



<  
*Em brasa*,  
 dramaturgia e enc. João  
 Brites e Amauri Tangará,  
 O bando, 2008  
 (Teobaldo Gomes  
 e Joaquim Gouveia),  
 fot. Raul Pinto.

## João Brites e as suas topografias simbólicas

Maria Helena Serôdio

Como o júri da APCT declarou à imprensa, o Prémio da Crítica atribuído a João Brites "sublinha o que, no seu trabalho criativo realizado em 2008 com *O bando*, se revelou consistente com uma opção estética que vem construindo inventivamente há mais de trinta anos, mas que não exclui a surpresa e, por vezes mesmo, o assombro. Foi manifestamente o caso do espectáculo *Saga – Ópera extravagante*, uma produção ousada que irrompeu no claustro interior do Museu de Marinha (em Belém) e que se revelou original na concepção, arrojada na realização cenográfica, bem como festiva na componente musical e na voz de cantores líricos, populares e de *heavy rock*.

Interpelando uma vez mais lugares importantes da nossa literatura e do nosso imaginário, João Brites partiu aqui de dois contos de Sophia de Mello Breyner Andresen (*Saga* e *Silêncio*) para os reconciliar com uma vibrante e comovente partitura operática de Jorge Salgueiro, a que se acrescentava uma impressionante presença de sessenta músicos da Banda da Armada e interpretações notáveis de cantores e actores. Uma criação invulgar que conferia espessura simbólica aos sentimentos evocados nos textos de Sophia e que reconstruía em cena algumas das perplexidades que atravessam a interrogação de nós próprios na cultura portuguesa".

Se esta é uma das peculiares marcas da criação de João Brites – a de interpelar alguns textos portugueses (e

nem sempre "dramáticos") para cenicamente questionar a nossa identidade –, outros universos culturais e artísticos são também visitados por ele, quase sempre para estabelecer pontes ou inventariar convergências na visão da vida e na construção do simbólico. E isso mesmo aconteceu ainda em 2008, no São Luiz Teatro Municipal, com o espectáculo *Em brasa*, que consistiu na sua resposta a um interessante desafio lançado por Jorge Salavisa a três companhias portuguesas de teatro para apresentarem em cena "Outras Lisboas" no âmbito do Ano Europeu do Diálogo Intercultural. No caso d'*O bando*, significou uma ronda por caminhos cruzados entre portugueses e brasileiros num projecto que encenava uma topografia simbólica de convergências e diálogos: dos recessos antropológicos (do careto e do índio) a itinerários de vida, de assombrações (e desejos) ao corpo exposto e dançante, tudo em quadros de expressiva visualidade e numa acesa vibração musical.

Em ambos os espectáculos – *Saga* e *Em brasa* – João Brites revelou uma fina sensibilidade ao dizer poético e nele fez convergir o gosto da narrativa e a alteridade que habita a condição do dramático. E em topografias de simbólica encruzilhada de sentidos iluminavam-se *patchworks* de vida que João Brites tão bem soube orquestrar. Curiosamente fê-lo em modalidades divergentes: em *Saga* fixando o corpo e libertando a voz

&lt;&gt;

v

*Em brasa,*

dramaturgia e enc. João

Brites e Amauri Tangará,

O bando, 2008

(&lt; António Terra

e Jacaré;

