



<>

*Sad Songs from
the Heart of Europe,*
texto e enc. Kristian Smeds,
Audronis Liuga Production,
2006 (Aldona Bendoriute),
fot. Liudnos Dainos.

Festival Sirenos A intensificação sensorial

Paulo Trindade

Foi em Vilnius, capital da Lituânia, que de 21 a 26 de Setembro de 2006, decorreu o seminário internacional para jovens críticos, organizado pela Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT - IATC). Nesta cidade do báltico, que pertencia ao extinto Bloco de Leste, teve lugar o seminário "Como adaptar a crítica a um específico meio de comunicação", orientado pelo crítico e professor canadiano Hervé Guay. Ao longo das sessões, cada participante partilhou a sua experiência na escrita para um determinado *medium*, sem esquecer de a contextualizar no país onde se encontra a trabalhar. Houve, assim, uma aproximação à realidade do teatro e às práticas da crítica em Portugal, na Sérvia, Eslováquia, Hungria, Roménia e Lituânia, os países dos "jovens críticos", mas também Canadá, o país do orientador, que apresentou ainda uma comunicação, intitulada "O teatro e os meios de comunicação: O caso do Quebeque". Tanto esta como o seminário estavam inseridos no programa do Festival Internacional de Teatro Sirenos, que decorreu entre 21 de Setembro e 1 de Outubro. Uma vez que regresssei no dia 26 a Lisboa, o dia imediatamente a seguir ao fim do seminário, não me posso referir aos seis últimos dias do festival, totalmente dedicados à dança, contrariamente à primeira metade, a que assisti, consagrada sobretudo ao teatro.

A programação teatral foi maioritariamente composta por espectáculos lituanos. Um dos encenadores de referência

do teatro que se faz neste país da Europa de Leste, Oskaras Korsunovas, esteve presente com três espectáculos: um *work in progress*, um espectáculo que se encontra em digressão e uma co-criação. Korsunovas fundou a sua própria companhia em 1998, a OKT (Teatro Oskaras Korsunovas), dando continuidade ao projecto estético que já vinha a explorar: encenar textos clássicos como se tratasse de dramaturgia contemporânea e dramaturgia contemporânea como textos clássicos. Criou, assim, uma linguagem cénica que não recusa as diferentes construções e práticas que foram tendo lugar ao longo da história do teatro, apropriando-se destas e do universo dos escritores que tem vindo a trabalhar. Entre eles encontram-se Marius von Mayenburg, Sarah Kane, William Shakespeare, Mark Ravenhill, Sófocles ou Mikhail Bulgakov. A partir da adaptação de um romance do último, *Margarita e o mestre*, Korsunovas construiu um dos espectáculos mais significativos do seu teatro, estreado no Festival Internacional de Teatro de Avignon em 2000.

O *work in progress* que foi apresentado no Sirenos é um esboço do espectáculo na sua forma final. Na expressão lituana *spektaklio eskizas*, empregue quando o espectáculo está ainda em construção, a incompletude que o estrutura parece tornar-se ainda mais patente. A sonoridade de *eskizas* é semelhante à do vocábulo português esquisso, que define uma obra que está apenas esboçada mas não concluída. A primeira parte da trilogia *O caminho de*

<>

A Gu Gu,

texto e enc. Benas Sarka,

2005 (Benas Sarka),

fot. D. Matvejev.



Damasco (1898), um texto místico do dramaturgo sueco August Strindberg, foi a peça escolhida por Korsunovas para o seu trabalho de invenção e restauração da linguagem teatral. O espectáculo foi apresentado numa das salas do espaço alternativo Arts Printing House. Há o projecto de recuperar este edifício, onde era a tipografia do jornal comunista *Pravda* (a verdade, em russo). Mas, por enquanto, é um espaço quase em ruínas, que de alguma forma confere uma dimensão *site specific* aos trabalhos que aí são vistos. Dado o estado actual do edifício, só se programam espectáculos nos meses mais quentes. É um espaço não-convencional onde se joga com a proximidade entre os actores e o público, o que acontece neste *work in progress* de Korsunovas. Há uma série de estruturas rectangulares, projectadas pelo cenógrafo Jurate Paulekaite, que são uma espécie de materialização da ideia de drama em estações, no interior e à frente das quais a acção decorre. Tanto os gestos como a maquilhagem, os figurinos ou os apontamentos cénicos que ocupam as estruturas são estilizados. A atmosfera construída é grotesca e entranha-se no espectador.

