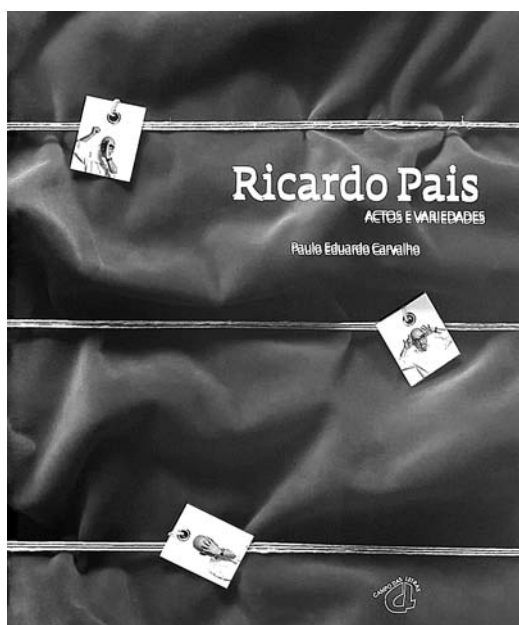


A memória do teatro como “restauro imaginário”

Ana Gabriela Macedo

Ana Gabriela Macedo
é docente da Universidade
do Minho.
<



Paulo Eduardo Carvalho, *Ricardo Pais: Actos e variedades*, Porto, Campo das Letras, 2006, 326 pp.

a ver a música; O teatro como coisa em movimento. Apresenta ainda dois Anexos: dados biográficos e *curriculum* artístico do encenador; as fichas dos espectáculos e, por fim, um índice remissivo.

Ao procurar descrever o seu objecto de análise, o autor começa por partilhar com o leitor as dificuldades da tarefa que se impôs, já que o “percurso plural” de Ricardo Pais, simultaneamente enquanto actor, encenador, teorizador cénico e dramático e gestor cultural, tornavam uma única abordagem crítica impossível e essencialmente errónea. Usando a definição de encenador como “gestor expressivo”, para traduzir a panóplia de funções e responsabilidades da figura moderna do encenador (p.10), o autor assume assim frontalmente a diversidade e necessária fragmentação da sua análise distribuída pelos 6 capítulos que compõem a obra, sem que isso signifique *a posteriori* ruptura no seu projecto crítico. E são estes os focos de análise privilegiados no estudo, isolando sucessivamente os seguintes tópicos em capítulos subsequentes: um capítulo dedicado à textualidade (incluindo a definição de repertório e a acção dramática), seguido de um outro sobre interpretação e direcção de actores; o trabalho sobre a dimensão visual do espectáculo e espaço cénico; a exploração da expressão musical e sonora e, por último, a experiência de gestão cultural de R. Pais sobretudo no Teatro Nacional S. João.

O primeiro capítulo estabelece o percurso pessoal de R. Pais e a sua actividade formativa em Inglaterra entre os anos 68 e 74 (o marcante curso de encenador no *Drama Center* em Londres, a experiência das peças aí encenadas perante o público inglês e a comunidade portuguesa residente), o regresso a Lisboa em 74 e a colaboração com Os Cômicos até 1980, a sua actividade como *free-lancer*, a docência na Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional, a colaboração com, entre outros, o TEUC, a Escola da Noite, o Teatro Viriato de Viseu, o Teatro Nacional D. Maria II, até finalmente, em 1995, o convite para a direcção (ou, como o autor salienta, a “refundação”) do Teatro Nacional S. João, no Porto, onde Ricardo Pais, produz, encena e cria espectáculos, demonstrando plenamente “a sua experiência acumulada, o seu obsessivo profissionalismo e o seu plural entendimento do fenómeno cénico” (p.36).

Um bom encenador compele os actores à sua própria paixão pelos personagens.

Dirige-os obsessivamente.

