

# Para poder, enfim, rever as estrelas

BRUNO SCHIAPPA

Título: A Divina Comédia – Inferno. Texto: Dante Alighieri. Dramaturgia e encenação: João Brites. Dramatografia: João Brites e Rui Francisco. Cenografia: Rui Francisco. Dramatofonia e música: Jorge Salgueiro. Figurinos e adereços: Clara Bento. Corporalidade e vídeo design: Stephan Jürgens. Assistência de encenação: Diego Borges. Desenho de luz: João Cachulo/Contrapeso. Desenho de som: Sérgio Milhano/Pontozurca. Direcção de fotografia: Alexandre Nobre. Investigação histórica: Susana Mateus. Interpretação: Ana Brandão, Bonifácio, Bruno Bernardo, Carolina Dominguez, Catarina Claro, Cirila Bossuet, Guilherme Noronha, João Grosso, João Neca, José Neves, Juliana Pinho, Lara Matos, Lúcia Maria, Manuel Coelho, Paula Mora, Raul Atalaia, Rita Brito, Rita Gonçalves, Sara Belo, Sara de Castro e Tomás Varela. Criação e produção: Teatro O Bando. Co-produção Teatro Nacional D. Maria II, Convento São Francisco/Câmara Municipal de Coimbra e Teatro Nacional São João. Local e data de estreia: Teatro Nacional D. Maria II, 11 de Maio de 2017.

*O homem que sonha pode acolher visões de paisagens extraordinárias, de rostos perfeitamente belos, mas nada poderia fixar estas visões sem suporte e sem substância, e a memória regista-as a custo como recordação de recordação. O que distingue o sonho da realidade é que o homem que sonha não pode engendrar uma arte: as suas mãos dormitam. A arte faz-se com as mãos. Elas são o instrumento da criação.*

HENRI FOCILLON, *Elogio da Mão*, 1934  
(texto que abre o programa do espetáculo)

Operar a transição de um texto do calibre de *A Divina Comédia* para cena não é tarefa fácil. Várias tentativas de tornar este clássico num produto visual, desde as artes performativas à Sétima Arte, passando pelas artes visuais e/ou plásticas, resultaram num objeto redutor exatamente por não terem conseguido captar a complexidade do poema de Dante.

O caso da produção d'O Bando, é, definitivamente, a melhor incursão nesta arrojada aventura – talvez devido ao facto de João Brites, diretor artístico e encenador do grupo, já ter vasta experiência na operação

performativa de textos difíceis, de que são exemplo o *Ensaio sobre a Cegueira* (2004), a partir da obra de Saramago, ou *As Horas do Diabo* (2004), a partir de textos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, a primeira parte da trilogia projetada de *A Divina Comédia - Inferno* resulta num espetáculo multimédia que supera em elevado índice tentativas anteriores a que tivemos acesso.

Façamos uma apresentação sucinta da obra que está no ponto de partida do espetáculo. *A Divina Comédia* do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321) foi publicada no século XIV. O poema, escrito em dialeto local – o florentino –, está repleto de simbolismos e alegorias, com os quais Dante critica várias personalidades suas contemporâneas. O poema é narrado na primeira pessoa, sendo Dante o próprio narrador. Com teor histórico, mitológico, filosófico, político e religioso, a extensa obra de Dante está dividida em três partes, sendo a primeira a que de momento mais nos interessa, exatamente, o Inferno. Composta por 34 cantos com cerca de 140 versos cada um, esta primeira parte narra a convocação de Virgílio, o poeta romano autor de *Eneida*, por parte de Beatriz – paixão de Dante desde os tempos de infância – para conduzir Dante pelo Inferno e Purgatório até ao Paraíso. Imediatamente antes desta ocorrência, Dante estava numa «floresta escura», ou seja, imerso no obscurantismo e sem perspectivas de vida. Ao tentar sair da floresta, encontra uma montanha que o poderá salvar, mas três feras têm a missão de lhe dificultar a escalada: um leopardo, um leão e uma loba. Prestes a desistir e a voltar para a floresta, chega Virgílio, disposto a conduzi-lo por um percurso alternativo. Esta presença do espectro só foi possível porque Beatriz foi convocar Virgílio ao Limbo (o espaço onde ficam as coisas inúteis e esquecidas ou o lugar onde as almas aguardam a remissão do pecado original). O percurso alternativo que Virgílio propõe reside numa viagem ao centro da terra. Começando nas portas do Inferno, atravessariam o nível subterrâneo até chegar ao sopé do monte do Purgatório. Virgílio conduziria então Dante, partindo desse ponto, até as portas do céu. Dante aceita seguir Virgílio, que, durante o percurso através do Inferno, lhe mostra onde são expiados os diferentes pecados, o sofrimento dos condenados, os rios infernais, as cidades, monstros e demónios, até chegar ao centro da terra, onde vive Lúcifer. Dante coloca o Inferno, que consiste numa arquitetura circular, exatamente debaixo de Jerusalém, afunilando-se de cima para baixo até ao centro da Terra. Quem se aproxima, encontra-se num pátio também circular, entrada do reino infernal – o Anti-Inferno –, reservado às almas dos Inertes, repelidos igualmente por Satanás e por Deus.

