

PoNTI'04 / XIII UTE

Memórias partilhadas de um festival

Alexandra Moreira da Silva e Paulo Eduardo Carvalho



<

Figurantes,
de Jacinto Lucas Pires,
enc. Ricardo Pais,
TNSJ, 2004,
fot. João Tuna.



Decorreu na cidade do Porto, entre os dias 12 de Novembro e 5 de Dezembro de 2004, a quarta edição do PoNTI – uma das mais estruturantes iniciativas do Teatro Nacional S. João (TNSJ), lançada em 1997 –, desta feita, por completo transformado no XIII Festival da UTE (União dos Teatros da Europa), uma rede de “teatros de arte” a que o TNSJ aderiu no início deste ano. Criada em 1990, sob a égide da figura tutelar de Giorgio Strehler, a UTE apresenta-se como uma associação de Teatros assumidamente marcados por um projecto artístico personalizado, realizando anualmente o seu festival. Marcado por este novo figurino, o PoNTI'04 continuou a oferecer-se, nas palavras do seu director executivo, José Luís Ferreira, como integrado por

“bocados de teatro cheios daquela singularidade radical que faz deles verdadeiros actos de criação” (do programa do Festival).

<

Fot. João Tuna.

Durante os primeiros dias do Festival, o TNSJ acolheu um Seminário Internacional para Jovens Críticos, organizado pela APCT no âmbito das acções promovidas pela sua congénere internacional, a AICT / IATC. Esta iniciativa reuniu no Porto, durante seis dias, a directora de seminários Margareta Sörenson, que assegurou com Paulo Eduardo Carvalho a condução dos trabalhos, e dezasseis participantes oriundos de países tão diversos como, além de Portugal, o México, o Canadá, o Reino Unido, a Argélia, a Roménia, a Bulgária, a Rússia, a Eslováquia, a Polónia e a Moldávia. Este foi o terceiro seminário desta natureza organizado pela APCT em Portugal, depois das duas experiências que tiveram lugar no âmbito do Festival de Teatro de Almada, nos anos de 1996 e de 2000.

Pelo directo envolvimento da APCT neste festival e, sobretudo, pela importância inquestionável de que se revestiu como montra de algumas das tendências da criação teatral europeia, decidimos que se justificaria a concessão de um espaço especializado, de modo necessariamente breve, recuperasse uma espécie de memória crítica da totalidade dos espectáculos apresentados. É isso que agora se oferece, explorando um

>
*Anfitrião ou
 Júpiter e Alcmena,*
 de António José da Silva,
 enc. Nuno Carinhas,
 TNSJ, 2004,
 fot. João Tuna.



modelo novo, em que dois espectadores partilham entre si as memórias dos espectáculos de um festival, em regime de alternância, mas com oportunidade para rebater ou prolongar as opiniões expressas e, assim, multiplicar as perspectivas e as modalidades de interpelação da experiência cénica (as fichas artísticas dos espectáculos surgem abreviadas por razões de espaço e as impressões críticas vêm sequenciadas por uma convergência geográfica e cultural).

*Título: **Figurantes** (2004). Autor: Jacinto Lucas Pires. Encenação: Ricardo Pais. Produção: TNSJ. TNSJ, 12 de Novembro.*

PEC: Que o director do mais recente Teatro membro da UTE tenha optado por abrir a participação nacional neste festival com a estreia absoluta de um texto contemporâneo português é um gesto que se inscreve, com extraordinária clareza, num programa simultaneamente artístico e ético. Esta é, penso, a primeira e mais imediata consideração que nos deve merecer a estreia de *Figurantes*, de Jacinto

Lucas Pires, encenado por Ricardo Pais. A segunda observação poderá prender-se com o alcance das modalidades que, tanto do ponto de vista dramático como cénico, me parece caracterizarem este projecto: o texto apresenta-se como um momento promissora e amadurecido de um trajecto criativo, cada vez mais marcado pela interrogação das possibilidades e limites da ficção dramática e do dizer em cena; o objecto cénico proposto, por seu lado, recupera e prolonga algumas das mais produtivas competências e pulsões criativas do encenador. A tudo isto se deve juntar o reconhecimento do profissionalismo de todos os "valores de produção" envolvidos – artísticos e técnicos –, como vem há muito sendo marca dos trabalhos conduzidos por Ricardo Pais, muito particularmente aqueles que, desde 1996, realizou no âmbito do TNSJ.