Ricardo Pais

Ricardo Pais: Actos e variedades é um texto que apeete adjectivar profusamente. Rigoroso, minucioso, apaixonado, obsessivo quase pelo seu objecto de análise, são categorias semânticas que se lhe aplicam sem contudo o descreverem cabalmente. A alegoria inicial da sua Nota introdutória, “Restauros imaginários”, permite-nos talvez antever com maior precisão, mesmo que retórica, o labor da memória e memórias, no plural, que aqui se constroem, a rede de contaminações aqui tecidas, e a pluralidade dos compromissos assumidos na estruturação de um projecto narrativo que é simultaneamente biografista e crítico-analítico, assumindo-se claramente o autor como ele próprio “contaminado” em todo este processo, do qual partilha largamente enquanto tradutor de teatro, colaborador de algumas companhias e estudioso de dramaturgia.

O texto de *Ricardo Pais: Actos e variedades* é composto por Introdução, Conclusão e seis capítulos perfazendo 326 páginas, compreendendo os seguintes tópicos: Um percurso plural; Textos, pretextos, escritas e reescritas; Dirigir actores e intérpretes, obsessivamente; Territórios, paisagens e metáforas cénicas; Fazer ouvir o teatro e dar

Tal como já referido, o segundo capítulo concentra-se no domínio da textualidade, sobretudo, citando o autor, naquela "mais directamente implicada na criação cénica" (p.45). Na óptica do autor, o conceito operacional de textualidade significa algo de intrinsecamente dinâmico, estendendo-se por uma teia de complicitades que abrangem processos de reescrita, de tradução, de tratamento dramaturgico, ou mesmo existindo sob a forma de "pretexto", concretizando-se em cruzamentos diversos entre distintas formas de expressividade artística, tais como a música, o canto, a dança, etc.

Segundo Paulo Eduardo Carvalho, o vasto e eclético repertório de R. Pais (denotando, não obstante, coerência interna) traduz sempre não uma realidade, a vontade e o gosto estético do criador, mas antes um "somatório de realidades" (estéticas, económicas e humanas), sendo neste caso a realidade de *free-lancer* do encenador a que prevalece como factor de relativização, juntamente com outros factores, como a "pluralidade cénica" da sua carreira, aliada à sua frequente opção por polinizações transdisciplinares e ainda o seu próprio relacionamento multifacetado com o texto enquanto matéria prima (p.46). A atracção do encenador pelo "irrepresentável", pelos desafios da pretensa "impossibilidade" de representação/encenação de um texto, é indiciada por PEC como uma característica peculiar de R. Pais, multiplicando-se ao longo da sua carreira, desde a concepção de *Fausto. Fernando. Fragmentos* (1989), à encenação de *Minetti*, de Thomas Bernhard (1990), ou de *Clamor* (1994), a partir de textos de Luísa Costa Gomes sobre a oratória de Vieira, ou ainda às encenações de *Arranha-Céus* (1999) e *Figurantes* (2004), de Jacinto Lucas Pires.

PEC distingue, de um modo lato, três temáticas privilegiadas por R. Pais na sua obra: "a interrogação de

uma certa ideia de 'portugalidade'; "a reflexão sobre a arte, o artifício e a figura do artista"; "uma discreta consideração sobre a morte". Um exemplo paradigmático da primeira instância é, sem dúvida, o espectáculo *UBUs* levado à cena em 2005, dedicado a Alexandre O'Neill e à denúncia de "um certo modo funcionário de viver", citando o poeta, e que parodicamente ostenta o seguinte subtítulo: "Contributo para a desdramatização da pátria".

A interrogação das diferentes versões da "portugalidade" e dos seus mitos fizera-se já em *Ninguém*, e nas leituras de *Frei Luís de Sousa* (1979; 1999; 2006), fonte de "permanente interpelação para todos nós", nas palavras do encenador, assim como nas encenações de *Clamor* (uma "metaforização desta espécie de predestinação do país à sua solidão cultural", *ibidem*) e de *Castro*, de António Ferreira (2002), uma nova representação do "mood português que se identifica claramente com a saudade" e de "uma cultura que se baseia essencialmente na recessão" (*ibidem*).

PEC ressalta nas páginas subsequentes deste capítulo dedicado à "textualidade" distintos momentos e estratégias diversas dos textos/pretextos/reescritas e traduções que atravessam a polifonia da cena "paisiana", concluindo com a reiteração da sensibilidade e do respeito do encenador pela matéria textual em consonância com a essência de cada um dos seus projectos teatrais, por mais ousados que estes sejam.