Ao longo desta entrada está o rio Aqueronte, começando aí o verdadeiro Inferno. Este está dividido em nove patamares ou círculos, que se vão estreitando. Os primeiros cinco círculos formam o Alto Inferno e os quatro últimos o Baixo Inferno – uma espécie de transição dos pecados não premeditados para aqueles realizados com consciência.

Nesse percurso, até chegarem às portas do Paraíso, Dante e Virgílio encontram as diversas personalidades importantes, já referidas (filósofos, poetas, escritores), bem como várias figuras mitológicas. Dante reflete sobre a pena para cada um dos pecadores que estão no Inferno e no Purgatório e, de acordo com a gravidade dos pecados cometidos em vida, descreve o respetivo castigo.

No final desta primeira parte, depois de passarem por Lúcifer, conseguem escapar do Inferno por um percurso, também ele subterrâneo, que os conduz ao outro lado da Terra, podendo assim voltar a ver o céu e as estrelas.

Os três livros terminam com a mesma palavra: *stelle*, que significa «estrelas». Como podemos perceber, há uma estrutura complexa na disposição do poema que implica, também, uma panóplia de elementos «visuais» a ter em conta na encenação deste texto.

Na versão cénica de João Brites, o espectador começa por ser integrado na antecâmara do espetáculo. Uma extensa fila de pessoas aguarda a abertura das portas traseiras do Teatro Nacional D. Maria II. Este fator estranho à prática regular é ampliado pelo facto de, entre o público, estarem indivíduos que trajam vestes exóticas (no sentido oriental e anacrónico do termo), instalando logo a sensação de que algo intemporal se vai experienciar. Quando as portas se abrem e começamos a entrar no teatro, percebemos que caminhamos por círculos que nos conduzem à plateia onde poderemos, então, observar o «Inferno» proposto. Quando nos sentamos, perante a estrutura do cenário, em metal, desenhada com grades, círculos e níveis – patamares – que preenche todo o palco da Sala Garrett, a nossa atenção é atraída pela projeção, em direto, de imagens em vídeo que mostram os restantes espectadores e – como também nos apercebemos – atores (os de trajes exóticos) que continuam o seu trajeto, uns para a plateia e outros para os seus lugares na cena, respetivamente. Reparámos também que os balcões estão já cheios de gente, pressupondo que apenas os que ocupam lugar na plateia integram a tal antecâmara. Os sons que imediatamente nos chegam são os da rua e das gentes que sussurram nos seus lugares mas também um som silvo, metálico, que acompanha todo o momento até que um outro som, forte e troante, irrompe do palco dando



DIVINA COMÉDIA - INFERNO, DE DANTE ALIGHIERI, ENC. JOÃO BRITES, TEATRO O BANDO, 2017 (TODOS OS ATORES DO ELENCO), [F] FILIPE FERREIRA

início aos 150 minutos de duração do espetáculo. Guilherme Noronha (Caronte), vai retirando as grades que protegem a «arena» de círculos, tornando claro que também nós, espectadores, estamos envolvidos no «circo».

O espetáculo sacraliza o texto, baseado em várias traduções e, também, no original italiano, com apoio à dramaturgia de Susana Mateus e Miguel Jesus, fazendo dele o eixo de toda a representação que percorre os passos do *Inferno* pela ordem cronológica do original de Dante. Dante e Beatriz conversam; Beatriz convoca Virgílio; Virgílio sugere a travessia durante a qual nos vamos deparando com as personagens e os pecados da humanidade que «habitam» o poema. Conforme somos conduzidos pela densidade imagética, a ação intersubjetiva vai-se intensificando: três fúrias, as Erínias da mitologia grega, personificações da vingança, contraíram a designação de fúrias na mitologia romana e surgem com os nomes Negra, Amarela e Branca, na encenação de João Brites, numa alusão às querelas entre muçulmanos, judeus e católicos; três diabos: Malacoda, Caronte, Nemrode; Ugolina, no original trata-se do Conde Ugolino della Gherardesca, condenado a roer o crânio do arcebispo