Jacinto Lucas Pires tem feito da busca de um modo de expressão quase um tema da sua produção dramática. A acentuação, em alguns dos seus textos para teatro mais recentes, desta componente



metalinguística – e, desta vez, também metateatral – pode explicar tanto uma perigosa entropia como o percurso genuíno de quem, em articulações próximas com os próprios processos de criação teatral, vem procurando explorar planos de linguagem e formas dramáticas capazes de acomodar uma percepção inquietante da existência contemporânea. Muito para lá – ou, talvez antes, aquém – do mero exercício de impotente pós-modernismo, *Figurantes* propõe-nos justamente alguns instantes de existência representada, num "algures" que, como acabaremos por concluir, só pode ser "teatral". Como conclui a personagem João: "É este o nosso lugar. Estamos no sítio das luzes..." Este texto enigmático joga-se entre esforços expressivos e o território das imagens, ou das "visões". Julgo, contudo, que o texto ganharia em intensidade com uma mais esforçada concentração dramática, que atenuasse alguma da rigidez da sua estruturação repetitiva, do mesmo modo que as histórias contadas por cada uma das sete personagens poderiam merecer, em certos momentos, uma maior audácia formal, capaz de sugerir alternativas expressivas.



Ricardo Pais recupera aqui, com renovada felicidade de resultados, as manobras cénicas que lhe são mais características: "o desdobramento, a resolução de enigmas pela circulação programada de gestos e sinais, o palco como um mecanismo sem fuga". E talvez por isso, na sua paradoxal austeridade expressiva e no seu estatismo quase simbolista, *Figurantes* ecoe espectáculos anteriores. Com a sua declarada paixão pelo dizer e uma sensibilidade dramaturgicamente eminentemente cénica, Ricardo Pais apostou em expandir os sinais sugeridos pelo texto, sem explicitar nem banalizar a sua inquietação original. Todos os diversos criadores envolvidos se revelaram capazes de desenvolver, no domínio específico da linguagem com que trabalham, a ideia gerada, e gerida, pelo encenador para o espectáculo: o registo interpretativo de todos os actores, aliado ao jogo quase minimalista com as suas cadeiras respectivas, é um dos instrumentos decisivos utilizados pela encenação; a imensa calote desenhada por Pedro Tudela resulta num inquietante território cenográfico, tão perturbador como a bizarra e burlesca dupla de actores que, a espaços, interrompe o

<
Teatro de papel / Anfitrião,
a partir de
António José da Silva,
enc. Marcelo Lafontana,
TFA / TNSJ, 2004,
fot. João Tuna.

<
La Scimia,
a partir de
Tommaso Landolfi,
enc. Emma Dante,
Compagnia Sud Costa
Occidentale, 2004,
fot. João Tuna.

>
El Rey se muere,
de Eugène Ionesco,
enc. José Luiz Gómez,
Teatro de La Abadía, 2004,
fot. João Tuna.

>

Santa Joana dels Escorxadors, de Bertolt Brecht, enc. Àlex Rigola, Teatre Lliure, 2004, fot. João Tuna.

grupo diversamente negro dos "figurantes", servidos pelos figurinos de Bernardo Monteiro, num trabalho de grande rigor expressivo; o desenho de luz, de Nuno Meira, e o desenho de som, de Francisco Leal, completam com renovado empenho um daqueles trabalhos em que todos os "sinais de cena" convergem, não no sentido de uma qualquer simplificação, mas antes na multiplicação de propostas imaginativas.

AMS: Sublinharia ainda o subtil tratamento do "coro" que, mais do que palavra global e colectiva, se assume plenamente como lugar de estilhaços – ou de uma palavra estilhaçada – constantemente recuperada e reconstituída por uma voz rapsódica unificadora.

Título: Anfitrião ou Júpiter e Alcmene (1736). Autor: António José da Silva. Encenação: Nuno Carinhas. Produção: TNSJ. TNSJ, 24 de Novembro.

>

Glassmenagerie, de Tennessee Williams, enc. Armin Petras, Schauspiel Frankfurt, 2003, fot. João Tuna.

AMS: A incursão de Nuno Carinhas no universo do escritor setecentista português António José da Silva, com este *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*, revelou, uma vez mais, um gosto inquieto por objectos textuais fortemente teatrais, com indiscutíveis potencialidades cénicas. A proposta dramaturgica resultou numa clara orquestração de registos, de tons, de rupturas e de ritmos que reforçam a dualidade e a ambiguidade das personagens. Destaque para Ivo Alexandre no papel de Saramago, exímio no tratamento das correspondências e dos desdobramentos, e para a brilhante prestação de Isabel Queirós no papel de Cornucópia, articulando de forma clara e expressiva a multiplicidade dos jogos cénicos exigidos pela valorização desta personagem no texto d'O Judeu. A proposta cénica, fortemente cromática, acentuava a exigência de maior espectacularidade e a valorização estética e formal desta "releitura paródica" do mito clássico. Mas impediu, também, a exploração de alguns contrastes que poderiam esclarecer e, sobretudo, tornar mais dinâmico o carácter simbólico de certas recorrências temáticas.

