

# Ratoeira

Tiago Bartolomeu Costa

>  
*Agatha Christie,*  
 criação e interpretação  
 colectiva do Teatro Praga,  
 Culturgest, 2005  
 (todo o elenco),  
 fot. Ângelo Fernandes.



*Titulo: Agatha Christie. Co-criação e interpretação: André e. Teodósio, Carlos Alves, Cláudia Gaiolas, Cláudia Jardim, Diogo Bento, Paula Diogo, Pedro Penim, Patrícia da Silva, Sofia Ferrão e Sandra Simões. Colaboração: Martim Pedroso. Desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção. Figurinos, dramaturgia e cenografia: Teatro Praga. Direcção de produção e promoção: Pedro Pires. Co-produção: Teatro Praga e Culturgest. Local e data de estreia: Palco do Grande Auditório da Culturgest, Lisboa, 2 de Julho de 2005.*

Ao longo de dez anos de existência, o Teatro Praga tem vindo a definir o seu discurso performativo através de propostas que pensam a estrutura do espectáculo, não somente como modelo de questionamento acerca da prática teatral, mas também, e sobretudo, como programa de recusa e negação. Ao longo das produções, o colectivo tem oferecido um discurso feito de perguntas, dúvidas e confrontos, construindo, desse modo, um corpo artístico (auto)crítico.

Uma das linhas fortes do seu trabalho assenta na relação com o espectador. São os próprios a afirmar que, nas suas criações, "nada é escondido do público, o público não é raptado para outro espaço e outro tempo, é antes convidado a estar presente em conjugação com os actores". O facto de "importar o momento" não se prende com qualquer urgência performativa, mas antes com um discurso sobre a necessidade de validação das propostas, no momento em que acontecem.

A relação criação-objecto-recepção obriga-se a um processo de metamorfose onde são questionados valores aparentemente retóricos, como seja o lugar de cada uma

das partes e o seu (real) contributo para a construção de um todo artístico. Trabalha-se em prol de uma ideia que contrarie tanto a efemeridade inerente às artes performativas, como o "ruído" que se produz em torno do seu objecto. No limite, procede-se a um questionar austero da legitimidade dos discursos artísticos, num contexto cada vez mais fascinado com o superficialismo, o imediato, o culto *pop* do objecto enquanto entidade de prazer, destinada a ser consumida sem grandes envolvimentos.

Como reflectir sobre o lugar do teatro e da prática performativa (em todas as suas dimensões artísticas) num mundo perante uma encruzilhada? Devemos abolir as fronteiras ou perpetuar os códigos? Para que espécie de armadilha está o Teatro Praga a ser atraído? Não estará ele consciente de ser o autor dessa mesma armadilha? *Agatha Christie*, estreada no âmbito da última edição do Festival de Teatro de Almada, é uma co-produção do Teatro Praga com a Culturgest, o que pressupõe o cruzamento de públicos distintos (diria mesmo, em alguns casos, surpreendentemente antagónicos). E a ideia de criação de

<sup>1</sup> Citação retirada do programa de *Agatha Christie*.

um público comum é, não só uma falácia, como um exercício inútil, uma vez que a validade do discurso da companhia é aqui posta em causa, provavelmente como nunca antes o houvera sido, já que o público não é tão "controlado", como o que frequenta o Armazém do Hospital Miguel Bombarda, onde normalmente o grupo se apresenta.

Este espectáculo sustenta-se num diálogo com os espectadores, através de quatro sequências perfeitamente identificáveis: o prólogo, onde Pedro Penim escreve com giz uma série de expectativas (regras?) em relação ao público; uma primeira parte, na qual os dez actores, sem adereços ou cenários, contam a história de *Ten Little Niggers* (um dos clássicos fundamentais da autora que dá nome ao espectáculo); na segunda parte, o espectáculo presta-se à dissecação de toda a estrutura, processo no qual podemos mais facilmente reconhecer a assinatura Teatro Praga (caos, referências, música, cenas cruzadas, diversos registos interpretativos); e, por fim, o epílogo, momento em que Cláudia Gaiolas "embrulha" o espectáculo e o devolve aos espectadores, confessando que só os quis surpreender.

Se em espectáculos imediatamente anteriores a relação com o público era mais evidente<sup>2</sup> aqui, a relação é pensada a um outro nível: qual o papel do espectador na validação de uma proposta? Para fazer cumprir a *boutade* "praguiana" ("a responsabilidade máxima do espectador"), é necessário proceder à exposição de todo o processo criativo, incluindo a sua recepção. Coisa que não sendo nova (já Brecht falava disso no seu teatro épico), é frequentemente esquecida. E é isto mesmo que surpreende numa geração que praticamente nasceu depois da queda do muro (leia-se da quarta parede).

