

Na companhia dos clássicos e dos modernos

O Teatro da Rainha

Christine Zurbach



Título: A dança da morte (Dödsdansen 1900). Autor: August Strindberg. Tradução: Isabel Lopes. Encenação: Fernando Mora Ramos. Cenografia e figurinos: José Carlos Faria. Sonoplastia: Francisco Leal. Iluminação: Antônio Plácido. Interpretação: Isabel Lopes, Elsa Valentim, José Peixoto e Victor Santos. Produção: Teatro da Rainha e Teatro dos Aloés. Local e data de estreia: Hospital Termal (Antiga lavandaria), Caldas da Rainha, 11 de Março de 2005.

Título: O médico à força (Médecine malgré lui 1666) Autor: Molière. Tradução: Isabel Lopes. Encenação: Fernando Mora Ramos. Cenografia e figurinos: José Carlos Faria. Iluminação: Antônio Plácido. Música: "Marcha para a cerimónia dos turcos" de Jean-Baptiste Lully; versão para guitarra eléctrica: Carlos Alberto Augusto; versão para flauta: Antônio José Xavier. Coreografia: Manuela Baroso. Interpretação: Isabel Lopes, Victor Santos, Carlos Borges, José Carlos Faria, Octávio Teixeira, Raquel Monteiro. Produção: Teatro da Rainha. Local e data de estreia: Espaço Santiago (Jardim), Óbidos, 8 de Setembro de 2005.

A companhia do Teatro da Rainha apresenta-se como uma "micro estrutura" "praticando activamente uma política de repertório, (...) que privilegia o Serviço Público Teatral e uma relação diversificada e aprofundada com o público"¹. No caderno de lançamento da temporada de 2006 lemos também que, para alcançar tais objectivos, a sua equipa artística passou a desenvolver um projecto de pesquisa de repertórios / investigação dramática / traduções a cargo de Isabel Lopes e Carlos Borges. De facto, o trabalho realizado pela companhia desde a sua implantação em 1985 (e recente ("re")instalação em 2002) nas Caldas da Rainha evidencia, do mesmo modo que o discurso programático dos seus responsáveis artísticos, uma atenção privilegiada dada ao texto, ao autor e à dramaturgia na/para a encenação, opondo-se assim à actual "corrente que [assalta o teatro] do lado do 'pronto a inovar'". Os termos são de Fernando Mora Ramos, que fala do teatro como de um "bloco operatório em que podemos observar o interior das realidades, das realidades ocultas e das que por excesso de se verem se não vêem".²

A metáfora parece vir muito a propósito no caso dos dois autores incluídos no repertório da temporada de 2005, Molière e Strindberg. Distantes no tempo, também o são na posição que lhes é atribuída pela tradição

genológica instituída pelos historiadores do teatro para os quais um é sobretudo o arquitecto de um teatro cómico inovador, enquanto que o outro assinala a abertura decisiva do teatro, no fim do século XIX, para a tragédia moderna, nascida da crise do drama (Szondi 1983). São dramaturgos que, em ruptura com o teatro "velho" que alimentava os palcos e satisfazia o gosto dominante do público, criaram formas que requerem uma prática exigente não só da escrita como da representação teatral, quer na sua época, quer na nossa.

Assim, mais do que uma vaga ideia de alternância obrigatória na oferta de repertório, a escolha e o tratamento desses dois autores para a temporada de 2005 vieram confirmar a coerência discursiva e estética reflectida (e reivindicada) pela companhia ao longo do seu percurso artístico. Montados hoje para um espectador confrontado com a oferta da era dita pós-moderna, que solicita a sua adesão a um tipo de produções teatrais sem referências formais nitidas e imediatamente legíveis, as duas propostas textuais e dramáticas foram transformadas em espectáculos elaborados como um verdadeiro modo de investigação e interrogação de duas das formas dramáticas mais solidamente consagradas pelo teatro ocidental. A comédia-farsa e o drama naturalista são, neste caso,

<
O médico à força, de Molière, enc. Fernando Mora Ramos, Teatro da Rainha, 2005 (Isabel Lopes, Victor Santos e José Carlos Faria), fot. Paulo Nuno Silva.