PEC: Uma bela e sensível revisitação da "nossa" comédia barroca, transbordante nos gestos cénicos – cenários, figurinos, luzes –, generosa na comunicação e sugestiva na recuperação da intrincada e subtil intriga. A contagiante "sensualidade" de toda a proposta cénica – confirmando um dos traços mais produtivos e sedutores dos procedimentos cénicos de Nuno Carinhas – surgiu, contudo, algo prejudicada pela complexa articulação de algumas linguagens, particularmente a musical, e a prestação irregular de um elenco predominantemente jovem – com algumas notáveis excepções, para além daquelas já referidas, como a de Sérgio Praia, na dupla prestação de Cupido e Polidaz. Esta irregularidade comprometia sobretudo a ambição expressa de dotar aqueles "bonecos" de uma maior profundidade e perturbação – exactamente aquela que se conseguia no inventivo gesto final do



espectáculo, em que ao desalento humilhado de Anfitrião e Alcmene face à revelação dos abusos divinos, se seguia uma feérica batalha entre deuses e humanos, em absoluta e luminosa conformidade com a funda compreensão que conduziu este trabalho.

Título: Teatro de papel / Anfitrião, a partir de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmene*. Autor: António José da Silva. Criação: Marcelo Lafontana, Victor Madureira, Andreia Gomes. Co-produção: TNSJ e Teatro de Formas Animadas de Vila do Conde. Salão + ou – Nobre do TNSJ, 19 de Novembro.

PEC: Este *Anfitrião* de papel foi uma das "pequenas" boas surpresas deste festival. Nesta adaptação do texto d'O Judeu a uma forma particular de teatro de marionetas, os criadores e intérpretes do Teatro de Formas Animadas de Vila do Conde conseguem aquilo que resulta como mais estimulante: explorar formas de expressão eminentemente teatrais para contar histórias, retratar personagens, sugerir equívocos e conflitos dramáticos. Quase tudo no espectáculo se impõe como revelador de um apurado profissionalismo: a construção do próprio teatro de papel (recuperando o arco de proscénio e os camarotes laterais do TNSJ); o desenho e a execução das



<
Zerbombt,
de Sarah Kane,
enc. Armin Petras,
Schauspiel Frankfurt, 2003,
fot. João Tuna.



Título: *mPalermu*. Encenação: Emma Dante. Co-produção: Teatro Garibaldi (Palermo), UTE, Compagnia Sud Costa Occidentale (Palermo). TeCA, 13 de Novembro.

Título: *La Scimia* [O macaco]. Autor: Elena Stancanelli, a partir do romance *Le due zitelle*, de Tommaso Landolfi (1946). Encenação: Emma Dante. Co-produção: Centro di Ricerca per il Teatro (Milão), Teatro Garibaldi (Palermo), UTE, La Biennale di Venezia, Compagnia Sud Costa Occidentale (Palermo). Rivoli, 14 de Novembro.

<
Zerbombt,
de Sarah Kane,
enc. Armin Petras,
Schauspiel Frankfurt, 2003,
fot. João Tuna.

marionetas, dos cenários e adereços; as múltiplas e sempre surpreendentes soluções de manipulação encontradas para as diferentes marionetas; o jogo expressivo com as escalas, alternando bonecos de diferentes dimensões, de acordo com a posição mais avançada ou recuada que ocupam no "palco"; a versatilidade dos intérpretes, em dar voz e movimento a uma vasta galeria de personagens e situações (às vezes, porém, prejudicados por um trabalho de caricaturização vocal que ameaçava a inteligibilidade do texto); a inventividade de determinados gestos, aí incluindo toda a matéria sonora e musical do espectáculo. O que uma experiência destas nos permite – na irredutível natureza formal das soluções encontradas – é justamente esse renovado confronto com a questão central de toda a criação teatral: como significar em teatro, como produzir sentido accionando as linguagens de que se dispõe, num esforço repetido de exploração, pesquisa e invenção.

Quando vimos o espectáculo, subsistia, contudo, ainda o problema da extensão: fascinados pela rebuscada intriga de António José Silva, os criadores deste *Anfitrião* mostraram-se receosos de uma intervenção dramaturgíca mais incisiva, o que tornava o espectáculo mais longo do que os seus recursos expressivos pareciam aconselhar.

AMS: O teatro que nos chegou do sul (da Sicília) resultou numa surpresa relativa e pouco convincente. Estes dois espectáculos de Emma Dante apostavam numa espécie de "fórmula artística" que tentava aliar tradição (em particular os modelos da *commedia dell'arte* e da *vastasata*, forma de teatro popular palermitano com origens no século XVIII) e modernidade (sobretudo num jogo físico próximo da coreografia). Se em *mPalermu* a encenadora procurava recriar um momento do quotidiano de uma família comum da sua cidade, em *La Scimia* partia do romance *Le due zitelle*, do escritor italiano Tommaso Landolfi, para pôr em cena duas solteironas, dois padres e um macaco (e era absolutamente irrepreensível o modo como um dos actores mimava a gestualidade dos símios). A proposta cénica decorria da poética visual, que está na base dos projectos da encenadora, onde predominam a fisicalidade das imagens, os movimentos repetitivos – dirigidos ou desarticulados –, inseridos num cenário praticamente despido, seguindo um princípio de repetição-variação. A eficácia da fórmula revelou-se inquestionável: o público riu, passou um momento agradável de boa disposição, mas talvez não seja suficiente...