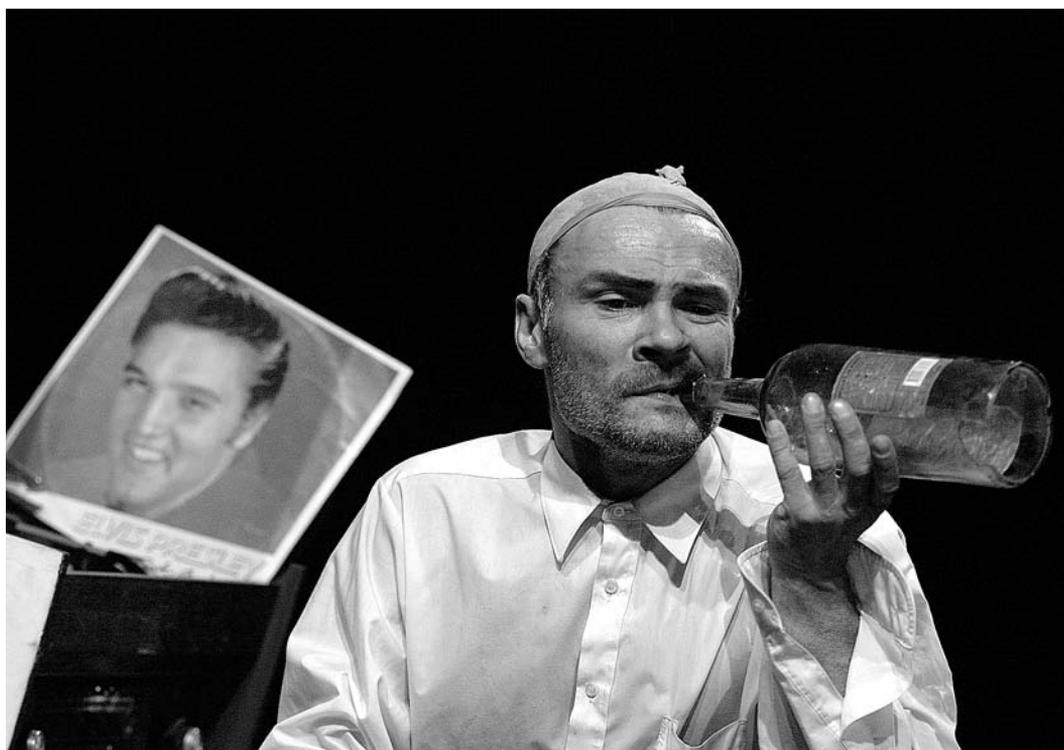
Deste espaço alternativo, tão propício à exploração de uma estética mais experimental, passa-se para um institucional, o Grande Auditório do Teatro Dramático Nacional da Lituânia. Aqui foi apresentado um espectáculo estreado em 2005, que Korsunovas construiu a partir de *No papel da vítima*¹ (2002), um texto dos dramaturgos russos Irmãos Presniakov, num registo de farsa curiosamente inscrito por uma intensa dimensão trágica. Como o resto dos espectáculos a que pude assistir, a sala estava cheia e o público muitíssimo atento e participativo, havendo um sentimento de comunidade na reacção e resposta ao que se passa em palco, o que é expresso de forma clara durante todo o espectáculo, mas torna-se mais evidente, por exemplo, nas cenas em que intervêm os polícias. E, no fim, há mesmo espectadores que se aproximam do palco, durante os agradecimentos, para

entregarem uma flor a um actor ou uma actriz. Se a memória não me falha, neste e noutros espectáculos, foi só o público feminino, mulheres e raparigas, que vi realizar um tal gesto.

Ainda no mesmo teatro mas noutra sala, o Pequeno Auditório, teve lugar *Make-up Opera*, uma co-criação de Korsunovas e Birute Mar, definida, no programa, como uma peça musical em um acto para três vezes. É projectado um vídeo, ao fundo, enquanto os três intérpretes em palco, duas mulheres e um homem, frente a microfones, exploram diferentes registos vocais conforme a tipologia das personagens que aparecem em vídeo. A mensagem é bastante directa: a maquilhagem, a manipulação da exterioridade de cada pessoa, pode resultar, como a dada altura é referido, num *make-up forever*, passando a fazer parte integrante de cada um. É no mesmo sentido que o trabalho de voz é estruturado, como algo que posiciona cada um face ao outro, procurando revelar neste instrumento de exterioridade traços da interioridade da pessoa que executa a sua *performance* social com uma voz específica, que pode ser manipulada até se adaptar à imagem de nós que com ela queremos transmitir.

