



FERNANDO
PESSOA
E
AS
ARTES
PERFORMATIVAS

TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO

OLHAI
A NEVE
A CAIR
IMPRESSÕES
DE TCHÉKHOV
EM
PILHA
DORA Roger Grenier

O REPÚDIO DO
CONHECIMENTO
EM SETE PEÇAS
DE SHAKESPEARE
EM
PILHA
DORA Stanley Cavell

PALCO
ASSOMBRADO
O TEATRO ENQUANTO
MÁQUINA DA MEMÓRIA
EM
PILHA
DORA Marvin Carlson

FALHAR
MELHOR
A VIDA DE SAMUEL BECKETT
EM
PILHA
DORA James Knowlson

EM
PILHA
DORA

HISTÓRIA E ESTÉTICA TEATRAL
ENSAIO | MEMÓRIAS | BIOGRAFIA

PRÓXIMO TÍTULO
HISTÓRIAS DO TEATRO (2016)
DE TOBIN NELLHAUS, BRUCE McCONACHIE,
CAROL FISHER SORGENFREI e TAMARA UNDERINER

SINAIS DE CENA

SÉRIE II, N.º 5

Fernando Pessoa e as Artes Performativas

ABRIL DE 2021

REVISTA DE ESTUDOS DE TEATRO E ARTES PERFORMATIVAS
PERFORMING ARTS AND THEATRE STUDIES JOURNAL

ORFEU
NEGRO

Sinais de Cena

Revista de estudos de teatro e artes performativas

Performing Arts and Theatre Studies Journal

Série II, Número 5, Abril de 2021

2021

A revista *Sinais de Cena* foi fundada em 2004 por Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello, Paulo Eduardo Carvalho e Maria Helena Serôdio, que a dirigiu até 2014. Durante esses dez anos manteve uma periodicidade semestral (Junho e Dezembro). Até ao número 10 (Dezembro de 2008) foi editada pela Campo das Letras. A publicação dos números 11 (Junho de 2009) a 22 (Dezembro de 2014), esteve a cargo da Húmus. A presente série II tem início em Junho de 2016 sob a chancela das edições Orfeu Negro.

Propriedade | *Propriety*

CET (Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Direção Honorária | *Honorary Editor*

Maria Helena Serôdio

Direção | *Editor*

Rui Pina Coelho

Secretariado Geral e Apoio à Direção

Inês Piló

Conselho Editorial | *Editorial Board*

Alexandra Balona | Alexandra Moreira da Silva | Ana Bigotte Vieira | Ana Campos | Ana Clara Santos | Ana Pais | Ana Rita Martins | Bruno Schiappa | Catarina Firmo | Cosimo Chiarelli | Emília Costa | Eunice Tudela de Azevedo | Filipe Figueiredo | Gustavo Vicente | Joana d'Êça Leal | Maria João Brilhante | Paula Magalhães | Teresa Faria.

Conselho Científico | *Scientific Council*

Christine Zurbach (Universidade de Évora) | Christopher Balme (Ludwig Maximilians – Universität München, Alemanha) | Daniel Tércio (Universidade de Lisboa) | Diana Damian-Martin (Royal Central School of Speech and Drama, Londres, Inglaterra) | Eleonora Fabião (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra) | Georges Banu (Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, França) | Hélia Correia (escritora) | Ian Herbert (IATC-AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro) | Ivan Medenica (University of Arts in Belgrade, Sérvia) | João Carneiro (APCT/Semanário *Expresso*) | José Oliveira Barata (Universidade de Coimbra) | José Sasportes (historiador de dança) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Margareta Sörenson (presidente da IATC-AICT – Associação Internacional de Críticos de Teatro) | Maria Helena Serôdio (Universidade de Lisboa) | Maria Helena Werneck (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil) | Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla, Espanha) | Nuno Carinhas (Teatro Nacional de São João) | Octavian Saiu (National University of Theatre and Film, Roménia) | Paul Spence (King's College London, Inglaterra) | Sandra Pietrini (Università di Trento, Itália) | Vera Colloço (Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil).

Colaboraram neste número: | *Contributors to this issue:*

Anabela Mendes | Armando Nascimento Rosa | Catarina Firmo | Catarina Neves | Cosimo Chiarelli | Diana Acosta Rippe | Emília Costa | Filipa Freitas | Filipe Figueiredo | Gisela

Dória | Gustavo Vicente | Jerónimo Pizarro | Jorge Palinhos | José Maria Vieira Mendes | Laura Rozas Letelier | Leonor Madureira | Luís Filipe Soares | Luis Miguel Cintra | Maria João Brilhante | Ricardo Boléo | Roberta Rossi | Rodrigo Xavier | Rui Pina Coelho | Teresa Faria | Vagner de Souza Vargas | Zeca Carvalho.

Os artigos publicados, bem como a opção de seguir o Acordo Ortográfico de 1945 ou de 1990, são da responsabilidade dos seus autores.

Redacção | *Editorial Office*

CET – Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet>

sinaisdecena@gmail.com

Números anteriores | *Past Issues*

<https://revistas.rcaap.pt/sdc>

Concepção Gráfica | *Graphic Design*

Rui Silva

Paginação | *Layout*

Rita Lynce

Edição & Distribuição | *Publisher & Distributor*

Orfeu Negro

Rua Silva Carvalho, 152 – 2.º

1250-257 Lisboa | Portugal

www.orfeunegro.org

Impressão | *Printing*

Guide – Artes Gráficas

Periodicidade | *Periodicity*

Anual

Depósito Legal | *Legal Deposit*

410859/16

ISBN

978-989-8868-98-5

ISSN

1646-0715

Tiragem | *Number of copies*

300

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00279/2020 e UIDP/00279/2020.

  Centro de Estudos de Teatro

Índice

Editorial

- 5 Rui Pina Coelho | O nosso querido *annus horribilis*

Dossiê Temático | *Thematic Section*

Fernando Pessoa e as Artes Performativas | *Fernando Pessoa and the Performing Arts*

- 11 Jerónimo Pizarro e Filipa Freitas | Apresentação dos editores convidados
- 14 Armando Nascimento Rosa | Daisy e Dionísia: três peças com o teatro de poetas de Pessoa
- 43 Diana Acosta Rippe | La palabra, huésped y peregrina teatral
- 58 Ricardo Boléo | A criação dramaturgical e a encenação a partir do teatro estático de Fernando Pessoa
- 75 Roberta Rossi | Uma Pessoa: Fernando «além do espelho»
- 96 Rodrigo Xavier | Fernando Pessoa dramata: apontamentos sobre o *background* teatral do autor

Estudos Aplicados | *Essays*

- 137 Laura Rozas Letelier | *Hidebehind* transitando el cuerpo habitado: ejercicios de captura y permanencia
- 151 Anabela Mendes | O giz, o linóleo e a parede – breves considerações sobre uma cartografia do salto em *A parede*, de Elfriede Jelinek
- 164 Gisela Dória | A fúria escancarada da memória
- 180 Zeca Carvalho & Gustavo Vicente | Genealogia do teatro de improviso em Portugal: as sementes lançadas pela «geração sem fronteiras» dos anos 90
- 197 Vagner de Souza Vargas | Metodologia para a pesquisa em artes performativas: encontrando elementos por meio de um experimento poético-teatral

Portefólio | *Portfolio*

- 215 Os olhares de dentro: o Teatro da Cornucópia e os seus fotografos | Cosimo Chiarelli e Filipe Figueiredo

Entrevista | *Interview*

- 241 Luis Miguel Cintra: Como pão para a boca | Maria João Brilhante, Teresa Faria e Emília Costa

Passos em Volta | *Performance Reviews*

- 299 Leonor Madureira | Que faremos nós com o que daqui para trás ficou? [*Traces of Antigone*, de Elli Papakonstantinou]
- 307 Catarina Firmo | Tocar nas coisas e resgatar paraísos perdidos: voltar ao teatro com o Descon’FIMFA
- 316 Catarina Neves | 37.º Festival Internacional de Teatro de Almada: sobre a resistência
- 326 Emília Costa | Mentirosos por finura ou a hipocrisia poética da burguesia [A *Criada Zerlina*, enc. João Botelho, Centro Cultural de Belém e Culturproject]
- 332 Luís Filipe Soares | Memórias de um escravo esteta [*Uma Solidão Demasiado Ruidosa*, dir. e int. António Simão /Artistas Unidos]

Leituras | *Book Reviews*

- 341 José Maria Vieira Mendes | O *Teatro Pós-Dramático* vinte anos depois [Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-Dramático*, 2017]
- 347 Gustavo Vicente | Um material é mais que um substantivo, é a antecipação de um encontro [Fernando Matos Oliveira (ed.), *Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas*, 2017]
- 351 Jorge Palinhos | Paixão e fragilidade [Luís Marinho e Mário Moutinho, *O teatro semi-profissional no Porto: Arte, Activismo e Experimentalismo nos anos 70 e 80*, 2019]

O nosso querido *annus horribilis*

RUI PINA COELHO

Este será o último número da *Sinais de Cena* com a Orfeu Negro. O *annus horribilis* de 2020 veio obrigar a uma redefinição quer do projecto editorial da revista, quer do catálogo da editora. Finda-se aqui uma parceria que possibilitou os primeiros cinco números da segunda série desta revista. São cinco números que correspondem a cerca de 1700 páginas em estudos de teatro e artes performativas publicadas desde 2016, escritas por académicos e artistas portugueses, brasileiros, canadianos, colombianos, espanhóis, franceses, gregos, ingleses, italianos e norte-americanos, dando foco específico a assuntos como «Teatro e Memória», «Genética Teatral», «Teorias da Crítica», «A Prática como Investigação», ou, neste número, «Fernando Pessoa e as Artes Performativas». São cinco números que correspondem também a cerca de sessenta ensaios, trinta críticas a espectáculos, uma dúzia de obras de ou sobre teatro recenseadas; aos portefólios dedicados aos fotógrafos Pedro Soares e José Marques (1924-2012), às companhias Teatro Aberto e mala-voadora e ao arquivo do Teatro da Cornucópia, nesta derradeira edição. E também às entrevistas de fundo a Mónica Calle, Jorge Silva Melo, Marlene Monteiro Freitas, Pedro Gil e Luis Miguel Cintra.

No Editorial do primeiro número da segunda série da *Sinais de Cena*, em 2016, escrevia que nos orgulhávamos «até ao embaraço» do trajecto da revista, de 2004 a 2014, sob a direcção de Maria Helena Serôdio. Cinco anos depois, ainda consigo escrever que me orgulho até ao embaraço do que fomos conseguindo construir com a Orfeu Negro nestes cinco anos.

Mas, apesar do fim desta parceria, a *Sinais de Cena*, esta prodigiosa invenção de Maria Helena Serôdio e Paulo Eduardo Carvalho, continuará, tentando encontrar o seu espaço e querendo construir um diálogo com os seus leitores que nas suas páginas poderão continuar a procurar o debate, a análise e a avaliação do que no campo do teatro – e de outras artes performativas – se vem praticando nas suas múltiplas vertentes criativas, tanto em Portugal (seu vértice maior de interesse e preocupação), como no resto do mundo. E, do mesmo modo, a Orfeu Negro continuará a ter um dos catálogos em artes performativas mais apetecíveis do país.

Uma das questões com que sempre nos deparámos ao longo destes anos foi a pertinência e a fluidez do diálogo que conseguíamos estabelecer com o tecido cultural, publicando nós, na primeira série, um número a cada seis meses. A actual periodicidade anual agudiza ainda mais esta dessincronia entre o momento da publicação e o instante presente das práticas cénicas. Mas desta falta de sincronia caminhamos para uma desaceleração. A periodicidade anual desta revista propicia ao leitor um exercício de *slow reading*. Os muitos ensaios, críticas, recensões, entrevistas e outros textos publicados até agora podem ir sendo degustados ao longo do ano e, em rigor, para lá do quadro temporal a que cada número se reporta. São textos e imagens que transbordam para a feitura da história do teatro e da *performance* em Portugal, para a crítica das artes performativas, para discussões e leituras em salas de aula e salas de ensaios ou, até, para a construção de espectáculos. Vamos deixando um catálogo de ideias, pensamentos, argumentos, documentos, análises, propostas de leitura e avaliações que podem ir fazendo o seu caminho na articulação com o que se vai pensando sobre a «coisa» teatral e sobre as artes em geral. São páginas pensadas para pessoas curiosas, académicos, artistas, alunos e para todos aqueles que se interessem sobre a matéria teatral ou sobre o mistério da presença humana. Ou seja, dito de outra forma, são páginas pensadas para toda a gente.

No Índice deste número encontramos, como sempre, coisas de hoje e de outrora. Damos eco a fantasmas e medimos a força que as vozes espectrais que assombram o nosso tempo têm ainda naquilo que fazemos e vemos, nos palcos e na vida. O teatro de Fernando Pessoa e o curioso diálogo trans-histórico que este estabelece com a dramaturgia contemporânea; uma viagem pelo Arquivo do Teatro da Cornucópia, legado à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; e a voz tonitruante e humana de Luis Miguel Cintra surgem aqui para dialogar com os desafios que as artes performativas vão enfrentando hoje. Num ano tão – como dizer? – atípico como o de 2020, ficam aqui também relatos de experiências de espectadores que viram espectáculos ao vivo e em linha, oferecendo as reflexões possíveis, provisórias e transientes, sobre as novas provas que os formatos «pandémicos» vieram provocar. Por último, as recensões a obras de e sobre teatro que aqui publicamos permitem que muitos desses livros se destapem e voltem a conversar com os leitores.

Tudo isto, já se percebe, são gestos pequeninos, delicados, invisíveis. São pequenas formas de irmos exercitando o músculo da participação crítica no mundo e de irmos resistindo ao confinamento da esfera pública. São gestos, já se percebe, de impenitentes resistentes, ávidos de conversar com o mundo. São gestos, já se percebe, de amor.

Dossiê Temático
Fernando Pessoa e as
Artes Performativas

Thematic Section

Fernando Pessoa and the Performing Arts

Apresentação dos Editores Convidados

JERÓNIMO PIZARRO E FILIPA FREITAS

Fernando Pessoa foi um homem dedicado a projectos dramaturgicos. A datação dos seus textos, que a edição crítica tem permitido, revela que o interesse de Pessoa pelo teatro ocupou praticamente toda a sua vida. O conhecimento do acervo dramático de Pessoa tem suscitado, nos últimos anos, um crescente interesse, tanto do ponto de vista editorial, como do ponto de vista da investigação. As edições mais recentes procuraram responder às seguintes questões: Fernando Pessoa foi realmente um dramaturgo? Quantas peças de teatro Pessoa escreveu e quantos projectos foram abandonados? Pessoa revela um genuíno interesse pela dramaturgia ou apenas um entusiasmo momentâneo que se dissipa para dar lugar a outros projectos?

As edições que foram desenvolvidas nos últimos anos têm revelado uma faceta pouco conhecida do poeta, não só pela recuperação de textos outrora mencionados por diferentes investigadores, especialmente Teresa Rita Lopes (cuja investigação foi um contributo determinante para o desbravamento do caminho), mas também pela publicação de textos inéditos que se mantinham no espólio de Fernando Pessoa (depositado na Biblioteca Nacional de Portugal) e que tem vindo a aumentar o nosso conhecimento do teatro do poeta. Importa, por isso, fazer uma breve contextualização da história editorial da obra dramática de Fernando Pessoa.

Pessoa publicou, em vida, apenas uma peça, *O Marinheiro*, em 1915, no primeiro número da revista *Orpheu*. Após a sua morte, em 1935, surgem as primeiras edições da sua obra, na editora Ática, mas somente em 1952 os leitores tiveram acesso a alguns fragmentos de outra peça, *Fausto*, editada por Eduardo Freitas da Costa. Mas foi necessário esperar até às décadas de 1970 e 1980 para conhecermos outras peças pessoanas, através das investigações de Teresa Rita Lopes: *Sakyamuni*, *Salomé*, *Diálogo no Jardim do Palácio*, *A Morte do Príncipe* e *Calvário*. Além da edição destes textos, Rita Lopes deu a conhecer ao público diversos títulos e pequenos fragmentos de peças ainda por editar no espólio pessoano.

Fausto, parcialmente publicado em 1952, recebeu nova atenção nas décadas subsequentes: Duílio Colombini, em 1986, Teresa Sobral Cunha,

em 1988, e Carlos Pittella, em 2018, foram responsáveis por novas edições da peça. Com exceção de *O Marinheiro*, que foi frequentemente reeditado, as outras peças de Pessoa ficaram praticamente esquecidas desde o trabalho de Teresa Rita Lopes. Somente em 2014 foi publicada uma nova edição da peça *Inércia*, por Luísa Monteiro, e, em 2017, um volume com as catorze peças do denominado teatro estático: *O Marinheiro*, *Diálogo no Jardim do Palácio*, *A Morte do Príncipe*, *As Cousas*, *Diálogo na Sombra*, *Os Emigrantes*, *Inércia*, *A Cadela*, *Os Estrangeiros*, *Sakyamuni*, *Salomé*, *A Casa dos Mortos*, *Calvário* e *Intervenção Cirúrgica*. Por fim, também em 2017, foi publicada outra peça inédita, intitulada *O Amor*, na revista *Pessoa Plural*. Não obstante estas edições, um número significativo de textos dramáticos de Pessoa continua, ainda, inédito no espólio do poeta.

Se a edição em papel tem sido predominante na obra de Pessoa, algumas iniciativas diferentes tiveram lugar nos últimos anos. Em relação ao seu teatro, destacam-se dois projectos no Centro de Estudos de Teatro: a edição digital de *Fausto* e da *Trilogia dos Gigantes*. As ferramentas da edição digital permitiram, através destes projectos, abrir caminho para uma nova forma de editar a fragmentação do teatro pessoano.

Estas diferentes edições da obra pessoana (em papel e em formato digital) não dão conta, todavia, da investigação académica e não-académica que o conhecimento dos textos dramáticos tem suscitado. Não é possível, naturalmente, elencar os estudos que têm sido desenvolvidos neste âmbito, mas é importante frisar alguns encontros científicos mais recentes que têm alargado as investigações, promovidos pelo Centro de Estudos de Teatro: o primeiro, em 2018, resultante da edição digital de *Fausto*, reuniu diferentes estudiosos nacionais e internacionais em torno da peça pessoana, cujos contributos foram publicados na revista especializada *Pessoa Plural* (n.º 14, Outono de 2018); o segundo, em 2019, dedicado à inédita *Trilogia dos Gigantes*, procurou alargar a interpretação dos temas presentes nas três peças mitológicas que compõem a *Trilogia*, reunindo investigadores não só dedicados aos estudos pessoanos e aos estudos de teatro, mas também à filologia, aos estudos clássicos e à filosofia. Os ensaios resultantes deste encontro serão publicados num número especial da *Pessoa Plural*.

Complementar a estas iniciativas dedicadas estritamente ao teatro de Fernando Pessoa, surge o presente número da revista *Sinais de Cena*, que procurou responder a uma questão pertinente: que ligação se pode estabelecer entre os textos dramáticos ou passíveis de dramaturgia de

Fernando Pessoa e a sua efectiva encenação? Até agora, as vozes dos investigadores procuraram maioritariamente analisar os textos teatrais de Pessoa enquanto manifestação de temas recorrentes na sua obra ou de intertextualidades que revelam as diferentes sementes que o poeta plantou e desenvolveu ao longo da sua vida. Referimo-nos a temas que caracterizam, sob diferentes formas (teatro, poesia, contos, narrativa), questões metafísicas fundamentais, nomeadamente o mistério do mundo, a dicotomia sonho/realidade, a possibilidade da loucura e a multiplicidade do sujeito. No entanto, se Pessoa escreveu textos dramáticos, em que medida se pode representar a obra pessoana? E se é passível de representação, que testemunhos nos podem dar os encenadores e actores que constroem o espectáculo e interpretam personagens tão fragmentadas como as que Pessoa nos deixou?

O dossiê especial que agora apresentamos na revista *Sinais de Cena* pretende iniciar esta ponte entre o texto e o espectáculo. Reúnem-se, neste número, diferentes artigos que propõem uma visão além do texto pessoano e que nos revelam o complexo mundo da representação do texto dramático de Fernando Pessoa, não só em Portugal, mas também além-fronteiras. Este novo contributo para os estudos de teatro (e para os estudos pessoanos) procurou, por conseguinte, alargar as possibilidades de interpretação do teatro de Fernando Pessoa. Da teoria à prática, o dossiê oferece uma visão diferente da que podemos encontrar na investigação académica, revelando, assim, que a obra dramática do poeta é um caminho sem fim, passível de ser sempre percorrido (e reinterpretado) por quem queira iniciar essa aventura.

Daisy e Dionísia: três peças com o teatro de poetas de Pessoa

ARMANDO NASCIMENTO ROSA

Between 2002 and 2013, the author of this article published and saw staged three different plays that establish creative dialogues with the work of Fernando Pessoa. Two of them – *Audição – Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (Audition – With Daisy live in Lisbon) and *Cabaré de Ofélia* (Ophelia's Cabaret) constitute a dramaturgical diptych sharing a common character who is present in both: Daisy Mason; reinvention of the figure from a Pessoa's poem, portrayed in them as a drag-queen friend of Álvaro de Campos, "legend of poetry and music-hall". The third of these plays, *Menino de sua Avó* (*Fernando and his Grandmother*), brings to the theatrical scene Dionísia Seabra, Fernando's crazy grandmother, in a play with seven scenic encounters between grandmother and grandson that extend beyond the physical death of both. The article begins by establishing a brief comprehensive picture of Pessoa's approach to the universe of theater and dramatic creation, namely that which in its plural creation is identified with a function that we can designate as a poet-actor. The discursive course of the article gives attention to each of the mentioned plays, articulating the motivations for their writing, the imaginary that constitutes them, as well as the way they relate to elements and figures from the fictional universe of Fernando Pessoa.

THEATRE / FERNANDO PESSOA / POET-ACTOR / DRAMATURGICAL CREATION / TEXT AND SCENE

A literatura é a expressão verbal de um temperamento; a literatura narrativa, a forma objectiva dessa expressão verbal; a literatura dramática a forma sintética dessa expressão objectiva. Um drama não é mais que um romance na sua forma máxima de síntese possível.

FERNANDO PESSOA [BNP/E3, 141-20r e 20ar; ver Anexo]

Fernando Pessoa, mago dos paradoxos, também nos escritos que destinou para o teatro (ou que o teatro viria a adoptar como seus) manifesta essa travessia que mescla géneros, regimes de expressão, reinventando-os pela subversão que transcende a definição convencional de cada um

deles, e que lhes conferia uma ilusão de estabilidade genológica. Não é por isso de estranhar que a dramaturgia mais revolucionária de Pessoa esteja alojada na metateatralidade do *drama-em-gente* e que, no jogo que esta traça, seja Álvaro de Campos o dramaturgo fulgurante por excelência que se põe em cena num monólogo intérmino, personagem que prescinde de peça, um novo Hamlet para o século XX; por isso livre já de um enredo teatral que o comprima em qualquer Elsinore, uma vez que para prisão – uma «prisão-teatro», como lhe chamou Teresa Rita Lopes (Lopes, 2004: 336) – basta a Campos a condição vivente que todos os humanos com ele partilham de «escravos cardíacos das estre-las» (Pessoa, 2019: 214).

E este ascendente shakespeariano em Pessoa, que situa a despersionalização dramática no fulcro da sua criação poética – traduzido pela «forma maximamente objectiva» no excerto em epígrafe (oriundo de anotação que eu antes lera numa primeira transcrição parcial publicada por Maria Aliete Galhoz – Pessoa, 1981: 601) –, acompanha mais além ainda o bardo teatral inglês eleito, desde o romantismo, para ocupar o centro do cânone literário da Idade Moderna. Por este *mais além*, entendo uma dimensão metafórica que aponta, num gesto cénico, para lá do literário propriamente dito, conforme passo a elucidar. Não é de admirar que Harold Bloom – geógrafo de cânones literários, apaixonado exegeta de Shakespeare e teorizador dessa revisão psicanalítica da *emulatio* greco-latina a que chamou «anxiety of influence» – tivesse sido tocado tão intensamente pelo caso Pessoa. Mas estou em crer que o duelo de influências jogado por Pessoa face ao ascendente Shakespeare tenha induzido o poeta português a medir forças além do literário, mesmo que esse duelo se tivesse manifestado concretamente em literatura. Poeta dramático, assim quis Pessoa ser cognominado, mas o seu *drama-em-gente* aproxima-o, enquanto criador literário, da outra arte que o dramaturgo Shakespeare também exerceu (mesmo que, segundo consta, nela não tenha atingido a excelência que a dramaturgia lhe reservaria nos palcos isabelinos): a profissão de actor. De facto, a invenção dos heterónimos com suas obras diferenciadas faz de Pessoa uma espécie singular de poeta-actor; um actor que representa, não através de papéis no tablado, mas antes por intermédio da criação de personalidades fictícias transformadas em autores. Nesta perspectiva, a resolução da bloomiana *ansiedade da influência*, diagnosticada em Pessoa para com Shakespeare, operar-se-ia assim em duas vertentes, que se geminam entre si, e graças às quais Pessoa ambicionou superar o autor de

Hamlet: por um lado, em vez de compor prioritariamente peças com personagens, destinadas a ser vividas pela pele de actores, dentro daquilo que se convencionou ser a arte do dramaturgo, Pessoa inventa uma metadramaturgia na qual diversos autores literários contracenam por meio das suas obras e das suas personalidades, numa performatividade virtual que não cabe já nas fronteiras delimitadas de um espectáculo ou de uma simples peça de teatro escrito; por outro lado, o modo como ele inventa o seu *drama-em-gente* manifesta uma forte analogia para com o processo de criação de personagem próprio dos actores, a partir do momento em que forja vidas autónomas para os autores fictícios nos quais literariamente se mascara e metamorfoseia, com corpos e personalidades que a imaginação congemma e encena, mas que não se confinam já às fronteiras estanques de um livro ou de uma peça teatral. Pessoa é então esse poeta-actor que inventa e orchestra um teatro de poetas, pleno de possibilidades plurais de se ver jogado. E este jogo é válido mesmo quando ele assina os textos ortónimos, animado que está pelo desassossego vivaz de uma *influência ansiosa*, explicitada na pulsão de autor-actor que o leva a encarnar os papéis de outros escritores; visto que, como escreve Jerónimo Pizarro num ensaio assaz pertinente para o ponto de vista que me move (e que eu aqui traduzo do original em espanhol), «quando se diz Pessoa, fala-se sempre no plural, pois Pessoa, na sua qualidade de autor das obras ortónimas, foi o autor de obras tão diferentes como *Fausto*, *O Marinheiro*, *35 Sonnets*, e *Mensagem*, o tetráptico com o qual Pessoa quis ser Goethe, Maeterlinck, Shakespeare e Camões» (Pizarro, 2017: 478).

Alinhavar em forma escrita motivações que nos levam a escrever determinada obra ficcional é também uma outra forma de ficcionar. Ainda assim, irei render-me uma vez mais (como já o fiz à guisa de prefácios ou posfácios a estas peças, aos quais fui agora pilhar alguns fraseados), nestas breves considerações, à tentativa de reunir alinhavos em torno das obras dramáticas que escrevi até à data nas quais Fernando Pessoa – por via do seu universo criacional – se constituiu como figura motriz e matriz, de formas diversas em cada uma delas. Sendo três peças com temáticas pessoanas, elas não estabelecem uma trilogia; melhor dizendo, duas delas formam um díptico em diálogo e interacção mútuos (*Audição – Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* e *Cabaré de Ofélia*), e uma terceira posiciona-se num outro regime de concepção cénica e dramática (*Menino de sua Avó*).

AUDIÇÃO – COM DAISY AO VIVO NO ODRE MARÍTIMO

A evidência de entender Fernando Pessoa como um escritor que se comporta à maneira dos actores na sua criação poética terá sido o primeiro impulso para a composição da mais antiga destas três peças de que aqui dou testemunho, num gesto que junta o fingimento teatral pessoano – que inventava escritores inexistentes também para se sentir acompanhado e «compreendido» – à experiência do actor que, paradoxalmente, não desiste perante a ausência radical de olhos que observem a sua arte: *Audição – Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (escrita em 1998, revista e editada em livro em Novembro de 2002 para se estrear em Fevereiro do ano seguinte, no Teatro Maria Matos; produção da Cassefaz encenada por Élvio Camacho, com Jorge Andrade no papel de actor-candidato e Filipe Raposo ao piano). Uma junção que se materializa no cruzamento que a peça opera entre a mundividência de um actor na solidão do espaço cénico e o teatro de poetas pessoano, num jogo cabaré e musical em que uma inesperada Daisy (ou nem tanto) de «Soneto já antigo» – por surgir numa pele de *drag-queen* – se torna mestra-de-cerimónias, convidando-nos a uma incursão multímoda pela desassossegada psique do seu íntimo amigo Álvaro de Campos. Eugénia Vasques, na sessão pública de apresentação da primeira edição da peça em livro, na Casa Fernando Pessoa, em 12 de Dezembro de 2002, falava mesmo de «um tratamento de choque a Álvaro de Campos», perpetrado pelo autor destas linhas no texto dramático em questão. Mas antes de comentar o inerente a esta afirmação memorável, de cognitiva diversão, importa traçar um esboço mínimo referente à anatomia da peça, onde vejo residir a sua bicéfala identidade dramática, sob o signo de Daisy Mason; enigmática figura pessoana de quem nada mais sabemos a não ser o que Pessoa coloca no célebre soneto de Campos que lhe é dedicado e que a interpela, bem como ainda uma menção ao seu nome no verso deste heterónimo que abre um fragmento de 1927: «A vida é para os inconscientes (ó Lídia, Celimène, Daisy)» (Pessoa, 2019: 211).

Audição – Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo é uma peça dupla que integra duas realidades teatrais em si mesma; ou melhor, há uma peça que está contida numa outra, e que a informação inscrita no título denuncia: temos a fala prolixa de um actor, que veio fazer uma audição e é confrontado com a solidão da cena, num teatro vazio, sem júri para o avaliar nem outros candidatos a comparecer; e temos o conteúdo da audição propriamente dita, que ele representa nessa sala, como se houvesse

público a assistir, e que consiste no *show* ao vivo de Daisy Mason Waterfields (este segundo apelido é um náutico baptismo que lhe dei), «lenda viva da poesia e do *music-hall*» (Rosa, 2002: 28), actuando no espaço imaginário do Odre Marítimo, navio que cruza o Tejo, consagrado ao espectáculo contínuo das artes e cujo patrono é Álvaro de Campos – quem sabe materializando esse tal «Cabaret de Lisboa» pelo qual Campos se interroga num verso seu de poema sem título, datado de 1932 (Pessoa, 2019: 293).

É nesta segunda realidade cénica, que corresponde ao *show* de Daisy, que a presença pessoana irrompe na peça de forma decisiva; antes disso, regista-se o indício semeado pelo poema ortónimo que tornei tema de cante alentejano estilizado – «Um cantar velado e lento» – trauteado pelo actor-candidato, que adiante anunciará a sua imersão teatral no cosmo de Pessoa, quando resolve enfim abandonar a torrente discursiva e errática de alguém que fala para ninguém, como se estivesse a improvisar para preencher o silêncio (e por isso esta primeira parte da peça é dramaturgicamente passível de muitas versões de maior ou menor abreviação textual possível na abordagem cénica, como já sucedeu em diferentes produções dela), e decide abraçar o jogo de ser outro com o número que ensaiou em casa para a audição a que se propõe. Se Pessoa gerou pela proliferação heteronímica – como ele próprio o prescreveu – toda uma literatura a haver, o actor-candidato de *Audição* deseja reinventar um teatro que não há, ou seja, um teatro que ele não encontrou ao aportar naquele espaço cénico desértico.

ACTOR-CANDIDATO Não, eu não me vou dar tão depressa por vencido. Trago um número preparado e vou representá-lo, nem que seja só para me inflamar o ego. Estava com medo ao princípio e não quis confessá-lo; mas desde que li o anúncio, há três semanas, não tenho feito outra coisa senão ensaiar frente ao espelho uma série de cenas inventadas por mim. Nem tenho quase posto os pés na rua. Meti atestado médico no café onde estou empregado, o Maldita Caféina. É dali que me vem o sustento... Por enquanto... Até que apareça coisa séria para mim num sítio como este. [...] Tive tempo para pensar em tudo. Podiam estar a querer alguém para digressões ao estrangeiro, e eu trouxe a referência portuguesa mais famosa no universo, a seguir ao fado, aos futebóis, e ao vinho do Porto: o nosso querido Fernando Pessoa. Depois, lembrei-me de mostrar toda a minha versatilidade, a abertura de espírito – e de corpo – exigida a um ator...

E pronto, de introdução já basta. Suba o pano que o show vai começar!
(Rosa, 2013: 31)

E é neste preciso momento que o actor-candidato se prepara para regressar à cena transformado na personagem de Daisy, a amiga escocesa do pansexual Campos, num travesti no qual, antes de tudo o resto que possamos nele ler de trânsito provocatório entre géneros, se aloja a reiteração do fenómeno teatral como lugar onde a alteridade conquista uma cidadania, inscrita já nas suas origens helénicas, no contexto cultural tutelado pelo andrógino deus Dioniso, como único reduto onde se tornava possível aplaudir publicamente a céu aberto o que noutra lugar seria ostracizado pela pólis androcática. E esta herança civilizacional que a arte teatral comporta, sublinho, liga-se fortemente ao elemento mais revolucionário da obra de Pessoa, naquilo que ele designou como missão maior para si: a de *indisciplinador de almas*. Natália Correia, num ensaio seu de densa brevidade que fez editar em 1958 (*Poesia de Arte e Realismo Poético*), comenta nestes termos a potencialidade liberadora e plural da obra pessoana – e é curioso podermos subentender neste «convite à negação», de que fala Natália, a afirmação de filiação inevitável em Pessoa daqueles presencistas que à época, como José Régio e Miguel Torga, usavam de gestos edipianos para desferir sobre esse titânico Laio do modernismo que os assombrava em *ansiedade da influência*:

A linha fecunda que parte dos poetas libertadores no número dos quais Fernando Pessoa se inclui é o convite à negação da sua obra na medida em que ela é já um valor conquistado. A única possível filiação que o poeta oferece aos continuadores do seu espírito é o incitamento à experiência concreta de cada um. (Correia, 1958: 22-23)

Pode entender-se como tributo dramático que presto a esse espírito incitador o fazer de Daisy Mason uma criatura corajosa e emancipatória, desafiadora das convenções de género num tempo histórico precoce, que se finge de mulher fatal em corpo masculino, que vem para Lisboa nos anos 1910 – curiosamente ao tempo em que o sexólogo pioneiro Magnus Hirschfeld cunhava na Alemanha o termo *travesti* (Wolff, 1986: 107) –, trazida pelo engenheiro naval e por cá faz vida de artista; chegando até a ser alvo de uma arrebatada declaração de amor por parte de um Pessoa bem bebido, em pleno café A Brasileira, num episódio cénico repleto de humor, após Daisy desmontar com garra e com brilho

a argumentação de um Campos que desaprova duramente a hipótese de Fernando se casar com Ofélia. O trílogo entre Daisy, Pessoa e Campos acentua o quanto *Audição*, nesta sua segunda jornada dramatúrgica, se afasta da estrutura monologante e, se bem que um só actor se possa desdobrar para as falas destes três, a diversidade das experiências cénicas tem demonstrado que parcerias entre um actor-candidato e uma actriz-cantora (como aconteceu na produção de estreia, com Inês Nogueira) ou um actor-candidato e um pianista-actor, que acompanha musicalmente os momentos cantados e interpreta figuras como Álvaro de Campos e o Apresentador do Odre Marítimo, dando tempo a que, por exemplo, o actor se mude para o visual de Daisy (como foi o caso da encenação de José Maria Dias, no Teatro Estúdio Fontenova, em Setúbal, com Eduardo Dias e Bruno Moraes, em cena entre 2004 e 2010), podem bem ser as fórmulas mínimas mais praticáveis para a realização da peça (enquanto não surgir um actor para Daisy que seja pianista e se acompanhe a si mesmo nas canções que inseri no guião, e talvez nesse caso a contracena possa acontecer somente com trechos em projecção virtual, quando tal se afigure imprescindível).