O capítulo 3, "Dirigir actores e intérpretes, obsessivamente", propõe-nos uma viagem pela relação que o encenador estabelece com os seus actores, analisando o entendimento destes enquanto actores-intérpretes, uma "espécie de *superperformer* que controla um leque de expressividades outras" (p. 97), em palavras daquele. PEC salienta o facto de o trabalho de encenação e direcção de



<

Nos ensaios de
Dom Duardos,
 Teatro Nacional S. João,
 1996,
 fot. João Tuna.

actores de R. Pais contar substancialmente com este polifacetismo e a pluralência dos actores ("instrumento ao mesmo tempo seguro e versátil", *ibid.*) enquanto intérpretes, e ainda como "assistentes de encenação". E o autor refere, citando o encenador, o seu investimento na "'transparência' dos sentidos procurados", numa teia que se estende do texto ao espectáculo dramaturgicamente criado, ao próprio espectador, também ele investido de um papel de 'agente' da recepção estética, e não mero receptáculo passivo daquela: "É um investimento praticamente sem limites no actor e na representação. (...) Tem a ver com a capacidade de identificação do actor com a matéria-prima textual. Criando referências aceitáveis para o espectador que o envolvam numa reflexão sobre ele próprio e a natureza humana" (p. 98).

Nas páginas seguintes, PEC passa um olhar atento sobre momentos do percurso de R. Pais enquanto actor e encenador, bem como sobre a sua formação pelo Drama Center em Londres, anos estes essenciais como já referido, dado o ênfase na transversalidade dos cursos ministrados e na "abordagem eclética" das suas matérias, e a insistência na "cumplicidade entre encenador e intérprete". O autor salienta ainda a recorrência da colaboração de profissionais da dança ou de outras artes do movimento (tais como a esgrima), nos espectáculos de R. Pais (Olga Roriz, Vera Mantero, Paulo Ribeiro, Margarida Moura, Miguel Andrade Gomes, entre outros), Concomitantemente, a questão da voz e da elocução merecem também um aturado labor de R. Pais na direcção dos seus actores. E PEC cita de novo o encenador, numa afirmação que sintetiza magnificamente o rigor posto no exercício da fisicalidade do actor e no recorte da palavra: "Ninguém tem o direito de se considerar actor caso não tenha a noção da plasticidade da língua, porque ela é fundamental à composição, à plasticidade

da personagem. (...) As palavras são o guia de leitura e o som final do corpo" (p.111).

O penúltimo capítulo deste livro dedica-o PEC ao espaço ocupado pelo som na cena teatral, factor frequentemente negligenciado ou por demais banalizado em espectáculos dramáticos, que incutem no trabalho de R. Pais um novo gesto de quebrar fronteiras, por vezes tangenciais, quer pela potencial redundância em *kitsch*, quer pela possível inversão das prioridades, "quem ou o quê está na ribalta", músicos ou actores, a palavra ou os sons, criando-se assim uma outra gramática teatral, reinventando-se a sua sintaxe. Por fim, em "O teatro como coisa em movimento", cerra-se o círculo, traz-se à memória do leitor o historial do "restauro" (imaginário) do Teatro Nacional S. João e os estádios por que este passou até finalmente se transformar (di-lo o autor através de uma ironia de Pais), numa "coisa que não estava prevista" (p. 250), enquanto objecto físico pertença de uma cidade, ou "capital simbólico" da sua memória. É para este último factor que o autor aponta, enaltecendo, talvez um pouco utopicamente, o seu papel real na cidade.

PEC dá-nos a ler/ver neste seu trabalho – de grande simetria estrutural e de apurado tratamento visual – uma realidade artística onde se espelha um não menos apaixonado olhar sobre o objecto de estudo que o do sujeito cuja obra ele atentamente historiciza e analisa. *Ricardo Pais: Actos e variedades* será sem dúvida um valioso instrumento de reflexão sobre não só a obra de um criador de invulgar potencial estético, mas talvez mais importante ainda, afigura-se-nos que será um documento cultural fundamental sobre uma época, uma cidade-não-capital, e o papel de um Teatro Nacional com ousadia interpeladora.