Volto ao espaço alternativo quase em ruínas de que falei acima, a Arts Printing House, mas a uma outra sala do edifício, significativamente mais pequena, na qual foi apresentado outro dos espectáculos que procuro neste texto destacar, *A Gu Gu*, com encenação, dramaturgia, cenografia e interpretação, de Benas Sarka. A poesia, para o *performer* e encenador, vive entre as palavras e precisa de espaço para se mover, pelo que há que construir uma estética cénica que valorize a incompletude e a suspensão. É o que tem pretendido desenvolver nas *performances* que tem concebido para o Teatro Gliuku, por si criado em 1987, que decorrem sobretudo em espaços não-teatrais, como ruas e armazéns. Por expor o seu corpo ao risco e ao acaso já teve um grave incidente numa *performance* em que não controlou a manipulação do fogo. Costuma

¹ A peça foi encenada em Portugal em 2004 sob direcção de Jorge Silva Melo numa co-produção dos Artistas Unidos e do Teatro Nacional D. Maria II.



<

A Gu Gu,

texto e enc. Benas Sarka,
2005 (Benas Sarka),

fot. D. Matvejev.

trabalhar textos de poesia lituana contemporânea, o que também aconteceu no espectáculo programado no Sirenos, estruturado a partir da poesia e prosa do escritor contemporâneo lituano Gintaras Grajauskas.

A sala absolutamente intimista da Arts Printing House é ideal para apresentar a proposta cénica de Sarka: uma dramaturgia visual criada a partir de uma série de objectos cénicos, manipulados com inequívoca precisão. Um dos momentos em que tal precisão se revela é quando ele extrai com golpes secos o fundo das garrafas presentes em palco, para horror dos espectadores que se encontram sentados no chão (numa primeira fila improvisada, dado que o número de espectadores excedia a lotação máxima), que vêem, por momentos, a sua integridade física ameaçada. Embora nada tenha acontecido, já que Sarka tem um absoluto controlo das possibilidades e capacidades do próprio corpo, o público lituano tem memória da *performance* com fogo que não foi totalmente controlada, ainda que só o corpo do *performer* tenha sofrido a consequência do descontrolo. Desta vez, expôs novamente o seu corpo ao risco, ao colocar as inúmeras garrafas sem fundo, acabadas de partir, no interior das suas calças. O horror aqui não percorreu só a primeira fila. Para contrapor tais horrores, coloca discos de Elvis Presley num velho gira-discos manipula e joga com vários objectos, como uma boneca de trapos e uma ampolheta, por exemplo. A presença de um objecto em palco, a seu ver, só se justifica se estiver vivo e tiver um som: só assim adquire o estatuto de objecto cénico.

O último dos encenadores a que aqui faço referência não é lituano. É o jovem encenador e dramaturgo finlandês Kristian Smeds, cujo trabalho tem sido reconhecido internacionalmente. Para além dos seus próprios textos, tem explorado autores como Georg Büchner, Henrik Ibsen ou Anton Tchekov, que usualmente reescreve no intuito de os adaptar ao meio onde o espectáculo é produzido. Também escreve peças radiofónicas. No festival, vi apenas

o ensaio geral de *Sad Songs from the Heart of Europe*, já que a estreia foi a 27, dia em que já não me encontrava na Lituânia. É um monólogo interpretado em lituano por uma jovem actriz lituana que é considerada uma das mais geniais do país: Aldona Bendoriute. O texto de Smeds é contaminado pela história e atmosfera de *Crime e castigo* (1866), do escritor russo Fédor Dostoievski, mas começa depois de a acção do romance ter terminado e centra-se na personagem Sónia.

Na pequeníssima sala do espaço Meno fortas, o público senta-se em três frentes, muito perto da actriz/Sónia, como se tivesse entrado no quarto da prostituta e amante do assassino Raskolnikov (a personagem principal do romance). A acção é transposta para a Europa dos dias de hoje, num qualquer subúrbio. Sónia, num exercício de memória, conta a história de algumas das pessoas que se cruzaram consigo e sobre ela tiveram alguma influência. O registo de Bendoriute varia do sussurro ao grito, do riso ao choro, da contenção corporal à explosão (sobee para cima da mesa aos gritos ou bate violentamente no armário). A interacção com o público é sugerida e acontece sem qualquer imposição nem explicação por parte da actriz. Os espectadores aderem à proposta. Podem ser escolhidos para partilhar com os restantes as fotografias que ela lhes entrega, assim como para iluminar a cena com uma vela, ou tão só aceitar que ela lhes toque na perna ou, mesmo, se sente ao colo. Nada é excessivo. Cria-se um gozo e uma intimidade tão grande entre ela e os espectadores que tudo se torna possível, de forma consistente e não gratuita. Ela não coloca os espectadores num plano inferior e vulnerável, procurando apenas expô-los: pelo contrário, trabalha no mesmo plano, partilha com eles a tarefa de contar uma história, ainda que a ela caiba a responsabilidade de a dirigir.

Intensidade é a palavra que melhor define este Festival Sirenos.