v Marco França,

Cocada, Max Santos,

Maria Socastro,

Teobaldo Gomes,

Kátia Luz, Jaime Rocha

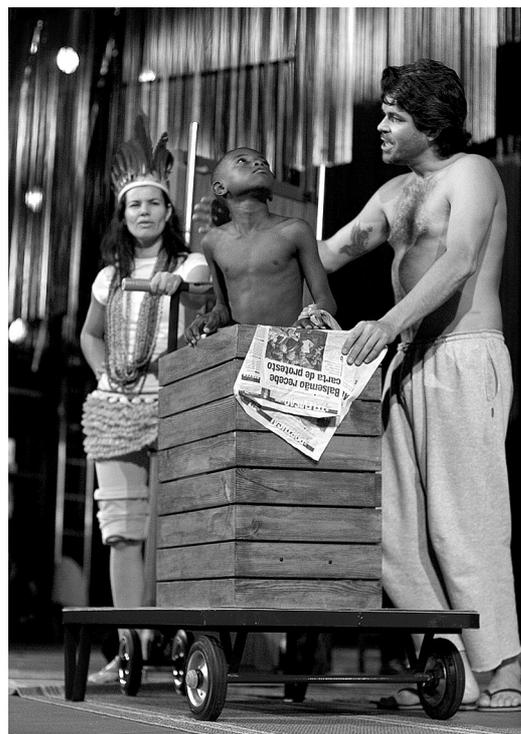
e Mané do Café;

&gt; Valéria Carvalho,

Teobaldo Gomes

e António Terra),

fot. Raul Pinto.



ao ar livre da noite, e *Em brasa* celebrando a animação dos corpos em coreografias festivas, dolentes ou de simples caminhantes pelo mundo.

No espectáculo "extravagante" sobre textos de Sophia, a grandiosa cenografia de João Brites e Rui Francisco era composta por uma enorme estrutura metálica em dois semicírculos, que se cruzavam no ar, permitindo a existência de quatro plataformas a diferentes alturas e, no centro, os assentos para a Banda, como se esta ocupasse o lugar do mar vasto e inquieto. Se na plataforma mais elevada estava o pirata onnipotente (Deus?), noutra mais abaixo à esquerda estavam os pais de Joana, inconsoláveis com a opção desta de se tornar marinheira. E noutra plataforma à direita, a filha de Joana, que contava aos seus filhos pequenos a saga da sua mãe em tom que misturava admiração e vontade de exorcizar o sofrimento seu e da mãe. Esta, de facto, apesar de bem sucedida na vida, lamentava que o seu pai jamais lhe perdoara a sua opção pelo mar.

As vozes de cantores como Filipa Lopes, Inês Madeira, João Sebastião, Rossano Ghira, Sara Belo (do canto lírico), de Cristina Ribeiro e Francisco Fanhais (como cantores populares) e as sonoridades estranhas das vozes de Fernando Ribeiro ou Rui Sidónio (do *heavy rock*), a par da interpretação de Ana Brandão (como filha de Joana), deram espessura aos sentimentos de que falam os textos de Sophia, e dialogaram de forma comovente com a inesquecível prestação da Banda da Armada.

No espectáculo *Em brasa*, João Brites<sup>1</sup>, em colaboração com Amauri Tangará, procurou em diversos autores brasileiros e portugueses – de que se destacam Caio Fernando Abreu, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Chico Pedrosa ou Sophia de Mello Breyner Andresen, entre muitos outros<sup>2</sup> – formas de um dizer poético que melhor consentissem o tipo de dramaturgia que mais se afeiçoava à sua prática teatral. Nesse sentido, o espectáculo apresentava a captação de

imagens de forte visualidade (refazendo em cena imagens e símbolos que os textos evocavam), bem como breves fragmentos narrativos e pequenos apontamentos humorísticos, mas não faltavam também – o que tem a ver igualmente com uma estética muito própria d'O bando – elementos de crítica social e momentos de puro registo documental. Nestes dois últimos casos refiro-me a notas visuais de mercantilização do humano (que, por exemplo, toma como mercadoria os corpos de imigrantes), bem como testemunhos de brasileiros – ditos na primeira pessoa em "histórias de vida".

Se esses núcleos documentais formavam os momentos de mais directa cumplicidade com a plateia, a verdade é que o espectáculo construiu, desde o seu início, formas visuais de cativante simbologia num espaço pensado e definido como cruzamento de caminhos. De facto, o palco – quase nu – apresentava ao alto (em varas suspensas da teia) alguns simples pendões coloridos (a que o desenho de luz emprestava um vermelho espesso) e, rente ao chão, feixes de luz sobre os quais iam sendo desenroladas passadeiras que atravessavam o palco em trajectos variados, acção que, de tempos a tempos, era repetida, refazendo-se assim aos nossos olhos a ideia de que, afinal, o caminho se faz caminhando.