DAISY [...] O Álvaro não abriu a boca, despeitado, mas o Fernando fascinara-se com as minhas palavras. Elogiou-me a beleza e perguntou-me se eu era solteira. Foi então que ele perdeu a cabeça e declarou-se-me com olhos de bagaço:

FERNANDO PESSOA Se fosse para me casar consigo, Daisy, eu já não teria dúvidas. Você seria a musa que falta à minha poesia, a Beatriz que nem o Dante teve. Juntos seríamos maiores que o casal Shelley. Case-se comigo, Daisy, case-se comigo! Tudo se conjuga para a intersecção dos nossos destinos: eu sou um português de educação inglesa, você é uma britânica lusómana. Da nossa aliança, eu avisto o quinto império...

DAISY A Brasileira toda estava presa pela minha resposta. Por momentos receei que o Álvaro, com a cara carrancuda, revelasse grosseiramente a impossibilidade de tal casamento. Fui frouxa, não lhe respondi à pergunta, apenas lhe desejei felicidades para ele e para a Ofélia que eu não conhecia. Saí bruscamente do café com a desculpa de uma prova na costureira.

O maior poeta do século xx tinha-me pedido em casamento e em nenhum outro momento da minha vida eu lamentei tanto o facto de não ter nascido com uma vagina entre as pernas. [...] (Rosa, 2002: 35-36)

E será Daisy uma espécie de novo heterónimo que ousei moldar em teatro para juntar à antologia das criaturas fictícias de Pessoa, dando uma vida *trans* à Daisy Mason do soneto de Campos? Foi uma pergunta que vários espectadores atentos me foram fazendo, ao assistir aos espectáculos das quatro diferentes produções cénicas de que a peça foi alvo desde 2003. De facto, o episódio cénico engendrado pelo actor-candidato enovela Daisy no *drama-em-gente* pessoano, com fulcro em Álvaro de Campos. Enquanto testemunha biográfica e íntima da vida afectiva de Campos, Daisy dá largas à sua vocação de poética *entertainer*, divertindo didacticamente o público (com eventual «tratamento de choque» à mistura) através das revelações que faz sobre ele, acabando por confessar-se incapaz de rivalizar, no coração de Campos, com a memória do jovem malgrado Freddie – que fiz morrer soldado na Primeira Guerra Mundial, não sei se munido de «cigarreira breve» – que Álvaro muito amou, conforme os versos a ele consagrados em *Passagem das Horas*, citados na peça por uma amargurada Daisy. A vida e a obra do heterónimo nutrem-se mutuamente para construir o discurso de Daisy, como é disso exemplo um polémico diálogo entre ambos, que ela recorda, em torno do verso incompleto, «censurado» (na opinião da personagem de Daisy – *idem*: 41), omitido ou não lido (e fica-nos a dúvida face à origem das reticências no lugar da omissão), na 1.^a edição da poesia deste heterónimo (por João Gaspar Simões *et al.*, em 1944, reiterada na edição da Nova Aguilar – Pessoa, 1981: 270), com a expressão «paneiro de Deus», pela qual Campos brinda Walt Whitman na longa *Saudação* poética que dirige a esse seu companheiro espiritual – ou a essa radical antítese de Pessoa, de acordo com a hermenêutica de Eduardo Lourenço, para quem sob a máscara da «falsamente frenética imaginação de Álvaro de Campos, Pessoa é a antítese de Whitman» (Lourenço, 1987: 151). Um verso que só apareceria transcrito na íntegra nas diferentes edições mais recentes da poesia de Campos («Rameira de todos os sistemas solares, paneiro de Deus!»), como sejam as edições críticas de Cleonice Berardinelli (Pessoa, 1992: 73), de Teresa Rita Lopes (Pessoa, 1993: 139), ou na obra completa de Campos por Jerónimo Pizarro com Antonio Cardillo (Pessoa, 2019: 112).

Uma outra personagem inventada, trazida pela gravidade de uma Daisy contadora de histórias, é a da cantora negra albina Mary Burns, que me surgiu tanto da vivência do poeta enquanto jovem na então colónia britânica de Natal como pela presença notória de mulheres cantoras na poesia de Pessoa ortónimo, e de que existem exemplos musicados na

peça (é o caso de «A lavadeira no tanque»). Mary Burns assinala o término do *show* de Daisy, depois de momentos hilariantes, musicais ou épico-dramáticos, como aquele em que uma Daisy xamânica incorpora o papel da grávida mãe de Pessoa, a conversar para o filho-poeta que gera, adivinhando-lhe os trilhos pretéritos e futuros, e também o medo de que ele herde a loucura da avó paterna; nesta única frase em que Daisy e Dionísia se reúnem num nó cénico, através da mãe de Fernando, que fala do sangue do seu feto como se fosse já também sangue seu.

MÃE DE F. P. [...] E eu tenho mais medo do sangue doido da avó Dionísia, que corre em nossas veias, do que das tuas extravagâncias de poeta escriturário [...]. (Rosa, 2002: 39)

Mas pouco restará para Daisy nos dizer, chegados à catarse do trágico, obtida através de um processo de narração dramática, isto é, após ouvirmos a história do assassinato induzido da cantora sul-africana Mary Burns, figura imaginada que o adolescente Fernando Pessoa teria ouvido cantar uma noite num bar de Durban, o Seaway to India, levado lá pelo padraço. Vários níveis de leitura possível estão implicados nesta narração fabulística de uma história de amor com desfecho mortal, entre Mary e o francês branco Pierre du Lac, mercê de intolerâncias raciais e comportamentais, de fobia letal face à diferença. Muitos espectadores/leitores me testemunharam situar-se aqui o clímax dramático de *Audição*, uma peça que se serve, conforme já o expus no posfácio à peça, da descontinuidade lúdica de um *music-hall* entendido como criticismo da vida, segundo o formulou James Joyce (Rosa, 2013: 69) – e uma personalidade heteronímica que bem poderia contribuir com deambulações soltas acerca do cabaré e do *music-hall* é o desconcertante Jean Seul de Méluet, para quem Pessoa rascunhou em língua francesa esboços e embriões de ensaios, incluindo textos provocatórios e satíricos sobre exibicionismo e palco, identidades e comportamentos sexuais não normativos (Pessoa, 2006).

Ao narrar a fábula trágica da cantora negra albina que se entrega, como Ofélia, à morte por afogamento, «depois de lhe castrarem a voz e de lhe matarem o amante» (Rosa, 2002: 46), as palavras de Daisy revelam-se implacáveis na sua condensação energética, pois, como escreve Pessoa no texto em epígrafe, o drama é a máxima síntese possível do narrativo. O romance pode espriar-se por centenas ou milhares de páginas escritas; o drama não, tendo em conta a sua destinação

comunicacional última que é de natureza cénica. Se o regime de sentido da palavra na prosa romanesca é a extensão proliferante, já o regime de sentido da palavra na escrita do drama reside na intensidade e na concisão. E isto afigura-se-me válido mesmo para um texto como *Audição – Com Daisy ao Vivo no Odre Marítimo*, concebido sobremaneira por blocos verbais monologantes nos quais, ainda assim, procurei perseguir a intensa concisão como poética (em especial na segunda jornada da peça), isto é, a sensação da indispensabilidade do vocábulo, da frase, da expressão a ser dita; algo que se torna por inteiro visível para o dramaturgo quando a respectiva experimentação cénica tem lugar.

CABARÉ DE OFÉLIA

A tragédia de Mary Burns é um dos elos que ligam *Audição* à sua peça irmã *Cabaré de Ofélia*, eclodida do espaço do Odre Marítimo alguns anos depois, uma vez que, nesta segunda das minhas peças pessoanas, temos a dramatização do último *show* da cantora de *blues* no seu bar em Durban, e não somente a narração dele.

Foi Rui Pina Coelho quem um dia me questionou se a minha escolha do nome de Mary Burns teria algo que ver com a homónima companheira irlandesa de Friedrich Engels, sua proletária parceira de ideais e de vida. Trata-se de uma assinalável coincidência, pois a Mary Burns que invoco deve o seu nome à contracção onomástica daquela Mary com quem Campos lia versos do poeta escocês Robert Burns, em *Passagem das Horas*: «Mary, com quem eu lia Burns em dias tristes como sentir-se viver» (Pessoa, 2019: 144).

A geografia das canções escolhidas com poemas de Pessoa constitui uma organização partitural em paralelo aos textos, expondo o trilinguismo poético de Pessoa, no pressuposto que defendo e pratico da potencialidade de muita da sua poesia (em especial a ortónima) se mostrar vocacionada para o canto; e que concretizo desde 2012 como intérprete no projecto musical O Piano em Pessoa (Rosa & Silva, 2018), em cujo repertório incluo composições com poemas seus que fiz para estas peças, incluindo os temas mais antigos que preexistiram em muito a escrita de ambas, como sejam as canções «Ma Blonde», «It really doesn't matter [D.T.]», ou «Há quanto tempo não canto». Não tenho notícia de que em Portugal tenha havido, antes destas peças irmãs no embarcadiço Odre Marítimo, quem houvesse musicado, fora da composição erudita,



CABARÉ DE OFÉLIA, DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA, ENC. CLAUDIO HOCHMAN, CENDREV/TEATRO DA TRINDADE, 2007 (CATARINA MATOS E ROSÁRIO GONZAGA), [F] PEDRO SOARES

poemas escritos por Pessoa em inglês e em francês ou, pelo menos, que deles tivesse feito expressão pública. E se a recentíssima realidade (musical e editorial) a este respeito já começa a ser outra, o certo é que as razões para tão longo adiamento se devem fundamentar em argumentos como este que Jerónimo Pizarro discute, ao abordar os efeitos do uso demagógico sofrido pela célebre frase que Pessoa escreveu sob a identidade literária de Bernardo Soares:

Ora, a frase «Minha patria é a língua portuguesa» [sic] não só tem sido descontextualizada e manipulada, por vezes com fins políticos, mas tem indirectamente facilitado o esquecimento das outras duas «pátrias» linguísticas de Fernando Pessoa: o inglês e o francês. Refiro-me, sobretudo, ao inglês, porque o francês terá sido, confessadamente uma «pátria» mais passageira [...]. (Pizarro, 2012:153)

Cabaré de Ofélia, escrita e estreada em 2007 (no Teatro Garcia de Resende, em Évora, encenada por Cláudio Hochman, com direcção musical de Ulf Ding, numa co-produção do Cendrev e do Teatro da Trindade, palco este onde se apresentou em Lisboa em 2008), publicada



CABARÉ DE OFÉLIA, DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA, ENC. CLAUDIO HOCHMAN, CENDREV/TEATRO DA TRINDADE, 2007 (CATARINA MATOS, ROSÁRIO GONZAGA E HUGO SOVELAS), [F] PEDRO SOARES

em livro somente em 2013, no Brasil (numa edição conjunta com *Audição*), tal como o título indica, regressa ao lugar imaginário da segunda jornada de *Audição*; um *Odre Marítimo* agora pragmática e ironicamente consciente de estar em terra firme e não no mar, conforme o diz Daisy na apresentação inicial do *show*, porque não será fácil arranjar mecenas que patrocinem um navio assim, eminentemente teatral. *Cabaré de Ofélia* torna mais vigorosa e homogênea a sua natureza musical, mercê do diálogo constante mantido entre texto e canções numa peça para três intérpretes (e músicos ao vivo): duas actrizes e um actor travestido, na personagem que transita da peça anterior. Mas desta vez, Daisy aparece como a anfitriã do jogo dramático, visto o presente espectáculo ter por centro três outras personagens femininas, uma inventada, outra (que dá título enganosamente shakespeariano à peça) celebrizada graças a Pessoa, e a terceira convocada do então quase esquecimento da historiografia literária modernista: respectivamente, Cecília/Cecily, Ofélia Queiroz e Judith Teixeira (Viseu, 1880-Lisboa, 1959).

Segui de resto o rasto que abriu em *Audição* onde Daisy confessava a certa altura ter uma afillhada órfã chamada Cecily, arrancada também ela a «Soneto já Antigo» (ao menos o nome, dado que o parentesco entre

ambas é ficção minha sobre a ficção poética de Pessoa): «essa estranha Cecily/ Que acreditava que eu seria grande...» (Pessoa, 1993: 69). Em *Cabaré de Ofélia*, Cecily revela-se afinal não ser simples afillhada, mas sim uma filha adoptiva de Daisy, originariamente chamada Cecília, menina brasileira da rua que Daisy decide adoptar quando em 1915 faz uma digressão ao Rio de Janeiro, para actuar no espaço lendário do Casino da Urca, divulgando então poemas dos seus amigos e insubmissos autores de *Orpheu* (segundo o conselho de conhecedor que me foi dado por António Mercado, dado que na versão primeira eu tinha forjado um nome de casa de espectáculos inexistente na cidade carioca: o Chiquinha Gonzaga; mas ainda assim, a marca de ficção cronológica mantém-se porque o Casino da Urca, segundo me informou depois Patrícia da Silva Cardoso, parece só ter começado a funcionar no Rio como sala de espectáculos em data posterior a 1915).

Não obstante os modos diversos com que ambas as peças têm o seu arranque efabulador, também em *Cabaré de Ofélia* o motivo inicial deriva do *show* de uma actriz-cantora, de nome Lídia, mulata com nome pessoano, que apresenta o seu espectáculo de solo cabaré; abrindo com um monólogo onde ela descreve a discriminação racial de que foi alvo numa audição para uma companhia de teatro lisboeta, logo seguido pelo mais popular dos seus números, o de um *strip-tease* em trajes de freira, cantando em *swing* jazzístico a teologia blasfema e gnóstica de «Song of dirt», de Alexander Search. Mas Lídia irá rapidamente desdobrar-se em Cecily, personagem que foi a motivação primeira para esta peça, correspondendo ao desafio que me foi lançado pela actriz Catarina Matos, que dela seria intérprete na produção de estreia da peça, depois alternando o papel com Cheila de Lima, na parceria cénica com Hugo Sovelas (único actor que bisou Daisy, pois já a havia interpretado numa das encenações de *Audição*) e Rosário Gonzaga (Ofélia/Judith). O desdobramento de Lídia em Cecily é desencadeado graças à visita de uma espectadora idosa muito especial: Ofélia Queiroz, a namorada vitalícia de Fernando Pessoa. Ofélia persuade Lídia para que esta recrie Cecília, por achar que existem semelhanças flagrantes entre elas. Lídia irá corresponder a este repto, por intermédio de fotos e escritos pessoais de Cecily que Ofélia lhe confia para que a actriz possa invocar a personagem dessa mulher já desaparecida – a que o teatro dará, simultaneamente, vida cénica efémera no tempo do espectáculo e vida dramaturgica perene e transformável no tempo cronológico.

Mas a Ofélia Queiroz que visitou esta peça mostra agora uma insuspeitada vocação de actriz (como se algo da natureza de poeta-actor do seu Fernando a contagiasse para os ritos a Dioniso), sendo ela a urdir um cenário dramático para poder trazer à vida do teatro a poetisa modernista Judith Teixeira, que Ofélia conheceu no passado e por quem sente saudades por andar tão olvidada. Desta forma, o título *Cabaré de Ofélia* não se traduz tanto pela presença e desenvolvimento da personagem de Ofélia Queiroz na cena, mas, em vez disso, porque é de facto Ofélia que provoca o processo dramático, como mestra oficiante da liturgia teatral, desejosa que está de fazer parte dela, ou seja, desse exercício libertador e catártico de ser outro; como se a memória da ascendência teatral do seu nome a levasse agora a substituir-se a um Hamlet morto e, no lugar de enlouquecer e se afundar nas águas, opta por ser a intérprete e a encenadora de uma *persona* histórica, culturalmente recalçada, que assinala a presença do outro como mulher em sujeito de discurso poético e dramático, e além do mais homoerótico, não sendo apenas musa distante e cerebralmente moldada pela invenção masculina. Judith Teixeira será por isso, na alquimia cénica da peça, a personificação possível e plausível dessa voz modernista que se exprime numa identidade de mulher concreta, eroticamente transgressora, que os homens revolucionários de *Orpheu* decidiram ignorar.

CECILY [...] A Judith era uma escritora irregular. Mas havia garra nalguns versos seus de burguesa decadente. (*Entra Judith, e apresenta-se com os primeiros versos do seu poema «A Outra».*)

JUDITH TEIXEIRA «A Outra, a tarada,/ aquela que vive em mim,/ que ninguém viu, nem conhece,/ e que enloirece/ à hora linda do poente/ pálida e desgrehada —»

Eu sou sacerdotisa da beleza. Já fui grega e atlética. Hoje sou um pouco cheia de carnes, mas fico mais esbelta com o espetáculo de um corpo despido, que seja belo, ali a respirar na minha frente o hálito da vida. O Fernando Pessoa diz que o prazer de um corpo nu só existe para as raças vestidas. Mas eu não concordo. Acho que isso é preconceito dele. Então os índios do Brasil não apreciavam a nudez uns dos outros? [...] Pudesse eu ter sido o Pero Vaz de Caminha, travestido, e assim que chegasse à praia nas lusitanas naus, despia o meu traje salgado, e mostrava-me mulher para espanto dos marujos, e dançava nua com as índias e os índios no feitiço dos seus ritmos. Eu tenho alma de índia e corpo de bacante, e trago nas veias o calor dos trópicos, mas aqui faz muito frio e

escrevo versos a sonhar com o Novo Mundo. Ó Europa velha com passado duvidoso! Eu sou a moça índia que tu não exterminaste. E quando eu morrer de velha como tu, mas bem velhinha, quero que me enterrem toda nua, nuazinha! (*Daisy e Cecily batem palmas e gritam bravos ao discurso de Judith.*)

CECILY A Judith era valente e gostava de escândalo. Depois de um divórcio penoso, arranjou um marido maternal e permissivo. Ela perdia a cabeça com as moças frescas como rosas. E claro, tinha um fraquinho por esta mulata. Mas eu nunca lhe dei esperanças. No dia da queima dos livros, lembro-me dela a pregar na praça junto às cinzas. Nunca a tinha visto assim. Com o orgulho amargo dos hereges. (Rosa, 2013a: 104-105)

Judith teria escrito uma peça de teatro, de nome *Labareda*, conforme o revela Eugénia Vasques, que procurou este manuscrito de paradeiro desconhecido, com resultados infrutíferos (Vasques, 2001: 90); e que a mais recente e alargada edição dos textos da autora também não logrou desvendar (Teixeira, 2015: 17). Na ausência de uma *Labareda* desaparecida, cria-se a peça para preencher esse vazio, a partir da história trágica da cantora negra albina de Durban, aqui contada em drama por outro ângulo e com outros intervenientes (como a prostituta Elsie, interpretada por Ofélia/Judith), e em que a própria Mary Burns surge na pele de Cecily no seu derradeiro *show* no Seaway to India, a que Fernando e o padraço João Miguel Rosa assistem.

Cabaré de Ofélia interroga, num palco de cabaré poético (um género teatral muitas vezes depreciado como artisticamente menor e marginal, menosprezo esse que se presta ele mesmo a significativas leituras), o lugar da mulher como sujeito de um discurso literário, estético e existencial no modernismo português nascido sob o signo de Orfeu, o mítico fundador da poesia ocidental. Jogando com o homoerotismo inscrito na lenda órfica, numa paródia deliberada dos géneros, que inclui a desestabilização performativa das identidades sexuais, é como se perguntássemos: que é feito das Eurídice desse *Orpheu*, tendencialmente monossexual? E ao proceder a esta interrogação, forçoso se torna chamar à cena a personagem de Judith Teixeira, coeva e amiga que foi de Florbela Espanca, poeta bem maior do que ela – como a personagem de Judith o verbaliza na peça ao evocar a sua presença – e a quem fiz escrever um soneto apócrifo para ser cantado no espectáculo, em modo de chorinho, dedicado por Florbela à afrodescendente brasileira Cecília: «Bisneta de Chica da Silva».

Cabaré de Ofélia tematiza teatralmente esta rasura da mulher na explosão de *Orpheu*, procedendo a um resgate de Judith, bem como do que o seu olvido representa, através do poder da cena, para a qual não hesitei (conforme o excerto citado o prenuncia) em imaginar-lhe os versos que ela teria proferido na praça da capital onde lhe queimaram livros em Março de 1923, anos antes de a ditadura ser implantada; fogueira censória (promovida por estudantes de direita católica que incluía o jovem Marcello Caetano, aos quais é endereçado o «Aviso por causa da moral», pelo punho de Campos) onde arderam, além do seu livro de poemas *Decadência*, exemplares de *Canções*, de António Botto, e de *Sodoma divinizada*, de Raul Leal, obras ambas em edições custeadas por uma aventura sem retorno financeiro de um Fernando Pessoa editor, decerto análoga àquela na qual anos antes ele aplicara os dinheiros herdados de sua avó Dionísia.

MENINO DE SUA AVÓ

Antes de escrever *Menino de sua Avó*, em 2012, há cerca de sete anos já que eu desejava invocar na cena a doida avó paterna de Fernando Pessoa, essa avó Dionísia, cujo nome não poderia ser mais apelativo para o teatro lhe inventar uma sábia loucura comunicante, decerto bem diferente da demência progressiva em que ela foi mergulhando em vida, desde cedo, a atestar pelas notícias biográficas que se lhe referem. Desde que nasce, na casa do Largo de São Carlos, em Lisboa, Pessoa convive com a loucura da avó paterna, que em petiz o assusta, pois Dionísia já habita com o filho e com a nora ao tempo em que esta dá à luz o neto único (sobrevivo) de Dionísia Rosa Estrela Seabra. Ao regressar definitivamente da África do Sul, em Maio de 1907, Pessoa volta a viver com as tias-avós Maria e Rita e com a avó Dionísia (Zenith, 2008: 194) e, quando esta morre, quatro meses depois, há-de ele herdar o dinheiro com que lança a tipografia e editora Íbis, seu primeiro e malogrado investimento editorial. Ao falecer, Pessoa é sepultado no jazigo da avó, no Cemitério dos Prazeres; e ambos ficam a sós nessa última morada comum, como mo confirmou Richard Zenith, visto que os restos mortais de Joaquim de Seabra Pessoa, pai do poeta e filho de Dionísia, nunca para lá iriam. Avó e neto apenas serão separados na trasladação honorífica dos restos mortais deste para o claustro dos Jerónimos, nos 50 anos da sua morte, em 1985. O ciclo vital do berço à tumba é para Pessoa simbolicamente

acompanhado por esta avó insana com o nome do deus do teatro declinado no feminino. Ambos tinham, por isso, de vir um dia à luz e à sombra da cena.

Mas, para que uma dupla deste peso se materialize, forçoso é que se verifique um horizonte de entusiasmo partilhado, capaz de dinamizar a empresa arriscada e exigente de reinventar Dionísia sob os desígnios do génio do seu neto poeta. Dionísia nasceu-me para a cena como se o seu nome helénico bebesse da fonte imaginante do mesmo drama-em-gente que Pessoa criou, no seu metateatro de poetas. E tal só foi possível porque contei com uma cúmplice e interlocutora muito especial a quem o nascimento desta peça se deve, bem como a produção cénica que a estreou, em Abril de 2013, no Teatro A Barraca/Cinearte (espectáculo que cumpriu uma centésima apresentação em Outubro de 2019, no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra, após muitas digressões pelo país e três viagens ao Brasil, na última das quais foi distinguido com o Prémio Especial do Júri na Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis/Rio de Janeiro, em 2014).

Felicitava eu Maria do Céu Guerra pela sua criação cénica no espectáculo *D. Maria, a louca*, com texto do autor brasileiro Antônio Cunha, confidenciei-lhe haver uma outra louca sobre a qual um dia gostaria de escrever: Dionísia Seabra, a avó de Pessoa. De imediato, Maria do Céu fez uma careta para mimar o rosto que se vê nas fotos com a pessoana avó anciã, na casa da Rua da Bela Vista, à Lapa.

– Já temos a personagem! – disse eu.

– E essa peça será para mim! – disse a Céu, desafiadora, desfazendo a careta.

– Mas primeiro terei de a escrever – respondi.

O pacto ficou então selado, suspeitando eu que o actor e então meu aluno de mestrado Adérito Lopes, que contracenava oculto e mudo no disfarce de escrava negra da rainha louca em terras do Brasil, viria a ser o intérprete do neto poeta – e acerca deste seu trabalho de actor em busca de Pessoa, redigiria Adérito uma tese de doutoramento (Lopes, 2018). *Menino de sua Avó* presta-se simultaneamente a um jogo evocativo para com um outro espectáculo pessoano mais antigo de Maria do Céu Guerra, *O menino de sua mãe*, com textos vários de Pessoa, apresentado primeiramente no Teatro São Luiz, em Lisboa, e depois no antigo espaço do Politeama (onde a ele então assisti), em 1988-1989, e no qual a actriz e encenadora interpretava em estreia absoluta «A Carta da Corcunda para o Serralheiro», texto espantoso e inteiramente desconhe-



MENINO DE SUA AVÓ, DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA, ENC. MARIA DO CÉU GUERRA, A BARRACA (ADÉRITO LOPES E MARIA DO CÉU GUERRA), TEATRO A BARRACA/CINEARTE (2013), [F] PEDRO SOARES

cido até então; breve e singular obra-prima dramaturgica, revelado pela investigação de Teresa Rita Lopes, que o publicaria pouco depois (Lopes, 1990). Por tudo isto, e porque o dactiloscrito com a carta assinada por Maria José, a única mulher *heteronímica* com obra literária que Pessoa criou, não se encontrava então datado – já a edição do texto por Pizarro e Ferrari avança a data de 1929-1930 para este dactiloscrito (Pessoa, 2013: 626) –, quis que avó e neto brincassem na peça, por antecipação, com essa ficção que ele escreverá no futuro; inspirada de facto numa mulher que debruçava o seu olhar numa janela dessa Rua Coelho da Rocha, onde ele tem residência a partir de 1920. A maturidade de escrita evidenciada em «A Carta da Corcunda para o Serralheiro» denuncia haver sido composta por um Pessoa com muito mais idade do que os vinte anos que ele tem ao tempo do seu primeiro encontro com o fantasma metateatral da avó defunta, que se faz passar por mãe de Maria José, numa partida teatral que prega a Fernando.

A peça consiste num dueto cénico distribuído por sete encontros entre avó e neto, ocorridos num arco temporal que tem início em 1907, em que ambos coabitam na casa da Lapa, até ao momento em que o espectáculo se estreia, em 2013, no Portugal sob os efeitos da *troika*,

refém da crise financeira. Nos dois primeiros encontros, estão ambos ainda vivos, e se, no primeiro deles, Dionísia se encontra na iminência de mais um internamento em Rilhafoles, a que resiste em vão sem que Fernando possa interceder por ela junto das tias, no segundo encontro, ela já se encontra internada no hospício e recebe a visita do neto, que servirá de involuntário agente para Dionísia se evadir de lá, e assim ela possa realizar o desejo de vir falecer a sua casa. Uma evasão que é também a viagem mítica para um outro limiar, além da vida, além da morte, onde avó e neto coabitam na busca por uma ucronia através do fármaco cénico. São por isso dois encontros de intensa cumplicidade, entre um jovem tímido e visionário e uma anciã que padece de lúcida demência, atravessados por humor e drama, ternura e compaixão, num registo de «realismo poético», conforme Maria do Céu Guerra o caracterizou (no esplêndido prefácio à edição em livro da peça), que «nos vai apresentando um conflito de família, paixão entre uma avó meia louca e o seu neto poeta, Fernando Pessoa, que transporta a irrealidade de um heterónimo [...]» (in Rosa, 2013b: 8-9).

Um heterónimo ou pré-heterónimo, ou personalidade literária, conforme as designações propostas pelos estudiosos, Alexander Search é uma criação pessoana de juventude onde, pela umbilicalidade de datas, é impossível não supor um impacto do convívio com Dionísia em versos seus, de rebelião existencial e ontológica, que transparecem o confronto com a loucura, com os excluídos, com aqueles que escapam ao chamado mundo da instável normalidade; e no qual se manifesta esse foco de inquietação que foi para Pessoa, desde cedo, a aliança temível mas desafiadora entre a perturbação mental e a criação de génio – temática para a qual Jerónimo Pizarro tem dado um contributo ímpar, tanto na edição crítica dos textos de Pessoa sobre génio e loucura, como no volume de comentário analítico que os acompanha (Pizarro, 2007) e que quis o jogo dos acasos eu ter degustado somente já depois de ter a peça concluída.

NETO Foi bom ter vindo de férias a Portugal, há cinco anos. Estava mais crescido. Comecei a compreender melhor o seu modo de ser.

AVÓ O meu modo de ser louca, neto, que se agrava com a idade.

NETO O génio e a loucura são irmãos siameses. Estou cada vez mais convencido disso. Há sempre um órgão que os liga entre si, um laço de sangue e de palavras.

AVÓ Então se assim é, também podem ter outro parentesco.

NETO E qual seria?

AVÓ O de avó e neto. Eu sou a loucura e tu és o génio.

NETO Obrigado, avó. Mas eu ainda não fiz obra que mereça esse título.

AVÓ Mas já a começaste, Fernando, já a começaste. Os teus versos em inglês não sou capaz de ler. Mas são o anúncio de poetas maiores que tu vais dar à luz. (Rosa, 2013b: 26-27)

Se numa primeira versão da peça todos os sete encontros tinham uma extensão semelhante entre si, o incentivo de Céu Guerra levou-me a que ampliasse os dois primeiros, conduzindo a que a soma de ambos adquirisse uma duração análoga à reunião dos restantes cinco, o que exigiu um intervalo a separá-los, tornando o espectáculo a haver numa proposta bipartida; dois espectáculos em um só, ao ponto da primeira parte (constituída pelo primeiro e segundo encontros) poder ser apresentada de forma autónoma, como já aconteceu na reposição de 2019 – e nesse caso, comporta o subtítulo *A jornada em vida*. Esta ampliação a que procedi permitiu uma respiração dramática ao convívio entre Dionísia e Fernando, em especial o relevo concedido a Alexander Search. Em primeiro lugar, pela efabulação que invento para uma génese visionária de Search em alto-mar, na viagem funérea de navio que Fernando fez de Durban para Lisboa, com a mãe, com o padrasto e com o cadáver da irmãzinha Madalena, episódio contado à avó no qual se prenuncia a interrogação metafísica e gnóstica que há-de acompanhar a vasta e múltipla odisseia pessoana, expressa, por exemplo, em frases como estas que coloco no seu discurso: «[s]omos todos cativos de um deus-cadáver»; «[é] em vida que os vermes nos devoram»; «a morte é esta vida que vivemos!» (*idem*: 29). Em segundo lugar, esta ampliação possibilita o único momento mais notório de presença textual explícita de Pessoa, dentro do guião da peça, constituído por dois poemas de Search, a partir da tradução portuguesa de Luísa Freire, que Dionísia lê de viva voz num recital breve dirigido aos asilados como ela, entre os quais o público se vê ironicamente incluído, no pátio suposto do hospital psiquiátrico, que viria a adquirir o nome do seu então director clínico, Miguel Bombarda.

Liberta da verossimilhança realista inicial, a segunda parte da peça empreende uma jornada cénica, surreal e mediúnica, fragmentada no tempo e no espaço, em cinco encontros, plenos de metateatralidade, que nos permitem acompanhar avó e neto após a morte física. Em termos de concepção teatral, se a primeira parte se pauta pelo drama dionisíaco de raiz aristotélica, com a empatia e a catarse emocional que o define, o regime de mimese da segunda parte da peça não é Dioniso que invoca,



MENINO DE SUA AVÓ, DE ARMANDO NASCIMENTO ROSA, ENC. MARIA DO CÉU GUERRA, A BARRACA (MARIA DO CÉU GUERRA E ADÉRITO LOPES), TEATRO A BARRACA/CINEARTE (2013), [F] PEDRO SOARES

mas, fazendo uso de uma análise mitocrítica, é antes tutelado por Hermes, deus alado e decifrador, mensageiro entre os vivos e os mortos. Não obstante ter uma Dionísia actriz a habitá-lo, o elemento *hermesíaco* (Rosa, 2012: 132-135) prepondera sobre o dionisíaco na segunda parte da peça, porque Dionísia ganhou uma outra natureza além da vida corpórea, e Fernando irá seguir-lhe os passos. No terceiro e quarto encontros, Fernando está ainda vivo e é a avó que o visita na condição de fantasma expedito. Após a morte, Dionísia fica curada da loucura e ganha o prazer e a aptidão do teatro. Ela própria o diz ao neto: «[a] Dr.^a Morte é mais experiente do que o Dr. Júlio de Matos» (Rosa, 2013b: 59). Não mais paciente do mal psíquico que a tolhia em vida, ela conquistou o controlo de si mesma e experiencia a lúdica condição de actriz. Ambos partilham o jogo jubiloso de ser outros e se, no terceiro encontro, Dionísia se finge passar pela mãe da corcunda Maria José, já no quarto encontro, vinte anos decorridos, é uma máscara de Pessoa que a recebe no escritório da Baixa onde trabalha, sob o disfarce do astrólogo Rafael Baldaia, relutante que está o neto em lhe aparecer, melindrado pela ausência tão prolongada da avó, que em vão o tentou contactar do lado de lá por duas décadas; mas a insistência de Dionísia fá-lo-á deixar cair a máscara, para

surgir uma outra de pavor abissal, na verbalização de uma queda da psique no vazio, que é um dos meus momentos textuais favoritos no que a peça procura fazer jus à ontologia trágica de Pessoa:

AVÓ Ora neto, as máscaras são invenções tuas.

NETO Elas protegem-me do perigo de mim mesmo.

AVÓ De que perigo te proteges tu, Fernando?

NETO Um perigo parecido com o seu. O perigo do abismo. Olho-me no espelho e vejo apenas um estranho absoluto. Desconheço aquele que me olha e a imagem apavora-me. Procuro em mim esse eu que sente medo, mas nada encontro onde agarrar-me. Só um vazio sem fim, a queda interminável. Sou a falha na falésia e o meu corpo o manequim absurdo que arrancaram do armazém da loja e foi lançado do alto dos rochedos para se estilhaçar em plástico oco no fundo do desfiladeiro. A minha vida, avó, consiste nessa queda. O boneco que sou fica preso às arestas das rochas e desfaço-me em pedaços. Não quero continuar a dor da queda, mas não posso evitar a velocidade alucinante.