>
O médico à força, de Molière, enc. Fernando Mora Ramos, Teatro da Rainha, 2005 (Isabel Lopes, José Carlos Faria, Raquel Monteiro, Victor Santos e Carlos Borges), fot. Paulo Nuno Silva.

¹ Teatro da Rainha, "Rainha 2006", *Nova temporada 2006*, s/d..

² Teatro da Rainha, "Historial", in *Rainha em festa*, s/d, p. 13.

³ Fernando Mora Ramos, "Teatro da Rainha", *Ibidem*, p.1.

>
A dança da morte,
 de August Strindberg,
 enc. Fernando Mora Ramos,
 Teatro da Rainha
 e Teatro dos Aloés, 2005
 (Victor Santos),
 fot. Paulo Nuno Silva.



>
A dança de morte,
 de August Strindberg,
 enc. Fernando Mora Ramos,
 Teatro da Rainha
 e Teatro dos Aloés, 2005
 (Victor Santos
 e Isabel Lopes),
 fot. Paulo Nuno Silva.

inscritos deliberadamente no pano de fundo do desafio estético-ideológico lançado de forma recorrente aos encenadores pelos textos do cânone na fórmula: que fazer com os clássicos? O Teatro da Rainha responde-lhe duplamente: no plano da sua estratégia de repertório, conotada com um empenho cívico declarado (cf. *supra*) e no plano artístico, aliando numa leitura consistente e num discurso esteticamente coerente a dramaturgia do texto e a escrita da encenação.

Assim, admitindo que será tão mais pertinente quanto mais for entendida como perspectivação histórica dos textos de outros tempos, a leitura que aqui nos é proposta da dramaturgia elaborada pelos dois autores para a sua época interpreta a sua originalidade de modo a "re"-suscitar a sua capacidade para servir os objectivos de um teatro útil, mas para o presente. De modo aparentemente contraditório, é o gesto de historicizar, de manter distante no tempo, que permite torná-las mais próximas. Por um lado, as duas encenações assinalam a distância temporal entre a escrita para os espectadores do século XVII ou XIX, com marcas nítidas nas escolhas cenográficas e de guarda-roupa feitas pelo cenógrafo e pintor José Carlos Faria. O espectador recebe-as como sinais criteriosamente escolhidos que surgem claramente baseados num trabalho de erudição e de "memória-citação" das condições físicas de representação das peças. É de resto, como sempre no caso da Rainha, uma forma de investigação teatral patente, não apenas em cena, mas na série de textos geralmente inseridos nos cadernos-programas dos espectáculos. Por outro lado, nesse quadro espaço-tempo reconstituído, o jogo dos actores é orientado no sentido da maior aproximação ao significado ao mesmo tempo histórico e actual das fábulas representadas, em particular nos comportamentos das personagens e nas relações entre elas, num processo de trabalho que procura inscrever na relação entre actor e personagem a consciência da sua



realidade humana, certamente datada, mas ao mesmo tempo inevitavelmente actual.

No caso d'*O médico à força*, as personagens da comédia-farsa de Molière evoluem num palco despido de qualquer construção ou artefacto cenográfico, área de jogo delimitada por biombos, do mesmo modo que, no seu tempo, os comediantes de Molière dispunham do *tréteau vide* (reclamado de novo, num tempo ainda perto de nós, pelo reformador Copeau cansado do naturalismo no teatro) para contar a fábula da peça pelo único recurso da voz e do corpo dos actores. No espaço de um palco montado ao ar livre à maneira dos feirantes, e com um guarda-roupa colorido de teatro "de época" com as imprescindíveis e fartas almofadas das barrigas e dos seios q.b., os actores da Rainha, mais do que compor personagens-tipo ou elaborar composições, fazem do espectáculo um estendal de efeitos cómicos, estimulados pelo próprio texto. Confirmamos o que sabíamos, mas que nem sempre é recordado nas encenações contemporâneas da obra de Molière,⁴ ou seja, que, desde a sua origem, o teatro dificilmente sobrevive sem a arte do actor, aqui revisitada de modo a reencontrar a singularidade