Título: *El Rey se muere* [O rei está a morrer, 1962]. Autor: Eugène Ionesco. Encenação: José Luis Gómez. Co-produção: Fundación Teatro de La Abadía (Madrid), Teatro Cuyás (Las Palmas), Teatro Calderón (Valladolid), Teatro Arriaga (Bilbao). TNSJ, 18 de Novembro.

>
Gertrud,
 de Einer Schleeff,
 enc. Thomas Bischoff,
 Düsseldorf
 Schauspielhaus, 2003,
 fot. Ana Pereira.



>
Gertrud,
 de Einer Schleeff,
 enc. Thomas Bischoff,
 Düsseldorf
 Schauspielhaus, 2003,
 fot. Ana Pereira.

PEC: Pouco haverá a dizer de *El Rey se muere*, a experiência mais decepcionante de todo o festival: bastará, como justificação, esclarecer que em momento algum o espectáculo dirigido por José Luíz Gómez conseguiu justificar a recuperação deste texto algo verboso e estilisticamente datado de Ionesco. Se toda a proposta cénica enfermava de uma rigidez capaz de submergir qualquer louvável rigor de construção e de leitura, o jogo dos actores – e particularmente do intérprete do protagonista – condenava esta encenação a um perturbador exercício de anacrónica museologia teatral, que nenhum sinal cénico, nem mesmo algum humor, conseguia resgatar.

Título: Santa Joana dels Escorxadors [Santa Joana dos Matadouros, 1932]. Autor: Bertolt Brecht. Encenação: Àlex Rigola. Co-produção: Teatre Lliure, Festival Grec 2004 (Barcelona), Salzburger Festspiele (Salzburgo). Rivoli, 30 de Novembro.

AMS: *Santa Joana dos Matadouros* foi talvez um dos espectáculos que, pela proposta ousada e corajosa da sua encenação, chamou públicos mais diferenciados e que mais terá dividido as opiniões. Num trabalho que articulava uma profusão de linguagens e de signos contemporâneos (vídeo, dança, música, com o destaque para a presença em palco de dois DJ ou para representação de um concerto *pop*), o jovem encenador Àlex Rigola propôs uma actualização pertinente e rigorosa dos princípios do teatro épico, em particular da "distanciação", respeitando a estrutura parabólica do texto e a sua mensagem. Na verdade, um dos grandes méritos do encenador catalão assentou na utilização de um discurso político que, muito embora interpelasse alguns dos clichés do mundo capitalista contemporâneo, o fazia sempre do seu lugar de inventor de parábolas: mais do que convencer, quer intrigar e levar o espectador a questionar-se e a questionar o mundo.

PEC: Igualmente fascinado pela radical actualização de referentes, e de linguagens, que o director do Lliure



imprimiu ao raramente representado texto de Brecht, devo confessar que a popularização da proposta cénica me deixou na dúvida quanto à subtilidade da releitura dramaturgica e aos seus efeitos interpeladores. Para lá do virtuosismo demonstrado pelo encenador na articulação da variedade de sinais convocados e da demonstrada eficácia do seu apelo público, interrogo-me se esta estratégia não acabará por induzir uma inoportuna, e certamente indesejada, banalização.

Título: Die Glasmagerie [O jardim zoológico de cristal, 1945] e Zerbombt [Ruínas, 1995]. Autores: Tennessee Williams e Sarah Kane. Encenação: Armin Petras. Produção: Schauspiel Frankfurt. Teatro Helena Sá e Costa, 13 de Novembro.

PEC: A proposta de Armin Petras foi um dos espectáculos mais "úteis" de todo o festival, mas também uma das propostas mais bizarras, pelo menos do ponto de vista dramaturgico: esta estranha *double-bill* – com um texto de Tennessee Williams e um outro de Sarah Kane – surgia ostensivamente como algo provocador. A referida utilidade resulta do facto de este espectáculo nos dar a ver mais uma amostra da actual criação teatral alemã.

Confesso que não teria ficado tão seduzido pelas modalidades cénicas experimentadas pelo encenador se o espectáculo se limitasse ao texto de Williams, que nos foi apresentado numa versão muito reduzida e encenado



"contra" os seus pressupostos dramaturgicos e estilísticos: numa espécie de exercício de distanciamento pós-brechtiano, Petras encostou toda a representação ao fundo do palco, enfiando os três membros da família Wingfield numa casinha-aquário e submetendo-os a uma iluminação de efeito expressionista e a uma interpretação esquemática e algo caricatural, numa total recusa do tipo de psicológico lirismo a que o dramaturgo norte-americano é habitualmente associado. Para lá do prazer, algo cínico, de ver este tipo de repertório cenicamente abordado à margem das imagens e dos preceitos que as adaptações cinematográficas norte-americanas instalaram na nossa imaginação, sobrevinha algum desconforto no adivinhar de um gesto de provocação, mas de escassa consequência dramaturgica. É certo que a natureza de alguns dos conflitos ficava mais clara: a cena de Laura e de Jim O'Connor, o *gentleman caller* colega de Tom, ganhava, nesta encenação, uma qualidade mais actual, mais violenta, e a vitalidade frenética de Amanda surgia transformada numa determinação mecânica em evitar que aquela "casa de bonecos" se desmoronasse. Mas continuou a escapar-me o alcance da escolha da peça para este tipo de exercício cénico. O resto do espectáculo viria a demonstrar a utilidade "prefacial" desta primeira parte sem, contudo, plenamente justificar a escolha do material.