Ruggieri, seu inimigo, até o fim dos tempos; Dolcino, um frade da Igreja Católica que, no século XIV viu as suas ideias consideradas heréticas pela Santa Sé, tendo sido condenado à morte pela Inquisição; Margareta, Margarita di Trento, alegadamente amante de Dolcino, que foi queimada juntamente com o Frade Ulisses, rei de Ítaca; Tirésias, o vidente cego, de Tebas; Bruneto, Brunetto Latino, escritor, poeta, político e chanceler da República de Florença, amigo estimado de Dante que está no sétimo círculo do Inferno, designado para os sodomitas; Camila, uma pagã virtuosa e guerreira poderosa, virgem, que lutou contra Eneias; Argenti, Filippo Argenti, político do século XIII, de ascendência aristocrática, por quem Dante denota uma enorme antipatia e está entre os irados que são devorados pelo rio Estige; e, por último, Bonifácio (papa Bonifácio VIII, acusado de ser simoníaco – trocar serviços espirituais por bens materiais ou contrapartidas sexuais).

O universo do poema de Dante está muito bem defendido nesta versão cénica, que lhe imprime, inclusive, o referencial de João Brites, não apenas na leitura mas também nas denúncias de um «teatro humano» recorrente – conforme ao título de *Commedia* –, cujas falhas e defeitos se repetem ciclicamente, declarando um estado permanente de quase falência do sistema e das normas que se pretendem justas mas que são permeáveis à natureza instável e frágil do ser humano. Nesse sentido, as três personagens centrais – Dante, Virgílio e Beatriz – são duplicadas nas suas sombras, tornando claro que, também elas, procedem e procederam de acordo com uma circunstância. Outra houvera e o procedimento seria diverso. Nesta versão de Brites, a comédia divina, absolutista, do Inferno, funde-se com a relação ilusoriamente intersubjetiva do ser humano sem que o resultado seja existencialista. Daí decorre que sejamos assaltados pelo paralelismo com a tragédia grega. Para nós, espectadores, fica o sabor de impotência, manipulação, perversão, contaminação que o curso da História insiste em repetir.

Esta associação à tragédia, partindo do pressuposto de que tudo o que está num palco é um signo, encontra um sinal subtil que a promove. No guarda-roupa intemporal, mestiçado, híbrido, que integra desde elementos do vestuário medieval (*collants*, sapatos maleáveis, vestes longas, etc.), até elementos do vestuário atual (fatos de banho e biquínis de praia) passando por elementos mitológicos (as vestes dos diabos), surge um adereço curioso: os chapéus, que vão enfeitando as cabeças das personagens, remetem para o tricórnio, um estilo de chapéu que era popular desde o século XVI até ao século XVIII, saindo de moda no início do século XIX



DIVINA COMÉDIA - INFERNO, DE DANTE ALIGHIERI, ENC. JOÃO BRITES, TEATRO O BANDO, 2017 (JOÃO GROSSO), [F] FILIPE FERREIRA

em diante. No auge da sua popularidade, o tricórnio foi usado como item de vestuário civil e como parte de uniformes militares e navais, sendo, nestes dois últimos casos, usado em missões que decorriam durante épocas de chuva. Se bem que chapéus haja muitos, este elemento do guarda-roupa tem uma marca muito especial: a sua configuração, em cores de tons quentes, com extremos que lembram tentáculos (o polvo, o Poder), tem, num extremo, elementos de um peru – porque os atores trabalharam o texto no meio de perus (dado confirmado pela assistente de adereços e figurinos, Catarina Fernandes) – o que remete para um ambiente de cacofonia, no meio do qual as palavras lúcidas podem cair no vácuo e, no outro, elementos de um bode, cujo cântico é a etimologia da palavra *tragedia*: uma peça ou poema com final infeliz.

Além da pequena subversão do espaço convencional de representação, que começa na entrada das traseiras do edifício, o espetáculo de João Brites estabelece uma fronteira entre o palco e a boca de cena. Esta última está reservada ao espaço de onde surge a personagem de Virgílio, bem como de onde são fornecidos os adereços, como os já referidos chapéus e umas luvas grandes e grotescas – amarelas, brancas e pretas –, com



DIVINA COMÉDIA - INFERNO, DE DANTE ALIGHIERI, ENC. JOÃO BRITES, TEATRO O BANDO, 2017 (GUILHERME NORONHA), [F] FILIPE FERREIRA

aspecto rígido, que ganham protagonismo no momento em que se enunciam as querelas entre judeus, católicos e muçulmanos.