⁴ Assinalemos todavia o caso notável da encenação do *Médico Volante* por Dário Fo na Comédie-Française em 1992.

apurada e a eficácia cômica do traço grosso molieresco (mas não tanto se pensarmos no recurso constante ao duplo sentido e no papel fundamental do equívoco ou do subtexto na produção do sentido). No caderno do espectáculo podemos ler que, além de ser esta a peça de Molière a "mais realizada pela Comédie-Française, simultaneamente [é o] texto inspirador de muitos cómicos, de Charlot a Groucho Marx".⁵ Mas no Esganarelo do actor Victor Santos, simultaneamente, é o carácter ambíguo e inquietante do engano levado a bom termo que sobressai, mesmo contrariando a vontade daquele que o protagoniza e que, sob pena de ser sovado de acordo com os preceitos do género, acaba por aceitar representar o papel de médico, se bem que sem a menor vocação de burlão. Mostrando a facilidade com a qual Geronte aceita a mentira/ilusão – em suma o teatro... – apenas por assentar na autoridade do (falso) médico criada através das vestes extravagantes, do latim obscuro e da pseudo-cura, a leitura da Rainha sublinha quanto convém, para Geronte e certamente para nós todos também, preferir o conforto da cegueira e da mentira óbvia numa época em que "nunca o rei andou tão nu"⁶. Tocada no final do espectáculo, a composição de Lully não se apaga nos sons da guitarra eléctrica de Carlos Alberto Augusto, do mesmo modo que o carácter inovador da farsa de Molière – numa perspectiva formal e ideológica – se vê amplificado.

Num outro registo, mas conotada nesse repertório de companhia por uma idêntica função crítica, *A dança da morte* de Strindberg é apresentada pelo encenador Mora Ramos como um texto que confirma o papel do teatro como "extraordinário revelador social".⁷ Perante esse texto de 1901, o espectador também se vê confrontado com a estranha realidade, algo datada, de um texto exemplar em termos dramaturgicos. Construído a partir da simbologia da torre-farol e do

fechamento/aprisionamento, o espaço mostrado pelo cenário, aqui inserido num lugar particularmente adequado – um sótão de pedra com vigas de madeira à vista – materializa o universo atrofiante e atrofiado de um emblemático casal strindberguiano. Nesta encenação, o Teatro da Rainha seguiu as didascálias que, enquanto sintomas de uma estética naturalista, multiplicam roupas, adereços e objectos de mobiliário que vão exercendo sobre o jogo dos actores uma acção de progressivo desgaste nervoso e psíquico, com o contributo de uma luz que sublinha ostensivamente a irreversível passagem do tempo. Sendo nisso aparentemente oposta à nudez do palco da farsa para Molière, esta proposta teatral assenta num idêntico princípio dramaturgico, o de valorizar o trabalho de pesquisa em torno da contextualização da escrita do autor, pondo-o ao serviço dos actores.

O que as encenações de Molière e de Strindberg pela Rainha confirmam hoje é a eficácia e a pertinência da abordagem dramaturgica aprofundada dos textos nos seus contextos quando é conjugada com um trabalho de leitura que tem em conta o actor como pilar da arte do teatro. Por outro lado, nem fossilizado ou museificado, nem "posto ao gosto" de um espectador que seria necessário atrair a todo o custo para as salas de espectáculo, o repertório envolvido no trabalho do Teatro da Rainha, onde cabem Molière e Strindberg e muitos outros, visa fundamentalmente prosseguir a devolução ao "*plus grand nombre*" da fruição das obras-primas de um passado mais ou menos recente, mas cuja voz é essencial fazer ouvir nos dias de hoje.

Referência bibliográfica

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, Paris, L'Âge d'Homme.

⁵ F. Mora Ramos, "Uma co-produção com a Câmara de Óbidos", in Teatro da Rainha, *O médico à força* de Molière, s/d., p. 1.

⁶ *Ibidem*, p. 2.

⁷ F. Mora Ramos, "A propósito de *A dança da morte*", in Teatro da Rainha, *A dança da morte* de Strindberg, s/d., p. 6.