Zerbombt – uma tradução mais feliz do que o português *Ruínas*, que se concentra mais nos efeitos do que no próprio movimento "explosivo" proposto pela peça – apresentou-se com uma idêntica ironia e distanciamento, ao propor um início da representação com a imediata presença em cena de três actores: os intérpretes de Ian e Cate e um terceiro, que mais tarde assumiria o papel do soldado, com a tarefa de ler as didascálias minuciosas e naturalistas inseridas pela autora no seu texto. A distância com que todos os intérpretes assumiam as suas tarefas e o contraste entre a leitura das indicações cénicas e a realidade do cenário e dos objectos em cena resultava muitas vezes em humor, provocando o riso do espectador. Embora todo o jogo cénico proposto se mostrasse igualmente ao arrefio dos pressupostos, também aqui, naturalistas do texto – só "estilhaçados" depois da bomba que rebenta e que dá lugar, no texto, a uma considerável mudança estilística –, conseguia

um extraordinário efeito de consciencialização, por parte do espectador, do modo de significar em cena, tão mais importante quanto as cenas subsequentes da peça apostam num desafio imenso à figuração da violência e do horror. O modo como os intérpretes iam sendo ultrapassados no seu próprio jogo, numa escalada incontrolável de violência, apresentou-se como uma legítima, e interessante, via para dar resposta aos múltiplos desafios de um dos mais sintomáticos textos da última década do século XX. A anteposição do texto de Williams terá servido não só para enunciar modalidades de intervenção cénica, mas também, eventualmente, para reafirmar uma das mais firmes convicções de Kane: "Acredito que as sementes de uma guerra global se podem sempre encontrar na civilização em tempo de paz".

AMS: Como é sabido, o combate da "ilusão" tem sido uma das principais prioridades do teatro alemão moderno e contemporâneo. Herdeiros do teatro expressionista e da distância brechtiana, criadores como Frank Castorf ou Christoph Marthaler têm vindo a exercer uma influência decisiva nos trabalhos de alguns dos criadores da nova geração, de que faz parte Armin Petras. Esta influência pode ir da simples inspiração, que resulta em propostas teatrais mais problematizantes, como é o caso de *Zerbombt*, à quase total imitação, como acontece em *Die Glasmengerie*, que reproduz, com incómoda fidelidade, a estética castorfiana de *Terminus Amerika*, a partir de *Um eléctrico chamado desejo*, do mesmo Williams. Este estranho díptico de Petras procede de uma estratégia de colagem de fragmentos em aparente contradição temática e extraídos de contextos literários radicalmente diferentes – princípio fundamental da estética maioritariamente praticada na Volksbühne –, numa tentativa de dar conta artisticamente de um mundo estilhaçado e privado de sentido. Ora, neste espectáculo, o eventual desconcerto que a experiência da fragmentação pode provocar no espectador parece-me reduzir – uma vez mais – a percepção do carácter excepcional e radical da violência no texto de Kane. Mas não só. Numa clara atitude de recusa da estética naturalista que tem dominado as criações dos textos da autora inglesa, Petras faz um desvio