Nessa topografia de simbólica encruzilhada de sentidos cada uma dessas passadeiras, de algum modo, iria, ao longo do espectáculo, reportar-se a pequenos núcleos ficcionais que, todavia, operavam em ritmos diversos construindo quer formas de avanço – ora penosas, ora triunfantes –, quer imagens de visível fixidez, antecipando assim uma espécie de "rimas cruzadas" em termos coreográficos.

Foi assim que à boca de cena, da esquerda para a direita, passava – de tempos a tempos – um possível "pagador de promessas" carregando aos ombros uma enorme porta. Nesse núcleo imagético caberá não apenas a exposição do lamento pela cruz que carrega, mas também

<sup>1</sup> Algumas das considerações aqui expostas saíram publicadas no artigo "Corpos andantes, ardentes: A propósito do espectáculo *Em brasa*, d' O bando", in *Textos e pretextos*, n.º 11, Outono/Inverno 2008, pp.115-121.

<sup>2</sup> Além dos já citados, contam-se Ângela Dutra de Menezes, Bocage, Cacaso, Clarice Lispector, Itamar Assumpção, Jaime Rocha, Joana Capucho, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Mylene Pires, Olavo Bilac, Oswald de Andrade, Vinicius de Moraes e Zequinha de Abreu.



&lt;

*Saga – Ópera*  
 extravagante, sobre  
 textos de Sophia de Mello  
 Breyner Andresen,  
 enc. João Brites,  
 O bando, 2008,  
 fot. Raul Pinto.

o divertido relato de uma briga na procissão que fez com que “Cristo fo[sse] pró o xadrez mas não foi crucificado” (de Chico Pedrosa). Nessa imagem, várias vezes repetida – de encontro a outros diferentes fragmentos narrativos –, haveria ainda lugar para se decidir outro sentido: quando um homem “comum” vindo da plateia subiu ao palco e simplesmente abriu a porta para passar, gesto que será depois repetido por outros actores. Aí ilumina-se o sentido que Kafka inventara para a parábola “Frente à lei” (que mais tarde seria integrada no romance *O processo*), mostrando, entre outras significações possíveis, que, afinal, é preciso ousar ir para lá da “fronteira” fechada.

Um repetido movimento da direita baixa para a esquerda alta (e vice-versa) fazia-se ainda como forma enérgica de evocar a história do “Afogado” de Caio Fernando Abreu, envolvendo um padre, uma médica, populares e a sombra da médica que alguém transportava como imagem em cartão (alterando, assim, alguns aspectos da história original para a colocar no feminino). Numa curiosa reflexão sobre uma mulher, que é “salva” do mar e que a médica vai aparentemente assistir em quarto de pensão, decorria não apenas uma “silenciosa” meditação da médica, mas também a revelação da animosidade da pequena vila à estrangeira vendo-a como potencial ameaça à moralidade dominante.

Ao fundo de cena – onde estavam os músicos – o trajecto dos corpos fazia-se de duas maneiras: quer a do dançarino que atravessava triunfante a cena (da direita para a esquerda e vice-versa) ao ritmo vivo da música, quer a do acrobata ou equilibrista na esquerda alta, ambos inventando a simbologia do corpo ágil, dançante e glorioso do negro e do mulato.

Outras coreografias ainda iam encenando narrativas ou potenciando sentidos nucleares, assim formando um *puzzle* complexo de presenças e razões. Foi assim que, à boca de cena, vimos caixotes andantes: pernas nuas transportavam corpos tornados mercadoria, ou, noutro

sentido, corpos clandestinos em risco de detenção na fronteira; mas não faltava a este núcleo imagético um outro sentido provável: a insinuação da surpresa jovial dos figurinos coloridos e festivos com que saíam da caixa, lugar comum, afinal, de comédia ou festa. Num outro registo, a meio do palco – da esquerda para a direita – duas mulheres seniores, claramente portuguesas, iam discutindo entre si, acabando por ilustrar o que numa delas era a recusa do “outro”, e, na outra, a rendição à alegria do brasileiro, acabando engalanada de penas coloridas na cabeça e xaile bem vistoso, ensaiando passos de dança no seu trajecto.

