amplificar os mais pequenos gestos e movimentos, o autor sublinha a subtilidade de elementos habitualmente tidos como mínimos ou irrelevantes. Ao criar uma situação protagonizada por uma personagem com comportamentos próximos dos de um obsessivo-compulsivo, todos e quaisquer movimentos em cena ganham um significado que tem de ser medido ao milímetro, tornando-se cruciais para o tipo de relações desenvolvidas e para a forma, insólita, quase obtusa, de ligação da personagem ao mundo e aos outros. A insistência na opção da designação das personagens como Fulano, Beltrano e Sicrano permite concluir acerca do carácter anónimo, mas recorrente, das mesmas, alegorizando, através da particularização, comportamentos gerais. Neste texto, a linguagem (corporal e verbal) reveste-se de um papel especialmente relevante, promovendo inclusivamente a introdução de reflexões motivadas pelas teorias psicanalíticas que a definem enquanto forma de «exprimir a solidão essencial». Em termos mais globais, a situação encenada permite concluir como a ausência do uso da linguagem verbal surge associada à loucura e a dificuldades de sociabilização, protagonizadas por Fulano, ao mesmo tempo que à sua volta se assistem a variações súbitas de comportamentos e de postura, flutuando as restantes personagens entre a irritação e a contenção, a fúria e a compreensão, a crítica e a solidariedade. Apesar das várias crises de que o texto dá conta, as relações humanas, em género e grau variados, parecem poder funcionar como uma espécie de último reduto de uma Humanidade condenada e patologicamente perturbada, numa hesitação não resolvida entre uma leitura optimista ou pessimista do universo recriado.

O quarto texto dramático incluído na colectânea é introduzido por uma reflexão sobre o cinema mudo e as particularidades deste modo de representação que apresenta muitas semelhanças com o universo dramático aqui recriado. Trata-se de uma espécie de exercício – entre o ensaio e a representação destinada a ser filmada (daí a existência de cortes, de avanços e recuos e de repetições) – no qual o lugar de relevo é ocupado pela voz que dirige (ou pelo menos tenta dirigir) os actores em cena. Estes representam sem recurso à linguagem verbal, mimando, com maior ou menor rigor e empenho, as situações e as emoções que a voz de comando lhes dirige. A sugestão de que se jogam e confrontam forças antagónicas resulta quer da temática da peça – as sucessivas e frustradas tentativas de regicídio do usurpador do trono – quer da forma como, perante o relevo dominador da voz *off*, de aparência ditatorial, se revoltam, de tempos em tempos, os actores, ignorando explicitamente as suas directrizes. As indicações cénicas sublinham, contudo, o facto de aquela voz nunca perder a compostura, parecendo optar por ignorar as pequenas revoluções que se verificam no palco, até acabar também destituída de funções, numa nova insistência no carácter ficcional da acção, explicitamente

apresentada como espectáculo, numa nova *mise en abîme*, em que cada representação corresponde a uma nova acção, de desfecho aberto e, possivelmente, imprevisível.

A duplicação de objectos e de personagens e a troca de identidades (para além do disfarce, associado à máscara e à camuflagem, indícios óbvios do fingimento e da própria ficcionalidade) permitem a associação deste texto a uma das temáticas mais fortemente conotadas com o pós-modernismo¹¹, como é o caso do «duplo», com implicações reveladoras ao nível da crise de identidade. O questionamento sobre o lugar do «eu» e sobre o papel que desempenha num jogo em que se cruzam forças opostas e dinâmicas várias parecem alegorizar esta crise e consequente incerteza que daqui resulta, apresentando a vida (e também o teatro que a imita ou recria) como um «exercício de sobrevivência» (Torrado, 1988: 90).