AVÓ Não estás louco ainda, neto, porque extrais poesia do teu padecimento.

(Rosa, 2013b: 71-72)

O quinto encontro terá lugar em 1935, com Fernando acabado de transpor o limiar da morte, no Hospital de São Luís dos Franceses, num episódio que comporta um divertimento cénico, ao modo de rito de passagem, em que ambos parodiam as veladoras d'*O Marinheiro*. Embora Dionísia desempenhe o papel de Hermes psicopompo que o acolhe na morte, o tempo histórico e sociocrítico dos vivos continua a ser espelhado pelas suas conversas. Achando-o a avó muito envelhecido para a idade com que a morte o visita, Fernando responde-lhe numa frase: «É o Estado Novo que me tem feito velho» (*idem*: 72). A partir daí, a peça conta com os dois na condição fantasmática, mas o jogo do teatro será sempre a forma de ambos enganarem a tirania e o vácuo do tempo. No sexto encontro, já com avó e neto a *residirem* no jazigo dos Prazeres, Dionísia representa o papel de uma sénior Ofélia Queiroz (que ainda era viva à data de 1985), a visitar o túmulo do seu defunto namorado, num exercício de «teatro de investigação», como lhe chamará Fernando; cena exigente que a avó preparou – e em cujo desfecho poemático se fundem as loucuras de Dioniso, Dionísia e da Ofélia hamletiana – para tornar inesquecível a sua despedida no momento em que subtraem o

neto à sua companhia, por via da trasladação. No sétimo e último encontro, Dionísia visita Fernando nos Jerónimos, aparecendo-lhe este disfarçado de Luiz de Camões num *sketch* de comédia, brincando com a *ansiedade da influência* que provocara um espadachim literário e épico entre Pessoa e Camões, no qual tomamos também conhecimento de «uma conspiração de poetas mortos» que pretende «mexer com a diplomacia mundial ao mais alto nível [...] para debater o naufrágio português e europeu». (*idem*: 92)

Como criação cénica em que a vida insubmissa do teatro se substitui ao silêncio imaterial da morte, a peça termina numa resolução a que chamaria urobórica, ou seja, com as personagens de Fernando e Dionísia a sentarem-se na sala para assistir ao desempenho de si mesmas no início do espectáculo que acabaram de nos apresentar.

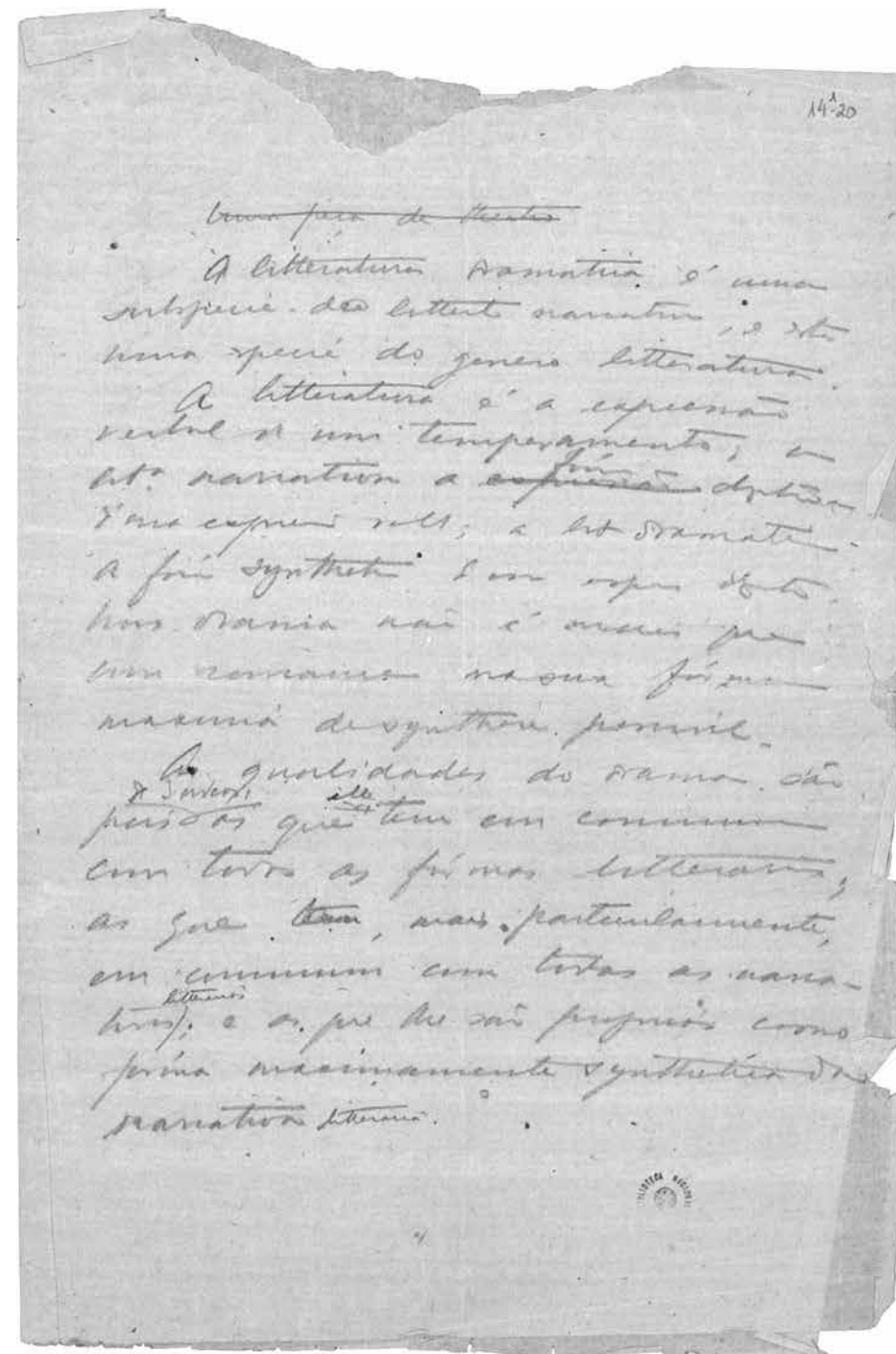
Menino de sua Avó confere continuidade a este herético e fantasmático ofício de nigromância teatral que caracteriza grande parte da dramaturgia que compus até hoje. É sintomático que o termo me surgira inicialmente a tutelar o longo ensaio doutoral que consagrei ao teatro escrito de António Patrício, mas a designação de *Máscaras nigromantes* que para ele destinei (Rosa, 2003) também a vejo aplicável a muito do teatro que imagino e concretizo na forma textual, enquanto dramaturgo. Contemplamo-nos inevitavelmente no gesto de perscrutar os outros; o teatro sabe-o desde sempre. O nigromante conjurava os mortos, para deles obter adivinhação e clarividência em benefício dos vivos. E o teatro é o lugar onde o corpo, a voz, a psique dos actores se dedicam a materializar a ficção onde vivos e mortos se indistinguem no gesto criativo de os «fingir tão completamente»; para que os espectadores experienciem em si mesmos a surpresa apaixonante e memorável que o colectivo dos fazedores da cena lhes reserva, em cada espectáculo renovada.

ANEXO

[BNP/E3, 14¹-20¹]

A litteratura dramatica¹ é uma subspecie da litteratura narrativa, e esta uma especie do genero litteratura.

1 <Uma peça de teatro> | A litteratura dramatica



[BNP/E3, 14¹-20¹ e 20¹] UM BIFÓLIO IRREGULAR MANUSCRITO A LÁPIS. TEXTO PARCIALMENTE TRANSCRITO E PUBLICADO POR MARIA ALIETE GALHOZ. TALVEZ SEJA DOS INÍCIOS DA DÉCADA DE 1920. TRANSCRIÇÃO REVISTA POR PAULY ELLEN BOTHE E JERÓNIMO PIZARRO.

A litteratura é a expressão verbal de um temperamento; a lit[teratur]a narrativa a fôrma² objectiva d'essa expressão verbal; a lit[teratura] dramatica a fôrma synthetica d'essa expressão objectiva. Um drama não é mais que um romance na sua fôrma maxima de synthese possivel.

As qualidades do drama são pois de 3 ordens: as que elle tem³ em commum com todas as fôrmas litterarias; as que tem, mais particularmente, em commum com todas as narrativas litterarias⁴; e as que lhe são proprias como fôrma maximamente synthetica da narrativa litteraria.

[BNP/E3, 14¹-20^{ar}]

Será um drama tanto mais perfeito quanto maior fôr seu valor a dentro de todas⁵ estas qualidades. Como litteratura, será tanto maior o seu valor quanto maior puder ser a expressão⁶ verbal de um temperamento.

Porisso nenhuma especie de drama eguala o drama em verso; como, porém, ninguém falla em verso, é forçoso que, para poder ser em verso sem quebra de objectividade, o drama em verso se ocupe de assumptos que nos não ficam por dictos fora da prosa. Restam pois ao drama em verso, de um lado, os assumptos remotos ou no tempo ou no genero, e, de outro lado, os que propositadamente tratados como remotos em um⁷ proposito de farça. O que não é *necessário é que o drama em verso *discorra *longas *analyses – ou como a 3.^a visão de Hamlet.

2 <expressão> [† fôrma]

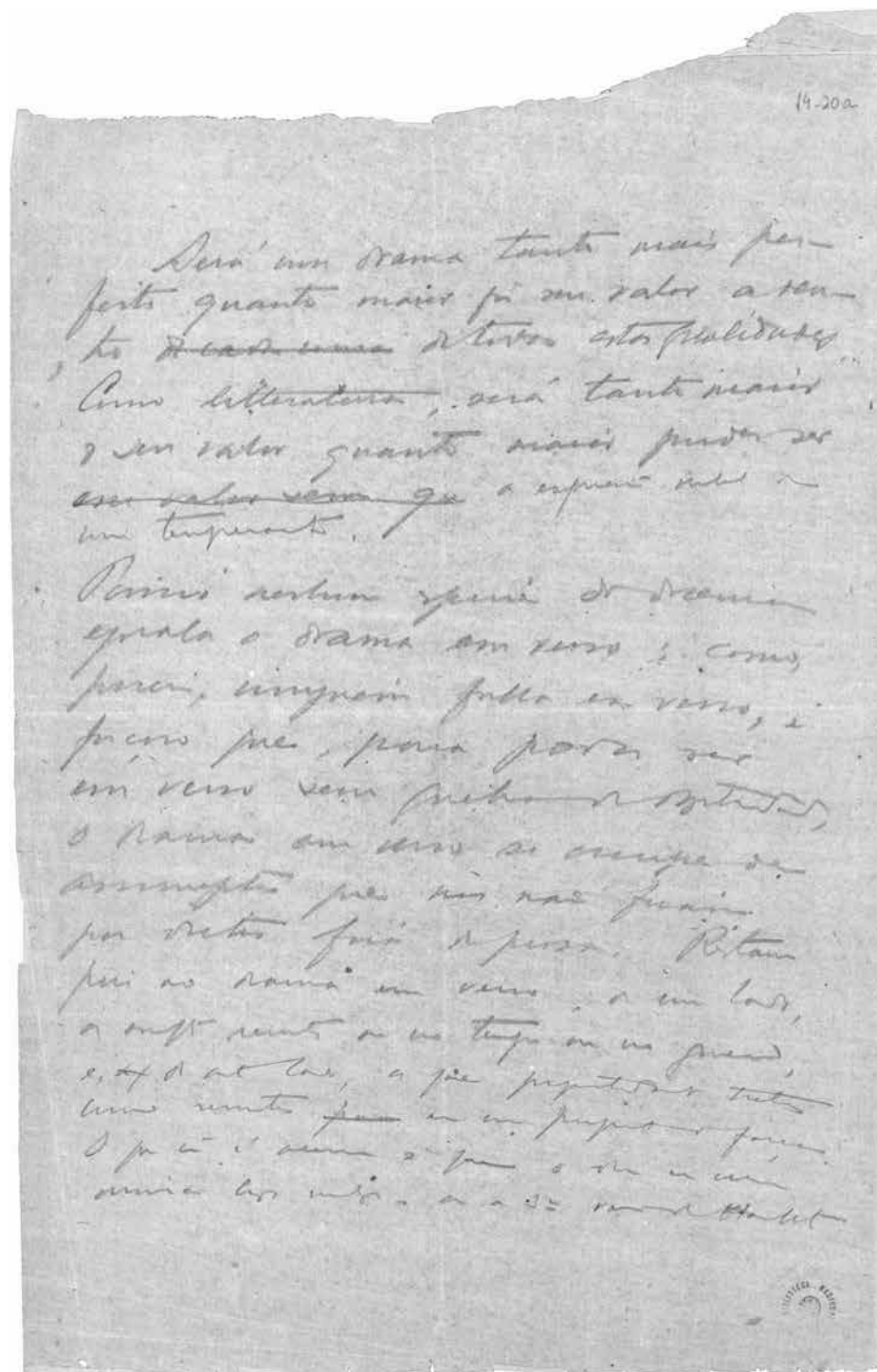
3 pois [† de 3 ordens:] as que [† elle] tem

4 narrativas [† litterarias]

5 <de cada uma> de todas

6 puder ser <esse valor sem que> a expressão

7 <*para> com um



[BNP/E3, 14¹-20^{ar}]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOOM, Harold (1997), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 2.ª ed., Nova Iorque e Oxford, Oxford University Press.
- CORREIA, Natália (1958), *Poesia de Arte e Realismo Poético*, Lisboa, edição da autora.
- JACKSON, K. David (2010), *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, Nova Iorque e Oxford, Oxford University Press.
- LOPES, Adérito (2018), *Uma interpretação de Pessoa: Manual de um Ator – a partir de Menino de sua Avó, de Armando Nascimento Rosa, criação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes*, tese de doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes, Faro, Universidade do Algarve.
- LOPES, Teresa Rita (2004), *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Héritage et création*, 2.ª edição, Paris, Éditions de la Différence.
- (1990), *Pessoa por Conhecer. Textos para um novo mapa*, vol. 2, Lisboa, Editorial Estampa.
- LOURENÇO, Eduardo (1987), *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio D'Água.
- PESSOA, Fernando (2019), *Obra Completa de Álvaro de Campos*, edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2013), *Eu sou uma Antologia. 136 autores fictícios*, edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2006), *Obras de Jean Seul de Méuret*, edição de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. VIII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1999), *Alexander Search. Poesia*, edição e tradução de Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1993), *Álvaro de Campos, Livro de Versos*, edição crítica de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Editorial Estampa.
- (1992), *Poemas de Álvaro de Campos*, edição crítica de Cleonice Berardinelli, Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Menor, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1981), *Obra Poética*, edição de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- PIZARRO, Jerónimo (2017), «Pessoa qua Campos: existencia dialógica», in Christina Johanna Bischoff/Till Kinzel/Jarmilla Mildorf (eds.), *Das Dialoggedicht/Dialogue Poems. Studien zur deutschen, englischen und romanischen Lyrik/Studies in German, English and Romance Language Poetry*, Heidelberg, Universitätsverlag, pp. 477-492.
- (2012), *Pessoa existe?*, Lisboa, Babel.
- (2007), *Fernando Pessoa: Entre Génio e Loucura*, Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa, Estudos, vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROSA, Armando Nascimento (2013a), *2 Dramas com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*, São Paulo, Escrituras Editora.
- (2013b), *Menino de sua Avó*, prefácio de Maria do Céu Guerra, Lisboa, Redil Publicações.
- (2012), «Um Édipo – O drama ocultado. Mitodrama fantasmático em um acto», in *Três Peças Mitocríticas*, vol. 1, 2.ª edição, prefácio de Marvin Carlson, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- (2003), *As Máscaras Nigromantes. Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2002), *Audição – com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*, Évora, Casa do Sul.
- ROSA, Nascimento, e SILVA, António Neves da (2018), *O Piano em Pessoa*, CD áudio e livreto, Lisboa, Tradisom/ IPL/Casa Fernando Pessoa.
- TEIXEIRA, Judith (2015), *Poesia e Prosa*, edição de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- VASQUES, Eugénia (2001), *Mulheres Que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri.
- WOLFF, Charlotte (1986), *Magnus Hirschfeld. A Portrait of a Pioneer in Sexology*, Londres, Quartet Books.
- ZENITH, Richard (2008), *Fernando Pessoa. Fotobiografias Século XX*, Lisboa, Casais de Mem Martins, Rio de Mouro, Círculo de Leitores.

BREVE HISTORIAL CÉNICO DAS TRÊS PEÇAS

Audição – Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo estreou-se em Lisboa em 2003 (14/2-9/3) no Teatro Municipal Maria Matos, numa produção da Cassezaz com encenação de Élvio Camacho, cenografia de Bruno Guerra, figurinos de Marco Geraldés, interpretações de Jorge Andrade, Inês Nogueira e do pianista Filipe Raposo, que fez a direcção musical; com uma digressão a Évora, ao Teatro Garcia de Resende (3/5/2003). Ocorreram quatro outras produções cénicas: pelo TEF – Companhia de Teatro do Funchal, em 2004 (23/3-30/3), no Teatro Baltazar Dias, com encenação de Eduardo Luiz e interpretações de Élvio Camacho, Hugo Castro Andrade e António Plácido, entre outros; pelo Teatro Estúdio Fontenova, de Setúbal, estreado em 2004 (1/9) e reposições até 2010, com encenação de José Maria Dias, interpretações de Eduardo Dias e Bruno Moraes, com digressões a palcos de Lisboa, incluindo o Café-Teatro da Comuna (11-19/3/2005), o Auditório da Casa Fernando Pessoa (12/6/2010), e a Sala Azul do Teatro Aberto como espectáculo convidado do II Congresso Internacional Fernando Pessoa (27/11/2010); pela Propositário Azul, no Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo, em 2004 (1-4/10), com encenação e versão dramaturgical de Eduardo Condorcet, cenografia e figurinos de Sara Machado da Graça, interpretações de Hugo Sovelas, Anabela Ferreira e trio de jazz dirigido por Ulf Ding, com digressões a Lisboa (Teatro da Comuna; 10-20/11/2004), Évora (a bruxa Teatro; 28/11/2004), Coimbra (Teatrão; 10-13/10/2005), e Porto (Teatro Helena Sá e Costa; 28-29/1/2005); e, em 2008, uma produção escolar teve lugar no Conservatório/Escola das Artes do Funchal, num projecto do aluno Filipe Luz, com direcção cénica de Kot-Kotecki, que fez digressão ao Porto (14/7/2008) ao Festival SET – Semana das Escolas de Teatro.

Cabaré de Ofélia estreou-se em Évora no Salão Nobre do Teatro Garcia de Resende, em 2007 (28/11-8/12), numa co-produção entre o Cendrev (Centro Dramático de Évora) e o Teatro da Trindade, em cujo palco da sala principal se apresentou em Lisboa, em 2008 (20-31/5), com encenação de Claudio Hochman, cenário e figurinos de Sara Machado da Graça, desenho de luz de João Carlos Marques, interpretações de Hugo Sovelas, Rosário Gonzaga e Catarina Matos ou Cheila de Lima, e os músicos João Bastos, Luís Cardoso e Ulf Ding, que fez a direcção musical. Em 2014, uma segunda produção da peça, pelo Teatro do Marimbondo, ocorreu em Lisboa, na Casa Raphael Baldaya (14/10-15/12), encenação e versão

dramatúrgica de José Henrique Neto que também interpretou em parceria com Paula Só, Cheila de Lima e o teclista Marco P. Rodrigues.

Menino de sua Avó estreou em Lisboa no Teatro A Barraca/Cinearte, em 10/4/2013, numa criação cénica dirigida por Maria do Céu Guerra, que interpretou em parceria com Adérito Lopes, cenário e figurinos de José Costa Reis, música original de António Victorino d’Almeida, iluminação de Fernando Belo e vídeo de Paulo Vargues; espectáculo com longa carreira cénica entre 2013 e 4/10/2019, incluindo treze digressões por palcos de todo o país, de Bragança a Loulé, e três viagens ao Brasil: ao Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro (3-5/5/2013), como espectáculo teatral de encerramento das Comemorações do Ano de Portugal no Brasil; na reabertura cénica do Teatro Popular Oscar Niemeyer, em Niterói/Rio de Janeiro, 26-27/10/2013; e como espectáculo convidado d’A FITA – Festa Internacional de Teatro de Angra dos Reis (23/11/2014), onde foi distinguido com o Prémio Especial do Júri. O texto da peça integra desde 2016 o Plano Nacional de Leitura. Na tradução inglesa de Susannah Finzi, *Fernando and his Grandmother*, a peça teve uma leitura encenada em Londres em 31/7/2019, no Omnibus Theatre, sob a direcção de Almiro Andrade, com interpretações de Dora DaCruz e Patrick Campbell, no âmbito do Out of the Wings Festival, de Dramaturgia Ibero-Americana, promovido pelo King’s College.

ARMANDO NASCIMENTO ROSA

Dramaturgo, ensaísta e criador musical, doutorado em Estudos Portugueses, mestre em Estudos Literários Comparados e licenciado em Filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é autor de 23 livros de dramaturgia e/ou ensaio e dois álbuns de música. É professor na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa desde 1998, onde coordena a área de Teorias e Estéticas, e membro do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

La palabra, huésped y peregrina teatral

DIANA ACOSTA RIPPE

This article focuses on the staging of various theatrical and poetic works of Fernando Pessoa such as *Fausto*, *O marinheiro (The Sailor)* and the adaptation of the poem *Antinous*, to theatre. The article displays experiences of the analyses that were carried out for the staging of these three plays that are part of the theatrical way that Fernando Pessoa has been understood in Colombia and that, to a large extent, are known in the country in part thanks to the Colectivo Teatral Matacandelas from Medellín, Colombia. The text focuses on the *drama em gente* that unfolds from Pessoa’s aesthetics to be performed in contemporary theatre, making the audience, the reader, the actor and the character endure different masks, different experiences of the static, the silent and of the word as the only inhabitant of the static body. In this text will be treated some personal experiences based on these three stagings.

THEATRE / DRAMA EM GENTE / INHABITANT WORD / STAGING / MATACANDELAS

El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático. Tengo, continuamente, en todo cuanto escribo, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo.

FERNANDO PESSOA

FAUSTO O LA PALABRA EN QUIETUD

El heteronimismo siempre ha sido para mí una forma de teatro dentro de la literatura. Cuando conocí a Fernando Pessoa (y decir “conocer” es incurrir en una inexactitud porque habría que conocer a todos sus heterónimos, autores ficticios y personajes, para realmente conocerlo) supe que el drama no era la única manera en que la literatura y el teatro se entrecruzaban a varios niveles y en sus técnicas. He aprendido que el heteronimismo es quizá una de las maneras más originales de crear a un otro que se asemeja a un personaje teatral, pues labrar una vida

vinculada a una obra, es una manera de dotar de realidad —de una casi de carne y hueso— lo que se escribe. Basta recordar a Federico García Lorca, quien, en una entrevista del 7 de abril de 1936 para *La voz de Madrid*, afirmó: “El teatro es poesía que se levanta del libro para hacerse humana”. En el caso de Pessoa la poesía se hace persona, Pessoa es justamente un “drama en gente”.

Cuando leí la versión de un *Primer Fausto*, publicada por el Fondo de Cultura Económica, surgió la posibilidad de llevar a la escena la adaptación de esta obra que, como casi todo en Pessoa, existía en los fragmentos que se conservan de ella. Debo decir que los entrenamientos físicos para llegar a la escena fueron más exhaustivos que los de una obra teatral convencional, pues pocas cosas son más exigentes que la quietud. Pessoa, aunque no había teorizado aún sobre el teatro estático, ya escribía obras en verso sin una acción móvil aparente, por ello, el montaje de una pieza detenida en el tiempo, o incluso sin tiempo, es todo un desafío. Tras el montaje surgieron nuevas ideas teatrales e incluso filosóficas sobre la imposibilidad que tenemos las personas de experimentar la quietud. Ahora bien, en mi intento por llevar a la escena esta obra, tuve que analizar al menos a dos personajes en la obra: a Fausto y a María, para entender por qué esas vidas están allí expuestas por Pessoa. El proceso para concebir las luces y una cierta atmósfera no fue fácil de lograr. Incluso la escenografía, que en este caso fue una mesa con papeles suspendidos en el aire que parecían caer y haberse detenido en el tiempo (quizá como la misma obra, o como Pessoa, en medio de versiones y contra versiones de sí mismo), fue la propuesta arriesgada: la mesa y sus papeles eran los únicos objetos que atenían los actores en la escena. En el caso de las luces, conviene aclarar que estas buscaban crear un juego entre la aparición y la desaparición constante de una serie de rostros —como si estos fueran algo móvil, al igual que la palabra, en medio de un universo estático—, un recurso, por lo demás, que aprendí del Teatro Maticandelas. Ese *Primer Fausto* buscó ser una aproximación al viaje interior de todo Fausto a través de la palabra, una palabra que debe ser leída pero que también puede ser actuada. La obra fáustica de Pessoa no tiene resolución, porque el personaje resulta ser como todo verbo hecho poesía, como agua que se filtra entre los dedos dándonos la sensación y el recuerdo de la humedad, pero no la promesa del agua.

El trabajo de pensar el Fausto fue extenso pues de Goethe viajé a Estanislao del Campo, de Marlowe a Calderón de la Barca, de Lord



FAUSTO, DE FERNANDO PESSOA, ADAPTACIÓN DE DIANA ACOSTA RIPPE, BOGOTÁ, COLOMBIA, 2017, [F] MANUEL JOSÉ IBÁÑEZ SILVA

Byron a Paul Valéry... Muchos autores me remitían de nuevo al mismo personaje, pero a medida que Fausto era más Faustos, el de Pessoa se me hacía más esquivo, si bien captaba mejor su diferencia, su profundidad. A la vez más inalcanzable, más interiorizado e incluso vital que alguien presente ante mí, el Fausto pessoano parecía burlarse ahora del teatro tras haber puesto en tela de juicio el conocimiento humano. Tal vez por este motivo, a la hora del montaje, los actos resultaban nulos, los dramas éramos a veces nosotros, los propios actores que, tras haber leído un aparente libreto, de repente caíamos en medio de un inabarcable “drama em gente”.

El *Fausto* que dirigí y propuse se presentó en un pequeño teatro en la ciudad de Bogotá entre los años 2017 y 2018. También hubo una puesta en escena en el Cementerio Central de Bogotá, allí la acogida de la puesta fue masiva, casi parecía como si el entorno de la muerte hubiera contribuido para la atmósfera teatral, y para la mayor profundidad de la actuación. Los actores, como estatuas de piedra sobre la lápida del poeta colombiano José Asunción Silva, recitamos la obra pessoana como quien quiere traer a la vida a quienes yacen bajo una serie de lápidas medio olvidadas.



FAUSTO, DE FERNANDO PESSOA, ADAPTACIÓN DE DIANA ACOSTA RIPPE, CEMENTERIO CENTRAL DE BOGOTÁ, COLOMBIA, 2018, [F] MANUEL JOSÉ IBÁÑEZ SILVA

Sabemos que, entre el mes de enero y los primeros días de febrero de 1989, en la sala de teatro nacional Dona Maria II de Lisboa el actor y director portugués Ricardo Pais interpretó el papel de Fausto en una adaptación propia llamada *Fausto, Fernando, Fragmentos*, basándose en la edición trabajada durante años por la editora Teresa Sobral Cunha. A esta obra se suma la adaptación *El desdoblamiento de Fausto*, presentada y diseñada por António Lagarto, quien realizó una propuesta escénica y sonora con amplificación de distintas intensidades haciendo que la experiencia de partes de los textos del *Fausto* pessoano estuviera centrada en la sonoridad y la escenificación lumínicos. Entonces, varios actores interpretaron a Fausto y visualmente el montaje se escenificó a modo de historieta, es decir, de pequeñas cajas que contienen a un actor e imitando una cuadrícula. Unos años más tarde, Luis Miguel Cintra, un célebre actor portugués, realizó una lectura dramática del *Primer Fausto*, el 20 y 21 de noviembre del año 1997, en la ciudad de Madrid en el Teatro de la Abadía.

Obras como *Fausto*, en su carácter fragmentario, que va apareciendo a lo largo del tiempo, parecen corresponder a esa naturaleza ficticia del “drama em gente” en donde un ser va prefigurándose a través de las palabras y los tiempos, va armándose, va gestándose en el tiempo, en las ediciones, en sus distintas versiones de sí mismo.

En la misma expresión “drama en gente” se puede presentir —inscrita, cifrada— una posibilidad teatral que invoca a varias personas, que puede desbordar el texto escrito, que no alcanzan a abarcar las manos del personaje. El drama puesto en “gente” resulta esquivo al actor y al lector, invita a que convivamos sobre el mismo escenario, a que ejercitemos

nuestra persona, que vivamos a Pessoa en ejercicio. El “drama en gente” se trata de una acción que sucede entre individuos. La palabra “drama” proviene del griego δράμα y traduce “hacer, ejecutar, efectuar, actuar”. Un “drama en gente” supone inevitablemente un hacer, un ejercicio en personas, en gente: una acción que abarca a muchas personas y personalidades que hacen el ejercicio de ser y de dejar de ser. Es decir, el heteronimismo es la forma más precisa para entender el “drama en gente” pues Pessoa y los heterónimos conviven en un ejercicio poético donde son, conviven e incluso pueden dejar de ser, como en un teatro del lenguaje. Se sabe a cabalidad que Pessoa logró crear un drama ya no dividido en actos sino en gente, en otros. No en vano su heteronimismo es, justamente, eso: un “drama en gente”.

Es curioso observar cómo este concepto deriva y proviene tanto de lo teatral como de lo poético, es decir, el “drama en gente” creado por Pessoa está construido en un ámbito poético pero su esencia es meramente teatral pues corresponde a un tipo de ejercicio de creación de personaje teatral, donde en el actor conviven diversos personajes y éste les presta su cuerpo para que ellos lo usen como un vehículo en donde conviven o han convivido muchos otros seres, otras gentes.

Es mejor no llover sobre mojado con relación al valor de los textos que Fernando Pessoa y sus heterónimos dejaron. Sabemos del arduo trabajo estético que estos revelan y de las múltiples exploraciones que implicaron. Pero aún así quedan muchas preguntas inquietantes por formular: ¿cuándo el actor, despojado de sí mismo, pasa a ser propiedad de sus personajes? ¿Cuándo, y en qué momento, Pessoa, es más, es menos o es equivalente a sus heterónimos? ¿El “drama em gente” podría verse como la coexistencia de todas las personas que conviven en un drama? ¿En uno de naturaleza poética? ¿El ortónimo, los heterónimos, el actor, el lector, el público son todos parte de un drama, de ese drama mayor?

El cuerpo del actor, como el del poeta es un albergue. En ambos casos, el lenguaje es “hóspede e peregrino” (Pessoa, 1990: t. 2, 110) [“huésped y peregrino”], para recuperar una expresión pessoana. La palabra no es un elemento ajeno o adicional a un rito, a un movimiento, sino un habitar; un espacio que habitamos y nos habita. Al fin y al cabo, el teatro en verso de Pessoa no se desarrolla solamente en el escenario, pues además hay que tener en cuenta la experiencia de la palabra poética. A veces parece como si el lector conviviera con el autor por un tiempo, como si sintiera la caricia de una brisa, como si el libro tuviera piel. Recordemos a Walt Whitman: “Camarada, esto no es un libro; quien toca esto toca a

un hombre”. El teatro y la poesía dramática de Pessoa (que es casi toda, incluso alguna más lírica en ocasiones) es otro rostro o máscara del teatro contemporáneo, y representa un lugar de quietud, de aliento en medio de la turbulencia móvil de otros semblantes teatrales y artísticos.

El poeta es un hospedaje de paso, así como el actor, pues ambos, de maneras distintas podrían ser asumidos como vehículos y recipientes del lenguaje. En el caso del poeta, éste podría ser un instrumento a través del cual el lenguaje poético fluye y se expresa a través de ese cuerpo instrumental, el poeta puede ser pensado como un vehículo a través del cual el lenguaje se filtra, se asienta y se expresa, usándolo como un médium, como un canal a través del cual la poesía circula haciéndolo escribir, cantar eso que el lenguaje necesita decir, o, mejor dicho, aquello que necesita ser escrito, ser expresado y, de paso, modifica para siempre la naturaleza sensible del o de la poeta. Inevitablemente cuando el lenguaje ha pasado a través de ese cuerpo, ese cuerpo no vuelve a sentir ni a pensar la poesía de la misma manera en la que lo hacía antes de haber sido vehículo de la misma. La palabra entonces es huésped y al mismo tiempo peregrina, va, se queda, se asienta, visita y luego vuelve a partir.

Ahora bien, en el caso del actor sucede que este puede ser también una guarida. Cuando tenemos un vaso que contiene agua lo llamamos, al menos en español, “vaso de agua” mientras que, cuando el mismo vaso contiene vino, el vaso cambia su manera de ser nombrado y se vuelve “vaso de vino”. En el caso del actor, el ser biográfico tiene un nombre, pero, cuando interpreta corporalmente a un personaje literario y adopta su palabra, su vida, entonces es llamado como el nombre del personaje. El actor es un lugar en el que un personaje se aviva y habita como un huésped, por un tiempo, y para ello se ensaya para que se vaya incorporando hasta, que en algunos casos y a modo caníbal: el uno consume al otro. En el teatro la mudanza de palabra, de vida y de pensamiento se vive en la carne, el actor incorpora otra vida, es decir: otro lenguaje.

¿Cómo no citar la carta del 11 de diciembre de 1931 que Pessoa dirige a João Gaspar Simões? Dice Pessoa:

El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático. Tengo, continuamente, en todo cuanto escribo, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo [...] Desde que el crítico sepa, sin embargo, que soy en esencia poeta dramático, tendrá la llave de mi personalidad [...] Provisto de esta llave puede abrir lentamente todas las cerraduras de mi expresión [...] como poeta dramático

me siento desprenderme de mí; que, como dramático (sin poeta), transmuto automáticamente lo que siento a una expresión ajena a lo que sentí, construyendo en la emoción a una persona inexistente que siento de verdad, y por eso siento, en derivación, otras emociones que yo, puramente yo, olvidé sentir. (Pessoa, 2015: 11)

El ser piensa cuando está en quietud. Ya Maurice Maeterlink y Chejov lo habían intuido tras abandonar la costumbre del gesto a veces inútil, del movimiento innecesario, para potenciar el surgimiento de una palabra en medio de un escenario detenido, porque la quietud es el silencio del movimiento. La quietud aguza la imaginación del lector y del espectador. No porque el teatro convencional, más móvil, o la danza misma no evoque las imágenes poéticas, sino porque el estatismo y el vacío contienen en sí la posibilidad de toda imagen, contribuyen a que la imaginación se erija y se despliegue. Para que una escena imaginaria vuele, sobra detener, aunque sea por un instante, la tiranía del movimiento. Antonin Artaud en su texto *The Theatre and Its Double [El teatro y su doble]*, dice: “Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro [...] lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo y que una preparación es necesaria”. (Artaud, 1969: 34). El trabajo con el lenguaje no es gratuito ni es una cuestión de pura genialidad; implica un profundo trabajo y preparación. Por su parte, el espectador debe construir una nueva experiencia estética, aventurándose por el reino de la quietud. La palabra, a través del cuerpo que la recibe (del actor, la actriz, el personaje) viva, crea y recrea incesantemente.