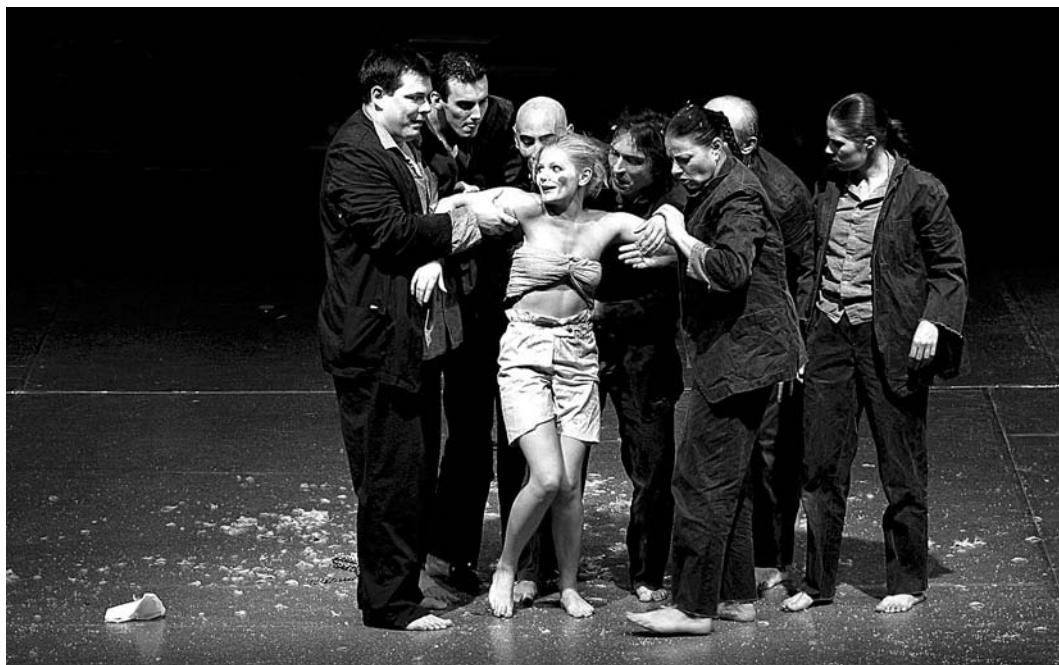
<

Leka Med Elden,
de August Strindberg,
enc. Staffan
Valdemar Holm,
Kungliga Dramatiska
Teatern – Dramaten, 2002,
fot. João Tuna.

<

Tartuffe,
de Molière,
enc. Gábor Zsámbéki,
Katona József
Színház, 2000,
fot. João Tuna.

>
La cousine de Pantagruel
 (Hommage à Rabelais),
 criação de Silviu Purcarete,
 Compagnie Silviu
 Purcarete, 2003,
 fot. João Tuna.



interessante e pouco comum pelo humor, nomeadamente através da utilização não realista de objectos, mas que contrasta excessivamente com a representação realista de algumas das situações de violência. E assim, entre fragmentação e algum humor, fica-nos talvez a sensação de incómodo perante a violência física, mas a violência emocional, essa, dilui-se, banaliza-se e escapa-nos.

Titulo: Gertrud (1980 / 1984). *Autor:* Einar Schleeff. *Encenação:* Thomas Bischoff. *Produção:* Düsseldorfer Schauspielhaus. Teatro Helena Sá e Costa, 19 de Novembro.

AMS: Arrisco-me a dizer que *Gertrud* foi o "momento de perfeição" deste festival. O espectáculo de Bischoff é, antes de mais, uma dessas cerimónias íntimas, estáticas e quase ritualizadas bem ao gosto de Schleeff, abrindo espaço a um trabalho dramaturgico que me parece exemplarmente conseguido, quer no que diz respeito ao tratamento do monólogo interior, quer na estruturação da própria coralidade.

Uma mulher solitária relembra a sua juventude, o marido morto, os dois filhos que partiram para o Ocidente, uma história de amor que vive na velhice. Anke Hartwig proporciona-nos uma das mais belas cenas do espectáculo quando, num gesto de enorme pudor e de extrema simplicidade, nos oferece a nudez branca do seu colo numa anunciada expressão do desejo. O calor da palavra contrasta com a frieza do dispositivo cénico recoberto de azulejos: superfície lavável, cuja cor vai sendo alterada e retomada pelas luzes, à imagem da memória que revive, elimina e por vezes recria os factos da vida. Seguindo um princípio de extrema purificação formal, Bischoff oferece-nos um objecto cénico depurado que tem por base um exercício de concentração e de unidade com apenas três pilares fundamentais: o texto, o corpo e o espaço.

Titulo: Leka Med Elden [Brincar com o fogo, 1892]. *Autor:* August Strindberg. *Encenação:* Staffan Valdemar Holm. *Produção:* Kungliga Dramatiska Teatern - Dramaten. TeCA, 3 de Dezembro.

AMS: O cenário minimalista, de um beje quente e quase asséptico, onde se desenrola a acção de *Leka Med Elden*, vai introduzindo ruídos – sobretudo de portas momentaneamente invisíveis que se abrem ruidosamente nos locais mais insuspeitos – e que perturbam a aparente serenidade estival destas personagens. Num jogo interpretativo convencional, mas marcadamente distante, por vezes quase mecânico – como o jogo do abrir e fechar das portas –, Holm transpõe para os anos 60 os conflitos de duas gerações de uma família, agudizados pela presença de um amigo do casal mais jovem. São, sobretudo, as personagens femininas que, ao activarem a sua sensualidade devoradora, provocam uma espécie de "descarga eléctrica", criando uma atmosfera de desequilíbrio e de descontrolo emocional. E é precisamente entre estes dois pólos – a atmosfera de emoções descontroladas e o jogo convencional e distante, perfeitamente enquadrado por um dispositivo cénico em forma de caixa de madeira – que Holm consegue projectar o universo híbrido strindberguiano que anuncia a passagem de uma dramaturgia da intersubjectividade (da cena e da palavra) a uma dramaturgia da intrasubjectividade (do quadro e do silêncio).