Finalmente, no último texto, «Entre parêntesis», toda a dimensão verbal é da responsabilidade da voz *off* e de outras vozes que procedem à leitura de textos poéticos. O relevo é dado à personagem de quem se fala, como o leitor/espectador perceberá mais perto do final, e cuja história, ainda que fragmentada, se reconstrói aqui. Mais do que uma acção com princípio, meio e fim, o texto confronta os seus interlocutores com estilhaços, pontas soltas de um fio de vida que se quebrou com o suicídio e para o qual são avançadas várias hipóteses (não conclusivas) de explicação. Assim, apesar de haver alguma predisposição íntima, em resultado de uma sensibilidade particular, de que a presença dos poemas é indício, o contexto político e social, em resultado da vigência da Ditadura e da participação na Guerra Colonial, actuam decisivamente numa espécie de acoçamento da personagem, encaminhando-a para a solidão, conduzindo-a ao desespero. A leitura dos poemas e o sublinhar de versos, através da sua repetição, funciona como uma espécie de mapa para o universo interior da personagem de quem se fala e cujos vestígios finais são alvo da eficácia da mulher da limpeza, metáfora do esquecimento, possivelmente do branqueamento a que são votadas as consequências íntimas e particulares, mas igualmente trágicas, da História. A incapacidade da personagem de se reconstruir e de se reerguer depois das perdas está também reforçada no título, uma vez que se revela incapaz de fechar o parêntesis aberto com a partida para a África, em resultado da conspiração falhada. O título do texto aponta, parece-nos, para essa dimensão particular da História, para a forma como interfere com o indivíduo, num choque de forças desiguais.

Pelo que fomos observando, ao modelo «clássico» da intriga estruturada segundo uma sequência lógica e completa, fornecendo todos os indicadores de leitura, a modernidade opõe um modelo diferente, «largement troué, d'une écriture qui ne s'essouffle pás à fournir du récit mais qui, si elle est réuissi, impose ses « manques » come autant

¹¹ Ainda que não exclusivamente, uma vez que o tratamento desta questão é assíduo em momentos marcantes da história da cultura ocidental, nomeadamente os finisseculares, tradicionalmente associados a alguma crise e incerteza.

d'aimants à attirer du sens, à exciter l'imaginaire pour construire la scène à venir» (Ryngaert, 2000: 7). Assim, são cada vez mais frequentes os textos cujo sentido fugitivo parece tentar escapar ao leitor ou, pelo menos, adiar o momento de lhe aceder a chave de leitura, fazendo da representação uma espécie de jogo de sentidos onde várias hipóteses de interpretação são avançadas e não confirmadas. Verifica-se, em alguns casos, uma espécie de crise existencialista que parece atingir as personagens, subitamente incapazes de agir ou agonizantes perante dilemas (morais ou outros) aparentemente irresolúveis. Daqui decorre a ideia da paralisia das personagens que, no caso do *Teatro do Silêncio*, parece converter-se também em afasia e que possibilita avançar com a ideia de que a perda de identidade é um tema recorrente nos textos contemporâneos e, em particular, nas obras em análise.

3. Teatro Radiofónico

No que diz respeito ao teatro radiofónico, há alguns pontos prévios a estabelecer. Em primeiro lugar, a não uniformidade da crítica quanto a este modo de representação cuja origem está associada a um modo de comunicação específico. Assim, assiste-se à recusa de teóricos em considerar o teatro-radiofónico como verdadeiro teatro¹². Samuel Beckett¹³, contudo, refere-se aos textos dramáticos para a rádio como sendo destinados a vozes e não a corpos.

Aqui, contudo, interessa-nos particularmente este género e a possibilidade de ser lido enquanto teatro mínimo, uma vez que a interpretação cabe exclusivamente aos elementos sonoros, com particular destaque para a voz e para as múltiplas inflexões de que é capaz. Assim, são elementos a ter em conta a melodia, a harmonia, o ritmo, a entoação e a gestão das pausas e dos silêncios. Em termos de suporte, de acordo com García Vázquez (2000), os factores decisivos na tradução sonora da informação audiovisual são, além da palavra, a música, os efeitos sonoros, o silêncio e a montagem. O significado dos ruídos de fundo ajudam a criar a necessária cor local capaz de assegurar verosimilhança a esta forma de arte que, apesar de tudo, continua fortemente marcada do ponto de vista cronológico.

O caso de António Torrado revela-se, no entanto, paradigmático, uma vez que a escrita de teatro radiofónico parece ultrapassar as limitações temporais e físicas do género, descobrindo nesta forma de representação potencialidades que excedem as restrições técnicas que lhe são inerentes.

Interrogado, no âmbito de uma reportagem sobre o teatro radiofónico contemporâneo, sobre a sua ligação a este tipo de representação, António Torrado confessa «a

¹² Confrontar, por exemplo, Barbosa (1982: 147-144).