En Colombia, se tiene muy presente el avance editorial y de divulgación de la obra de Fernando Pessoa que ha logrado Jerónimo Pizarro. Si bien Pessoa era leído en Colombia desde décadas anteriores al propio montaje de *O marinheiro*, realizado por el Teatro Maticandelas de Medellín desde el año 1990 (entidad a la cual muchas personas deben su primer encuentro con Pessoa en Colombia), y si bien el poeta dramático y algunos de sus heterónimos ya eran conocidos gracias a traductores y estudiosos tales como Ángel Crespo, Ángel Campos Pámpano, Teresa Rita Lopes y el mismo Eduardo Lourenço, lo cierto es que en la actualidad Jerónimo Pizarro es uno de los hombres más nombrados a la hora de citar a Fernando Pessoa, pues a él se debe que Pessoa haya sido editado y reeditado con muchísimo ahínco en el país. En ciudades como Medellín y Bogotá, los estudios y las ediciones de Pizarro son reconocidas y han facilitado la multiplicidad de lecturas de Pessoa, pues a sus estudios,

ediciones y labores de coordinación se deben numerosas ediciones, traducciones y estudios. Sin duda hay diversos intelectuales que estudian y habitan el mundo a través de la estética de Pessoa, uno de ellos es Pizarro, otro Carlos Andrés Ciro, igualmente un fiel lector y traductor del poeta del “drama em gente” a quien también se asume como una fuente de consulta al tener una maravillosa “Pessoateca”, una biblioteca repleta de Pessoa y sus heterónimos.

ANTÍNNOO, UNA NECESIDAD ESTÉTICA

Antínnoo (*Antinous*), siendo uno de los poemas que recrean ese Quinto Imperio espiritual que soñó Pessoa para convivencia y reunión de las almas, fue un poema llevado a la escena por el Colectivo Teatral Matacandelas de Medellín en octubre del 2019. La pandemia actual puso un alto en medio de su temporada, infelizmente. *Antinous* es un poema dramático. El texto, traducido al español, fue modificado en sus términos de los tiempos verbales para que, en la adaptación, el pasado transitara al presente, para que el lenguaje teatral apuntara a un “aquí y ahora”. Esto no significa que la obra se haya “ambientado” para que pareciera de la actualidad, sino que su tiempo dramático se trajo al presente ajustando la voz del pasado. De hecho, la obra se transformó y se instaló en una idea de los días actuales para que Antínnoo y el Emperador romano Adriano, en medio del esplendor de su mandato, coincidiera con el tiempo real de hoy de los espectadores. El teatro permite reunir dos o más tiempos en un solo espacio: uno puede remitir a la antigüedad, el otro a una determinada actualidad, por ejemplo; lo cual equivale a hacerle una finta a una idea del tiempo unívoca y cronológica.

Para recrear lo marmóreo, la palabra de ese amor, fue necesario entender que el cadáver de Antínnoo no podría permanecer exclusivamente en la quietud, que tenía que estar en un mínimo movimiento —de cuerpo y de pensamiento—: transitando, así, de los gestos vitales hacia la quietud de la muerte. Si se quiere, la adaptación de *Antínnoo* tiene algo de necromancia, en la medida en que revive al muerto que habla desde el mutismo de su cuerpo. Durante la adaptación de *Antínnoo* (como lo tituló el colectivo teatral) no requería hacerse pasar del poema a las tablas, pero nosotros, como seres humanos, no podíamos no llevarlo a la escena porque se nos iría una posibilidad de condensar la vida y la experiencia del amor mismo, tan bellamente plasmado en el deseo de que lo amado

se funda con el cosmos para luego convertirse en una constelación perpetua. Después de leer este poema, no ama uno. Del mismo modo y mucho menos, vuelve a pensar en el amor de la misma forma. Adaptar *Antínnoo* de Pessoa fue una necesidad que tuvimos para entendernos mejor y entender de otra forma el amor. Por lo demás, bien sabemos que, por un texto de Pessoa, él no estaba interesado en juzgar el comportamiento de Adriano, amante del efebo Antínnoo, sino de exorcizar, como poeta dramático, lo obscuro, esa categoría tan difícil de definir.

La adaptación de *Antínnoo* fue posible gracias a la revisión de diversas traducciones del poema al español, pero siempre cotejando el texto original escrito por Pessoa en inglés y publicado en 1918. Se realizó una revisión de varias traducciones de *Antínnoo*, entre las cuales: la traducción de Hernán Vargascarreño de 2015 (Ediciones Exilio), la de David Pujante y Carmen Torres de 2014; la de Cayetano Cantú y José Férrez Kur de 2000; la de Luís A. Díez y José Luís Praga de 1995; la de Salustiano Masó de 1983. Por otro lado, se consultó el trabajo de Madeleine Jordá Billingham.

El montaje partió así de una primera fase de cotejo y estudio de diversas traducciones, proceso que derivarían en una “versión propia” realizada por el Colectivo Teatral Matacandelas. *Antínnoo*, en tanto montaje teatral, se erigió sobre la selección de fragmentos que el colectivo consideró más bellos o acordes con su propuesta. En una segunda fase, la de llegar a una versión del colectivo, se designó a dos grupos de actores y actrices el estudio y memorización del texto para que ellos y ellas realizaran las primeras propuestas de puesta en escena, las cuales ya incluían voces dramáticas e interpretativas, música, coros, escenografía, vestuario e iluminación. Tras la presentación de esas diversas propuestas, el montaje alcanzó sus últimas fases, una de acoplamiento de las propuestas recibidas (aquellas de los dos grupos) y otra de finalización, para preparar una obra ya más completa para los primeros ensayos. La obra se fue desarrollando a medida que transcurría el montaje pues, durante el mismo se surgieron nuevas propuestas e se hicieron ajustes.

Antínnoo encarna el amor y la muerte, Adriano encarna el amor y el deseo de la eternidad, de la memoria que busca prevalecer, del amor que no se extingue del cuerpo del amante, de las estatuas erigidas en honor de un recuerdo que no se quiere muerto. Esta obra de Pessoa no es ajena al estado de la quietud, en el cual el poema parece inmerso. En la adaptación hay movimiento, pero lento, con cadencia de quietud, de movimiento ritual, de pausa para soñar.



ANTÍNOO, DE FERNANDO PESSOA, ADAPTACIÓN COLECTIVO
TEATRAL MATACANDELAS, MEDELLÍN, COLOMBIA, 2019,
[F] ARCHIVO MATACANDELAS

En *Antínoo* hay una evocación del amor homosexual, pero definir la obra como un poema homoerótico sería reduccionista. La propuesta estética de Pessoa abarca muchos aspectos y se preocupa por cuestiones formales como, por ejemplo, la de cómo integrar tópicos helenísticos, romanos y egipcios en un texto sobre la muerte y el amor. Además de recuperar un mito, hay una honda preocupación por la forma y el lenguaje del poema. En *Antínoo* importan el amor y la pérdida, la muerte y lo eterno.

En el montaje teatral del Matacandelas el personaje de Antínoo y los dioses Júpiter, Hebe y Ganimedes permanecen fijos, pero los mortales aún vivos, es decir, el coro de habitantes del imperio de Adriano y el mismo Emperador se mantienen móviles, como si, simbólicamente, lo amado y lo elevado fueran lo fijo y lo vivo fuera lo móvil. El *Antínoo* del Matacandelas facilita dos experiencias: de lo amado a través de lo estático y aquella de lo vivo en lo dinámico. Adriano, aunque ha perdido a su amado, quiere que sea recordado para siempre. Hay una tensión entre el reposo y la acción.

En el caso de Cármides, personaje de un diálogo platónico, homónimo, y en el caso de Antínoo, la belleza del joven es narrada a través de las palabras de sus admiradores. Detrás de ambas historias hay una serie de versiones y referencias no siempre coincidentes. Durante la preparación del montaje teatral de *Antínoo*, que implicó un arduo estudio, a la vez histórico y mitológico, se redescubrieron, por ejemplo, diferentes mitos relacionados con la muerte de Antínoo. Uno de los más citados afirma que Antínoo (ejerciendo una de las formas sacrificiales griegas en honor a un gobernante) se arrojó al río Nilo el 30 de octubre del año 130 d.C., acaso para atraer así, mediante un sacrificio ritual, el favor de los dioses para el Emperador Adriano. Esta versión fue decisiva en la adaptación

de la obra pessoana por el colectivo Matacandelas. “Antínoo se arrojó a las aguas del Nilo, sacrificándose por su emperador”. (Fernández/Pordomingo, 2017: 216). En otra versión del mito de Antínoo, surge el tópico latino de la metamorfosis: al parecer, Antínoo, convertido en flor de loto roja. Su nombre y su persona se identificarían con una flor color rojo sangre. Según el poeta clásico Páncrates de Alejandría (contemporáneo de Adriano), el Emperador dio muerte a un león con su jabalina para evitar que éste atacara a Antínoo y entonces, en la arena, donde cayó la sangre del león, surgió “la flor de Antínoo”, que se llamó “Antinoeios” o “Antinoeia”, que encarnaría la flor que nace de la sangre de un animal sacrificado para salvar la vida de un efebo. Es por esta segunda versión del mito que, al inicio de la obra montada en Medellín, el personaje que parece ser un guía, carga una flor de loto roja.

Y Páncrates, un poeta de allí que nosotros conocimos, al emperador Adriano, cuando visitó Alejandría, le mostró como un gran milagro el loto rojo, diciendo que había de llamarlo de Antínoo, porque surgió de la tierra cuando recibió la sangre del león mauritano, al que Adriano en una cacería en Libia, en las cercanías de Alejandría, había dado muerte [...] y Páncrates en el poema dice, no sin elegancia: “El tomillo rastroso, el blanco lilis o el Jacinto de color púrpura o las flores de la azul celidonia y la rosa que se abre a los céfiros de la primavera: pero jamás antes había florecido la flor de Antínoo”. (Fernández/Pordomingo, 2017: 216-217)

Otros datos fueron también definiendo rasgos y perfiles de la obra. Así, por ejemplo, descubrimos que la parte sur de la constelación de Aquila se llamó Antínoo y que no era imposible que así la hubiera designado Adriano en memoria del amante ahogado en el río Nilo. A causa de esta información, existe una escena en la cual se recrea la constelación de Antínoo mediante juegos de luces, casi como un planetario.

Antínoo nos instala en medio de la galaxia del “drama em gente”, nos permite adentrarnos en imperios tan antiguos como el amor mismo y nos traslada, a través de la belleza de la palabra poética, a la profundidad del cielo en sus infinitas constelaciones. Entre el cielo y el Nilo, entre la tumba y el beso de los labios fríos, entre el epitafio cantado y el silencio del aceite más perfumado, transcurre la historia de Antínoo adaptada por Matacandelas, pionero, en el mundo del teatro, en la adaptación del *Antínoo* pessoano.

Antínoo es un poema, pero fue leído y asumido como un drama y esta forma diferente de asumirlo hizo que fuera más visible la dimensión dramática de la obra y que las palabras fueran moduladas de otras formas por nosotros, los actores, huéspedes y peregrinos de las palabras del autor.

EL MARINERO Y EL TEATRO MATACANDELAS

El Teatro Matacandelas se define a sí mismo como una pandilla que actúa como una institución. No es gratuito el verbo elegido “actuar” pues se trata de uno de los grupos más importantes en el área teatral y escénica en Colombia. El Colectivo Teatral Matacandelas no es solamente un grupo de teatro, es una patria independiente que trata de tener buenas relaciones políticas con Colombia, a quien denomina “un país vecino”. Fue fundado en el año 1979 en la ciudad de Envigado, en el departamento de Antioquia para unos años más tarde transitar a la capital de este departamento: Medellín, donde hoy se mantiene presente.

Matacandelas es mundialmente reconocido por varios de sus montajes teatrales, entre los cuales está *O marinheiro* [*El marinero*] de Fernando Pessoa, *The Girl Who Wanted to be God* [*La chica que quería ser Dios*] obra creada y adaptada a través de los textos de la poeta Sylvia Plath, *Angelitos empantanados* de Andrés Caicedo, escritor y dramaturgo colombiano, *Fernando González: velada metafísica*, una obra basada en las libretas y textos del filósofo antioqueño Fernando González Ochoa.

Matacandelas es un colectivo que vive democráticamente de, por y para el teatro. Como decía Diego Sánchez, codirector y actor de Matacandelas y a quien la muerte ocultó en el año 2018: “Como no nos gusta este país en el que vivimos, nos inventamos otro que se llama Matacandelas. Como no nos gusta mucho este mundo que nos han creado, creamos otros en el escenario”.

La obra *O marinheiro* [*El marinero*] se conoció en Colombia, en gran medida, gracias a la adaptación hecha por el Colectivo Teatral Matacandelas de Medellín. La obra fue estrenada a finales de 1990 en medio de una ciudad sacudida por la violencia de unos narcotraficantes que desafiaron al Estado, y de otros muchos agentes violentos (sin olvidar otras violencias más veladas y menos espectaculares). El colectivo decidió respetar el título en portugués y por ello en Colombia se ha conocido la obra como *O marinheiro* más que como “*El marinero*”. Pasados treinta

O MARINHEIRO, DE FERNANDO PESSOA,
ADAPTACIÓN COLECTIVO TEATRAL
MATACANDELAS, MEDELLÍN, COLOMBIA, 2015,
[F] ARCHIVO MATACANDELAS



años, la propuesta sigue siendo ensayada y representada. La propuesta se caracteriza por la creación de una atmósfera de serenidad solemne, en medio de la cual las veladoras – con ojos profundos y negros, con sus vestimentas negras y un maquillaje que da la impresión de que llevan máscaras blanca – se mantienen como suspendidas en un mundo soñado, en un mundo casi vaporoso y enigmático. La pieza, en un acto estático, chocó a algunos espectadores que exigían que el teatro “respondiera” a una realidad convulsionada, ya fuera mostrando otra igual de agitada o evitando un distanciamiento poético como el de una obra simbolista. Pero el Matacandelas no creyó que tuviera que buscar otra obra diferente a *O marinheiro*, ni que tuviera que volver sangrienta la pudorosa obra pessoana. La adaptación teatral no buscaba ser una contraparte a la violencia, sino, más bien, un respiro, un paréntesis en medio de la violencia. Luego de un inicio difícil, pues la recepción no fue la mejor, *O marinheiro* triunfó y se volvió una de las obras de mayor éxito en el teatro colombiano. A lo largo de las tres décadas, *O marinheiro* ha sido un montaje masivamente acogido por el público nacional. Es como si cada espectador quedara atado a las palabras de Pessoa gracias a las voces de tres deslumbrantes actrices que habitan transitoriamente esas palabras. Si en la lectura la quietud tiene un eco, en la representación, en una sala de teatro, aún más, pues en medio de la cueva donde está el tablado del sobrecogimiento y la quietud, estos son aún mayores y compartidos por más personas.

Cristóbal Peláez, el director del colectivo Matacandelas recuerda vivamente una ocasión en la que el público, en la primera presentación de la obra, permaneció diez minutos mudo en la sala, sin reacción, sin aplausos, como si el estatismo y la sensación de estar viviendo un sueño los hubiera consumido, imbuido en la escena. Los canapés y las bebidas

de coctel listas para sus primeros invitados quedaron intactas pues el público (invitados a esa primera presentación en noviembre de 1990) se marchó sin probar bocado e ignorando el convivio posterior. Exacto o no, este relato es el de la estupefacción que *O marinheiro* deja en quien lo lee o asiste a verlo puesto en escena. Estático puede quedar un público que por dentro aún se agita y no sabe adónde ha entrado y si ya salió, al final, de ese lugar no localizado.

Con el pasar del tiempo y de innúmeras presentaciones, *O marinheiro* del Matacandelas se convirtió en una obra de culto a la que un público cada vez más cautivo acudiría, como si de un culto se tratara. Muy pronto, los espectadores de la obra supieron que era banal exigir que la obra dialogara directamente con la realidad del país, entre otras cosas porque tal vez sí lo hacía; a fin de cuentas, *O marinheiro* es la historia de un duelo y de una velación. Sólo no lo veía quien esperaba algo menos sutil y poético.

Sin querer desconocer otras propuestas que se han realizado con esta obra a lo largo del tiempo —en otras ciudades, con otros medios y sobre otros escenarios teatrales— debo decir, con todo, que a *O marinheiro* del Matacandelas se debe el hecho de que Pessoa sea aún más aclamado, encarnado, pensado y conocido en esta ciudad de Medellín y en Colombia, en general. La obra con su ambientación escueta, con sus árboles secos, con su iluminación misteriosa, con los rostros silentes de esas veladoras-veladas nos transporta a un mundo y una palabra que tienen el nombre de una revelación: Pessoa. *El marinero* es una obra de tránsito en medio de la quietud, en la que las tres veladoras inmóviles, como posibles emanaciones de las primeras horas del día, como aparentes desdoblamientos de una trinidad, de una única palabra, se presentan como cuerpos cercados por el sueño y un cierto *spleen*. Se trata además de una obra que suspende la realidad, o nuestra creencia o descreencia de ella, pues a lo largo de su lectura o audiencia dudamos de estar despiertos, así como de haber alguna vez despertado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (1969), *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, La Habana, Editorial del Instituto del libro.
- FERNÁNDEZ, Delgado José Antonio, e PORDOMINGO, Francisca (2017), *La retórica escolar griega y su influencia literaria*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA LORCA, Federico (1936), “Entrevista”, in *La voz de Madrid*. Consulta el día 9 de abril de 2020, <https://belendo.wordpress.com/2008/02/17/lorca-entrevista-en-la-voz-de-madrid-el-7-de-abril-de-1936/>.
- PESSOA, Fernando (2016), *Fausto. Pessoa Múltiple, Antología Bilingüe*, Bogotá, Edición Fondo de Cultura Económica.
- (2015a), «Antínoo», *Revista Exilio*, n. 25, Mayo.
- (2015b) *El marinero*, trad. Nicolás Barbosa López, Medellín, Editorial Tragaluz.
- (2015c) *El marinero*, “Carta a João Gaspar Simões”, trad. Nicolás Barbosa López, Medellín, Editorial Tragaluz.
- (2014), *Antínoo*, trad. David Pujante, Carmen Torres, Lisboa, Editorial Salto de página.
- (1990) *Pessoa por Conhecer - Textos para um novo mapa*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa.
- PLATÓN (2017), *Cármides*, trad. Jorge Torres De La Cerda, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- WHITMAN, Walt (2014), *Hojas de hierba*, traducción, introducción y notas Eduardo Moga, Barcelona, Editorial Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

—

DIANA ACOSTA RIPPE

—

Licenciada em Estudos Literários pela Pontifícia Universidad Javeriana de Bogotá, na Colômbia, e Mestre em Teatro e Artes Vivas da Universidad Nacional de Colombia, exerce funções como directora e actriz de teatro. Levou à cena obras de Fernando Pessoa, Samuel Beckett, Ovídio, Sófocles, Ésquilo e Eurípides. É ainda consultora literária em encenações teatrais e professora de oficinas de literatura, línguas e teatro. É afiliada da Universidad Javeriana.

A criação dramaturgical e a encenação a partir do teatro estático de Fernando Pessoa

RICARDO BOLÉO

Fernando Pessoa's plays or just a few fragments of these have been staged in Portugal over the past sixty years, alongside the author's poetry. In this essay we take as an example the experience, in the first person, of dramaturgical creation and staging based on texts from Fernando Pessoa's static drama, in order to demonstrate that these plays give contemporary creation a theatrical aesthetic that is not defined by the literary form or category but by the characteristics that come from a meticulous choice of words by the author.

STATIC DRAMA / INTERIORITY / DRAMATURGY / SILENCE / THEATRICAL AESTHETICS

O TEATRO ESTÁTICO DE FERNANDO PESSOA NOS PALCOS PORTUGUESES

Maurice Maeterlinck propõe, em 1896, a noção de «teatro estático» no ensaio «Le tragique quotidien» sugerindo que a introdução de concepções filosóficas no teatro revelassem um género que se opusesse ao teatro naturalista, muito em voga à época.

O Marinheiro, peça de teatro que Fernando Pessoa denominou «drama estático em um quadro», foi publicada no primeiro número de *Orpheu*. Pessoa enalteceu as qualidades deste texto «em detrimento da sutileza simbolista comumente atribuída à produção dramaturgical de Maeterlinck» (Fischer, 2012). A peça data de 11/12 de outubro de 1913, portanto alguns meses antes do dia 8 de março de 1914, a que Fernando Pessoa chamou o «dia triunfal», em que Alberto Caeiro terá surgido pela primeira vez. Embora a experiência dramaturgical preceda a «experiência dramaturgical da heteronímia» (Freitas/Ferrari, 2017a: 9), *O Marinheiro* parece preconizá-la: em cena três veladoras, «que, como os principais heterónimos de Pessoa, são três» (Boléo, 2014: 38).

Numa carta a João Gaspar Simões, datada de 11 de dezembro de 1931, Fernando Pessoa diz: «O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático» (Pessoa, 1980). Fernando Pessoa

quer assim rejeitar a ideia de que é «apenas» um poeta mesmo quando escreve poesia. Em *Tábua Bibliográfica*, o autor afirma que a individualidade dos seus heterónimos «forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama» (Pessoa, 1993 [1926]), como que uma unidade dramática a que Fernando Pessoa chamou «drama em gente». Com a criação destas individualidades, não apenas literárias mas com biografia definida, várias maneiras de ser, várias estéticas, interações entre si e também com Fernando Pessoa ortónimo, o autor tinha em vista a produção de uma obra de arte total de revelação das almas.

A estreia da primeira versão cénica de *O Marinheiro* data de 25 de setembro de 1957, pela companhia Teatro de Ensaio, na Sociedade Musical Ordem e Progresso em Lisboa. Em Portugal, a peça foi levada à cena vinte vezes entre 1960 e 2018. *O Marinheiro* é o texto de Fernando Pessoa mais encenado, «o que se explica não só por ser uma peça terminada, mas também por ter sido a única publicada, em 1915» (Freitas/Ferrari, 2017a: 25).

A par de *O Marinheiro*, vários outros textos de Fernando Pessoa têm sido encenados. Podem agrupar-se os espetáculos, a partir da obra de Pessoa, em três categorias: encenações de textos dramáticos, encenações de textos poéticos e adaptações ou colagens de textos dramáticos e/ou poéticos. Do heterónimo Álvaro de Campos, por exemplo, foram levadas à cena, em Portugal, nove encenações de *Ode Marítima* entre 1986 e 2014. A par de Campos, foram encenados, em Portugal, textos de todos os heterónimos e de alguns semi-heterónimos, tornando evidente não só a urgência de ver em cena textos do autor de língua portuguesa de maior relevância do século XX, como uma intuição dos encenadores de que a poesia de Fernando Pessoa é teatralizável. A poesia pessoana tem sido constantemente editada e conseqüentemente encenada em Portugal e, no entanto, as obras dramáticas têm sido esquecidas; por um lado, algumas delas não foram finalizadas pelo autor ou a sua curta dimensão não permitiria a criação de um espetáculo de média duração e, por outro lado, pela parca edição e divulgação. Os catorze textos do teatro estático de Fernando Pessoa – que não constituem todos os seus textos para teatro, estando identificados mais de trinta – têm sido parcialmente publicados desde 1977, estando, desde 2017, reunidos numa edição de Filipa Freitas e Patricio Ferrari pelas Edições tinta-da-china.

Há, no entanto, outra razão para que a poesia tenha sido mais vezes levada à cena que o teatro e, mais particularmente, o teatro estático: o ritmo do texto poético permite à encenação e ao ator intercalarem

gestos e ações; já o teatro estático «pretende revelar as almas n'aquilo que ellas conteem que não produz acção, nem se revela atravez da acção» (Pessoa, 2017a [1914-1915]: 277). No teatro estático, as falas parecem servir apenas de preparação para os grandes silêncios que traduzem o tempo do pensamento e requerem total ausência de ação. Há uma separação concreta entre corpo e alma, carne e essência, existência e consciência: a *res cogitans* e a *res extensa* traduzidas numa clara diferença entre o tempo do texto na cena e o tempo da receção do texto, da interiorização, da perfeita comunicação do texto pelo intérprete ao espetador. Fernando Pessoa pensa num teatro «higienizado» em que o silêncio e a imobilidade dos corpos são ação (por oposição à necessidade que encenador e intérpretes têm de encontrar gestos e ações que preencham o silêncio), em que a literatura e a suspensão do tempo real provocam um movimento interno que transcende o espaço teatral e traz à luz as almas: o alcance total da obra de arte. Mas Fernando Pessoa não desejava um teatro impossível, que fosse totalmente inexecutável e, portanto, a «presença do actor, da expressividade do seu corpo que segundo Pessoa, se deseja que seja como a de um “ginasta sobre a barra”, sendo que a barra é o palco» (Monteiro, 2014: 18-19) é fundamental, não para a completa imobilidade do corpo, mas para que o «movimento interno que, processualmente, se traduz na amplitude que a pulsação e a respiração têm na cena» (Boléo, 2014: 39) seja efetivo no constante movimento em que a memória sinestésica devolve o gesto ao corpo.

Até ao ano de 2012, a única peça de teatro de Fernando Pessoa que constituiu o texto único do espetáculo em que se inseria foi *O Marinheiro* nas suas várias encenações. Todas as outras peças de Pessoa foram utilizadas como fragmentos dramáticos para a composição de dramaturgias que serviram os textos finais dos espetáculos que integraram. Só em 2012, a peça *Inércia* constituiu o texto integral de um espetáculo de curta duração com dramaturgia e encenação de Luísa Monteiro, apresentado na Sociedade Recreativa Farensense – Os Artistas, no âmbito do Curtas – Mostra Teatral de Peças de Curta Duração. *Inércia* foi depois levada à cena, em 2014, com dramaturgia e direção de atores de Ricardo Boléo.

DA PALAVRA AO GESTO: A CONSTRUÇÃO DE UMA ESTÉTICA DA CENA

Entre 2013 e 2019, dirigi quatro espetáculos a partir de peças de teatro estático de Fernando Pessoa: *a mais terna ilusão* (2013), dramaturgia e

direção de atores de Ricardo Boléo, coprodução Teatro Turim e UmColetivo, estreou no Teatro Turim em Lisboa e foi também apresentado no Festival AMO-TEatro'14 na Camacha e no Festival Internacional de Teatro de Setúbal – XVII Festa do Teatro; *Inércia* (2014), dramaturgia e direção de atores de Ricardo Boléo, coprodução do Teatro Turim e UmColetivo, teve a sua antestreia no VII Festival T em Albufeira, estreou no Espaço Ribeira em Lisboa, tendo tido apresentações também no CACE Cultural do Porto, no Festival Internacional de Teatro de Setúbal – XVI Festa do Teatro e no Festival Internacional de Teatro do Alentejo 2015; *A Morte do Príncipe* (2016), dramaturgia e encenação de Ricardo Boléo, estreou na Sala Estúdio do Teatro da Trindade e foi apresentado no Teatro do Bolhão no Porto e no 34.º Festival de Almada; e *#Emigrantes* (2019), dramaturgia e encenação de Ricardo Boléo, coprodução Em Nome do Caos e Teatro da Trindade INATEL, com estreia na Sala Estúdio do Teatro da Trindade e apresentações no Museu de Arte Contemporânea da Madeira, no Teatro Municipal de Bragança, no Cine Teatro de Almeirim e no I Festival Iberoamericano de Teatro de Madrid.

A mais terna ilusão

A dramaturgia de *a mais terna ilusão* parte de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa e integra textos originais não publicados, sem título, de Cátia Terrinca e Ricardo Boléo. Partindo-se do pressuposto de que as veladoras contêm em si «dois sentimentos contraditórios: o desejo de escapar à vida em sua fortaleza, ainda que frágil, do sonho, e a angústia da sua solidão, da sua condição de exiladas, diríamos, do Tempo dos outros» (Lopes, 2004: 188. [trad. própria])¹, as três personagens foram entendidas «como uma única mulher e o texto foi adaptado a um monólogo que, na sua génese, é *O Marinheiro*» (Boléo, 2014: 38). Optar por abdicar de uma certa coralidade que a voz coletiva das três veladoras confeririam à cena não retirou ao texto, no esboço da dramaturgia e encenação do espetáculo, a musicalidade de uma linguagem próxima da poesia. Embora se tenha individualizado uma única figura em cena, a conceção do espetáculo despersonalizava-a. Ao invés de aceder aos símbolos que Fernando Pessoa descreve na didascália inicial de *O Marinheiro*,

¹ No original: «deux sentiments contradictoires: le désir d'échapper à la vie dans cette forteresse, pourtant si fragile, du rêve, et l'angoisse de leur solitude, de leur situation d'exilés, dirions-nous, du Temps des autres» (Lopes, 2004: 188).



A MAIS TERNA ILUSÃO, A PARTIR DE FERNANDO PESSOA, DIR. RICARDO BOLÉO, TEATRO TURIM E UM COLETIVO, 2013 (CÁTIA TERRINCA), [F] ALÍPIO PADILHA

o espectador é confrontado com uma figura anónima, engrandecida por um vestido de oito metros que era, efetivamente, o único objeto de cena do espetáculo no meio de um espaço vazio. A ausência das vozes múltiplas das três veladoras foi decisiva para que o lamento singular, entre o sonho e o sono, de uma única figura em cena, em luto imóvel, se tornasse sobremaneira audível, mesmo quando sussurrava ou se dirigia a figuras ausentes, permanecendo entre o real e o irreal, incluindo os momentos de longas pausas que potenciavam situações de inércia.

A fim de demonstrar o labor dramaturgico – que não pretendeu recodificar ou ressignificar o texto original – tome-se como exemplo as primeiras falas das veladoras de *O Marinheiro* (Pessoa, 2017b [1913]: 31-32):

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não ha relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA — Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fômos? É bello e é sempre falso...

SEGUNDA — Não, não fallemos d'isso. De resto, fômos nós alguma cousa?

PRIMEIRA — Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é bello falar do passado... As horas têm cahido e nós temos guardado silencio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama d'aquella vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarella, outras vezes empallidece. Eu não sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer cousa?...

(uma pausa)

A MESMA — Falar do passado — isso deve ser bello, porque é inútil e faz tanta pena...

SEGUNDA — Fallemos, se quizerdes, de um passado que não tivéssemos tido.

TERCEIRA — Não. Talvez o tivéssemos tido...

PRIMEIRA — Não dizeis senão palavras. E tão triste fallar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos?...

TERCEIRA — Onde?

PRIMEIRA — Aqui, de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

A peça teatral de Fernando Pessoa é reconfigurada em *a mais terna ilusão*², resultando da criação «literária com a consciência de quem não pretende atualizar, mas apropriar-se da obra» (Boléo, 2014: 38), para servir a cena através do corpo e da voz de uma única intérprete:

Dentro em pouco deve ser dia. Ainda não deu hora nenhuma. O horizonte é negro. Não se pode ouvir. As horas têm caído e nós temos guardado silencio. Mas sei eu por que se dá qualquer coisa?

(uma pausa)

Falar do passado: isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena. Falo de um passado que não tivéssemos tido. Não. Talvez o tivéssemos tido. Não são senão palavras. É tão triste falar! E se passeássemos? Aqui, de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

A estética do teatro estático, que rejeita «a estrutura tradicional dramática a partir da narrativa e valoriza o espaço, o tempo, a relatividade e a inércia» (Monteiro, 2014: 18), é o fio condutor para a encenação de *a mais terna ilusão*. A intérprete, com um longuíssimo figurino negro, contracenava «com o silêncio e com a luz num ambiente de mistério, em que a ocultação do gesto» (Boléo, 2014: 38) permitia que a palavra fosse ação. O estatismo, que a encenação exigiu ao corpo da atriz, tinha como objetivo que a palavra se tornasse corpórea, que o êxtase se materializasse na cena, através da possibilidade efetiva de o verbo se fazer carne. E quando o texto terminava e o silêncio definitivo se instalava, a atriz despia lentamente o figurino — como se de um casulo se tratasse — e, nua, abandonava a cena.

2 Texto não publicado: dramaturgia de Ricardo Boléo a partir de textos de Cátia Terrinca, Fernando Pessoa e Ricardo Boléo.



INÉRCIA, DE FERNANDO PESSOA,
DIR. RICARDO BOLÉO, TEATRO TURIM
E UMCOLETIVO, 2014 (JOSÉ LEITE),
[F] ALÍPIO PADILHA

A estreia de *a mais terna ilusão* coincidiu com as comemorações do centenário de *O Marinheiro* e inseriu-se num conjunto de iniciativas (teatro, música, cinema, artes plásticas e mesas-redondas) incluídas num ciclo denominado *Pessoa Revisited again*, que teve lugar no Teatro Turim e na Casa Fernando Pessoa em Lisboa. A abertura de *Pessoa Revisited again* aconteceu no dia 11 de dezembro de 2013 com a leitura pública de *a mais terna ilusão* pelas atrizes Cátia Terrinca, Clara Joana e Isabel Ruth.

Inércia

Em 2013 escrevi *Éter*, com Cátia Terrinca, «no espaço contundente do ensaio, lugar absolutamente determinante da produção de identidade criativa na contemporaneidade» (Vasques, 2013: 3), sobre duas figuras que «estão num lugar metafórico que é o da espera e refletem sobre si próprias, questionando-se se deverão ou não partir» (Terrinca/Boléo, 2013a). Incluímos, no texto original, «citações explícitas da *Mensagem* de Fernando Pessoa, com a sua “hora” adiada» (Rosa, 2013: 35), «sendo as mesmas, estratégica e conceptualmente, empregadas a fim de enobrecer o sentido do texto» (Terrinca/Boléo, 2013b: 7). Posteriormente tivemos acesso à peça de teatro *Inércia*, de Fernando Pessoa – ainda inédita à época –, notando que «a convergência e a reverberação temática produzida entre ambos os textos» (Rosa, 2013: 36) eram evidentes. Assim, tornou-se urgente uma montagem do texto integral de *Inércia*. O primeiro desafio que enfrentei, ao dirigir os atores, foi, desde logo, retomar a ideia de teatro estático enquanto estética para a cena. O texto de Pessoa funcionou como «um alicerce único que sustenta em si a possibilidade



INÉRCIA, DE FERNANDO PESSOA,
DIR. RICARDO BOLÉO, TEATRO TURIM E
UMCOLETIVO, 2014 (CÁTIA TERRINCA),
[F] ALÍPIO PADILHA

cíclica de se retomar aquilo que é dito a todo o momento» (Boléo, 2014: 39); os corpos «no espaço, destituídos de forças; possuem vontade, mas são incapazes de fazer frente à inércia» (Monteiro, 2014: 18-19). Durante grande parte do processo de ensaios, os atores foram desafiados a utilizar maquinaria, normalmente manobrada pelos *performers* de «estátuas vivas», para simular a levitação. Os mecanismos são de uso complexo e exigem robustez na compleição física que permita várias horas de ensaios. O uso destes aparelhos foi, no entanto, descartado, uma vez que se entendeu que uma ideia de equilíbrio dos corpos, adquirida ao longo do período de ensaios, teria uma leitura mais interessante na cenografia que, entretanto, foi adotada: um colchão descarnado onde os corpos dos atores repousavam em total inércia, utilizando o gesto como símbolo, propositalmente a rasgar o silêncio, em raros momentos do espetáculo. O facto de os atores estarem apoiados numa estrutura instável potenciava que todo o pequeno movimento dos corpos se traduzisse numa ampliação da sua plasticidade na cena. «A ironia final do dramático culmina, pessoalmente, no triunfo cândido da imaginação literária» (Rosa, 2014), tendo a sua tradução, no espetáculo, fabricando a ideia de *Gesamtkunstwerk* – «a obra de arte total» – com a execução completa de *Sarabande*, de Georg Friedrich Händel, permitindo que a cena transpirasse o êxtase.