Se alguns destes fragmentos coreográficos transportavam sentidos de oposição, atrito, aliciamento e inclusão, curioso era ainda verificar que havia um motor de funcionamento que se pautava pela estratégia da oposição: a definição de um lugar de fixação de um corpo (o velho sentado numa cadeira a meio da cena numa semi-obscuridade durante o tempo todo do espectáculo, ou o polícia sinaleiro ao fundo da cena à direita) de encontro a uma coreografia andante – ou dançante – que contrastava e dialogava com essas figuras. No caso do velho, era justamente a coreografia das duas mulheres (também seniores como ele) que iam atravessando o palco, envolvidas numa animada conversa – ou discussão – e que terminava, como se disse, com uma delas “sucumbindo” à alegria das cores e da música brasileiras. No caso do polícia, era o ícone de uma Lisboa já quase desaparecida, mas que se recuperava para melhor figurar o que em cena era chão predefinido: as muitas passadeiras que se cruzavam e o que isso simbolizava de caminhos percorridos ou a percorrer. Nesse sentido, a contínua gesticulação de braços e – para o final do espectáculo – o seu desaparecimento lento, “engolido” por um alçapão, não deixavam de criar o lugar de contraste com uma contínua e viva movimentação de presenças cénicas em corpo andante. E a essa movimentação não faltava sequer uma

&gt;

v

v

*Saga – Ópera  
extravagante,*

sobre textos de Sophia de  
Mello Breyner Andresen,  
enc. João Brites,

O bando, 2008

(> Sara Belo;

v Filipa Lopes

e Fernando Ribeiro;

v visão geral)

fol. Raul Pinto.



bicicleta que atravessava a cena repetidas vezes, carrinhos abertos de transporte de mercadorias (onde se apoiavam e circulavam pessoas), ou um rapazinho negro de corpo ligeiro e rosto iluminado, que acrescentavam outras formas de alvoroço em palco.

Neste fluxo de constantes aproximações e desvios, é de assinalar uma interessante convergência antropológica que atravessava a cena: a do careto transmontano a cruzar-se com o índio, ambos com as cores flamejantes da alegria ardente e com os ritmos vibrantes das forças telúricas. Um sinal, portanto, de um efectivo diálogo – ou partilha – intercultural que evitava as formas mais vulgares e estereotipadas da imagem do brasileiro ou do português para falar destes caminhos cruzados e comuns que animam zonas importantes da nossa configuração identitária.

A imagem que o espectáculo deu a ver – na música, na coreografia, em declarações várias ou em diversas soluções cénicas – era feita de convergências e adições, declarando viva uma partilha cultural, um comum "território imaterial" com milhares de anos de miscigenação. Tudo integrado num tecido humano e artístico que dispensava lugares comuns de futebóis, sambas e carnavais, para se afirmar no seu pulsar mais fundo e autêntico.

Nestas suas aventuras estéticas, que desenham em cena topografias imaginárias, o encenador não prescinde de parcerias criativas de repetida configuração: a construção cenográfica (que vem arquitectando em conjunto com Rui Francisco), as sonoridades vibrantes (mais de uma vez com Jorge Salgueiro), os adereços e figurinos (com Clara Bento muitas vezes), a oralidade (com Teresa Lima), entre outras cumplicidades próprias de uma comunidade artística assumida em corpo inteiro. É essa a comunidade que, em Vale de Barris (Palmela), o seu "bando" teima em construir, conjuntamente com artistas, público e gentes da terra, não descurando elos internacionais e uma genuína apetência pela auto-reflexão.