¹³ *Apud* García Vázquez, 2000.

sua paixão recente por este meio, funcionando como uma compensação «de algumas frustrações de outras áreas do audiovisual», onde não tem tanto espaço para criar e dar largas ao que a sua imaginação ditar. Na sua primeira peça para rádio, *História Natural*, deu voz a animais, árvores e a um muro – esta personagem interpretada por Ruy de Carvalho –, procurando uma fraternidade com a natureza. Com a vontade de tirar o máximo partido da rádio, o autor diz poder criar todo o tipo de universos com os poucos meios que se tem. Torrado diz isto com o à-vontade de quem sabe poder escrever monumentais batalhas ou situar a acção num paraíso longínquo sem comprometer a concretização da obra» (Mendonça, 2001). O dramaturgo acrescenta que «há aqui a circunstância de se virtualizar a palavra como mandante exclusivo da acção» (idem), sublinhando a interactividade do meio em questão. Além disso, considera que a prática da visualidade que caracteriza o público facilita a escrita, sendo apenas necessárias subtis sugestões sonoras.

A colectânea de textos dramáticos ligados ao teatro radiofónico, *Fecho Éclair e Outros Desfechos* (2002), agrupa cinco peças onde a surpresa e o inesperado ocupam um lugar de relevo, propondo, sobretudo no que diz respeito aos desenlaces, situações imprevistas e soluções surpreendentes. A valorização dos epílogos como momentos decisivos da intriga é sublinhada desde o título e do jogo semântico e sonoro que ele propõe, nomeadamente entre «fecho» e «desfechos», incentivando uma leitura atenta à polissemia. Nesta colectânea, o carácter «mínimo» decorre, em simultâneo, da brevidade dos textos, «4 peças em 1 acto» e de serem escritas para teatro radiofónico.

Introduzida por um paratexto clarificador onde, em primeira pessoa, o autor caracteriza os textos aqui reunidos e apostrofa o leitor a realizar uma leitura que lhes proporcione uma teatralidade que a versão impressa lhes suprime. E é redenção que, segundo o dramaturgo, explica o exercício de contenção ao nível das indicações cénicas, incomparavelmente menos densas do que em o *Teatro do Silêncio*. Recorrendo à metáfora do jardineiro que, para facilitar a visão, apara os arbustos que a impedem, António Torrado parece pesar os prós e os contras da presença das didascálias, perspectivando a leitura enquanto forma de o texto dramático encontrar o seu sentido final e não depender exclusivamente da *mise en scène*.

E é esta capacidade do leitor de, através da sua visão mental, criar uma imagem daquilo que lê que, no entender do autor, aproxima a publicação de textos dramáticos do próprio teatro radiofónico, a exigir ao leitor/ouvinte a mesma capacidade de, a partir do que lê/ouve, construir mentalmente uma imagem.

Salientando a dimensão experimental do teatro radiofónico (que muitos definem como «mínusculo nicho criativo de resistência à visualidade substantiva e adjectiva que nos cerca» (Torrado, 2002: 11)), considera-o como um lugar privilegiado para a experimentação e «apesar de contar, como únicos artefactos, com a nudez [da] voz, a intensidade da palavra, o impulso da música, o poder do silêncio, não tem de ser um

teatro amputado, mas outro modo de ficcionar os sentidos, libertos da tirania da visão unânime» (ibid.).

Ao propor, «quimericamente» (Torrado, 2002: 12), como também afirma, «uma arte teatral diferente, feita de radicalidade poética, onde a voz das coisas sem voz (...) ganhem direito à fala e a pratiquem com a voz interior de cada um de nós» (ibid.) está a pugnar pela legitimação de uma forma teatral que, apesar de adjectivada, não se quer assumir como menor, incompleta ou amputada de alguns dos seus elementos vitais.

Em «Fecho Éclair», partindo de um encontro absolutamente ocasional e motivado por uma situação tão constringedora quanto cómica, mas absolutamente trivial, o texto desenrola-se com base no diálogo de duas personagens de gerações diferentes. De confissão em confissão, o leitor deduzirá que a identidade de ambas se cruza, ao mesmo tempo que se recuperam as memórias do passado e se preenchem os vários espaços em branco sobre as vidas das personagens e sobre o que as une e separa.

Revisitando um tempo particularmente importante e simbólico da História portuguesa recente, com as referências à Guerra Colonial e à Ditadura, assim como à Revolução de 74 e aos tempos conturbados que se lhe seguiram, o texto, de alguma forma, parece defender a tese, como aliás já aconteceu em pelo menos um texto do *Teatro do Silêncio*, de que os homens são consequência do seu tempo e de que a História condiciona a sua actuação, interferindo, de forma muito clara e marcante, nas suas vidas.