A Morte do Príncipe

Na dramaturgia d'*A Morte do Príncipe* que deu origem ao espetáculo homónimo, utilizei a divisão de cenas que Heiner Müller estruturou para *A Máquina-Hamlet*, a sua leitura «furiosa» de *Hamlet*, de William

Shakespeare. As partes um, dois e cinco continham excertos de *A Máquina-Hamlet*, a parte três iniciava-se com um excerto de *A Morte do Príncipe*, de Fernando Pessoa, continuando com a cena I do ato III de *Hamlet*, de William Shakespeare, e a parte quatro era composta por *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos, interseccionada com texto de Müller.

A peça «*A Morte do Príncipe* foi influenciada pela obra dramática de Shakespeare» (Freitas/Ferrari, 2017a: 16), nela podemos encontrar ecos de *Hamlet*. A escolha da adaptação de uma cena do texto a partir das obras *Hamlet* e *A Morte do Príncipe* teve em conta, não só a possível intertextualidade entre as duas obras, como a ideia de que o Príncipe de Pessoa é, de facto, Hamlet, e as problemáticas do amor impossível e da «fronteira oscilante entre a sanidade e a loucura» (*ibidem*) estarem presentes em ambas as peças. O texto que se levou à cena em 2016 reescreve o erro trágico de Hamlet, «recupera, *in extremis*, o Príncipe moribundo do “teatro de êxtase” e do “drama extático” de Pessoa, reescreve o drama interior» (Anacleto: 2016). Realce-se que a transição textual, na dramaturgia, da passagem de *A Morte do Príncipe* para *Hamlet* tinha, no palco, um jogo mimético de troca de papéis, em que Hamlet é Ofélia e vice-versa, tornando claro o teatro dentro do teatro e «instalando, de novo e diferentemente, em cena, os fantasmas (as almas sucessivos(as) de Hamlet» (*ibidem*).

Na terceira parte de *A Morte do Príncipe*, não houve interseção entre textos de origens diversas, mas fizeram-se algumas alterações, de modo que a linguagem ficasse mais uniforme e, portanto, verosímil. Assim, lemos em *A Morte do Príncipe* (Pessoa, 2017c [1914-15]: 93-94):

PRINCIPE — Sim, vou... Já tudo começa a ter outro aspecto e a falar aos meus olhos n'uma outra voz... Parece que não sou eu que estou cansado de existir, mas as cousas que se cançam de eu as vêr... Começo a morrer nas cousas... O que se apaga de mim começa a apagar-se no ceu, nas arvores, no quarto, nos cortinados d'este leito... Depois, pouco a pouco, ir-se-ha apagando pelo meu corpo dentro até que fizer noite mesmo ao pé das janellas da minha alma...

X — Isso é bello de mais para que possaes estar perto da morte...

PRINCIPE — É bello demais para que possa lembrar á vida... A curva dos montes, lá muito ao longe, torna-se, não mais indecisa, mas mais indecisa de outra maneira... As arvores esbatem-se em sonhos mas as folhas parecem-me extraordinariamente nitidas, evidentes de mais... A seda dos cortinados d'este leito é uma outra especie de seda... Afundo-me



A MORTE DO PRÍNCIPE, A PARTIR DE FERNANDO PESSOA, HEINER MÜLLER E DE WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. RICARDO BOLÉO, 2016 (LÍDIA MUÑOZ), [F] TOMÁS MONTEIRO

pouco a pouco... Não te entristeças... Eu era real de mais para poder reinar algum dia... O unico trono que mereço é a morte... Não dizes nada?
X — Senhor, não morreréis...

PRINCIPE — Sinto um ruido qualquér... Ah, como parece ser o arranjar-me as vestes para a minha coroação no meu melhor Reyno!... Sinto tinir espadas e isso lembra-me o vêr cahir neve... Lembras-te de antigamente?... Eu era muito pequeno, e quando o silêncio da neve descia sobre a terra, iamo-nos sentar para a lareira do castello a falar nas cousas que nunca aconteceriam... Quantas princezas amei no futuro que nunca tive!... Lembras-te — não te lembras? — de como eu ficava cançado pelos combates em que nunca havia de entrar...

X — Para vós, Senhor, só havia na vida amanhã...

PRINCIPE — Talvez porque o meu corpo sabia que eu teria de morrer cedo... Mas não era amanhã nunca para mim; era sempre depois de amanhã... Eu sonhava sempre com um futuro que estava sempre um pouco ao lado do futuro que eu sonhava que teria...

No texto final de *A Morte do Príncipe*³, além da renomeação das personagens (Príncipe e X passam a chamar-se Hamlet e Ofélia), são evidentes os cortes e outras pequenas alterações ao texto:

HAMLET — Sim, vou. Já tudo começa a ter outro aspeto e a falar aos meus olhos numa outra voz. Parece que não sou eu que estou cansado de existir, mas as coisas que se cansam de eu as ver. Começo a morrer nas coisas. O que se apaga de mim começa a apagar-se no céu. Depois, pouco

³ Texto não publicado: dramaturgia de Ricardo Boléo a partir de *A Máquina-Hamlet*, de Heiner Müller, *A Morte do Príncipe*, de Fernando Pessoa, *Hamlet*, de William Shakespeare, e «*Ode Triunfal*», de Álvaro de Campos.

a pouco, ir-se-á apagando pelo meu corpo dentro até se fazer noite mesmo ao pé das janelas da minha alma.

OFÉLIA — Isso é belo de mais para que possais estar perto da morte.

HAMLET — É belo demais para que possa lembrar à vida. Afundo-me pouco a pouco. Não te entristeças. Eu era real de mais para poder reinar algum dia. O único trono que mereço é a morte. Não dizes nada?

OFÉLIA — Para vós, Senhor, só havia na vida amanhã.

HAMLET — Talvez porque o meu corpo sabia que eu teria que morrer cedo... Mas não era amanhã nunca para mim, era sempre depois de amanhã. Eu sonhava sempre com um futuro que estava sempre um pouco ao lado do futuro que teria.

Noutro momento do texto utilizado no espetáculo *A Morte do Príncipe*, interseccionam-se fragmentos de «Ode Triunfal», de Álvaro de Campos, com *A Máquina-Hamlet*, de Heiner Müller, tendo em vista que os versos do poema de Campos conferissem, ao monólogo dito em cena pelo Intérprete de Hamlet, um desregramento dos sentidos, uma vez que era relatado o fracasso da máquina em meio a corrupções, agressões e crises políticas na Europa. Partindo do seguinte excerto de «Ode Triunfal» (Campos, 1993 [1915]):

As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam,
Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto
E os gestos que faz quando ninguém pode ver!
Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
Nas ruas cheias de encontrões!

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! —
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.

A interligação dramatúrgica entre «Ode Triunfal» e algumas palavras de Müller fazia com que o monólogo, que encerrava a parte quatro do texto para a cena, se convertesse num discurso único com uma



A MORTE DO PRÍNCIPE, A PARTIR DE FERNANDO PESSOA, HEINER MÜLLER E WILLIAM SHAKESPEARE, ENC. RICARDO BOLÉO, 2016 (EUNICE MUÑOZ), [F] RICARDO BOLÉO

voz singular. Observe-se um exemplo das interseções que foram feitas, amiúde, no referido monólogo:

INTÉRPRETE DE HAMLET — [...] Náusea. As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam, os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto e os gestos que faz quando ninguém pode ver. Náusea. A gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma, que emprega palavrões como palavras usuais, cujos filhos roubam às portas das mercearias e cujas filhas de oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! — masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada. Como se escreve «aconchego»? [...]

Embora «Ode Triunfal» tenha momentos que suscitam a euforia na leitura, a utilização de fragmentos poéticos, em meio ao texto voraz de Müller, possibilita aos intérpretes a utilização da cadência e da respiração próprias da poesia, impondo um ritmo à cena que oscila entre o frenesi e a dilatação do tempo, conduzindo à mensura meticulosa de cada gesto. Novamente se recorreu a uma estética que invoque o teatro estático para que, nesta parte de *A Morte do Príncipe* — assim como ao longo de todo o espetáculo —, a palavra, os silêncios e as pausas tomassem a cena. A imobilidade, o estatismo que conduz ao êxtase, opera numa «estética da segregação corporal, ilustrada pelo movimento hidratante dos fluidos da vida e da morte, opera uma viagem obsessiva entre o dentro e o fora, o íntimo e o público» (Dionísio, 2016). Na penumbra, num

jogo entre ficção e realidade, as figuras imóveis de Hamlet e Ofélia desapareciam, ele extenuado «torna-se um espectador da sua tragédia, incapaz de se movimentar para fora da sua esfera» (Freitas/Ferrari, 2017b: 372), impossibilitado de romper a parede imaginária entre o caos da cena e a plateia; e ela com uma máscara de oxigénio na face, como que a aspirar a réstia possível de sonho, simbolizando a esperança em meio à descrença e à destruição –, dando lugar à iluminação proveniente dos televisores que exibiam imagens da atriz Eunice Muñoz em contemplação (o seu olhar a vagar o espaço e as suas mãos em gestos lentos) enquanto a sua voz alterada, robotizada, penetrava a cena, predominando-a, imprimindo a ideia de falência da máquina que encerrava o espetáculo.

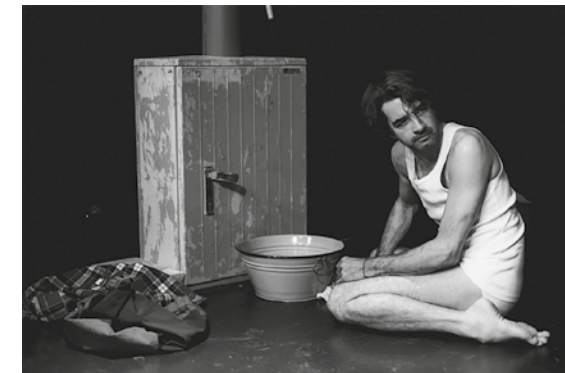
#Emigrantes

#*Emigrantes* partia de *Os Emigrantes*, de Sławomir Mrożek, e integrava uma evocação ao poema *Morte de Rimbaud*, de Al Berto, o texto praticamente integral de *Os Emigrantes* e uma frase de *Os Estrangeiros*, ambos de Fernando Pessoa. «Entrelaçando o universo dos dois poetas portugueses com o do autor polaco, diluem-se dramaturgicamente as suas vozes para que o gesto dos atores, em cena, as ecoem» (Boléo, 2019). O espetáculo era sobretudo acerca da percepção que temos de nós e dos outros, a «relação que aborda a natureza multiplicável de percepções que está em causa nos sujeitos» (Freitas/Ferrari, 2017b: 387), exponenciada por um contexto em que o migrante é estranhado por todos e ele próprio tudo estranha. Em #*Emigrantes*, não era clara a origem ou o sítio onde as duas personagens estavam: a reverberação da diáspora portuguesa dialogava com as conjunturas social e política contemporâneas. O cenário, que tanto remetia para uma cave esquecida no subúrbio de uma grande cidade ou para o convés de um navio, punha a nu «o sentimento dilacerante de habitar um lugar estranho e inóspito» (Boléo, 2019) ou um não-lugar.

Os Emigrantes, de Fernando Pessoa, constitui toda a primeira parte de #*Emigrantes*⁴, sendo que apenas a última fala não foi incluída. Na cena, os atores imóveis convocavam o espectador para o horror de uma longa noite, através de falas pontuadas com longos silêncios. O primeiro gesto do espetáculo era simultâneo à primeira quebra de ritmo do

4 Texto não publicado: dramaturgia de Ricardo Boléo a partir de *Os Emigrantes*, de Sławomir Mrożek, *Morte de Rimbaud*, de Al Berto, *Os Emigrantes* e *Os Estrangeiros*, de Fernando Pessoa.

#EMIGRANTES, A PARTIR DE AL BERTO, FERNANDO PESSOA E SŁAWOMIR MROŻEK, ENC. RICARDO BOLÉO, EM NOME DO CAOS E TEATRO DA TRINDADE INATEL, 2019 (CARLOS VIEIRA), [F] TOMÁS MONTEIRO



texto, imediatamente após a última (ou seja, a penúltima) fala de *Os Emigrantes* e com o início do texto que partia da obra de Mrożek. O teatro estático de Fernando Pessoa é, posteriormente, recuperado no final de #*Emigrantes*, integrando uma fala de *Os Estrangeiros* – «D – Tudo passa e se perde... Tudo sabe a gasto... A vida...» (Pessoa, 2017d [1916]: 148) – e parte de uma fala da personagem B de *Os Emigrantes* – «B – Para eu te amar deveras... Posso eu amar-te deveras se não sei o que amaste? Não sei quaes fôram as paisagens do teu passado. Quem sabe se os meus gestos não tem outro rythmo que as arvores da tua terra...» (Pessoa, 2017e [1914]: 121) –, incluindo-as na fala com que a personagem V. terminava o espetáculo:

v – [...] A liberdade. Não é isso que queremos todos? E se todos queremos o mesmo o que é que nos impede de conseguirmos? Tudo passa e se perde. Tudo sabe a gasto. A vida... Não sei quais foram as paisagens do teu passado. Mas tu voltarás. Tu voltarás e serás livre.

Ao contrário do que aconteceu noutras experiências dramatúrgicas já relatadas, esta é a única interseção da obra de Fernando Pessoa com os textos que constituíram o ponto de partida de #*Emigrantes*. Recuperar a frase de *Os Emigrantes*, já utilizada no início do texto, conferia uma ideia de circularidade, permitindo que o espectador tivesse a sensação de que o espetáculo poderia recomeçar no momento em que terminava, sendo que a cada recomeço seria mais caótico, doloroso e violento.

Embora se tenha utilizado muito pouco texto de *Os Emigrantes* e de *Os Estrangeiros* no monólogo final do espetáculo #*Emigrantes*, a estética do teatro estático predominava em toda a última parte: os corpos dos atores regressavam à imobilidade enquanto se ouviam as suas últimas falas.

A cena era tomada por um ambiente de mistério que permitia ver apenas dois espectros; a revelação dos segredos, a consciência de si, a percepção nítida do outro permitem a descoberta da liberdade, a revelação das almas e o êxtase.

Do gesto ao silêncio: a revelação das almas

O teatro simbolista «afrontou a estabilidade das categorias dramáticas dominantes» (Oliveira, 2003: 14) originando um teatro que seria «hostil a qualquer desdobramento cenográfico» (Roubine, 2003: 123), pelo que o texto ocupava um lugar central e o ator seria apenas veículo da palavra. «Pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real» (Roubine, 2003: 121). A racionalização da inquietação e da abstração pela utilização da linguagem potenciam uma estética cénica que não se define pela forma literária: não se transpõe um texto para o palco ou se representa, no sentido de figurar ou expor, mas de revelar. Os textos não contêm em si a forma ou fórmula de serem interpretados, aliás «uma interpretação é tanto mais perfeita quanto mais consegue fazer esquecer o objecto interpretado na própria interpretação» (Pessoa, 1966: 179-180). Encontramos, em várias notas de Pessoa, cálculos «para a escolha das palavras exatas a fim de constituírem um determinado ritmo, passível de peso» (Monteiro, 2014: 10) e que permite uma abertura para um universo discursivo mais amplo. As palavras, no teatro estático de Fernando Pessoa, imprimem um ritmo preciso à respiração do intérprete que confere interioridade à figura em cena e dissuade a utilização de gestos pela sua inutilidade, uma vez que se tornam meramente explicativos, quase como que repetições das palavras que, por si, se bastam. «Estamos perante um teatro da inacção, cuja dinâmica se revela na tomada de consciência das personagens perante o mistério, o significado da existência, a morte» (Freitas/Ferrari, 2017b: 357). O gesto, a acontecer, terá de ser tão preponderante como a palavra ou o silêncio.

O trabalho de encenação que desenvolvo é de partilha com os atores, de criação de intimidade, de ser guiado pelas suas subjetividades e integrar as suas descobertas de liberdade dentro da premissa da imobilidade dos corpos. A composição de espaço e tempo teatrais, sem recurso a dispositivos multimédia, privilegia uma cena que regressa a uma simplicidade em que o que está em evidência são «problemas fundamentais

como o mistério e o desconhecido» (Freitas/Ferrari, 2017b: 360). A integração do teatro estático de Fernando Pessoa na criação de texto e/ou espetáculo originais permite que uma estética cénica herdeira do teatro simbolista se materialize na cena. O público reage ao estatismo dos corpos, o ambiente que se instala é de profundo compromisso com a cena, de pacto; não há ruído na sala, o absoluto silêncio da plateia em comunhão com o espetáculo permite que o ritual que conduz ao êxtase aconteça: as palavras tomam-se de gesto e ecoam entre a eloquência dos silêncios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANACLETO, Marta Teixeira (2016), *Não sou Hamlet*, programa do espetáculo *A Morte do Príncipe*.
- BOLÉO, Ricardo (2019), *#Emigrantes ou não ser de um lugar no mundo*, programa do espetáculo *#Emigrantes*.
- (2014), «Pedra-de-Toque – A Palavra na mensura do gesto magistral», in Luísa Monteiro (ed.), *Inércia*, Vila Nova de Gaia, Cama de Gato, pp. 38-41.
- CAMPOS, Álvaro de (1993), «Ode Triunfal», in Teresa Rita Lopes (ed.), *Álvaro de Campos – Livro de Versos*, Lisboa, Estampa.
- DIONÍSIO, Bruno (2016), *O príncipe do devir*, programa do espetáculo *A Morte do Príncipe*.
- FISCHER, Claudia J., (2012), «Auto-tradução e experimentação linguística na génese d’*O Marinheiro*, de Fernando Pessoa», *Pessoa Plural*, n.º 1, junho, pp. 1-69.
- FREITAS, Filipa, e FERRARI, Patricio (2017a), «Apresentação», in Filipa de Freitas e Patricio Ferrari (eds.), *Teatro Estático*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 7-26.
- (2017b), «Posfácio», in Filipa de Freitas e Patricio Ferrari (eds.), *Teatro Estático*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 349-402.
- LOPES, Teresa Rita (2004), *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Paris, Éditions de la Différence.
- MONTEIRO, Luísa (2014), «O Drama enquanto extensão da Física», in Luísa Monteiro (ed.), *Inércia*, Vila Nova de Gaia, Cama de Gato, pp. 7-19.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2003), *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, Coimbra, Angelus Novus
- PESSOA, Fernando (2017a), «Textos Sobre o Teatro Estático», in Filipa de Freitas / Patricio Ferrari (ed.), *Teatro Estático*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 276-279.
- (2017b), «O Marinheiro», in Filipa de Freitas e Patricio Ferrari (ed.), *Teatro Estático*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 29-47.
- (2017c), *A Morte do Príncipe*, in Filipa de Freitas e Patricio Ferrari (ed.), *Teatro Estático*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 89-108.
- (2017d), *Os Estrangeiros*, in Filipa de Freitas e Patricio Ferrari (ed.), *Teatro Estático*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 145-149.
- (2017e), *Os Emigrantes*, in Filipa de Freitas e Patricio Ferrari (ed.), *Teatro Estático*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 119-122.
- (1993), *Tábua Bibliográfica*, Lisboa, Contexto [ed. facsimil. 1926, revista *Presença*, n.º 17, Coimbra].
- (1980), *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática.
- (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.

- ROSA, Armando Nascimento (2014), *Corações literários resistem na inércia*, programa do espetáculo *Inércia*.
- (2013), «Uma última chamada para o voo 1143», in Cátia Terrinca e Ricardo Boléo, *Éter* (Col. «Dramaturgos Portugueses Contemporâneos»), Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, pp. 32-37.
- ROUBINE, Jean-Jacques (2003), *Introdução às grandes teorias do teatro*, trad. André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- TERRINCA, Cátia e BOLÉO, Ricardo (2013a), «Travessias em Teatro», *Ensaios de Teatro*, n.º 2, novembro, pp. 40-41.
- (2013b), *Éter* (Col. «Dramaturgos Portugueses Contemporâneos»), Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema.
- VASQUES, Eugénia (2013), «Nota de Edição», in Cátia Terrinca e Ricardo Boléo, *Éter* (Col. «Dramaturgos Portugueses Contemporâneos»), Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, p. 3.

RICARDO BOLÉO

Mestre em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, licenciado em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, frequentou as Faculdades de Comunicação, História, Letras e Teatro da Universidade Federal da Bahia no Brasil. É autor dos títulos de poesia *Segredos* (2007), *Quem não Dormiu* (2010) e *memórias de sal* (2013). Publicou diversos textos acerca de arte e cultura, destacando-se o artigo «Pedra-de-toque – a palavra na mensura do gesto magistral» na primeira edição de *Inércia*, de Fernando Pessoa (2014). Para teatro, publicou *Nóbrega* (2010), um volume com os textos *Fuga [sem saída]* e *Temperantia – Estou de dieta!* (2011), *A Rainha de Trapos* (2013) e *Éter* (2013). Trabalha regularmente como dramaturgista e encenador em diversos espectáculos, dos quais se destacam *Temperantia – Estou de dieta!* (2009), *Éter* (2013), *a mais terna ilusão* (2013), *Inércia* (2014), *Cântico* (2014), *silêncio* (2015), *A Morte do Príncipe* (2016) e *#Emigrantes* (2019).

Uma Pessoa: Fernando «além do espelho»

ROBERTA ROSSI

This article recounts the origin and the artistic and philosophical presuppositions that make “UNA PERSONA. *Ovvero come Fernando scopri di essere stato Luigi*”, the ensemble performance which premiered at Napoli Teatro Festival in July 2020. The actor, with the artistic complicity of six musicians, weaves the web of a poetic and musical journey through the multiplicity of the human being, expressed and recorded in the texts of Fernando Pessoa and Luigi Pirandello. The two were contemporaries, poetically alike but they never met; provocatively and ironically, we want to allude to the hypothesis that their physical encounter was never possible because the two had in fact been one person, the same person. On the set, conversing with the actor, is the *music*, the element which, through subtle hints, evocative melodies, original compositions and traditional songs, defines moods, emotions and every non-spoken sound which is portrayed in the life and the resonating, wonderful lyrics of the two writers.

PIRANDELLO / METATHEATRE / MUSIC / UNA PERSONA / PERFORMANCE

Em sua anormalidade, não pode ser senão amargamente cômica a condição de um homem que se encontra sempre fora de tom [fora da chave], por ser a um só tempo violino e contrabaixo; de um homem em quem não pode nascer um pensamento sem que imediatamente não lhe nasça um outro oposto, contrário: a quem por uma razão pela qual tenha de dizer sim, de pronto lhe surjam uma, duas, ou três que o obrigam a dizer não; e entre o sim e o não o mantenham suspenso, perplexo, por toda a vida.

LUIGI PIRANDELLO, *O Humorismo*

Teria estreado em Junho de 2020, por ocasião do prestigiado Napoli Teatro Festival, um espectáculo musical que desejei realizar ao longo de quase vinte anos.

O primeiro encontro entre Fernando Pessoa e Luigi Pirandello foi imaginado e contado por Antonio Tabucchi num singular monólogo, *Il signor*



CAPA DE I DIALOGHI MANCATI, MILÃO, EDIZIONE UNIVERSALE ECONOMICA FELTRINELLI, 1995, ILUSTRAÇÃO DE JOSÉ BRITO, CABINA TELEFONICA (NOTTE), TÊMPERA

Pirandello è desiderato al telefono, incluído num pequeno volume, *I dialoghi mancati*. Podemos ouvir somente uma voz, a de um Pessoa interpretado, visto ser implícito que a falar está um actor que interpreta Fernando Pessoa na solidão de um quarto de manicómio, numa imaginada chamada telefónica a Luigi Pirandello. Tudo é rarefeito, nada definido. A ideia que emerge é o desejo profundo de um diálogo, porém o elemento que mais se destaca seja talvez o silêncio do interlocutor (o escritor italiano).

Sabemos que Luigi Pirandello participou num congresso realizado em Portugal em 1931, o V Congresso Internacional de Crítica Dramática e Musical. Sobre isto conta-nos em pormenor Maria José de Lancastre no livro *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo* (Lancastre, 2006), texto no qual se faz, além do relatório desta viagem, uma análise comparativa do teatro dos dois escritores, em particular, entre *Sogno (ma forse no)*, de Luigi Pirandello, e *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa.

Teria sido, portanto, possível o encontro entre ambos. Mas tal não aconteceu. Podemos imaginar também que Pirandello não tivesse tido conhecimento da obra de Pessoa e, conseqüentemente, que a complexidade literária de tal envergadura posta em acto pelo poeta português, tão afim à poética e à filosofia do autor italiano, não excitasse alguma curiosidade em Pirandello. Permanece mais difícil imaginar que,



ESPÓLIO DE FERNANDO PESSOA, 135C-15A (PORMENOR)

vice-versa, Fernando Pessoa não tivesse conhecimento da literatura de Luigi Pirandello, que, naqueles anos, já havia escrito a maior parte das suas novelas e do seu teatro, conhecido na Europa e no mundo, e, pouco tempo depois, viria a receber o Prémio Nobel da Literatura.

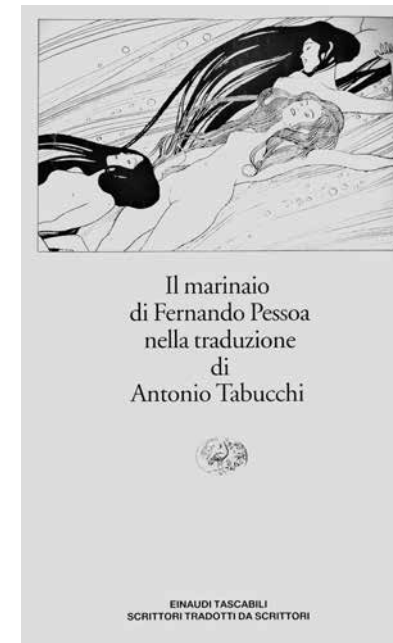
Escreve Roberto Francavilla, num ensaio intitulado *Sotto a questa realtà. Temas pessoanos nas novelas de Pirandello*:

Em 1931, ano em que o semi-heterónimo Bernardo Soares escreve *O livro do desassossego*, Pirandello encontra-se em Lisboa para a estreia mundial de *Sogno (ma forse no)*. Três anos depois, Pessoa dá ao prelo *Mensagem*, o único volume que publicou em vida, ao passo que Pirandello recebe o Prémio Nobel da Literatura. Em 1935, pouco antes de morrer, Pessoa redige a lápis as suas últimas palavras, em inglês, exprimindo uma lacónica interrogação sobre o enigma do além. No ano seguinte, também Pirandello morre. Nos seus últimos apontamentos, redigidos para a cenografia dramática, incompleta, de *I Giganti della Montagna*, lê-se: «c'è un olivo saraceno, grande, in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto». A solução tem, em si, algo de catártico, é um adeus consciente, como se a morte deixasse cair o pano, definitivamente, sem apelo nem agravo, sem hipótese de continuidade. (Francavilla, 2007)

intersecções. Aliás, a época está madura: impossível, de facto, não situar a sua linha epistemológica na reacção ao naturalismo, ao positivismo e ao determinismo que assinala a dobragem do século. [...] O axioma de acordo com o qual a consciência possui zonas que existem em estado latente e que, contudo, podem intervir alterando ou mesmo fragmentando o equilíbrio superficial da existência, é esteio do pensamento e das poéticas de ambos os escritores, levando-os a uma firme negação do reducionismo, ou seja, da tendência para estabelecer uma relação entre factos da psique e causas de natureza fisiológica; ao repúdio da pretensão de fragmentar a consciência em sensações desligadas, atomísticas; e, por consequência, a uma questão nodal (a qual, progressivamente, se vai tornando preponderante), a do inconsciente. (Francavilla, 2007)

Apaixonei-me pela escrita de Fernando Pessoa quando era pouco mais do que uma gaiata, teria, no máximo, uns quinze anos. Numa tarde de aborrecimento estivo, vasculhando na estante da minha tia, enquanto estava em casa da minha avó a passar férias, dei de caras com um livrinho minúsculo, arroxeadado, com uma imagem magnética que soube, somente depois, tratar-se de *Fischblut*, de Gustav Klimt, que não conseguia deixar de admirar. O livro era *O Marinheiro*, na tradução de Antonio Tabucchi. Ignorando tudo a respeito do *caso Pessoa*, pus-me a ler de uma assentada, intuí como prepotente o mistério que dele emanava, embora talvez não tivesse ainda a maturidade necessária para compreender em profundidade a obra... de qualquer modo, nela mergulhei e dela fui sugada como se do vórtice desenhado no quadro da capa. Sucessivamente comecei a ir atrás de todos os títulos disponíveis, em qualquer livraria em que metesse o pé, pois queria ler mais daquela literatura fascinante, obscura e vital ao mesmo tempo. Assim cresceu a minha paixão, a par da minha curiosidade, por este poeta tão precioso e único.

Luigi Pirandello, por sua vez, chegou, pouco depois, nas carteiras do liceu, suscitando-me de imediato grande simpatia e evocando com acutíssimo humorismo todo aquele pungente e muitíssimo complexo sistema filosófico que me fascinava tão profundamente; adorei-o com facilidade. Na adolescência, além disto, antes de escolher dedicar-me completamente à música (ainda que viesse a trabalhar, posteriormente, como intérprete musical em peças de teatro), participei em alguns laboratórios teatrais, podendo, assim, encontrar actores e encenadores entre os mais importantes e competentes no panorama do teatro italiano (Marco Martinelli, Claudio Di Palma, Laura Curino, etc.); tudo me suscitava curiosidade!



CAPA DE IL MARINAIO, DE FERNANDO PESSOA NA TRADUÇÃO DE ANTONIO TABUCCHI. TURIM, EINAUDI, 1996. FISCHBLUT, GUSTAV KLIMT, ILUSTRAÇÃO PARA A REVISTA VER SACRUM, MARÇO DE 1898

De saber, de ver, de ouvir e de conhecer tudo. Encontrei, entre os meus colegas de percurso, um rapaz ainda mais novo do que eu, indubitavelmente talentoso, com quem nasceu uma belíssima amizade. Ele, hoje, torna-se o meu «Fernando» em palco, Renato Avallone. Quase poderia dizer que *Il Signor Pirandello è desiderato al telefono* tenha sido o embrião deste trabalho e desta colaboração, pois, nos tempos da nossa juventude, queríamos pô-lo em cena juntos, tanto que chegámos a fazer alguns ensaios um pouco atrapalhados. Hoje, trabalhar com ele num projecto tão importante como este faz-me muito feliz, permite-me sentir poder realizar qualquer coisa que, à época, não passara de uma ideia e que permaneceu incompleta.

O paralelismo entre os dois escritores sempre me pareceu óbvio, tanto que escolhi contá-lo mediante uma selecção de palavras dos próprios autores. Com essas palavras, construí um monólogo intitulado *Una Persona*. Um único actor, portanto, em cena, atravessará um delírio de personalidade. Está empenhado em manter o fio condutor do discurso no fluir caótico dos seus pensamentos e a permanecer em equilíbrio nesse fio subtil, mas indissociável que liga o escutar de todas as vozes, *heterónimas*, que intervêm na orquestração deste monólogo delirante. São as próprias palavras que as animam, textos de excelsa poesia e, em simultâneo, de ingénua, corpórea, quotidiana realidade. Temperadas com

um pensamento subtil, com uma leitura filosófica da existência, com a profundidade muito além da qual se incita o sentir poético de ambos os escritores.

O artigo *indeterminativo* contido no título deste espectáculo consente-nos a situar a universalidade desta história no centro da questão, visto não poder representar algo senão todos nós. Mas é também um artigo que *determina*, dando-lhe uma indicação numérica, uma quantidade. «Uma» só pessoa, logo, só e indeterminada, que pode tornar-se específica ou genérica. Todas as personalidades que debruçam o *canto* são *específicas*, visto conhecermos o seu autor, ao mesmo tempo, são *genéricas*, visto falarmos do drama de cada um de nós, a saber, não a nossa *existência*, mas sim a história do nosso *existir*.

Uma selecção de alguns dos momentos mais representativos de *Uno, Nessuno e Centomila*¹ – o último romance de Luigi Pirandello, que, narrando as reflexões de um extremo processo interior da procura de si mesmo que levará o protagonista à loucura – é recitada pelo actor, tecendo-se uma malha única com alguns poemas de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, algumas reflexões de Bernardo Soares, algumas falas de Fernando Pessoa ortónimo e, possibilitando o diálogo de temáticas, imagens, sonoridades poéticas e musicais, visões do ser e da realidade, constrói a teia narrativa na qual os elementos do conto se articulam.

Mas a narração dramaturgica é confiada quase por inteiro à música. São as canções, as melodias, os instrumentos e os músicos a acompanhar as palavras, por meio de uma linguagem, de certa forma, mais imediata e eficaz à essência do seu significado. E é deste significado que a música se fará veículo e amplificador para chegar ao público. É um elemento em constante diálogo com a poesia dos textos.

À música, por outro lado, os dois poetas fazem frequentemente referências explícitas. Luigi Pirandello publica uma colectânea de poemas intitulada *Fuori di chiave*.² Com a composição destas rimas, o poeta quer contar a parábola da vida de um homem, do nascimento ao declínio, e utiliza a metáfora da orquestra. «Este é o homem totalmente alienado da orquestra, que toca uma canção sua, destoada, tão fora de tom», escreveu Alice Serrão, terminando o prefácio à colectânea; mais ainda:

o homem que emerge de *Fuori di Chiave* é portador da laceração que atravessa o século XX. Um século acerca do qual a literatura procurou exprimir as fracturas e as rupturas com uma polifonia de vozes, à qual pertence também a de Pirandello [...] Pirandello aceita o desafio de uma estrada nova [...], tocando o seu mal-estar, como um instrumento da orquestra. (Serrão, 2013)

E Pessoa escreveu: «Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tange e range, cordas e harpas, tímboles e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia» (Pessoa, 1990: 128). Estes são os primeiros versos que a voz recitante nos faz ouvir, em voz *off*, enquanto a cena já é habitada por seis músicos e os seus instrumentos. Um grupo deliberadamente não conotado numa sonoridade específica da tradição popular – seja siciliana, seja portuguesa – mas decididamente *moderno*, que tenha modo de se exprimir numa linguagem *pop* (entendida como extracção cultural, logo, acessível a todos, a par daquela tradição), se bem que refinada e de cunho *jazz*, para poder contactar com o elemento de verdade do hodierno que permeia as vidas dos ouvintes.