O exercício não poderia ser mais ambicioso: utilizar o universo criativo da mais popular autora de policiais, para criar um espectáculo sobre os níveis de recepção, compreensão e envolvimento do público com o objecto. A opção pelo corpo criativo de Agatha Christie – e não por uma narrativa biográfica, como o título poderia indicar –, não é de todo inocente. A estrutura dos policiais presta-se a um jogo de enganar, onde no fim há sempre um culpado. Mas será assim no teatro, e na arte, de uma maneira geral? Deveremos procurar um culpado com o intuito de nos "desculpamos" por alguma incapacidade de contexto?

É por isso que este é um exigente jogo paródico e reflexivo, onde actores e espectador (no singular, por isso também o crítico deve optar pela observação singular) tentam "sobreviver", muitas vezes na margem de um objecto artístico que tem tanto de conceptual quanto de auto-destrutivo. Moralismos à parte, não se deve partir para Agatha Christie com a expectativa de encontrar uma estrutura narrativa fixa. Não só porque o Teatro Praga tem habituado o público a um diálogo sobre a construção

teatral, assente numa dissecação de modelos, conteúdos e conceitos, mas, sobretudo, porque a própria Agatha Christie gostava pouco de fórmulas finitas, de modelos estanques ou de regras inalteráveis, ainda que no final exista sempre uma morte e um culpado.

A estrutura de *Agatha Christie* não recusa o formalismo teatral, mas interpreta-o através de uma estrutura do tipo *mise-en-abyme*. A um prólogo (diria que inspirado em Cocteau e Godard), onde se refere a expectativa dos criadores em relação aos espectadores, segue-se uma narrativa linear, na qual os actores se apresentam pelo nome das personagens, através de papéis colocados à sua frente. A narrativa *Ten Little Niggers* é então contada pelos dez actores, num permanente jogo de manipulação elocutória, onde o discurso de cada uma das personagens se cruza com o actor. A narração é feita sem truques e sem ilusão teatral, dependendo do envolvimento do espectador e da capacidade de persuasão manifestada pelo actor. Se esta dependência é a base de qualquer "bom" espectáculo, *Agatha Christie* acrescenta-lhe o livro mais famoso da autora e uma lenga-lenga que apela também ao imaginário popular.

O cenário vazio e escuro, as roupas negras e as feições raramente alteráveis poderiam remeter imediata e naturalmente para Brecht. No teatro épico, a personagem e actor tendem a conviver sem se anularem mutuamente. Estamos perante um exercício de máscara, entre as técnicas do "método" e o método *blasé*, numa constante alteração do responsável pelo discurso. Actor e personagem confundem-se, num registo de irrepreensível contenção, equilibrando o *suspense* com a individualização que a proximidade da plateia poderia prever. Recorde-se o que Walter Benjamin escreveu sobre o actor no teatro épico:

(...) no teatro épico, o actor deve demonstrar através da sua actuação que está calmo e relaxado (...) A percepção mais ampla do teatro épico é talvez aquela que o pensa como um 'espectáculo a ser cumprido'. Brecht escreveu: 'O actor deve mostrar o seu assunto e deve mostrar-se a si próprio enquanto mostra o seu objecto. (...) Apesar de coincidentes, as duas tarefas não devem coincidir a ponto de anularem as suas diferenças'. Dito de outro modo: um actor deve preservar a possibilidade de sair da personagem de forma artística. No momento certo, deve manter-se como um homem capaz de reflectir acerca do seu papel. (Benjamin 1968:155 tradução minha)

É claro que podemos evocar Brecht e o teatro épico, como poderíamos evocar outros tantos teóricos, modelos ou grelhas de análise, porque a criação é algo como um livro de medicina: cabe lá tudo, até o "vazio" (título original do espectáculo). O Teatro Praga é o primeiro a fazê-lo. Nos textos do programa e durante o espectáculo são inúmeros

<sup>2</sup> Em *Private Lives* (2003), era o público que escolhia os actores; em *Título* (2004), o público podia optar por participar ou não no espectáculo; em *Sobre a mesa a faca* (2005), tinha a oportunidade de reaver o dinheiro, o seu e o dos outros espectadores.