Texto de forte pendor alegórico, «O Túnel» tematiza a tríade pecado – arrependimento/contrição – redenção/salvação, exaltando o valor e a dimensão humana e redentora do perdão. Oscilando entre uma dimensão realista e outra fantástica, o texto permite acompanhar o movimento de introspecção da personagem N, metaforizado¹⁴ sob a forma da viagem de comboio num túnel infundável. Utilizando uma das formas mais antigas da dramaturgia – o diálogo como forma edificante de aprendizagem e de construção do saber, no texto em questão poderão ainda ser lidas influências do teatro alegórico vicentino, em particular das moralidades como o *Auto da Alma*, pela dimensão moralizadora que encerra.

Original recriação da temática das desigualdades sociais e da forma como elas afectam a existência humana, «Doce perfume» encena um diálogo estabelecido entre recém-nascidos, sublinhando as gritantes diferenças existentes entre eles, desde a concepção ao nascimento. De alguma forma, o texto parece refutar a tese do senso comum de que, no momento do nascimento, todos os homens são iguais, evidenciando o desequilíbrio existente do ponto de vista social e a forma como ele afecta tantas áreas da vida humana, incluindo os afectos. A perspetivação da sociedade desta forma, dos

¹⁴ As alusões de índole metafórica são assíduas e visíveis ao longo de todo o texto. As mais pertinentes estão associadas à ideia da viagem, do túnel e da escuridão que o caracteriza, assim como da própria cegueira. Veja-se, aliás, como N necessita de deixar de ter visão para melhor compreender e «ver» o rumo da sua vida e das suas acções.

seus mecanismos de funcionamento e, sobretudo, das suas injustiças, assume contornos trágicos, sobretudo pela forma desapaixonada, quase crua, como parece tratar a temática da morte, em especial a infantil e a materna, estabelecendo uma espécie de círculo entre as duas extremidades da existência humana. Não está ausente, contudo, a valorização da componente afectiva, em particular da ligação entre mãe e filho, cuja associação olfactiva é retomada como título do texto, para além de motivos como a dor de pensar, o medo de existir, entre outros.

«O Calendário», texto que encerra a colectânea, é, possivelmente, aquele onde, de forma mais evidente, se cruzam uma vertente cômica e outra trágica, ao serviço da ridicularização do comportamento humano, dando conta das múltiplas contradições que o caracterizam. Uma situação episódica, de contornos realistas, como é a visita a um barbeiro tradicional português, permite a revisitação do motivo do marido enganado, cuja ingenuidade e confiança inabaláveis, próximas da obsessão e da loucura, fazem dele um tipo psicológico com tradição na literatura tradicional e nas farsas vicentinas. A reatualização deste *topos* e a conjugação de diferentes tipos de cômico, em particular o de situação e o de personagem criam um texto que aposta também no carácter inesperado do final como forma de surpreender o leitor e «castigar» o marido e o cliente.

De múltiplas formas e em diversos registos, os textos desta colectânea parecem procurar cristalizar, através da fixação de instantes, o absurdo da existência humana, dando conta dos diferentes matizes que a colorem. Assim, a partir de uma poética apostada no fragmento, é perspectivada, sob diferentes prismas, a condição humana, sobretudo no que diz respeito a uma dimensão oculta, viciada, que o teatro, neste caso através da voz, parece querer iluminar.

Em *Alguém e Mais Três* (2001a), o autor agrupa quatro textos que, desde o prólogo – paratexto clarificador e contextualizador – caracteriza como assumidamente distintos, no que ao tema e à forma diz respeito. O primeiro, «Alguém», revisita o universo garrettiano, propondo uma continuação para a tragédia mais conhecida do autor português, *Frei Luís de Sousa*. Destaque-se o diálogo intertextual com aquele texto de Almeida Garrett e a forma como António Torrado consegue recriar as personagens e a ambiência que suporta a intriga. Revisitação de elementos conotados com o mito sebástico, o texto pode ainda ser lido à luz da influência do drama histórico, não se afastando completamente da intenção comemorativa que o origina. A vertente intertextual está também presente na última peça da colectânea, «Mestre Gepeto», onde são discutidos vários conceitos ligados à educação, à relação entre pais e filhos, aos afectos e ao próprio processo de crescimento e envelhecimento humanos. Teia complexa de sentimentos e emoções contraditórias, a relação entre Pinóquio e o seu criador, Mestre Gepeto, alegoriza, de alguma forma, a relação do homem com deus ou com a própria ideia da criação, problematizando as ideias de individualidade, de originalidade de cada indivíduo.