Além de algumas composições de Andrea Bonioli e minhas, escritas para este espectáculo, pedi emprestadas à tradição portuguesa e à siciliana algumas das melodias mais representativas da memória cultural dos dois lugares, «Tudo isto é fado» (numa versão, arranjada para a ocasião, que a sobrepõe a uma canção de tradição napolitana, «Torna a Surriento», muito semelhante na harmonia e sabor) que trazemos no coração e nos ouvidos pela voz de Amália Rodrigues, e «Vitti Na Crozza» (uma revisitação em chave *jazz* de um tema siciliano com uma história de paternidade incerta, mas entre os mais conhecidos e cantados no mundo, interpretada, além do mais, pela mesma Rodrigues). Escolhi utilizar também temas contemporâneos de artistas e compositores, neste caso compositoras, que falam sobre e praticam a sua música ao tornarem-na actual por meio da tradição. É o caso de «A mulher vento», de Carminho, e «Malamuri», de Olivia Sallerio.

Boa parte das canções é em língua italiana, língua na qual se exprime também o nosso protagonista (o actor), língua na qual escrevo as minhas canções. Uma destas é retirada do meu primeiro disco, *Nuove Forme*³, e contém um texto inspirado num passo poético de Fernando Pessoa, da qual cito aqui alguns versos: «*Tante cose, tante cose.../ Tante cose e mani.../*

1 Publicado em 1926 por Bemporad, depois de uma gestação muito demorada e trabalhada, que se iniciou em 1909. Apareceu primeiro por capítulos na revista *La Fiera letteraria*, de Dezembro de 1925 a Junho de 1926.

2 Editore Formiggini, Genova, 1912. Alguns poemas da colectânea tinham sido anteriormente publicados em revistas como *Riviera Ligure* ou *Nuove Antologie*.

3 *Nuove Forme de Variable Timeline*. Publicado por Full Heads em 2013. Distribuição Audioglobe.



PLANO DE IMPRESSÃO PARA O ENCARTE DO CD NUOVE FORME (ALBUM DE VARIABLE TIMELINE - ROBERTA ROSSI),
DESIGN GRÁFICO DE MARTHA TER HORST

*Tante cose, tante cose.../ Tante porte, tante mani.../ Scivolando sulle cose perché sia domani,/ provenendo dall'altrove verso il mio domani».*⁴ Quer-se invocar os versos: «Eu, tudo isto, e além disto o resto do mundo.../ Tanta coisa, as portas que se abrem, e a razão por que elas se abrem,/ E as coisas que já fizeram as mãos que abrem as portas...» (Pessoa, 1993b). Esta frase sempre me apelou a grandes cenários metafísicos. Percepciono o fio que une todos os eventos da existência confluir numa autodeterminação da vida. Um motor vital, de amor à vida, que nos permite abrir, num ciclo infinito, sempre novas portas, novas possibilidades, novos horizontes, não obstante o peso da matéria e da forma nos façam sempre prisioneiros das *razões* por que isto continua a acontecer.

Os outros meus dois temas inseridos no repertório são, ao invés, ainda inéditos; serão apresentados pela primeira vez ao público quando subirmos ao palco. Além desses, incluí alguns temas de autores como Ivano Fossati («La mia giovinezza»), e como Franco Battiato, artista por que nutro particular carinho. De Battiato escolhi uma tradução em língua italiana de uma canção de Anthony Hegarty⁵, «Del Suo Veloce Volo». Servir-me-á para descrever, de modo delicadíssimo, uma relação amigável e profunda entre duas almas que jamais poderão encontrar-se;

4 *Verso il mio domani*, de Roberta Rossi, apresenta uma referência explícita a alguns versos de «Passagem das Horas», a *ode sensacionista* de Álvaro de Campos.

5 Antony and the Johnsons são uma banda norte-americana liderada por Anthony Hegarty. O tema, na sua versão original, intitula-se «Frankenstein».

por isso, foi inserida num momento em que a história revela ao espectador alguns aspectos da relação muitíssimo peculiar entre Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, com curiosidades que dizem respeito à *sua* relação com Ofélia Queirós.

Senti a necessidade de inserir ainda no repertório um tema em língua inglesa, língua quase materna de Fernando Pessoa, que passou boa parte da sua infância e adolescência na África do Sul, e de aproximá-lo ao momento extraído de «Passagem das Horas», que, nesta representação, assume quase as feições de um cântico para os últimos da terra. O tema é «Tomorrow is my Turn» de Nina Simone, e é acompanhado por imagens de pessoas sós, povos de migrantes em fuga dos infernos terrestres, imagens de desespero (as únicas imagens projectadas não pertencentes ao portefólio de Maurizio Sacco) a representarem uma possibilidade, a mesma oferecida pelas palavras do poeta, neste caso Álvaro de Campos, ou seja, que «Tudo é razão de ser da minha vida» (Pessoa, 1993b). Quero contar assim a esperança que esta humanidade, obrigada a desumanizar-se, possa reconhecer-se e reencontrar-se num profundo sentir comum e reconstruir-se, tendo bem presente que este é um ciclo infinito e indeterminado no tempo.

Seria preciso um pouco mais de entendimento entre o homem e a natureza. Com muita frequência a natureza se diverte jogando ao ar todas as nossas engenhosas construções. Ciclones, terremotos... Mas o homem não se dá por vencido. Reconstrói, reconstrói, bichinho insistente. E tudo é para ele matéria de reconstrução. Porque tem em si aquela tal coisa que não se sabe o que é, pela qual deve forçosamente construir, transformar a seu modo a matéria que lhe oferece a natureza ignara, talvez, e pelo menos quando quer, paciente. Mas devia se contentar somente com as coisas que, até prova em contrário, não se saiba ter em si a faculdade de se sentirem torturadas por causa de nossas adaptações e nossas construções! Não senhores. O homem também pega a si mesmo como matéria, e se constrói, sim senhores, como uma casa. (Pirandello, 2019)

Sempre pensei que os textos, seja de Pessoa, seja de Pirandello, transbordassem de atitude positiva, visto serem plenos de vitalidade, daquela «verdade/ [q]ue uma flor tem ao florescer» (no dizer de Caeiro; cf. Pessoa, 1993a), daquela simplicidade que somente o valor mais amplo, transversal e alto pode permitir a si mesmo de exprimir. Por esta razão, talvez, neste trabalho vejo a fusão e a indeterminação dos seres na sua acepção



ABADIA DE SAN VINCENZO AL VOLTURNO - CASTEL SAN VINCENZO (ISERNIA, ITÁLIA), [F] MAURIZIO SACCO

positiva, como uma forma de esperança, uma via de reconciliação conosco mesmos e com o outro, em ausência total de juízo e tentativas falhadas de definição. Em *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro escreve: «os seres existem e mais nada,/ e por isso se chamam seres» e ainda, «que não há mistério no mundo/ e que tudo vale a pena» (Pessoa, 1993a). São palavras que parecem suspender o juízo em favor da lógica do sentir e eliminar a *separação* em favor da comunhão com a existência.

Seis músicos em cena com os seus instrumentos: um piano, tocado por Emiliano Begni; um contrabaixo, tocado por Andrea Colella; uma bateria, atrás da qual se senta Andrea Bonioli, compositor de algumas das canções originais do espectáculo, como, por exemplo, «Fernando», tema que, entre os vincos da voz que recita, regressará para nos recordar aquele núcleo prepotente (insistente na sua reconfortante melancolia), a forma que acreditamos *ser e não somos*; um clarinete e uma viola clássica, respectivamente Michele Villari e Alessio Toro, guiados por uma voz que canta, Roberta Rossi, e por um actor, prisioneiro das suas contínuas metamorfoses, Renato Avallone. Emoldurados pelas projecções, com valência cénica na maior parte das vezes, de algumas das mais belas fotografias de um jovem e talentoso fotógrafo italiano, Maurizio Sacco.

A cena é pobre, não há objectos, nem estruturas cénicas, nem cortinas visíveis. Há somente *peçoas*, engolidas por imagens e nomes, que



INFINITY, [F] MAURIZIO SACCO

traduzem em som o sentido e, por meio deste, o filtram. É um concerto de almas. A cena representa *a mente*, e as pessoas que actuam em palco *simbolizam as múltiplas identidades que a habitam*. Ainda que disto sejam apenas uma minúscula amostra, exprimem, com a sua forma e a sua presença no espaço cénico, uma densidade de matéria que delinea os traços das suas personalidades.

Para guiar o espectador no percurso que se delinea por meio das palavras das múltiplas identidades narradoras e até que a sinfonia destas palavras de poesia possa ser usufruída como testemunha de uma verdade entendida e, portanto, vivida, logo real (e não apenas como itinerário através das possibilidades infinitas e indefinidas da personalidade do sujeito), por vezes no ecrã aparecem nomes próprios de pessoas, alternados com as fotografias. Sabemos que cada nome pertence à voz que está a actuar naquele preciso momento, mas jamais surgirão apelidos, elemento distintivo de uma especificidade que não nos é dada a conhecer e, nos finais da história do fluir do ser, não nos importam, na verdade, muito.

Todos os elementos representam entidades narrativas. Cada som, cada imagem, cada palavra participam na composição daquele momento teatral no qual vivenciamos a possibilidade de encontrar aquele espaço indefinido de existência que somos, sem *máscaras* e, sobretudo, sem a necessidade de nos definirmos numa qualquer forma identitária, para



STARMAN, [F] MAURIZIO SACCO

«sentir tudo de todas as maneiras,/ viver tudo de todos os lados,/ ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,/ realizar em si toda a humanidade de todos os momentos/ num só momento difuso, profuso, completo e longínquo» (Pessoa, 1993b).

Nestes versos, colho a intersecção do sentimento poético de Fernando Pessoa – tal como do pensamento de Luigi Pirandello – com tudo o que as descobertas da física moderna estavam a trazer à luz, durante os anos em que ambos os autores viveram, e que muito viriam a alterar a concepção da realidade, influenciando inevitavelmente todos os campos da filosofia e da arte e, não menos (ainda que muito mais lentamente), a vida quotidiana.

No seu *O Tao da Física*, livro de que gostei muito pela sua ampla visão da interdisciplinaridade e da interculturalidade aplicadas a uma disciplina (frequentemente tida como *rígida*, mas, pelo contrário, surpreendentemente *visionária*) como a física, Fritjof Capra (físico americano, conhecido pelas suas publicações técnicas e pelos seus estudos sobre as implicações filosóficas da ciência moderna) mostra-nos as relações entre as novidades que se manifestaram graças à investigação em mecânica quântica e as filosofias orientais, tendo aproximado alguns dos métodos

de ambas as disciplinas, ao relacionar a observação científica com a observação meditativa. Escreve:

As primeiras três décadas do nosso século modificaram radicalmente todo o panorama na física. Dois desenvolvimentos diferentes – o da teoria da relatividade e o da física atómica – destruíram todos os principais conceitos da visão newtoniana do mundo: a noção de espaço e de tempo absolutos, as partículas sólidas elementares, a natureza estritamente causal dos fenómenos físicos, e o ideal de uma descrição objectiva da natureza. [...] De acordo com a teoria da relatividade, o espaço não é tridimensional, e o tempo não é uma entidade separada. Ambos estão intimamente ligados e formam um contínuo a quatro dimensões, o «espaço-tempo». Na teoria da relatividade, portanto, nunca podemos falar do espaço sem falar acerca do tempo, como no modelo newtoniano. [...] Quer o espaço quer o tempo passaram a ser meros elementos da linguagem que um observador particular usa para descrever os fenómenos observados. [...] A consequência mais importante desta modificação é o entendimento de que massa não é mais que uma forma de energia. (Capra, 1989: 55-57)

Esta leitura levou-me a fazer profundas reflexões existenciais: comecei a compreender que a matéria, o mundo em que tocamos, aquilo que também nas convenções sociais tinha permanecido como a nossa última certeza, muda debaixo do nosso nariz e, escapando-se das mãos ao tornar-se informe, manifesta-se como concentração de energia. Nesta óptica, podemos compreender que também o *invisível* tem uma sua materialidade. E a totalidade das coisas que *existem* e *não existem*, interpenetrando-se, interferem e comunicam entre si numa *totalidade pânica*⁶ semelhante em cada coisa aos cenários de descrição da realidade dos místicos orientais.

Um outro fenómeno relevante nos estudos de física moderna é o comportamento da *luz*. Escreve ainda Capra:

As unidades subatómicas de matéria são entidades abstractas que têm um duplo aspecto. Dependendo de como as perspectivamos, aparecem por vezes como partículas, outras como ondas; e esta natureza dupla é

6 Adjectivo – derivante do nome do deus grego Πάν – que remete para uma visão da natureza concebida como força vital e criadora (de forma panteística, justamente). Tal visão identifica a divindade com o mundo e ao mesmo tempo considera como divinas todas as coisas.

também exibida pela luz, que pode tomar a forma de ondas electromagnéticas ou de partículas. [...] O observador humano constitui o elo final na cadeia dos processos de observação e as propriedades de qualquer objecto atómico só podem ser entendidas nos termos da interacção do objecto com o observador. Isto significa que a ideia clássica de uma descrição objectiva da natureza deixa de ser válida. (*idem*, 60-61)

É o observador, pois, a determinar a qualidade do fenómeno observado. A questão da perspectiva e do olhar assume uma credibilidade totalmente nova: o *olhar* é activo e em diálogo com a realidade.

«Tenho a alma rachada sob o indicador curvo que lhe toca» (Pessoa, 1914), escreve Pessoa na sua «Ode sensacionista», uma alma, portanto, pesada e que parece recordar-nos uma massa, uma concentração de emoção que transborda, aquele «*espaço-tempo*» encurvado pela força de gravidade de que Einstein nos ofereceu a *visão* e que modificou para sempre o modo de contar a nossa existência.

Em cena é evocado com frequência (porém, jamais aparecendo) o *espelho*, assumindo a função de um conceito, mais do que de um objecto. Um momento nodal do romance de Pirandello a que nos referimos é, sem dúvida, o diálogo entre Moscarda e o seu «*estranho*», que, na verdade, é ele próprio, em frente a um espelho. Vitangelo deseja «*ardentemente*» ficar sozinho em casa para procurar vestígios do seu interior desconhecido (que ainda crê ser «*um só*»). E o espelho será, com efeito, o seu instrumento de busca:

Antes quis me recompor, esperar que desaparecessem do meu rosto qualquer traço de ansiedade e de alegria e que, por dentro, arrefecesse qualquer sentimento e preocupação, de modo que pudesse levar para diante do espelho o meu corpo como estranho a mim e, como tal, enfrentá-lo. [...] Fui, com os olhos fechados, mãos à frente, tateando. Quando toquei o espelho do armário resisti esperando, ainda com os olhos fechados, a mais absoluta calma interior, a mais absoluta indiferença. Mas uma maldita voz me dizia por dentro que ele também estava lá, o estranho, na minha frente no espelho. À espera como eu, com os olhos fechados. Estava, e eu não o via. Ele também não me via, porque estava, como eu, com os olhos fechados. Mas ele estava à espera de quê? De me ver? Não. Ele podia ser visto; não podia me ver. Era para mim o que eu era para os outros, que podia ser visto e não podia me ver. Porém, se eu abrisse os olhos, eu o teria visto assim como um outro? (Pirandello, 2019)

Deste ponto de partida se desenrolará todo o processo resultante destas reflexões e destas buscas levadas a cabo pelo nosso Vitangelo⁷, que o levam à loucura, ou melhor, àquilo que convencionalmente se entende por tal, destruindo certamente todas as convenções sociais que mantinham de pé a sua vida e deixando-o na incompletude do *ser*. Dirá:

Nunca mais me olhei em um espelho, e nem me passa pela cabeça querer saber o que aconteceu com meu rosto e com toda a minha aparência. A aparência que eu tinha para os outros devia parecer muito mudada e de maneira muito divertida, a julgar pelo espanto e pelas risadas com que me receberam. No entanto, todos ainda me chamavam de Moscarda, apesar de Moscarda certamente já ter um significado diferente de antes para cada um, tanto que poderia ser poupada àquele pobre amalucado lá, barbudo e sorridente, com os tamancos e o camisolão azul, a pena de obrigá-lo a ainda atender àquele nome, como se realmente lhe pertencesse. Nenhum nome. Nenhuma recordação, hoje, do nome de ontem; do nome de hoje, amanhã. Se o nome é a coisa, se um nome é em nós o conceito de tudo o que está fora de nós, e sem nome não se tem o conceito, e a coisa fica em nós como cega, não distinta e não definida, então, que este nome que carreguei entre os homens, cada um o entalhe, epígrafe funerária, na frente da imagem que vê de mim, e a deixe em paz não falando mais dela. Um nome é apenas isso, epígrafe funerária. Convém aos mortos. Para quem concluiu. Eu estou vivo e não concluí. A vida não tem conclusão. E a vida não conhece nomes. Esta árvore, respiro trêmulo de folhas novas. Eu sou esta árvore. Árvore, nuvem: amanhã livro ou vento, o livro que leio, o vento que bebo. Tudo fora, errante. (Pirandello, 2019)

O romance é narrado na primeira pessoa e o protagonista dirige-se constantemente a interlocutores, tornando a fórmula narrativa extremamente teatral. De resto, Pirandello desenvolveu e representou, por meio da escrita teatral, uma boa parte da sua poética, jogando muitas vezes, entre outras coisas, com os conceitos de «realidade» e «fingimento», tão caros à arte de qualquer sua declinação, mas certamente basilar no pensamento, tanto de Pirandello como de Fernando Pessoa.

⁷ Doravante, os apelidos das personagens cujas identidades aparecem em cena serão omitidos a fim de facilitar a identificação do leitor com eles, tal como desejamos aconteça aos espectadores no teatro.

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(Pessoa, 1942)

A linha entre aquilo que representamos e aquilo que sentimos é muito mais subtil do que a nossa razão imagina e tanto a poesia pessoana como o teatro pirandelliano disso são um grande testemunho. Luigi Pirandello desmanchará as convenções, muito mais do que sociais, artísticas; verá os actores descerem até à plateia e *trará* o público para o interior do drama, encenando um fingimento declarado que fala de realidade ao espectador, na qual este poderá reconhecer-se através de uma verdade evocada pelo *desmascaramento* do fingimento. O próprio Pirandello o definiu «teatro no teatro».

Na minha representação, o espelho será substituído pela quarta parede que Pirandello decidiu abater com o seu metateatro. Será o símbolo da universalidade deste percurso de busca no qual cada um de nós se mede quotidianamente, será o instrumento que nos permitirá olhar para nós mesmos e reconhecermo-nos ou desconhecemo-nos, identificarmo-nos em algo que vemos além do espelho, ou ultrapassá-lo em direcção a uma nova possível expressão da nossa própria vida. Recita Bernardo:

Não consegui nunca ver-me de fora. Não há espelho que nos dê a nós como foras, porque não há espelho que nos tire de nós mesmos. Era precisa outra alma, outra colocação do olhar e do pensar. [...] queira o que queira, grave-se o que de mim se grave, estou sempre aqui dentro, na quinta de muros altos da minha consciência de mim. (Pessoa, 1982)

Admirar, portanto, a nossa imagem reflectida não nos capacita de nos separarmos daquilo que somos. Além do espelho, viramos inevitavelmente o olhar em direcção ao interior. Uma vez mais, é o observador quem incide na qualidade da realidade e, assim, o olhar do espectador na cena deveria remeter-nos à única verdade a que temos acesso: a *verdade* daquilo que *sentimos*.

Se, olhando ao espelho (que devolve uma realidade invertida e é, por isso, um outro elemento de perversão), «Fernando» tivesse visto «Luigi», em vez de si mesmo? Não teria sido algo senão uma das inúmeras formas das quais se serviu para se manifestar, para ser. Se, olhando o palco, o público pudesse ver-se na cena? Se, graças à função catártica típica da experiência teatral, pudesse sentir os próprios sentimentos e as próprias emoções tomarem forma, como numa *dança sem dançarino*, nos sentimentos de Bernardo, nos pensamentos de Vitangelo, nas emoções de Álvaro ou de Ofélia? Se conseguíssemos despir-nos de todas as falsas certezas sobre nós próprios e conseguíssemos receber o que vemos reflectido, sem juízo? Poderemos iniciar, talvez, a procurar-nos e a contar-nos uma verdade que tanto nos aterroriza: que somos *nada e cada coisa* e somos forçados a *fluir* para *ser*, sem certeza alguma, desde os séculos dos séculos.

Nestes últimos dias, tivemos notícia de que o Festival queria corajosamente abrir as portas ao público já no mês de Julho, com óbvias restrições e determinadas disposições sanitárias a respeitar. Confesso ter tido, ao receber esta notícia, muitas dúvidas sobre como poder subir a um palco num momento do género. A situação que o mundo inteiro atravessa (refiro-me obviamente à pandemia de covid-19) e que travou qualquer actividade artística e social como primeiro exercício, imagino que deixará uma longa repercussão de desconfiança e medo nos corações das pessoas.

Deixando de lado as questões técnicas – toda a instalação que permite a uma companhia ou a uma banda pôr em cena um trabalho, feito de ensaios, encontros e mudanças até agora completamente impossíveis de realizar –, fica o facto de que precisaremos de muito tempo para conseguir reconsiderar o papel que as artes performativas têm nas nossas vidas, para nos reapropriarmos dos lugares e dos espaços nos quais se consagra a troca, indispensável à vida e à sua narração, e experimentar a liberdade do contacto, seja concreto, seja figurativo, que é necessário a tal troca.

É verdade que talvez os artistas venham a ser capazes de inventar e sugerir uma nova chave de leitura da realidade: no fim de contas, é uma

prática a que estão habituados, a traços também condenados. Sinto, pois, que a nossa presença em cartaz é profundamente útil para levar uma mensagem de esperança, um sinal de recuperação, uma visão para o futuro (ainda que incerto, mas a isso estamos, desde sempre, preparados por definição!).

Em simultâneo não podemos esquecer quão importante seja, para nós e para a arte, o público, o ouvinte, o usufruidor. Não para receber *feedback* ou simples gratificação, mas como componente inegavelmente activa, porque o *olhar* sobre uma obra é elemento interferente com a obra, porque o observador actua em cena, tal como na *realidade quântica*, porque o campo magnético do lugar da representação vive das energias de cada elemento individual que o compõe.

Portanto, lá estaremos. Iremos à cena. E então, fluiremos, todos juntos, nos finais de Julho.

Artigo traduzido do italiano por
André Oliveira Baptista e Isabella Mangani

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPRA, Fritjof (1989) *O Tao da Física: Uma Exploração dos Paralelos entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*, trad. Maria José Quelhas Dias e José Carlos Almeida, Lisboa, Presença.
- FRANCAVILLA, Roberto (2007), «Sotto a questa realtà. Temas pessoanos nas novelas de Pirandello», ensaio inserido na publicação *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*, coord. e trad. Rita Marnoto, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- LANCASTRE, Maria José de (2006), *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Palermo, Sellerio Editore.
- PESSOA, Fernando (1993a), «O Guardador de Rebanhos. VIII – Num meio-dia de fim de Primavera» in Alberto Caeiro, *Poemas de Alberto Caeiro*, nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor, Lisboa, Ática.
- (1993b), «Passagem das Horas» in Álvaro de Campos, *Livro de Versos*, edição crítica, introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Estampa.
- (1990), *Livro do Desassossego*, vol. 1, organização e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha, Coimbra, Presença.
- (1982), *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. 1, recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- (1944), *Poesias de Álvaro de Campos*, nota editorial e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor, Lisboa, Ática.
- (1942), «Autopsicografia» in Fernando Pessoa, *Poesias*, nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor, Lisboa, Ática.
- PIRANDELLO, Luigi (2019), *Um, nenhum e cem mil*, trad. Francisco Degani, Nova Alexandria, e-book.
- SERRÃO, Alice (2013), Prefácio, in Luigi Pirandello, *Fuori di Chiave*, Milão, AlboVersorio.

ROBERTA ROSSI

Cantora, compositora e letrista italiana. Já lançou dois álbuns, escreveu e executou ao vivo as músicas para uma peça teatral de Patroni Griffi e tem actuado muito na Itália e no estrangeiro. *Una Persona* é o seu primeiro trabalho como encenadora.

Fernando Pessoa dramatasta: apontamentos sobre o *background* teatral do autor

RODRIGO XAVIER

The outset of this study befalls from the presence of some dramatic works at Fernando Pessoa's private library, and discusses the reception of those texts through the side notes analysis as well as the critical fragments and texts written by the poet about those pieces and its respective authors. The present work intends to present the impressions resulting from the first phase of an ongoing investigation around the poet's literary background regarding the universe of drama and its respective critical fortune. The main hypothesis surrounding this investigation is that Pessoa could have grasped some elements – such as lyricism, tragic, inertia, symbolism, subjectivism – presented through these pieces in order to build his perspective as a dramatic poet.

FERNANDO PESSOA / J. W. VON GOETHE / MAURICE MAETERLINCK / WILLIAM SHAKESPEARE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS E ESTADO DA QUESTÃO

O *background* intelectual de Fernando Pessoa é reconhecido por seus estudiosos por duas características principais: heterogeneidade dos temas e universalidade dos autores. Essas preponderantes marcas estão presentes igualmente em seus textos. Tanto a heterogeneidade quanto a universalidade se apresentam em sua produção pelo desdobramento de sua subjetividade plurimembre nas já catalogadas 136 personalidades fictícias (Pizarro, 2017), que se multiplica em mais de trinta mil textos que compõem o acervo depositado hoje no espólio E3 da Biblioteca Nacional de Portugal. Sua produção aponta para um universo de influências dificilmente catalogável, impossível de ser sintetizado em índices, quer onomásticos quer temáticos, tamanha a variedade de teorias estéticas e filosóficas formadoras do *background* de Pessoa, sobre o qual já apontava a investigadora Filipa de Freitas: «Não é inédito que Fernando Pessoa teve uma vasta cultura literária nem que a sua relação com outros

escritores raiou, frequentemente, a crítica, ora positiva, ora negativa, numa comparação com o seu próprio ideal. A este propósito, basta verificar a sua biblioteca particular, onde se encontram dezenas de volumes [...] destacando-se a literatura [...]» (Freitas, 2016: 117).

A BpFP (Biblioteca Particular de Fernando Pessoa) possui catalogados 1317 volumes, «estando nela representadas oito línguas (Espanhol, Francês, Galego, Grego, Inglês, Italiano, Latim e Português)» (Pizarro *et al.*, 2010:15), títulos que, como se pode verificar *on-line* (todos os volumes da biblioteca estão digitalizados e a grande maioria possui livre acesso)¹, abrangem todas as áreas de conhecimento, havendo, no entanto, uma concentração maior dos volumes na classe 8 da Classificação Decimal Universal (CDU). Segundo os editores Jerónimo Pizarro, Patricio Ferrari e Antonio Cardiello:

[...] seguindo o sistema de Classificação Decimal Universal (CDU) 10 (v. título de cada classe na lista principal), a classe 8 («Linguística. Filologia. Literatura») contém mais da metade dos volumes, sendo que a classe 1 («Filosofia. Psicologia»), com 181 títulos, ocupa também uma parte considerável do acervo total. A coleção está composta por livros, revistas, jornais e recortes de imprensa adquiridos através de diversos meios: prémios escolares, compras (directas e por correspondência), aquisições em segunda mão, ofertas, heranças, entre outros 11. (Pizarro *et al.* 2010: 15)

Esse considerável acervo de literatura inclui diversas peças de teatro, que principiam em Sófocles, passando por William Shakespeare, J.W. von Goethe, Molière, culminando em dramaturgos que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial. Destacam-se, entre esses mais recentes homens de teatro lidos por Fernando Pessoa, o russo Nicolai Evreinov e o belga Maurice Maeterlinck. A quantidade e, sobretudo, a variedade das correntes estéticas dos autores catalogados na BpFP nos impelem muitas dificuldades na tentativa de estabelecer o referido *background* literário de Pessoa. Uma delas é mapear as influências destes dramaturgos no processo de criação da poesia dramática de Fernando Pessoa. Aliás, o sintagma «poesia dramática» consiste em si mesmo num problema teórico para os estudos pessoanos.

1 O acervo pode ser consultado remotamente pelo endereço <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>.

Antecipa-se a essa dificuldade de mapeamento de possíveis influências a questão em torno de outro problema: determinar o material textual que de fato faz parte do que hodiernamente se denomina teatro de Fernando Pessoa. Assim como parte de sua «obra» – fragmentária, plural, e editada apenas após a morte do poeta em 1935 – seu «teatro» ainda está em processo de «redescoberta», de transcrição, de restabelecimento dos textos, de descrição de sua materialidade e de devida catalogação, para então uma posterior organização em edições – críticas ou não – e ulterior publicação.

Há setenta anos essa metodologia de trabalho tem sido imprimida – de maneira mais ou menos criteriosa – pelos investigadores, críticos e editores da obra pessoana, iniciada por Eduardo Freitas da Costa na década de 1950, resultando na publicação da edição *princeps* dos *Poemas Dramáticos* (1952), que incluía tão somente *O Marinheiro* e o *Primeiro Fausto*. Não são poucos os que se têm lançado ao desafio de editar Pessoa desde então.

Apesar das dificuldades, alguns trabalhos significativos sobre o teatro de Fernando Pessoa têm sido publicados em Portugal e no exterior desde 1952. Pode destacar-se entre esses trabalhos o texto «Algumas peças de ficção ainda inéditas de Fernando Pessoa» (1966), de António de Pina Coelho, que apresenta, entre outras coisas, uma lista com peças inéditas àquela altura, encabeçadas pelo título «Theatro d'Extase» (Coelho, 1966). Segue-se o trabalho de Teresa Rita Lopes *Fernando Pessoa et le Drama Symboliste: heritage et creation* (1977), investigação que situa a produção de Pessoa em seu diálogo com o drama simbolista, na intenção de prescrutar o gênero dramático na peculiaridade do teatro de Pessoa. O interlocutor de Pessoa é o autor belga Maurice Maeterlinck, mas Lopes também «conversa» Pessoa com outros autores do simbolismo francês (por exemplo, Mallarmé); seguem-se a estes os estudos mais focalizados n' *O Marinheiro*, peça ainda publicada em vida e, por isso, a mais estudada pelos críticos. Destacam-se os trabalhos de Cláudia J. Fischer «Auto-tradução e experimentação interlinguística na gênese d' *O Marinheiro* de Fernando Pessoa» (2012); o artigo de Maria Helena de Moura Neves «O estatuto da linguagem n' *O Marinheiro* de Fernando Pessoa» (2004); a dissertação de Suely Aparecida Zeoula de Miranda *O Marinheiro na poesia de Fernando Pessoa: Porto ou travessia?* (2006), e, apenas por uma questão de delimitação momentânea, *O marinheiro (de) Fernando Pessoa: Heranças clássicas no drama estático*, texto de Thiago Bechara (2018); destaque também o número especial da revista *Pessoa*

Plural dedicado ao teatro de Fernando Pessoa, publicado pela Brown University: *Um Novo Acto no Teatro Pessoaano* (2018), editado a convite pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa; a recente dissertação de Flavio Rodrigo Vieira Lopes Penteado, intitulada *O Teatro da Escrita em Fernando Pessoa* (2015), e as últimas edições do teatro de Fernando Pessoa, nomeadamente: *Teatro do Êxtase* (2010), edição organizada por Caio Gagliardi; e a edição crítica do *Teatro Estático* (2017), edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, a edição do *Fausto*² (2018), edição de Carlos Pittella, e as edições digitais do *Fausto*, «Fausto: uma existência digital» (acessível em <http://faustodigital.com>) e da *Trilogia dos Gigantes*, projeto finalizado, coordenado por Filipa de Freitas e Jerónimo Pizarro.

Salvaguardada a importância de todos os trabalhos referidos acima, a vertente dramaturgical de Fernando Pessoa, a exemplo do que também ocorreu com os textos em prosa, e diferentemente do que acontece com a denominada «poesia» – que já é contemplada em maior proporção pelas edições dos últimos vinte anos (2000-2020) – é ainda subinvestigada.

Entre as décadas de 1950 e 1980, o teatro de Pessoa era praticamente desconhecido (com exceção, como já referimos, d' *O Marinheiro* e do *Primeiro Fausto*), e a crítica em torno do teatro pessoano se tornou mais constante nos últimos quarenta anos. Alguns fatores contribuíram para essa guinada, dentre eles: a) a aproximação do teatro de Pessoa ao teatro simbolista de Maeterlinck, feita por Teresa Rita Lopes em seu estudo *Fernando Pessoa et le Drama Symboliste: heritage et creation*, de 1977; b) a descoberta dos textos metateatrais de Pessoa, quer em escritos de estética e de crítica literária, quer em sua extensa epistolografia, publicados primeiramente por Georg Rudolf Lind (1967), ganhando nos últimos anos edições que tratam separadamente, por exemplo, as apreciações literárias (Bothe, 2013); c) as duas edições do *Fausto*, de Pessoa, organizadas respectivamente por Colombini (1986) e Sobral Cunha (1988); d) mais recentemente, as edições críticas do teatro de Fernando Pessoa, *Teatro Estático* e *Fausto*, assinadas respectivamente por Freitas e Ferrari (2017) e Pittella (2018), que possibilitaram aos estudiosos da obra pessoana tomar contato com a sua produção dramaturgical.

2 Importante não esquecer que podemos considerar a edição de Pittella como a quarta edição do *Fausto* pessoano. As demais seriam a edição do «Primeiro Fausto» publicada na edição *princeps* de Eduardo Freitas da Costa (1952), a edição do *Primeiro Fausto* de Duílio Colombini (1986), e a edição de *Fausto: tragédia subjetiva*, de Teresa Sobral Cunha (1988).

PESSOA LEITOR DE TEATRO

Pensar Fernando Pessoa leitor de teatro implica, necessariamente, pensar antes Fernando Pessoa leitor. Este é um aspecto que pode passar despercebido por muitos críticos da obra pessoana, mas é questão importante proposta pelo crítico Patricio Ferrari ao investigar a marginalia produzida por Fernando Pessoa em quase trinta anos de sua atividade literária. Em trabalho publicado em 2008, intitulado «Fernando Pessoa as a Writing-Reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of His Marginalia», Ferrari explica como a leitura atenta de Pessoa, seguida da produção de marginalia (que se constitui praticamente como um gênero à parte desde Coleridge) tiveram papel decisivo na formação de Fernando Pessoa como escritor.