>  
 Agatha Christie,  
 criação e interpretação  
 colectiva do Teatro Praga,  
 Culturgest, 2005  
 (todo o elenco),  
 fot. Ângelo Fernandes.



os nomes convocados: Andrew Quick, Umberto Eco, Wes Craven, Herberto Helder, Freud, Sade, Foucault, Derrida, Castoriadis, Steiner, Santo Agostinho, os próprios Praga. A lista é vasta, mas assumida descaradamente, entre o plágio, a homenagem e o *ready-made*. Recordem-se casos recentes: por exemplo, a estrutura de *Um mês no campo* (2002) ou o primeiro acto de *Private Lives* (2003). Lembra ainda a integração de *A menina Júlia*, de Strindberg, em *Titulo* (2004). São exemplos do tratamento compósito dos textos, clássicos ou não. Aqui, a obra não nasce quando o homem sonha, mas quando o homem vê. E o Teatro Praga, ao ver, parece querer perceber o porquê de "fazer teatro", do mesmo modo que se questiona sobre a razão para se "ver teatro". Em nome de quê?

Levanta-se, por este motivo, a questão do trabalho com referências culturais e literárias, num contexto cada vez mais desatento. É nesse sentido que a segunda parte do espectáculo deve ser entendida. Entramos no universo mais facilmente identificado com o Teatro Praga. O espaço, antes vazio, abre-se a uma multiplicidade de adereços e situações, cruzando personagens com actores, numa curiosa celebração de opções e alternativas. Eis o que afirmava o programa: "Dez actos privados de fraqueza e inadequação que são tornados públicos, atirados à cara, expostos. Quase nada é completado, fechado ou acabado, um objecto em que os níveis de medo são postos bem altos. Nada se torna seguro e conhecido". Procede-se, assim, à construção de uma rede (o rizoma), cujos pontos de contacto só são visíveis individualmente. Assume-se a vontade de cada um na construção do todo criativo, incluindo referências, comparações ou memórias – sem que a resposta de um espectador esteja mais correcta que a do vizinho. Como afirmam Deleuze e Félix Guattari, citados por Eco no programa: "O rizoma é feito de tal maneira que cada caminho pode comunicar com todos os outros. Não tem centro, nem periferia, nem saída, porque é potencialmente finito".

Da profusão de cenas emerge uma leitura irónica (ou será histriónica?) da Medeia (e do seu crime, certamente), na qual Cláudia Jardim personifica, num registo complexo, a superficialidade interpretativa em que se deixam cair muitos actores crentes no "método". Ou ainda o discurso

entrecruzado de diversos autores, feito por André e Teodósio e Patrícia da Silva, que culmina num arrepiante dueto (desgarrada?) que mistura Schumman e Mara Carlyle, em duas versões da mesma canção ("Ich grolle nicht" / "I Blame you not"). Discurso esse que, mesmo sendo de difícil compreensão, levanta pertinentes questões sobre o lugar da teoria e do texto filosófico no teatro.

Uma referência para o trabalho de *compère* em que Diogo Bento e Pedro Penim se implicam, servindo de "guias de leitura" para o espectador. A Sofia Ferrão cabe um papel algo ingrato (porque ambiguamente contextualizado), quando, no que deveria ser o momento do intervalo, interpela o público no sentido de o fazer preencher um espaço vazio. As reacções são as mais diversas, mas dificilmente alguma é tão espontânea quanto o momento, na primeira parte, em que se descobre o assassino (que aqui não se revela, cumprindo o pedido feito no prólogo).

Quando o espectáculo termina, a sensação que fica não é certamente a mais confortável. Umberto Eco, em grande parte responsável pela introdução de Agatha Christie no universo académico, é citado no programa, dando pistas para a sua compreensão: há que estar atento, desde o início. E no espectáculo *Agatha Christie*, essa atenção é também fundamental. Porque está lá tudo explicado e previsto. O código está sempre no interior da mensagem. Esta é uma proposta que obriga a uma reflexão profunda sobre a pertinência da criação artística num contexto muitas vezes de apatia generalizada. Não é crível que o Teatro Praga possa caminhar para uma condescendência artística, para um lirismo dramatúrgico ou para uma construção cénica inconsciente. O caminho não será certamente o mais óbvio. Este está cheio de armadilhas. Resta saber se os criadores se lembrarão de onde as colocaram.

#### Referência bibliográfica

BENJAMIN, Walter (1968), "What is Epic Theatre?", in *Illuminations*, trad. Harry Zohn, Fontana Press, Londres, pp. 149-156.