Titulo: Tartuffe (1664 / 67). *Autor:* Molière. *Encenação:* Gábor Zsambéki. *Produção:* Katona József Színház. TNSJ, 28 de Novembro.

AMS: É, sobretudo, a partir do momento em que escreve *Tartufo*, que Molière assume plenamente a comédia como quadro satírico do seu tempo. E é como humanista, e nunca como homem religioso, que o autor decide levar à cena a figura do devoto, numa clara atitude de denúncia da perigosa manipulação dos poderes (religioso e outros). O devoto de Molière é exactamente o de Zsambéki: um pequeno aventureiro que gravita em torno de senhores poderosos que o utilizam para fazerem fortuna; um homem vulgar, sensual, sem maneiras, que come e bebe desmesuradamente, mas também inteligente, pérfido e manipulador e, por isso mesmo, poderoso. O que assusta



<
Oblomov,
 a partir de I.A. Goncharov,
 enc. Alexandru Tocilescu,
 Teatrul Bulandra, 2003,
 fot. João Tuna.

nesta personagem é o facto de não ser cômica (talvez por isso tenha dado origem a um elevado número de Tartufos equivocadamente elegantes e cerebrais). Na verdade, a personagem cômica da peça é Orgon, o que explica, talvez, algumas interpretações pouco densas, que não fazem justiça à complexidade da personagem. Não é esta a opção dramaturgica do encenador húngaro. Andor Lukáts ofereceu-nos uma brilhante interpretação de um Orgon inquieto, atormentado com as suas decisões e com o mundo que o rodeia. De salientar ainda a indeterminação do cenário e dos figurinos que, ao apostarem na ambiguidade temporal, conduzem o espectador num jogo de permanentes hesitações entre passado e presente, entre o Tartufo clássico de Molière e todos os Tartufos que povoam o nosso mundo contemporâneo.

Título: Oblomov. Autor: Mihaela Tonitza Iordache, a partir do romance homónimo de I.A. Goncharov (1858). Encenação: Alexandru Tocilescu. Produção: Teatrul Bulandra. Rivoli, 26 de Novembro.

PEC: *Oblomov* poderá não ter integrado o conjunto – aliás, restrito – de propostas inovadoras ou surpreendentes deste festival, mas constituiu uma experiência memorável, confirmando as melhores expectativas sobre o alcance expressivo e a solidez da tradição teatral romena. Três horas e meia de um espectáculo que, sobretudo em quase toda a primeira parte e no final, assumia como seu principal desafio a recriação cénica do "oblovismo": a atitude de inércia, paralisia, apatia, niilismo, letargia, inactividade, indolência, tédio, abandono, etc., a que o romancista russo Goncharov deu nome ao criar, em 1858, o protagonista deste seu romance. A adaptação dramaturgica pareceu-me de uma eficácia cénica extraordinária, em íntima e poderosa articulação com o engenhoso dispositivo cenográfico – capaz de uma eficaz oscilação entre espaços exteriores e interiores –, ambos ao serviço dessa ambição: conseguir que o espectáculo desse a experimentar ao espectador a realidade do "oblovismo". Quase toda a primeira hora do espectáculo resultava, efectivamente,

numa experiência teatral rara: assistir ao acordar tardio de Oblomov, que muito lentamente vai despertando do seu sono, mergulhado na sua cama – que é um achado cenográfico, pela combinação irónica com uma espécie de imóvel charrete –, da qual vai emergindo, com idêntica lentidão e receio. Mihai Constantin é notável na composição da personagem, da sua tão compreensível como repreensível infantilidade, sobretudo no modo como o seu pesado corpo aspira à leveza no interlúdio romântico que ocupa a secção central da narrativa, para depois voltar a mergulhar no mais profundo torpor. O grande triunfo do espectáculo – a sua principal inteligência cénica – assenta na estratégia de adaptação de uma tão longa e complexa narrativa oitocentista: por ter sabido potenciar, através da experiência do teatro, aquilo que o teatro melhor pode e sabe dar, justamente: a respiração dos corpos no tempo dessa mesma respiração.

AMS: A estranheza é talvez das sensações mais felizes em teatro. É, seguramente, aquela que mais nos interpela, que mais tempo resiste ao esquecimento. *Oblomov* é um espectáculo "estranho": na sua quase ingenuidade cénica e teatral, foi talvez o espectáculo em que mais senti o teatro "do outro". Optando por algumas das formas mais artesanais de controlo da ilusão realista, numa espécie de fauvismo teatral, a proposta cénica assumia-se claramente como eco da crítica à escrita realista esboçada num sussurro, entre um bocejar e um espreguiçar de pernas desta personagem tão longínqua e, simultaneamente, tão reveladora de tudo aquilo que constitui a intimidade.