The practice of marginalia — a term coined by Samuel Taylor Coleridge for annotating the margins of books — has been a fruitful *modus operandi* of numerous writers particularly since the last decades of the eighteenth century. And from his Durban days onwards, Fernando Pessoa's writing life evolved within such a practice; for before the writer he came to be, Pessoa was first and foremost, a reader — a reader with pen in hand. (Ferrari, 2000: 69)

Ainda que a presença de um determinado livro na BpFP, mesmo que datado, não coincida necessariamente com o período em que Fernando Pessoa o leu, e tão-pouco represente uma influência direta e definitiva na obra do poeta, é definitivamente importante considerar — no universo de Fernando Pessoa — o cruzamento de informações relativas ao seu acervo, especialmente em se tratando dos autores de teatro, que em sua biblioteca particular se multiplicam. As reflexões de Pessoa sobre esses autores — quer em marginalia, quer em textos de crítica avulsos — parecem sobremaneira decisivas para que se analise a relação entre o Pessoa leitor-escritor de teatro. Emerge aqui mais um problema em torno da referida discussão. Como saber que autores de fato influenciaram Fernando Pessoa, e quais ele apenas leu, sem que suscitassem um impacto significativo no seu *background*? É possível propor então uma aproximação ao problema em termos de conjuntos, de modo que fique mais fácil a compreensão.

Conjunto A — livros de dramaturgos ou sobre dramaturgos que constam na BpFP — Biblioteca particular de Fernando Pessoa (por exemplo, Ésquilo, Sófocles)

Conjunto B — livros de dramaturgos ou sobre dramaturgos que já constaram na BpFP, e que foram negociados ou perdidos (por exemplo, Ibsen, Racine)

Conjunto C — textos de Fernando Pessoa sobre dramaturgos que figuram ou já figuraram na BpFP (por exemplo, Goethe, Shakespeare)

Conjunto D — textos de Fernando Pessoa que incorporam a proposta estética de dramaturgos que figuram ou já figuraram na BpFP (por exemplo, Maeterlinck, Evreinov)

Conjunto E — textos de Fernando Pessoa sobre dramaturgos que não figuram e não figuraram na BpFP (por exemplo, Vitoriano Braga)

Na BpFP, encontram-se aproximadamente 50 títulos que incluem peças de teatro e ensaios críticos sobre teatro. Em sua maioria, os ensaios críticos versam sobre as obras de autores que fazem parte do acervo do poeta. Destacam-se, no conjunto de peças de teatro, as três versões do *Fausto*, de Goethe, duas versões de *The Tempest*, de Shakespeare — além de uma edição da obra completa do dramaturgo inglês —, três volumes do *Teatro* de Maeterlinck, incluindo uma edição avulsa da peça *Monna Vanna*, dois volumes do *Teatro* de Ésquilo e o *Teatro da Alma*, de Evreinov. Há ainda volumes sobre teatro isabelino, um volume do *Teatro* de Sófocles, um volume do *Teatro* de Eurípides, e as *Obras Completas* de Molière.

A partir dessa bibliografia, procurar-se-á fazer aqui uma breve exposição a respeito de algumas das obras no âmbito do escopo dos conjuntos «A-E» estabelecidos acima, de modo a elucidar alguns pontos sobre a recepção desses autores por Fernando Pessoa, e o ulterior desenvolvimento de estéticas e temas presentes nas referidas obras.

Ésquilo e a gênese do drama lírico

A importância da presença de obras dos três mais importantes dramaturgos gregos na BpFP em primeira análise não ultrapassaria o aspecto canônico desses textos, ou seja, o consenso de que ler esses textos diz respeito à herança clássica. Eurípides e Sófocles representam esse cânone, e certamente foram uma leitura valorosa para Pessoa, levando-se em conta o fato de o poeta não ter negociado os livros, como fez com tantos outros. É difícil afirmar com convicção quando Pessoa leu os textos, mas o ano de publicação das edições e as assinaturas de Pessoa em alguns



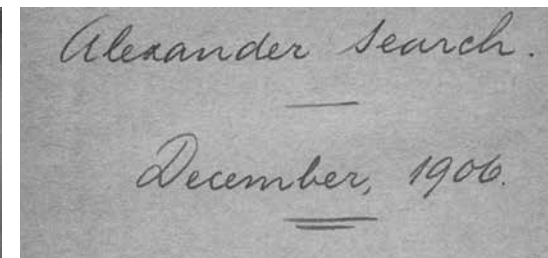
ASSINATURA DE FERNANDO PESSOA,
CONTRACAPA DE THE LYRICAL DRAMAS
OF ÆSQUILUS

desses volumes podem auxiliar na tarefa de uma aproximação da datação de leitura pelo autor.

Os textos de Eurípides *The works of Euripides* (1916), em três volumes, e *Théâtre de Sophocle* (s/d) não apresentam nenhuma assinatura ou datação de Pessoa. Nos três volumes de Ésquilo, *Théâtre d'Eschyle* (s/d) também não constam assinaturas ou datas. Todavia, o volume *The Lyrical Dramas of Æschylus* (1917) é assinado por Fernando Pessoa. Chama à atenção, sobretudo, a assinatura de Alexander Search, acompanhada da data de dezembro de 1906, na edição francesa, *Prométhée enchainé*, traduzida por Par H. Weil. A edição é de 1884, mas a assinatura de Search certifica que Pessoa, que provavelmente adquiriu o livro em 1906, o leu após essa data.

As assinaturas de Search e Pessoa nas edições de Ésquilo apontam para a importância do dramaturgo grego na formação do teatro de Pessoa. É possível, contudo, inferir, a partir da data de assinatura de Search, que é coincidente com o período em que Pessoa começou a escrever os poemas do seu *Fausto* (Pittella in Pessoa, 2018: 24), período também de uma das edições do *Fausto*, de Goethe, na biblioteca de Pessoa. Esse dado parece corroborar a tese de um crescente envolvimento de Pessoa na leitura de teatro, já que são também de 1908 e 1912, respectivamente, os volumes do teatro de Maeterlinck presentes na BpFP. Ferrari resgata a questão Search-Ésquilo em sua tese de doutoramento *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa* (2012):

Aeschylus's *Prométhée enchainé*, a bilingual edition (Greek-French) bears Search's name and date ("December, 1906") on the front flyleaf, as well as the scansion and marginal translation of a few lines [...]. There are a few Greek words in Pessoa's archive, at times with Search's signature accompanying them (e.g., 79A-85'). (Ferrari, 2012: 150)



ASSINATURA DE ALEXANDER SEARCH
(CONTRACAPA DE PROMÉTHÉE ENCHAINÉ)

CAPA DE PROMÉTHÉE ENCHAINÉ
(BFPF - CFP 8-177)

Ésquilo também é o criador do que a crítica denominou «drama lírico», gênero que está em alguma medida teoricamente relacionado com o teatro estático, como será apontado mais à frente neste texto. Ainda sobre Ésquilo, há um destaque a lápis, provavelmente feito por Pessoa, no prefácio da edição, na passagem em que o editor, John Stuart Black, introduz a ideia de drama lírico no teatro de Ésquilo.

The lyric drama is the most ancient of all dramatic representation. It is attested that Æschylus composed the music for his own tragedies. That those tragedies were musical throughout there can be no doubt, the dialogue being, as we should now describe it, chanted or intoned upon some pre-scribed arrangement of musical notes, and the choruses which intersperse this dialogue being set to more formal music. This identity of musician and poet, constituting a two-fold "maker", was not continued in the case of subsequent Greek tragedians. (MacFarren, 1880: 126)

Ainda que no nascimento do drama lírico a relação estabelecida seja diretamente entre poesia e música, o papel do coro na tragédia, entre outras características que evoluirão ao longo dos séculos para os autos, os madrigais, os oratórios, e as óperas, a fusão do componente lírico com o drama será de significativa importância para a formação de um

The academic student, who is familiar with these matters, is aware that what has been here constructed hypothetically, as a natural result of the circumstances, is the real historical account of the origin and progress of the Greek tragedy, as it is shortly given in a well-known passage of Diogenes Laertius. "In the oldest times," says that biographer of the philosophers, "the Chorus alone went through the dramatic exhibition (*θεωρηματικὴ*) in tragedy; afterwards Thespis, to give rest to the Chorus, added one actor distinct from the singers; then Æschylus added a second, and Sophocles a third; which gave to tragedy its complete development."* The reason mentioned here for the addition of the first actor by Thespis, is a very probable one. The convenience or ease of the singers contributed, along with the lively wit of the Greeks, and a due regard for the entertainment of the spectators, to raise the dramatized ode, step by step, into the lyrical drama.

TRECHO SOBRE LYRICAL DRAMA
(THE LYRICAL DRAMAS OF ÆSQUILUS)
(PORMENOR)

Fernando Pessoa dramaturgo, ainda que esse adjetivo, no caso do poeta português, não possa ser tomado em termos categóricos.³

Apesar de Fernando Pessoa não ter escrito apreciações literárias direcionadas a Ésquilo, fica claro o interesse do poeta pelo teatro grego, especificamente sobre a relação entre tragédia e a poesia lírica. Há subsídios para que se possa traçar um percurso de leitura de Pessoa, a partir da tragédia ática, na procura de construir um arcabouço que sustente a posterior escritura de seus textos dramáticos.

William Shakespeare e a fusão entre lirismo e simbolismo

A recepção da cultura literária anglófona por Fernando Pessoa é de uma ordem de grandeza incomensurável, dada não somente a formação inglesa do escritor a partir dos anos de residência em Durban, mas também todo o repertório de autores lidos, traduzidos, comentados e «editados» por Pessoa durante a vida. Na BpFP, encontram-se catalogados mais de 250 títulos em língua inglesa.

Trata-se da biblioteca de um autor português, contudo, atendendo ao facto de a maior parte dos livros estar escrita em língua inglesa, parece antes a biblioteca de um autor inglês que tivesse a necessidade de recorrer a traduções francesas e algum interesse especial pela literatura

3 A esse respeito, é importante referir o ensaio de W. B. Stanford «Sound, Sense, and Music in Greek Poetry» (1981). As relações entre música e poesia são apresentadas pelo autor de maneira categórica, partindo da questão do metro, aprofundando-se, inclusive, na análise dos afetos que são convocados pela música, aspectos tema de reflexão na Antiguidade por parte de Platão e Aristóteles. «[...] we should remember that the Greeks applied the same term to both poetry and music [...] and that Greek poetry at any rate in the earlier periods was probably recited in a semi-musical way, intermediate, we are told, "between singing and speaking". Further, the old name for poetry, before the fifth-century technologists studied it, was "song" [...]» (Stanford, 1981: 133).

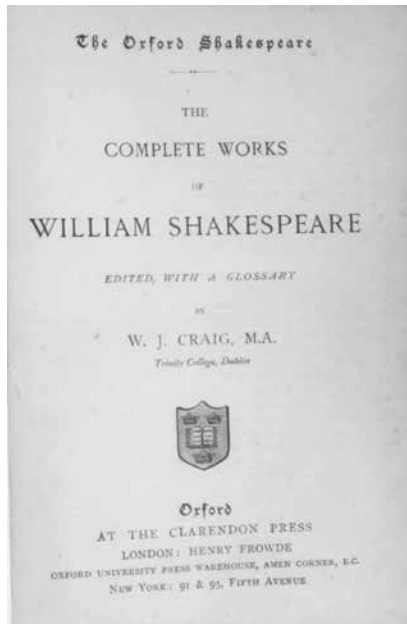
portuguesa. Pessoa comprava livros na Livraria Inglesa de Lisboa e encomendava livros da Inglaterra com alguma assiduidade. Muitos dos títulos portugueses que constam na sua biblioteca foram-lhe oferecidos, como o revelam diversas dedicatórias. (Pizarro *et al.*, 2010: 14)

William Shakespeare é autor decisivo na formação literária e crítica de Fernando Pessoa, o que pode ser observado não apenas pela presença das obras do autor inglês e de uma considerável bibliografia passiva sobre o autor inglês em sua biblioteca particular, mas sobretudo pelos escritos constituintes de seu espólio nos quais Pessoa dedica boa parte de sua reflexão crítica sobre literatura e teatro em torno das peças de Shakespeare. Além disso, Pessoa foi tradutor do dramaturgo inglês, e em seu espólio encontra-se ainda uma série de planos e listas nos quais os projetos em torno da apreensão crítica e da tradução de Shakespeare faziam parte do horizonte de expectativa do poeta português.

Considerando-se que há uma extensa fortuna crítica em torno da relação Pessoa-Shakespeare, ater-se-á a abordagem aqui proposta a apresentar os pontos mais evidentes da recepção de Shakespeare por Pessoa a partir de sua biblioteca e de suas apreciações críticas ao dramaturgo, em especial àquelas direcionadas especificamente ao teatro.

A presença de Shakespeare, tanto na escrita de Pessoa como na sua biblioteca, ilustra a existência de um diálogo múltiplo e constante com o dramaturgo inglês. Aliás, os quase vinte livros sobre Shakespeare que encontramos na biblioteca pessoana não devem constituir a totalidade dos que o escritor consultou até o fim da vida. (Pizarro/Ferrari, 2011: 66)

A BpFP contém, sob autoria de Shakespeare, uma edição intitulada *Obras Completas* (s/d), e duas edições de *The Tempest*, uma de 1908, outra de 1921, respectivamente. Apesar de a edição de *Complete Works* não ter data de publicação, lemos «F. A. N. Pessoa | With Kind regards from | W[illia]m Storm | Durban | Aug[us]t 16th 1905». Logo, infere-se que Pessoa começou a ler Shakespeare antes mesmo dos demais autores de teatro. Já na segunda página do volume, primeira página de *The Tempest*, há uma anotação de Pessoa que demonstra o interesse investigativo do poeta em relação ao drama shakesperiano. Pessoa escreve: «First published in the First Folio. 1623» (Shakespeare, s/d: 2). Essas anotações de Pessoa a respeito dos fólhos se repetem em primeiras páginas de outras peças ao longo da edição presente na BpFP.



ASSINATURA DE FERNANDO PESSOA, COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE

CONTRACAPA DA EDIÇÃO COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE

O criterioso estudo de Teresa Filipe intitulado «Pessoa, tradutor sucessivo de Shakespeare» (Filipe, 2018: 120-283) corrobora a ideia da presença maciça de Shakespeare em Pessoa. Cita-se *ipsis litteris* as considerações de Filipe sobre essa atração do poeta pelo dramaturgo.

Pessoa sentiu-se atraído pelo génio de Shakespeare desde muito cedo e sempre ao longo da sua vida. A bibliografia shakespeariana actualmente existente na BpFP é extensa: as obras com data de edição mais antiga são de Walter Begley (1903) *Is It Shakespeare?* London: John Murray, assinada «Fernando Pessoa», e Thomas Carlyle (1903) *Sartor Resartus; Heroes; Past and Present*, London: Chapman & Hall Ltd, assinada «F. A. N. Pessoa» e datada em Durban, «February 1904» (esta obra, não sendo exclusivamente sobre Shakespeare, possui sobre este autor importantes análises, com marginália de Pessoa) e a mais recente, de John Mackinnon Robertson (1930) *The Genuine in Shakespeare*, London: Routledge Ltd. A esta bibliografia acrescem numerosos documentos autógrafos no Espólio 3 à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal onde se encontram registos da presença de Shakespeare em Pessoa, em diários de leitura, planos de tradução, fragmentos. O interesse que o dramaturgo desperta é diversificado, da célebre controvérsia acerca da autoria dos textos shakespearianos a questões relacionadas com a genialidade ou a sua suposta homossexualidade. (Para um estudo e transcrição de documentos sobre «A questão

ANOTAÇÃO DE FERNANDO PESSOA SOBRE THE MERRY WIVES OF WINDSOR (BFPF - CDU 821.111-2) (PORMENOR)

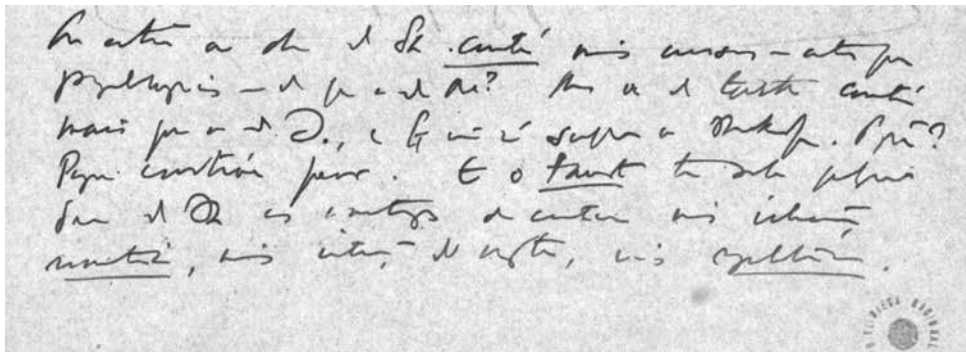
Shakespeare-Bacon», ver Fernando PESSOA, *Escritos Sobre Génio e Loucura* (2006-I: 341-378). O fascínio pela obra do dramaturgo manifestou-se de igual modo na intenção de traduzir as suas obras para português, vontade que o acompanhou nas diferentes empresas de edição que projectou. (Filipe, 2018: 122)

Sobre o trabalho crítico de Pessoa em relação à dramaturgia shakespeariana, além da bibliografia citada por Teresa Filipe, parecem oportunos alguns apontamentos feitos pelo poeta. Em texto conhecido por estudiosos de Pessoa, e atribuído a Ricardo Reis, intitulado «Milton Maior que Shakespeare», Reis compara em escala de gradação Milton, Goethe e Shakespeare, teorizando, dentre outras coisas, sobre o valor do teatro de Shakespeare em comparação ao teatro de Goethe, e afirma:

Ou então a obra de Sh[akespeare] contém mais cousas — outras que psicológicas — do que a de M[ilton]? Mas a de Goethe contém mais que a de S[hakespeare], e G[oethe] não é superior a Shakesp[ea]re]. Porque? Porque constrói peor. E o *Fausto* tem sobre qualquer drama de Sh[akespeare] as vantagens de conter mais ideação *romantica*, mais intenção de *mysterio*, mais *symbolismo*. (Pessoa, 2012: 183).

Esse parece ser um ponto interessante na análise do valor de determinadas características que para Fernando Pessoa compõem o drama do ponto de vista estético, já que uma peça tem «vantagens» sobre outra, por algumas razões, dentre elas conter «mais symbolismo». Na mesma direção, em outros dois fragmentos — estes escritos em inglês — analisa o tipo de dramaturgo que é Shakespeare, caracterizado por uma matéria poética que o diferencia de outros autores de teatro.

Nos fragmentos BNP/E3 [144-54r], «S[hakespeare] either a dramatist, poet or dr[amatic] p[oet].» — no qual Pessoa escreve, «(c) ∴ [therefore] a lyric poet. [...] Thus we see that the supreme lyric poet *blossoms into the lyrical dramatist.» —, em outro, BNP/E3 [14E- 86] [c.1914], intitulado, «Defects of Sh[akespeare]» — onde se lê: «— The unity of



MILTON MAIOR QUE SHAKESPEARE, BNP/E3 [76A-60R] (PORMENOR)

S[hakespeare]’s plays is not dramatic but lyric. [...]»; e, por último, em BNP/E3 [76-39], «Shakespeare – his defects» – no qual afirma: «O grau supremo do lirismo será exprimir perfeitamente um grande numero de estados de alma.» (Pessoa, 2012: 236-241) –, percebe-se a dialética construída por Pessoa entre a figura do dramaturgo e do poeta, aprofundando essa dialética para o binômio dramático *versus* lírico, ainda que aponte que o lirismo, em seu grau «supremo», é capaz de «exprimir perfeitamente grande numero de estados de alma [...]», como citado acima.

Esses fragmentos ratificam uma reflexão constante de Fernando Pessoa sobre a estética do teatro, sobre os elementos que caracterizam um drama e um dramaturgo, e um autor, como Shakespeare, por ser fundamentalmente lírico. Esse perfil, por assim dizer, o afastaria de um modelo de dramaturgo que privilegiaria alguns elementos na constituição de suas peças, a saber pelo fragmento [14E- 85r], sob o título «*Defects of Shakespeare*»:

Qualities of the dramatist: A. *As to plot*:

- (1) Completeness.
- (2) Inevitableness.
- (3) Dramaticness.

(Pessoa, 2012: 239)

José Augusto Seabra, em seu trabalho *Fernando Pessoa ou o Poeto-drama* (1974), já apontava para essa problemática da conceituação de Pessoa como poeta dramático e poeta lírico-dramático (um defeito como em Shakespeare?). Segue explanação de Seabra sobre a questão:

E assim, se Pessoa, enquanto «poeta dramático» (irrealizado), cria os heterónimos, estes, enquanto poetas-outros-que-Pessoa, criam as respectivas obras poéticas. Não é pois, em rigor, o «poeta dramático» que escreve «em» poesia lírica, mas sim os poetas líricos que escrevem, não «em», mas poesia lírica. De facto, não dando Pessoa à poesia dramática «a forma de drama, nem explícita nem implicitamente», restam os poetas líricos a que deu nascença através da sua frustração enquanto «poeta dramático». Pode dizer-se, metaforicamente, que é a morte do poeta dramático que está na origem da sua metamorfose nos poetas líricos, os quais se nutrem da substância do seu corpo múltiplo. (Seabra, 1974: 21)

Poderia depreender-se daí que Pessoa, a exemplo de Shakespeare, é um poeta dramático com os defeitos do excesso de lirismo? Ou trata-se de mais um caso de ironia crítica do poeta? Seria razoável afirmar que Pessoa encarna uma espécie de *continuum* a partir do qual não seria exatamente um dramaturgo na acepção genética do termo, pois oscila entre a figura do autor de drama, das personagens que compõem esse drama – liricamente – e do espectador de seu próprio drama encenado na subjetividade do autor, e neste último ponto, aparentemente difere de Shakespeare.

Para Pessoa, o elemento lírico seria fundamental para um mergulho no íntimo das personagens, e a forma «verso» em substituição a uma forma mais «narrativa», constitui-se como forma ideal para esse aprofundamento.

Elemento lírico: (1) aprofundamento da vida interior das personagens: (a) a linguagem, por ser verso, é mais intimamente reveladora de emoção; (b) a circunstancia de o autor imprimir a sua personalidade á expressão que as personagens dão de si (porque fatalmente o verso não varia de person[agem] para personagem, sendo um o estylo – o do autor) dá-lhe a possibilidade de dar toda a emoção possível, porque a dá através do genero de expressão que a sua individualidade busca quando exprime as suas dores; (c) o caracter das personagens, portanto, de ser vincado mais fundo, para compensar a uniformidade do estylo, não ha aqui outro elemento a apontar?//d’aqui o aprofundamento maior da vida interior da personagem – não é assim?/ (Pessoa, 2012: 241)

Voltando ao início dessa breve abordagem sobre a leitura de Shakespeare empreendida por Pessoa, buscou-se sobretudo demonstrar

alguns pontos da discussão em torno de uma conceituação sobre dramaturgo, poeta lírico, dramaturgia lírica, dramaturgo lírico. Esse dado importa ao breve estudo em curso porque também diz respeito aos elementos constitutivos de uma metateatralidade em Pessoa, sobre um pensar que se debruça sobre a escrita do teatro e sobre os valores que fundamentarão a sua dramaturgia.

Alguns trabalhos críticos importantes que reiteram a tese da influência de Shakespeare, não apenas na poesia de Pessoa mas também em sua atividade de crítico, deveriam estar presentes, mas deixaram de figurar neste texto por questões de delimitação. Dentre esses trabalhos, convém destacar o trabalho de Mariana Grey de Castro *Fernando Pessoa's Shakespeare: The Invention of the Heteronyms* (2015), no qual a esse respeito escreve:

In contrast to the relative scarcity of allusions to Shakespeare in Pessoa's poetry his critical appraisals of the dramatist's work abound, characteristically fragmentary, dispersed and disjointed, and usually in the context of wider examinations on art and literature, authorship, genius and madness, and sexuality. (Castro, 2015: 46)

Nikolai Evreinov e a relação entre teatro e subjetividade

Os estudos envolvendo a influência de Nikolai Evreinov no teatro pessoano encontram-se em novo estágio após recente publicação do texto de Nicolás Barbosa López «Pessoa e o drama russo: leituras e influências na primeira fase do teatro estático» (López, 2018). De fato, o texto de Barbosa López apresenta, metódica e rigorosamente, elementos da influência de Nikolai Evreinov na formação do teatro estático de Fernando Pessoa. E o faz a partir de pressupostos que são igualmente caros na construção deste presente artigo. A saber, López parte da presença de Evreinov na BpFP, e a partir dessa presença apresenta as aproximações entre o teatro da alma e o teatro estático, ampliando o seu escopo a outros autores do drama russo, especialmente Anton Tchekhov.

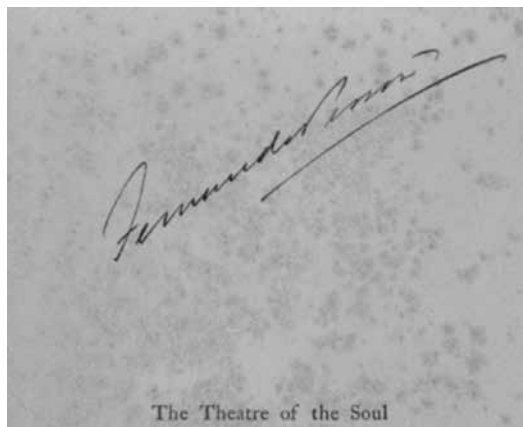
A partir de uma das notas de rodapé do trabalho de López, na qual apresenta alguns títulos de teoria teatral escritos por Evreinov, chegou-se a *Theatre for Oneself* (1915). O argumento central de Evreinov nesse ensaio consiste na ideia que no teatro existe uma figura central, e essa figura central, ela própria, os outros personagens do drama, o conjunto

do drama, em última análise, a própria ação, não devem ser considerados como representando alguma realidade objetiva, mas como representando as percepções subjetivas e variáveis da figura central representativa de si e do mundo. Nas palavras de Evreinov:

The art of the "theatre for oneself" is simply an improved or artistically improved edition of that practice in which each of us indulges (for the theatrical instinct is common to all of us) and which is usually defined by rather vague and sometimes not very complimentary expressions, as, for instance, "to play the fool," "to play comedies," "to feign this or that," "to play this or that role," "to watch the fight of two fools, or the quarrel of two lovers". (Evreinov, 1915: 191)

Estabelece-se por ora uma aproximação, ainda que cuidadosa, entre o conceito de «theatre for oneself» de Evreinov e o «drama em gente» de Fernando Pessoa, embora seja consenso entre os estudiosos que, em Pessoa, a ideia do «drama em gente» envolve uma série de aspectos que ultrapassam o problema da dramaturgia em si, enquanto em Evreinov a problematização em torno de autoria e personagens se dá em torno da matéria teatral, ou melhor, do teatro enquanto texto e representação. Contudo, é interessante a ideia do instinto teatral apresentada por Evreinov, na medida em que absorve uma ideia comum em parte do teatro pessoano, a saber, o aspecto metateatral que está presente na ideia de drama em gente, a criar personagens que põem em questão a viabilidade da cena teatral como algo separado da vida.

Oportuno retomar a ideia da paralisia diante da luta entre razão e sensibilidade, entre o objetivo e o subjetivo, entre o lírico e o narrativo, componentes dialéticas do mergulho profundo na individualidade, presentes, segundo Barbosa López, nas peças de Evreinov e Tchekhov (outro autor russo lido por Pessoa e, como Evreinov, presente em sua biblioteca), em consonância como se verá em peças do teatro estático pessoano, mas também no *Fausto*. Essas componentes, simbolicamente representadas na peça de Evreinov pela estratégia de particionamento e desnominização das entidades – M1, M2, 1st Concept of Singer, 2nd Concept of Wife –, apontam para o fenômeno do heteronimismo e para estados de alma que tecem o pano de fundo de boa parte da produção em drama escrita por Pessoa, sem mencionar sua decisiva presença no *Livro do Desassossego*. Destacam-se aqui três fragmentos a ilustrar essa questão (respectivamente, do *Fausto*, do *Desassossego* e de *Theatre of Soul*):

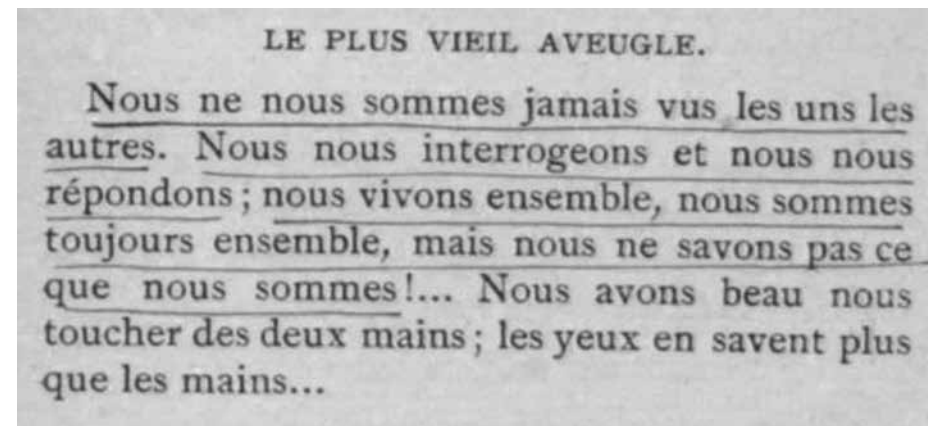


ASSINATURA DE FERNANDO PESSOA,
FOLHA DE ROSTO DE THE THEATRE OF THE SOUL

Qualquer cousa maior? Ah deve haver
Além de vida e morte, ser, não ser,
Innominavel super-transcendente —
Eterno incognito e incognoscivel!
Deus? Nojo. Ceo, inferno?
Nojo, nojo. P'ra que pensar, se ha-de parar aqui
O curto vôo do entendimento?
Mais além! Pensamento, mais além!
(Pessoa, 2018: 85)

Sei que estes pensamentos da emoção doem com raiva na alma. A impossibilidade de nos figurar uma coisa a que correspondam, a impossibilidade de encontrar qualquer coisa que substitua aquella a que se abraçam em visão — tudo isto pesa como uma condenação dada não se sabe onde, ou por quem, ou porquê. (Pessoa, 2013: 390)

M1. Is not you, of course, who are always crying out for brandy.
M2. And if I do, isn't forced on me? Isn't it because in your society there is nothing for our poor being to do but hang himself?
M1. Come now! You know very well that it is you, not I, who are the cause of misfortunes. Yes, you, the emotional self. What are you but a selfish libertine, a wreck of a man? Have you ever had any taste for study, ever taken any interest in noble, intellectual work, ever reflected on the idea of moral dignity?
M2. You are nothing but a pedant, a wretched academic dry-as-dust [...].
(Evreinov, 1915: 17)



TRECHO DE LES AVEUGLES PRESENTE NA BPPF, DESTACADO POR FERNANDO PESSOA (PORMENOR)

A tensão insolucionável entre razão e sentimento, em outras palavras, a impossibilidade de conciliação do pensado e do sentido, no universo de uma vida experienciada, que compreende as dimensões de um dentro e de um fora, e que parece não oferecer nenhuma solução ao impasse pendular de existir em uma espécie de intervalo, apresenta-se como questão presente tanto no drama-poético de Pessoa como no teatro da alma de Evreinov, até porque essa tensão diz respeito à poética de Pessoa em termos mais amplos, mesmo porque ele se autodenominava como «poeta impulsionado pela filosofia» (Pessoa, 1966: 14).

Maurice Maeterlinck, do drama lírico ao teatro estático

Maeterlinck é o autor mais investigado em termos dialógicos no que diz respeito à concepção e composição dramaturgica de Fernando Pessoa, especialmente em se tratando do seu teatro estático. A começar com o já citado trabalho pioneiro de Teresa Rita Lopes, vários outros estudos abordam as influências do dramaturgo belga no teatro pessoano, por razões que são definitivamente materiais, e que estão claramente apresentadas no estudo de Erika Brantschen Berclaz intitulado «Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: do teatro estático ao drama em gente» (2018).

Duas peças do primeiro volume do teatro estático maeterlinckiano, *Les Aveugles* e *L'Intruse*, foram intensamente anotadas pelo escritor português (Maeterlinck, 1911: 199-300 [CFP 8-333])¹. A influência direta da leitura

de Maeterlinck na criação de *O Marinheiro* (1914) é conhecida (Fischer, 2012). A recente publicação do *Teatro Estático* pessoano (Pessoa, 2017) possibilita a comparação entre duas visões de uma nova arte total: (i) influenciada pelas artes plásticas; (ii) intimamente associada à poesia lírica; (iii) empenhada no processo de revelação dos mistérios da alma humana; (iv) centrada não na ação dramática, mas na interação entre as personagens. (Brantschen Berclaz, 2016: 42)

Tal qual o procedimento assumido em relação a Evreinov, far-se-á aqui um recorte muito delimitado em relação à leitura que Pessoa faz de Maeterlinck, de modo a evitar o famoso «chover no molhado», perigo iminente nesse caso. Berclaz analisa o tema do estatismo em Pessoa a partir de Maeterlinck, e estabelece conexão desse estatismo com a ideia de drama lírico. E é esse pormenor que interessa nesse momento.

São muitos os textos de Pessoa, incluindo a epistolografia, fragmentos, ou mesmo ensaio de crítica literária e de reflexão filosófica, nos quais o poeta se dedica à reflexão sobre a questão do drama. Em parte desses escritos, estabelece-se um dialogismo entre poeta lírico e poeta dramático, ensaiando por vezes uma possibilidade de síntese que foge aos manuais de conceituação teórico-literária. Em carta escrita em 11 de dezembro de 1931, dirigida a João Gaspar Simões, e publicada postumamente pela primeira vez no n.º 48 da revista *Presença*⁴ (julho/agosto de 1931), Pessoa escreve sobre essa difícil síntese que se consubstanciaria em uma entidade nova, inclassificada até então pela teoria literária. Seria ela a do «dramático (sem poeta)». A citação é extensa, mas vale a pena referi-la de modo a ilustrar a divagação a propósito do dialogismo.

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro — eis tudo. Do ponto de vista humano — em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque — sou um histero-neurasténico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo

4 Disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_mater/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/index.html.

a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. *Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.* (Pessoa, 1936: 19; grifo nosso)

Esse poeta dramático, que constrói na emoção uma «pessoa inexistente» e finge essa mesma emoção desapegando-se de si próprio, encontra no elemento lírico uma das ranhuras dessa chave codificada que aponta para a fusão de sua «exaltação íntima» com a «despersonalização». G. W. F. Hegel, em um dos seus *Cursos de Estética*, discorre sobre a lírica, defendendo que, em seu caráter universal, na atitude lírica, o mundo objetivo, subsumido à consciência individual, é absorvido pela interioridade. Essa atividade subjetiva conjura o mundo objetivo, capturando-o para o vórtice (*maëlstrom*) da vida interior. Afirma-nos Hegel:

Ao separar-se da objetividade, o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior (Hegel, 2004: 153-154).

Segundo o filósofo, o que caracteriza, pois, o aspecto lírico da poesia é «a maneira como a *alma* com seus juízos *subjetivos*, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no *âmago* deste conteúdo» (Hegel, 2004: 177; grifo nosso).