«Palavras há muitas», por sua vez, aproxima-se de um exercício dramático e verbal em torno da língua e das palavras, mais ou menos comuns, que a integram. As palavras constituem, assim, tema e forma do texto, sendo alvo de reflexões que sublinham e valorizam as suas dimensões fónica e semântica, mas também a sua leitura implícita, o universo de sugestões e de não-ditos que, a par das palavras, interferem na comunicação. A pequena intriga que o diálogo entre as duas mulheres permite reconstituir é apenas o pretexto para uma reflexão mais profunda sobre o significado – e até a utilidade comunicativa – das palavras e sobre a forma como a linguagem é decisiva na apropriação do sentido do mundo e na interacção do homem com ele e com os outros.

Em «Que Dia!» jogam-se (e digladiam-se!) os conceitos de verdade e mentira, realidade e efabulação, na relação – esgotada e decadente – de um casal. A imaginação delirante do marido e as intrigas que cria para justificar a sua ausência à mulher esbarram com o conhecimento que esta tem da realidade e da verdade que ele lhe esconde. O leitor/espectador é, assim, confrontado com incapacidade de ambas as personagens enfrentarem, com verdade e franqueza, a realidade onde vivem, optando, em contrapartida, por viver num mundo de ficção. Mais uma vez, é o quotidiano – e o esgotamento de algumas das suas fórmulas e convenções – que motiva a escrita dramática e, sobretudo, a reflexão.

Em termos globais, verifica-se, nestes textos produzidos para o teatro radiofónico, uma significativa evolução ao nível da presença das indicações cénicas que, nas publicações mais recentes, deixaram de ocupar o espaço absolutamente central dos textos do *Teatro do Silêncio*. Constata-se o relevo e a importância da multiplicidade de didascálias e de indicações de encenação nas peças de António Torrado que, deste modo, parece hesitar entre as funções de dramaturgo e encenador, ocupando-se de ambas actividades logo no momento da escrita /criação literária. Assim, de alguma forma, o leitor é transformado, também por esta via, em espectador, uma vez que lhe é devolvida uma visualidade que o texto, por si só, não contempla. Ao nível da escrita contemporânea, esta é uma característica que tem vindo a ser sublinhada por alguns teóricos ao afirmarem que «certains auteurs accordent une place considérable aux indications scéniques, comme s'ils définissaient à l'avance la forme de représentation, ou comme s'ils ne pouvaient imaginer le texte des personnages indépendamment du cadre dans lequel il serait produit» (Ryngaert, 1996 : 41).

4. Conclusões

Depois das várias linhas de leitura e análise trilhadas neste estudo, é possível perceber o lugar absolutamente central que a produção dramática desempenha na obra de António Torrado e até mesmo nas suas reflexões de índole metaliterária. Nos seus textos desembocam muitas das reflexões, correntes e escolas que, nas últimas décadas,

procuram uma espécie de redefinição da teatralidade, um pouco à semelhança do que aconteceu também com o romance, na tentativa de integrar os contributos das vanguardas teatrais.

Merece destaque, de acordo com a leitura defendida, o profundo lirismo que resulta de muitos textos que assentam numa linguagem contida, apostada na sugestão e no autocontrolo, sublinhando a importância de outros elementos da representação (movimentos finos e grossos, postura, expressão facial, luz, meios técnicos, etc.) que ganham considerável relevância. Regra geral, o dramaturgo aposta num número reduzido de personagens em cena que concentram em si, nos seus movimentos, gestos, expressões, toda a acção.

As designações, mais ou menos generalizadas, atribuídas às formas teatrais vanguardistas, sobretudo a partir da segunda Guerra Mundial, sublinham a dimensão desconstrutiva das manifestações dramáticas, incapazes de darem conta da realidade humana sua contemporânea, marcada pela incoerência e pelo cepticismo. As experiências inovadoras (porque questionadoras da tradição do teatro «clássico») eram, contudo, consideravelmente anteriores e os estudiosos da história do género são unânimes na evocação da peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, cuja estreia, em 1896, lançaria as sementes dos movimentos dramáticos de vanguarda posteriores, em particular do «teatro do absurdo».