Título: La cousine de Pantagruel (Hommage à Rabelais). Um espectáculo de: Silviu Purcarete. Co-produção: Compagnie Silviu Purcarete, Teatro Húngaro de Cluj-Napoca (Roménia) e Théâtre Radu Stanca (Sibiu). TNSJ, 2 de Dezembro.

PEC: A "prima – ou cozinha – de Pantagruel", vinda da Roménia e de França, foi outra das experiências "felizes" deste festival, de algum modo potenciada pelo regresso

>
A Ilíada – Canto XXIII,
 a partir de Homero,
 enc. Anatoli Vassiliev,
 Teatro de Moscovo –
 Escola de Arte
 Dramática, 2004,
 fot. João Tuna.



de Purcareto ao mesmo Teatro onde, em 1994, criou uma *A tempestade*, de Shakespeare – com muitos dos actores da cidade do Porto –, de positiva memória. Outro dos poucos espectáculos de vasto elenco – 18 intérpretes, incluindo uma violinista e uma violoncelista –, esta "homenagem a Rabelais" resultava numa daquelas já raras celebrações de um certo entendimento do "teatro": a criação viva de imagens, animadas por uma singular imaginação cénica, mais sensível a uma lógica artesanal do que "técnica", apostada em dar corpo e movimento a um universo excessivo e delirante. A sucessão de ideias e de achados surgia servida por uma subtil consequência dramaturgica e uma extraordinária disponibilidade interpretativa, tão eficaz nas cenas de conjunto como na composição individual.

Título: A Ilíada – Canto XXIII: Jogos fúnebres em honra de Pátrocolo.
Autor: a partir de Homero. Encenação e cenografia: Anatoli Vassiliev.
Produção: Teatro de Moscovo – Escola de Arte Dramática. TeCA, 22 de Novembro.

PEC: A moscovita *Ilíada* terá sido, indiscutivelmente, o grande "caso" deste festival. A atestar este facto está, para além da afluência do público, o próprio destaque dado à presença entre nós do "mito Anatoli Vassiliev" por alguns dos jornais portugueses de referência. Atenção e interesse plenamente justificados, dada a carreira do criador russo e a imagem, cada vez mais rara, que vem cultivando de um verdadeiro experimentador, um pesquisador das linguagens teatrais, na esteira de nomes tão míticos como o de Grotowski. Avesso ao "teatro burguês" e à lógica de produção de um qualquer espectáculo que se considere, a dado momento, pronto para ser mostrado aos espectadores, Vassiliev dirige em Moscovo aquilo que ele gosta de encarar como uma "escola de arte dramática", instalada num teatro que é uma espécie de utopia teatral feita realidade: um edifício com múltiplos e vastos espaços de representação e ensaio, desenhado por si e por um dos cenógrafos com quem trabalhou mais regularmente, Igor Popov. Neste lugar, nesta espécie de cidade sagrada, ele tenta concretizar o seu

conceito de "Laboratório-Escola-Teatro". Depois de ter, em décadas anteriores, explorado com sucesso o realismo psicológico, herdado da tradição russa, bem como o teatro de improvisação e o teatro do artifício – tudo isto são classificações avançadas pelo próprio criador –, Vassiliev entregou-se, em anos mais recentes, ao teatro do "mistério", termo que recupera sobretudo a sugestão religiosa do teatro medieval, particularmente na tradição ortodoxa, combinado com o mais "intercultural" cruzamento com outras linguagens, como as artes marciais chinesas, o "tai chi" e o "wushu".

Este espectáculo recuperava, na sua estrutura, a lógica das "estações" do teatro medieval, assentando numa sucessão de quadros implantados num largo espaço – o palco e a plateia do TeCA –, numa tentativa de reproduzir, de forma algo deficiente, o mais amplo, claro e geométrico espaço do *Manège* do seu teatro moscovita. Não obstante a irregularidade de algumas soluções, a fragilidade estrutural induzida pela lógica de sucessão e repetição, e o questionável formalismo – quase ritualismo – de toda a representação, resulta inegável que esta criação se apresentou como uma singular experiência cénica. O extremo – uso a palavra com propriedade – rigor de toda a movimentação, da entoação da versão russa do texto de Homero, dos cânticos e da deslocação no espaço, induzia no espectador um misto de admiração e reverencialidade, ajustados a um espectáculo que se oferecia a uma contemplação distanciada, não obstante a variedade de estímulos convocados. Entre as muitas situações do espectáculo, convincentemente motivadas pelo canto da *Ilíada* escolhido, destacaria sobretudo toda a sequência que Vassiliev acrescenta ao texto homérico, uma espécie de "incisão cronológica" e estilística, que mais claramente interpela a nossa experiência contemporânea da guerra, através da convocação de uma série de referentes cristãos: à passagem de duas figuras marianas que vêm os seus bebês cortados pelos soldados sucede uma literal invasão do espaço de representação por bonecos que representam outras tantas centenas e milhares de crianças, que depois os corvos – numa das mais extraordinárias criações de todo o espectáculo – vêm devorar.