O elenco é bastante homogêneo na elocução, com exceção de João Grosso, que, com o tom hiperbólico a que já nos habituou e dicção irrepreensível, produz um efeito de distanciamento que reflete a condição alienada de Dante neste percurso pelo «seu» Inferno. As três atrizes que dão corpo e voz às três Fúrias – Ana Brandão, Sara Belo e Lara Matos –, têm a tarefa árdua de enunciar de modo pouco perceptível, porque vocalizado em escalas que associamos a escadas ou aos níveis sobresequentes que compõem o Inferno, numa agudização em espiral. Destacamos a prestação de Sara Belo que, com a sua extensão de quatro oitavas em ambos os sentidos, atinge momentos que nos remetem para uma esfera física de som tormentoso, cujo resultado sensorial é de inquietação, o que significa que teve o alcance pretendido. Também dos três diabos – Lúcia Maria, Guilherme Noronha e José Neves –, na sua parceria com a Fúria de Sara Belo, Lúcia Maria produz momentos de comportamento que são de uma rara excelência ao fazer a tradução para o falado das enunciações que a Fúria faz em vocalizações imperceptíveis, com uma pantomima

residual da *commedia dell'arte* (outro elemento medieval se tivermos em conta o aspeto residual barthesiano). No entanto, José Neves, enquanto Memrode, numa panóplia de dialetos, idiomas e sotaques, é exímio no seu diabo, que simboliza o desconforto de uma Babel onde ninguém se entende porque se comunica de vários «modos e feitios». Um destaque especial vai para o maestro Jorge Salgueiro, responsável pela dramatofo- nia e música. Com um rigor certeiro, Jorge Salgueiro oferece-nos uma experiência sublime com a sua «visão» do poema de Dante. A sua opera- ção partiu da condição de ter de trabalhar elementos diversos que o pró- prio elucida numa pequena entrevista que lhe fizemos:

3 cantoras, 18 atores, uma orquestra de cordas, coro de Beatriz. As 3 can- toras representam em 1.º lugar o número 3 em que assenta toda a sim- bologia da trilogia de Dante. Assumem depois a simbologia da Pintura, da Música e da Poesia. Finalmente representam as 3 Fúrias de Dante. Viajam dos agudos para os graves como quem desce com Dante ao Inferno. Os 18 atores produzem os sons dos opressores e dos oprimidos. São massas sonoras, texturas ora bizarras ora frágeis que caminham dos sons agudos para os graves, descem as frequências hertzianas como quem desce ao Inferno. As escalas como escadas. Para os textos, a voca- lidade é tendencialmente gutural. As cordas são a não-matéria: o espaço através do som, a acústica, as emoções, as personagens e os elementos não visíveis que influenciam o que vemos. A escrita pontilhística em múl- tiplos *divisi* permite induzir a presença de grupo constituídos por milhões de unidades, sejam eles a humanidade ou células numa imagem de microscópio. Tal como as vozes, iniciam o seu percurso no sol (agudos dos violinos) e terminam a sua viagem nas profundezas da terra (notas graves dos contrabaixos), momento prévio à passagem pela pequena aber- tura na pedra que lhes permitiu ver de novo as estrelas. São assim o micros- cópio e o telescópio. O coro de Beatriz é ela mesma, a sua presença quando envia Virgílio no início, e a luz que guia Dante à saída do Inferno. É cantado por um coro de crianças. O piano representa a consciência de João Grosso, o ator. Quando aparece João sabe, ainda que por breves segundos, que não é Dante. No resto da peça, ele, João Grosso, sonha ser Dante. Por essa razão, a música de João é tonal, próxima do quotidiano, da música que passa na rádio e na televisão. Toda a outra música, a das cordas e a das Fúrias, é atonal, mais próxima da música dita arte pelas vanguardas musicais, e por isso mais próxima da fantasia, da transposi- ção artística.

Percebemos que foi exatamente o que sentimos em cada momento magistral da sonoridade e música e que não é necessário decodificar nada no que diz respeito aos elementos sonoros do espetáculo. Já perto do final, João Grosso refere que já não é Dante mas sim João, confirmando que estivemos a ver uma representação, e os atores mudam de guarda-roupa para os fatos de banho e biquínis, remetendo os espetadores para ideia de inércia – um dos pecados punidos no Inferno; começamos então a ouvir um tema musical belo e fascinante, enquanto é projetado em vídeo um texto estatístico sobre o número de pessoas que assistiram ao espetáculo, quantas perderam empregos, quantas são doentes, quantas perderam entes, etc., num movimento ascendente em fundo negro que nos transporta para a imagem das estrelas no espaço, tudo faz sentido. Esse tema musical, fascinante, repito, da autoria de Jorge Salgueiro, tem o título que usei para este artigo: *Para poder, enfim, rever as estrelas*.

É assim que, entre um cenário construtivista e um realismo socialista, a par de um elenco coeso e tecnicamente irrepreensível, numa mestiçagem de tempos através do guarda-roupa e dos adereços, por entre uma música e sonoridade sublimes, o Teatro O Bando nos deu a sua visão de *Inferno*, de Dante. Aguardamos as duas partes que se seguem com a esperança de que, na terceira e última, possamos passar da tragédia para a tragicomédia, preconizando um final feliz para a humanidade.