Avesso a catalogações fáceis e redutoras, o teatro contemporâneo parece fugir a classificações de género que se sucedem a um ritmo veloz mas de eficácia reduzida. Com raízes no teatro invisível, associado aos *happenings*, mas também ao teatro experimental e de vanguarda, a representação contemporânea, frequentemente apodada de anti-teatro, resulta, como cremos a análise terá deixado patente, num teatro limite, na medida em que aposta na ideia de fractura, questionando a escrita teatral e a própria representação e os seus aspectos convencionais.

Bibliografia

- BARBOSA, Pedro (1982). *Teoria do Teatro Moderno. Axiomas e Teoremas*. Porto: Afrontamento.
- BASTOS, Glória (1999). «A Magia da Palavra – Uma aproximação ao teatro para crianças de António Torrado». comunicação apresentada no 6.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Rio de Janeiro – Brasil (8-13 de Agosto) [disponível em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalfbeta/bo/documentos/ot_teatro_torrado_bastos_a.pdf].
- (2006). *O Teatro para Crianças em Portugal*. Lisboa: Caminho.
- BOTELHO, Fernanda (1989). «Recensão a *Teatro do Silêncio*». In *Rol de Livros – Leitur@ Gulbenkian* (acessível em <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=18479&print=no>).
- ECO, Umberto (1991). *Apocalípticos e integrados*. Lisboa: Difel.

- GARCÍA VÁZQUEZ, José Manuel (2000). «Voces sin cuerpo». In *Revista Latina de Comunicación Social*. 33, Setembro de 2000, La Laguna [acessível em <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/x33se/63stg1voces.htm>]
- GOMES, José António, RAMOS, Ana Margarida e SILVA, Sara Reis da (2007). «Humor, imaginário e real no texto dramático para a infância: o caso de *Teatro às Três Pancadas*, de António Torrado». In *Teatro Infantil. Do Texto á Representación*. ROIG RECHOU, Blanca-Ana, LUCAS DOMÍNGUEZ, Pedro e SOTO LÓPEZ, Isabel (coord.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 281-290.
- MENDONÇA, Bernardo (2001). «O teatro mora (ainda) aqui». In *Revista Expresso*, 21/4/2001 [também acessível em http://segundasedicoes.expresso.clix.pt/revista/artigos/interior.asp?edicao=1486&id_artigo=ES23366 [acedido em 21 de Maio de 2007].
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1996). *Introduction à la analyse du Théâtre*. Paris : Dunod.
- (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan.
- TORRADO, António (1984). *De Vítor ao Xadrez*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (1988). *Teatro do Silêncio*. Lisboa: SPA.
- (1991). *Almanaque Lacónico*. Lisboa: Edições O Jornal.
- (2001). «Experiência de Escrita para Teatro». In AAVV. *No Branco do Sul as Cores dos Livros – Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens (Beja, 24 e 25 de Fevereiro de 2000)*. Lisboa: Caminho, 31-41.
- (2001a). *Alguém e mais três*. Lisboa: Página 4.
- (2001b). *Lisboa Furtiva*. Lisboa: Hugin Editores.
- (2002). *Fecho Éclair e outros desfechos: 4 peças em 1 acto*. Lisboa: Página 4.
- (2003). *Teatro às três pancadas*. 2ª edição. Porto: Civilização Editora (ilustrações de João Caetano) [1ª edição de 1995].
- (2005). *Como quem diz*. Lisboa : Assírio & Alvim (ilustrações de Ana Vidigal).

Resumo: É objectivo deste estudo proceder à caracterização da produção dramática de António Torrado a partir da noção de teatro mínimo. Assim, serão alvo de análise alguns dos seus textos mais breves destinados ao público infantil, os textos para teatro radiofónico e ainda uma colectânea de textos dramáticos, *O Teatro do Silêncio*, cuja contenção ao nível da linguagem verbal utilizada em palco permite lê-la enquanto exemplo de forma mínima.

Abstract: The objective of this paper is the characterisation of the dramatic works of António Torrado from the perspective of minimalist theatre. The focus of this paper will be on some of his shorter texts aimed at children, radio plays and a collection of dramatic texts called «Teatro do Silêncio,» whose contained verbal discourse allows them to be read on stage in a minimalist fashion.