Todo esse léxico, que inclui os termos «alma», «individual», «interioridade», «subjetividade», «âmago», encontra eco nas considerações de Brantschen Berclaz: «Em seus textos teóricos Fernando Pessoa valoriza o aspeto lírico do teatro estático» (Brantschen Berclaz, 2018: 49), e de Patrícia Taborda Silva: «Hence, both authors appear to believe that by inhibiting action and focusing on the text they can attain a state which, according to the Belgian playwright, allows the “interior drama” to unfold and the soul to reveal itself (Silva, 2018: 16)», que em seus ensaios tomam a questão sobre o lírico como fundamental para se

pensar a conexão entre os teatros de Maurice Maeterlinck e Fernando Pessoa.

Na segunda fase de seu teatro, Maeterlinck se afasta do ideal de teatro estático e, assim, procede em certo nível com uma renúncia à tentativa de fusão entre o poeta lírico e o dramaturgo, nas palavras de Marvin Carlson, a partir dessa fase: «a abstração facilmente disponível para o poeta lírico não era possível para o dramaturgo» (Carlson, 1997: 288). Maeterlinck, em seu prefácio ao *Théâtre Complet*, explicita:

Mais le poète dramatique ne peut se borner à ces généralités. Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d'après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées, les puissances supérieures, les influences intelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein. (Maeterlinck, 1979: 17)

[Mas o poeta dramático não pode se limitar a essas generalidades. Ele é convocado a trazer para a vida real, para a vida cotidiana, a ideia que ele tem do desconhecido. Ele precisa nos mostrar como, de que forma, sob quais condições, a partir de que leis, com que finalidade, agem sobre nossos destinos, os poderes superiores, as influências ininteligíveis, os infinitos princípios dos quais, como poeta, ele está convencido de que o universo está cheio.]

Acredita-se assim que a poesia dramática de Pessoa é influenciada pela primeira fase da produção de Maeterlinck, e que, anterior ao drama estático, constitui-se a lírica como elemento central na poética dos dois autores, uma espécie de ADN que possibilitará o aparecimento de outras variedades compositivas, principalmente na poética pessoana. Pessoa explica a interdependência entre a ideia de teatro estático e a poesia lírica:

Chamo drama estatico áquelle que, longe de buscar apresentar a acção, pretende apresentar inercias, isto é, que pretende revelar as almas n'aquillo que ellas conteem que não produz acção, nem se revela atravez da acção, mas fica dentro d'ellas, tudo quanto, no bom theatro dynamico, nunca pode apparecer no dialogo. O que seria mais normal que a *litteratura lyrica* desse, ou quando muito, a poesia narrativa, no que *parte da lyrica* — fórma isso a base do theatro estatico. (Pessoa, 2017: 276)

OS GRAUS DA POESIA LÍRICA (BNP/E3 18-50R / 18-51R) (PORMENOR)

Avançando ainda na concepção pessoana da poesia lírica, em texto datiloscrito e intitulado «[Os graus da poesia lírica]» (BNP/E3 18-50/51), datado aproximadamente de 1930 e publicado pela primeira no volume organizado por Georg Rudolf Lind, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1967), Fernando Pessoa discorre sobre quatro graus de poesia lírica, culminando no grau que aparenta ser aquele atingido por ele na sua incorporação do fenômeno do drama em gente, termo autorreferenciado que será apresentado na carta a Gaspar Simões cerca de um ano depois.

O quarto grau da poesia lyrica é aquelle, muito mais raro, em que o poeta, mais intellectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que attingiu. [...] Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para elle uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente [...] (Pessoa, 1930?, BNP/E3 18-50r / 18-51r)

Essa indissociável relação entre a lírica e o drama na constituição da poética pessoana já havia sido apontada por Gagliardi e Penteadó na coletânea organizada por Ferrari *Fernando Pessoa as English Reader and Writer* (2012).

Here, the paradox is designed as syllabus: the theater of poetry, the poetry of theater; the play whose features are more lyrical than dramatic, the poem whose features are more dramatic than lyrical. Pessoa's ideal

of poetic creation, in which the notion of drama is refracted, is guided by a purpose of conjunction based on both the overcoming of clear boundaries between lyrical and dramatic genres and the certainty of the impossibility of giving birth to works perfectly adjusted to the tradition of a genre. (Gagliardi *in* Ferrari, 2012, p. 174).

J. W. von Goethe e a tragédia subjetiva

Goethe foi uma influência definitiva na escrita de Fernando Pessoa, e a hipótese levantada aqui é que, mais do que em outros dramaturgos lidos por ele durante a vida, há em Goethe uma espécie de pedra de toque, uma fonte de ideias e conceitos que permeiam parte considerável do conjunto de poemas dramáticos escritos por Pessoa entre 1907 e 1932. Em artigo intitulado «Outros Faustos: as influências da tradição sobre o Fausto pessoano» (2018), é apresentada pela primeira vez, depois da publicação da edição crítica do *Fausto* de Pessoa, um estudo da influência de Goethe e outros poetas na escrita dos poemas dramáticos que compõem o seu Fausto. Carlos Pittella sugere algumas conexões de uma rede de influências, ao tecer considerações sobre o momento genésico do *Fausto* a partir da materialidade dos suportes usados por Pessoa:

[...] se o poema que editamos como n.º 1 pode não ser o primeiro, o seu suporte material parece ser o mais antigo. Além disso, ao lado da atribuição «Fausto», o documento ostenta a indicação «Monólogo nas Trevas», ecoando o monólogo nocturno da primeira fala do Fausto goethiano.

Foi também em 1907 que Pessoa criou o autor fictício Faustino Antunes [...]. Também data de 1907 uma das edições do *Fausto* de Goethe na biblioteca pessoana, em tradução francesa, havendo outro volume mais antigo, de 1867, com a tradução inglesa de Anster (os demais volumes pertinentes são de publicação posterior). Ainda, segundo um diário de leituras do poeta (BNP/E3, 28A-1r), foi precisamente em 8 de Maio de 1907 que Pessoa leu *Claridades do Sul* de Gomes Leal, livro que contém o poema «Fausto e Mephistopheles». (Pittella *in* Pessoa, 2018: 24)

Goethe é para Pessoa um modelo de escritor tão paradigmático quanto Shakespeare, e aparentemente possui um *status* diferenciado em relação a outros dramaturgos citados neste artigo. Não parece exagero supor que, além dos poemas componentes do seu *Fausto*, Goethe tenha

influenciado a escrita de outras peças de drama, classificadas ou não no âmbito do teatro estático.

Encontram-se entre os papéis escritos por Fernando Pessoa, 124 textos sobre Goethe, mais de 50 passagens menores, que incluem sublinhados e marginália, e 21 documentos nos quais figuram planos e listas referentes aos *Faustos* de Pessoa. O volume de documentos reforçam a importância de Goethe como influência na poesia de Pessoa, podendo ser apontados três argumentos fundamentais que sustentam essa influência: a presença de edições das obras de J. W. von Goethe na biblioteca particular; a influência de Goethe na constituição do *Fausto* português, sustentada pela presença de referências diretas ao autor e à personagem em poemas que compõem o seu poema dramático, além de listas e alguns planos; a considerável gama de papéis encontrados no espólio pessoano cujo tema é Goethe, quer em forma de homenagem, de apreciação literária, de inspiração, e de discussões teórico-filosóficas que versam sobre os temas do gênio, da loucura, da poesia e do drama. No artigo «Outros Faustos: as influências da tradição sobre o *Fausto* pessoano» (2018), já apontava para essa presença decisiva de Goethe em Pessoa. E ainda que, em comparação com Milton e Shakespeare (e apenas para esses dois), Goethe saísse perdedor, por outro lado, devemos acentuar que «no mundo da crítica pessoana, note-se com quem Pessoa compara, e se verá a gigantesca altura de Goethe e o tamanho de sua influência» (Xavier *et al*, 2018: 93).

Há certamente outros elementos a serem considerados sobre a influência definitiva de Goethe para a formação literária de Pessoa. Pode, por exemplo, mencionar-se o interesse do poeta em aprender alemão, sustentado pelo «Caderno de Allemão ou de língua parecida»⁵ e o volume presente na BpFP, sob o título *German Self-Taught By The Natural Method* (1913), que corrobora a hipótese do interesse de Pessoa em ler as obras alemãs na língua original.⁶

5 Disponível para consulta na Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/13878>.

6 Segundo Claudia J. Fischer: «A cerimoniosa epígrafe inscrita na capa do caderno “Em fé de certeza” não deixa dúvidas quanto à sua determinação em aprender o alemão. Quanto à “língua parecida”, o interior do caderno não nos apresenta quaisquer exemplos. Além de fragmentos poéticos ou filosóficos em inglês (que não é obviamente a língua parecida) e de diferentes exercícios caligráficos da assinatura de Alexander Search, o caderno contém uma página em que Pessoa faz anotações sistemáticas sobre fonética alemã: o modo como se pronunciam as vogais, comparando-as com as vogais do português, do inglês e do francês, bem como a sua classificação — importante para a escansão de poesia — em vogais longas e curtas» (Fischer, 2010: 8-9).



CAPA DE GOETHE: LIEDS; BALLADES; ODES; ETC (CFP 8-223)

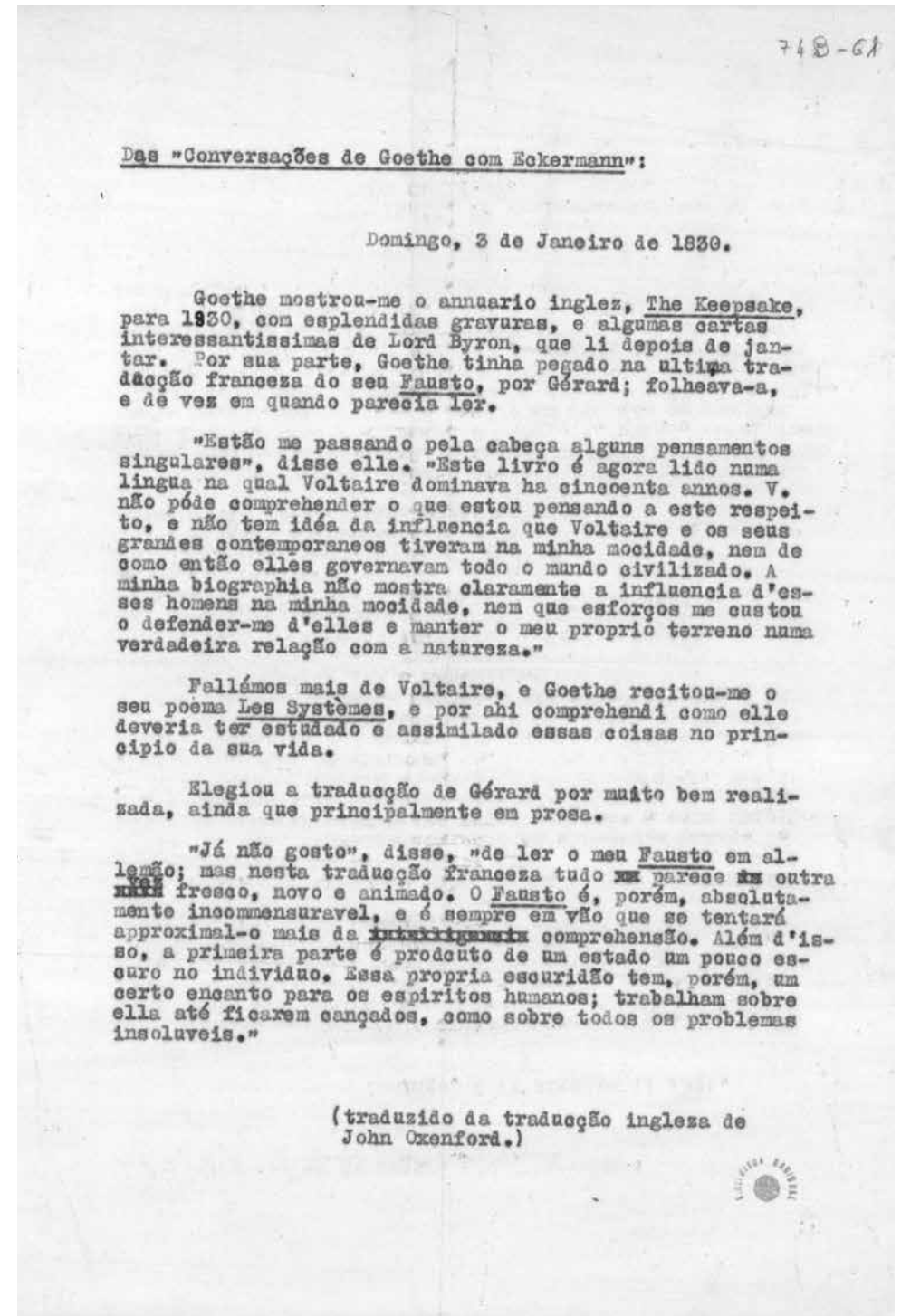
Seguindo essa linha de raciocínio, há na BpFP três traduções do *Fausto* de Goethe, uma em francês e duas em inglês.⁷ Além do *Fausto*, há na edição em francês os poemas *Hermann et Dorothee* e a novela *Werther*. Também conta a BpFP com uma coletânea, igualmente francesa, intitulada *Goethe: Liedes; Ballades; Odes; Poésies; Diverses; Sonnets; Épigrammes; Élegies; Prométhée; Divan Oriental-Occidental* (1907?); segue-se um exemplar inglês de *Conversations of Goethe with Eckermann* (1930), texto pelo qual aparentemente Pessoa nutriu um genuíno interesse, levando-o a traduzir um trecho do livro:

Das «Conversations de Goethe com Eckermann»:

Domingo, 3 de janeiro de 1830.

Goethe mostrou-me o annuario inglez, *The Keepsake*, para 1830, com esplendidas gravuras, e algumas cartas interessantissimas de Lord Byron, que li depois de jantar. Por sua parte, Goethe tinha pegado na ultima traducção franceza do seu *Fausto*, por Gérard; folheava-a, e de vez em quando parecia ler.

⁷ «GOETHE, 1867 e 1909a – essas duas edições inglesas contêm a mesma tradução de John Anster; a diferença encontra-se no fato de a edição de 1909 compreender o primeiro e o segundo *Faustos* de Goethe. A edição de 1867 parece ter tido um dono anterior, apresentando o nome Constance E. Matthey, assim como a data, June 1880. (emendada para 1890)» (Xavier et al., 2018: p. 88).



Das «Conversations de Goethe com Eckermann»:

Domingo, 3 de Janeiro de 1830.

Goethe mostrou-me o annuario inglez, *The Keepsake*, para 1830, com esplendidas gravuras, e algumas cartas interessantissimas de Lord Byron, que li depois de jantar. Por sua parte, Goethe tinha pegado na ultima traducção franceza do seu *Fausto*, por Gérard; folheava-a, e de vez em quando parecia ler.

«Estão me passando pela cabeça alguns pensamentos singulares», disse elle. «Este livro é agora lido numa lingua na qual Voltaire dominava ha cincocenta annos. V. não póde comprehender o que estou pensando a este respeito, e não tem idéa da influencia que Voltaire e os seus grandes contemporaneos tiveram na minha mocidade, nem de como então elles governavam todo o mundo civilizado. A minha biographia não mostra claramente a influencia d'esses homens na minha mocidade, nem que esforços me custou o defender-me d'elles e manter o meu proprio terreno numa verdadeira relação com a natureza.»

Fallámos mais de Voltaire, e Goethe recitou-me o seu poema *Les Systemes*, e por ahí comprehendí como elle deveria ter estado e assimilado essas coisas no principio da sua vida.

Elegiou a traducção de Gérard por muito bem realisada, ainda que principalmente em prosa.

«Já não gosto», disse, «de ler o meu *Fausto* em allemão; mas nesta traducção franceza tudo ~~me~~ parece ~~de~~ outra ~~maneira~~ fresco, novo e animado. O *Fausto* é, porém, absolutamente incommensuravel, e é sempre em vão que se tentará approximal-o mais da ~~intelligencia~~ comprehensão. Além d'isso, a primeira parte é producto de um estado um pouco escuro no individuo. Essa propria escuridão tem, porém, um certo encanto para os espiritos humanos; trabalham sobre ella até ficarem ençados, como sobre todos os problemas insoluveis.»

(traduzido da tradução inglesa de John Oxenford.)

«Estão me passando pela cabeça alguns pensamentos singulares», disse elle. «Este livro é agora lido numa lingua na qual Voltaire dominava ha cincoenta annos. V. não póde comprehender o que estou pensando a este respeito, e não tem idéa da influencia que Voltaire e os seus grandes contemporaneos tiveram na minha mocidade, nem de como então elles governavam todo o mundo civilizado. A minha biographia não mostra claramente a influencia d'estes homens na minha mocidade, nem que esforços me custou o defender-me d'elles e manter o meu proprio terreno numa verdadeira relação com a natureza.»

Fallámos mais de Voltaire, e Goethe recitou-me o seu poema *Les Systèmes*, e por ahi comprehendí como elle deveria ter estudado e assimilado essas coisas no principio da sua vida.

Elogiou⁸ a traducção de Gérard por muito bem realizada, ainda que principalmente em prosa.

«Já não gosto», disse, «de ler o meu *Fausto* em allemão; mas nesta traducção franceza tudo parece outra vez fresco⁹, novo e animado. O *Fausto* é, porém, absolutamente incommensuravel, e é sempre em vão que se tentará approximal-o mais da comprehensão¹⁰. Além d'isso, a primeira parte é producto de um estado um pouco escuro no individuo. Essa propria escuridão tem, porém, um certo encanto para os espiritos humanos; trabalham sobre ella até ficarem cançados, como sobre todos os problemas insoluveis.»

(traduzido da traducção ingleza de John Oxenford.)¹¹

Sunday, January 3, 1830.

Goethe showed me the English Annual, *The Keepsake*, for 1830, with very fine engravings, and some extremely interesting letters from Lord Byron, which I read after dinner. He himself had taken up the latest French translation of his "Faust", by Gérard, which he turned over, and seemed occasionally to read.

8 No original <Elegiou>. Lapso de Fernando Pessoa.

9 me parece de outra novi [↑vez] fresco

10 intelligencia comprehensão

11 James Moorhead (ed.) (1930), *Conversations of Goethe with Eckermann*, trad. John Oxenford, introd. Havelock Ellis, Londres, J. M. Dent and Sons; Nova Iorque, E. P. Dutton and Co. [CFP 8-376].

"Some singular thoughts pass through my head", said he, "on reflecting that this book is now read in a language over which Voltaire ruled fifty years ago. You cannot understand my thoughts upon this subject, and have no idea of the influence which Voltaire and his great contemporaries had in my youth, and how they governed the whole civilized world. My biography does not clearly show what was the influence of these men in my youth, and what pains it cost me to defend myself against them, and to maintain my own ground in a true relation to nature".

We talked further about Voltaire, and Goethe recited to me his poem "Les Systemes", from which I perceived how he must have studied and appropriated such things in early life.

He praised Gérard's translation as very successful, although mostly in prose.

"I do not like", he said, "to read my *Faust* any more in German, but in this French translation all seems again fresh, new, and spirited". "*Faust*", continued he, "is, however, quite incommensurable, and all attempts to bring it nearer to the understanding are in vain. Also, it should be considered that the first part is the product of a somewhat dark state in the individual. However, this very darkness has a charm for men's minds, and they work upon it till they are tired, as upon ali insoluble problems."

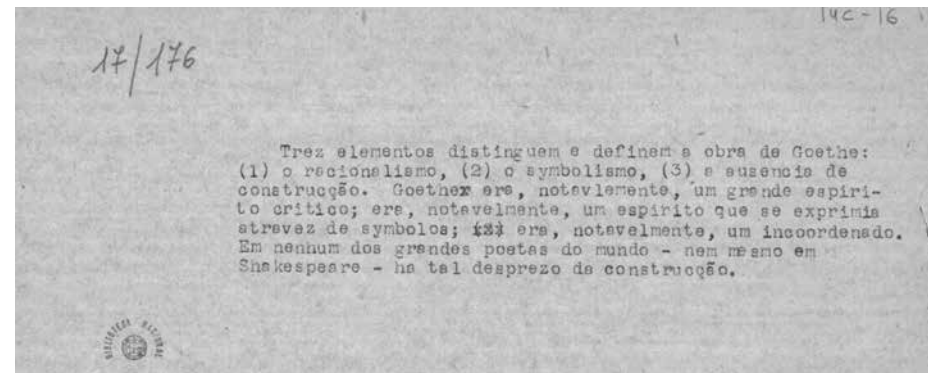
E não se restringe o interesse de Pessoa aos textos escritos por Goethe ou, no caso de Eckermann, àqueles em que a sua voz é referida diretamente. Pessoa ainda nutria – assim como acontecia em relação a Shakespeare – um imenso interesse pelos comentadores do poeta alemão. A corroborar essa afirmação, encontram-se na sua biblioteca os volumes: *Works of Ralph Waldo Emerson* (1902), que conta com o ensaio intitulado «Goethe; or the writer»; *The life & Works of Goethe* (s/d), assinado por G. H. Lewes; e, finalmente, o texto de Rudolf Steiner *L'esprit de Goethe d'après Faust et le conte du serpent vert* (1926). Embora não figure na BpFP, é provável que Pessoa tenha lido o livro de Alfred Mezières *W. Goethe: Les œuvres expliquées par la vie* (1872), já que possuía um volume do autor sobre Shakespeare, e que figura na lista de livros vendidos – «A [lfred] Mezières: Préd[écesseurs] et contemporaines de Shakesp[ea]re]. Sold 18-XI-14» (Pizarro *et al.*, 2010: 436) –, e fez alguns apontamentos sobre Goethe a partir do texto de Mezières, o que é possível comprovar

pelos documentos depositados sob número de cota [134A-82 a 84] e publicados na edição de Jerónimo Pizarro de *Escritos sobre Génio e Loucura* (Pessoa, 2006). São notas nas quais Pessoa destaca trechos do livro de Mezière sobre o gosto de Goethe pelo mistério, pela independência, e mesmo uma «inadaptação» do poeta à vida social.

Há, no repertório de textos sobre Goethe escritos por Fernando Pessoa, uma abordagem a uma série de temas, por exemplo, a ideia de génio associada a Goethe, a figuração do poeta no *hall* dos poetas românticos alemães, o diálogo entre Goethe e outros autores referidos nos muitos escritos do espólio pessoano, que inclui Shakespeare, Milton, Byron, Victor Hugo, entre outros.

Em volume que reúne textos de Pessoa sobre Goethe, editado por Nuno Ribeiro e Cláudia Souza, lê-se que o poeta português poderia conhecer outras obras de Goethe além daquelas presentes na BFP, com base nos textos em que o poeta português «utiliza como contraponto a crítica que Goethe realizou da tragédia *Hamlet*» (Ribeiro/Souza, 2017: 24). Apesar de Ribeiro e Souza estabelecerem juízos de valor em algumas passagens de sua apresentação dos textos – quando, por exemplo, apontam Goethe como «exemplo de excelência estética» (Ribeiro/Souza: 31) ou, ainda, quando afirmam veementemente que o texto da cota BNP/E3, 144-79Ar mostra o impacto que a genialidade de Goethe exerceu sobre o «psiquismo pessoano» (Ribeiro/Souza: 51) –, o volume representa um contributo que endossa o impacto da recepção de Goethe na atividade literária exercida por Pessoa.

Destacam-se alguns pontos de força sobre a influência de Goethe na poesia de Pessoa: as considerações em relação a génio e loucura; o amplo espectro da produção literária de Goethe; a presença de Goethe nos projetos de Pessoa. Dentre os documentos catalogados no espólio do poeta, cabe destaque ao poema cujo título é «Goethe» (BNP/E3, 29-57r), que integra três das quatro edições do *Fausto* de Pessoa; o texto «A imoralidade das biografias» (BNP/E3, 19-15r e 15ar); o texto atribuído a Ricardo Reis, intitulado «Milton maior que Shakespeare», no qual Pessoa põe, lado a lado, as obras dos dois poetas ingleses em comparação às obras de Goethe, considerando-as superiores à do escritor alemão; o texto «Psychology of Romanticism», no qual Pessoa disserta sobre a «aspiração romântica», que pode, sem prejuízo semântico ou conceitual, remeter a dois termos intimamente ligados ao primeiro romantismo alemão: *streben* e *sehnsucht*, o perene tender e o anseio nostálgico românticos, temas reconhecidamente fáusticos.



SOBRE O SIMBOLISMO EM GOETHE (BNP/E3 [14C-16R]) (PORMENOR)

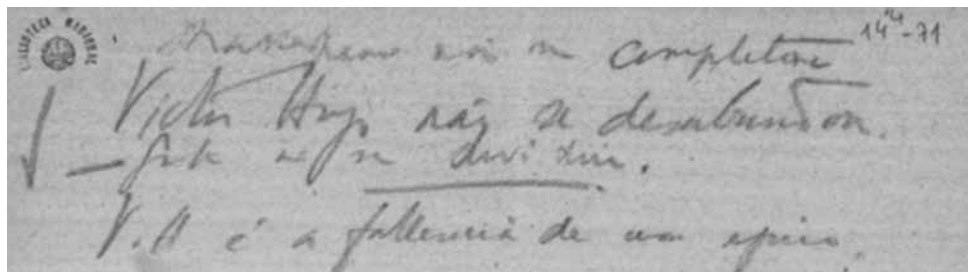
Ainda sobre os escritos de Fernando Pessoa sobre Goethe, há textos importantes a destacar, sobremaneira por versarem sobre os temas em questão neste artigo (lirismo, drama, individualidade, tragédia).

a) BNP/E3 [14C-16]

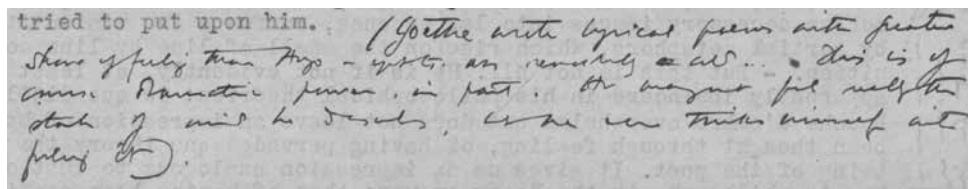
Neste fragmento, Pessoa discorre sobre elementos que definiriam a obra de Goethe. Entre esses elementos elenca o simbolismo, afirmando que Goethe era, apesar de um «grande espírito crítico», um «incoordenado». Esse fragmento corrobora a ideia de aproximação entre Goethe e Maeterlinck, já que o teatro estático é sabidamente um gênero que está intrinsecamente ligado à concepção de drama simbolista. Pessoa, em cruzamentos de análise, acaba por encontrar pontos de contato entre os autores que figuram como referência literária desde o início de sua assimilação do tema.

b) BNP/E3 [144-71r]

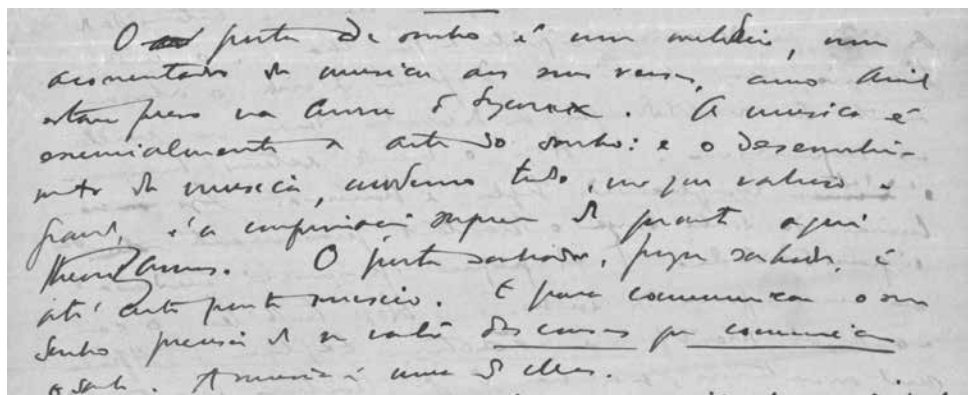
Esse texto se destaca pela abordagem comparativa que Pessoa faz de Goethe, Shakespeare e Victor Hugo, ratificando que «todos são notáveis no lirismo» e que Goethe «| tem a intuição do ser lírico sem ter de si-mesmo |». Reforça-se a força do lirismo a partir da leitura e da crítica sobre Goethe, e soma-se a percepção de uma não-intuição de si-mesmo, que poderia apontar para a ideia de separação entre um sujeito-autor-criador e um sujeito autorreflexivo que não se concebe como tal, inferindo certa cisão no sujeito-Goethe. Seria essa cisão um tema de interesse de Pessoa, que se cindiu em vários, e que de alguma maneira talvez sofresse do mesmo problema que apontava em Goethe, com a diferença de que, segundo Pessoa: «Goethe não se dividiu».



SOBRE LIRISMO DRAMÁTICO EM GOETHE (BNP/E3 [144-71R]) (PORMENOR)



SOBRE LIRISMO DRAMÁTICO EM GOETHE (BNP/E3 [144-71R]) (PORMENOR)



SOBRE FINGIMENTO E TEMPERAMENTO DRAMÁTICO EM GOETHE (BNP/E3 [19-100]R) (PORMENOR)

Shakespeare não se completou
 Victor Hugo não se desabundou.
 Goethe não se dividiu.
 V[ictor] H[ugo] é a fallencia de um epico [...]

c) BNP/E3 [19-100] e BNP/E3 [143-35]

Ainda em texto comparativo entre Goethe e Hugo, Pessoa vai mais fundo na presença do lírico na poesia do autor alemão. Goethe escrevia, de acordo com Pessoa, poemas líricos, ainda que fosse um poeta «frio». Essa frieza de Goethe refletiria um poder dramático no autor, que lhe

facultaria, por conta desse talento de ser, ao mesmo tempo, frio e lírico, a capacidade de exprimir estados de alma, sentimentos, que ele de fato não sentia, mas que conseguia fingir, porque não sentia, dramaticamente. Ainda sobre a força da lírica, Pessoa escreve no texto *Resposta ao Inquérito* «O mais belo livro dos últimos trinta anos», publicado pela primeira vez na *República*, de 7 de abril de 1914: «Posso mesmo acrescentar que a meu vêr, *Patria* fôrma¹², com o *Fausto* de Goethe e o *Prometeu Liberto* de Shelley a trilogia¹³ de grandeza na poesia superlyrica moderna» (Pessoa, 1914: s/p).

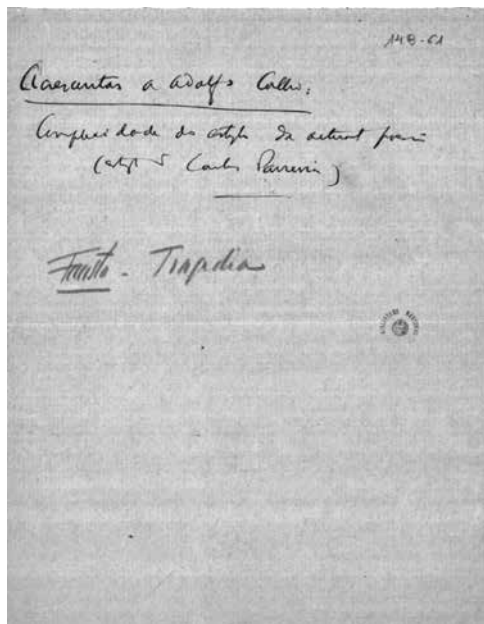
Tried to put upon him.
 (Goethe wrote lyrical poems with greater show of feeling than Hugo – yet G[oethe] was remarkably cold... This is of course dramatic power, in part. He may not feel really the state of mind he describes, but he can think himself into feeling it).¹⁴

d) BNP/E3 [19-27 a 29]

Este último trecho a ser destacado versa sobre a ideia de que é o «sonho» a matéria fundamental da arte moderna. O texto não é especificamente sobre Goethe, mas passeia por vários autores nos quais o sonho é uma questão que põe em contraponto o mundo interior e o mundo exterior, e de que nesse limiar entre interior e exterior reside a impossibilidade, tema recorrente no *Fausto*, tanto em Goethe quanto em Pessoa. O tema da impossibilidade é objeto de reflexão de Manuel Gusmão em seu penetrante ensaio *O Poema Impossível: O Fausto de Fernando Pessoa* (1986). No texto, Gusmão discorre sobre os poemas dramáticos que compõem o *Fausto* de Pessoa, que àquela altura não contava ainda com a sua última versão de 2018 publicada, baseia a sua análise na edição de Freitas da Costa. Se apoia sobretudo na revelação de um conjunto de antinomias irreconciliáveis, e uma dessas antinomias justamente reside na impossibilidade de conjugar o sonho e a realidade, radicalizando essa oposição em oxímoro.

[...] o sonho do intelecto reivindica, por vezes, a verdadeira realidade.
 Trata-se de uma recusa da exterioridade (lugar de inautenticidade para

12 que creio que [a meu vêr], a *Patria* fôrma [entra]; [fôrma]
 13 [a forma] a trilogia
 14 Fragmento manuscrito na margem esquerda do rosto do documento.



FAUSTO - TRAGEDIA (BNP/E3 [14B-61R])
(PORMENOR)

o sujeito), que nasce de uma outra recusa: aquela que o mundo impõe ao sujeito não se lhe entregando, sendo-lhe «inestável», inabitável. [...] Sendo uma ilusão ou uma ficção, o sonho é também a verdade própria em luta contra o não reconhecimento que lhe é imposto. Assim, também a imaginação e apropriação da realidade [...] aparecem como forma de sonho, sempre ameaçado pela exterioridade que é, finalmente, o objecto procurado e não atingido, o lugar onde a verdade se deve, forçosamente, efectivar. (Gusmão, 1986: 65-66).

O poeta de sonho é um melódico, um acorrentado na música dos seus versos, como Ariel estava preso na curva de Sycorax. A música é essencialmente a arte do sonho: e o desenvolvimento da música, moderno todo, no que valioso e grande, é a composição suprema de quanto aqui teorizamos. O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer das cousas que comunicam o sonho. A música é uma d'ellas.

Pessoa no fragmento discorre então sobre o sonho, fazendo um apontamento que conjuga o aspecto lírico, «o poeta¹⁵ de sonho é um melódico», e o aspecto estático, «O sonho é da vista geralmente. Pouco sabe

15 ^{art} poeta

auditivamente, tactilmente. E o “quadro”, a “paisagem” é de sonho, na sua essência, porque é *statica*, negadora do continuamente *dynamico* que é o mundo exterior» (Pessoa, BNP/E3, [19-27v]).

Afinal, há uma infinidade de cruzamentos possíveis entre os textos de Goethe lidos por Pessoa, e a composição de seu *Fausto*, e de outras peças constituintes de seu teatro. Outras questões poderiam ser aqui levantadas, como a possibilidade do teatro de Pessoa, um teatro como já foi argumentado aqui, fundamentalmente lírico, encontrar linguagem de adesão na performance teatral *stricto sensu*. *O Marinheiro*, peça publicada há 105 anos, já foi encenada por várias vezes, ainda que grande parte do teatro de Pessoa continue desconhecida do público. Faltam, naturalmente, condições de uma abordagem sistêmica em se tratando da obra de Fernando Pessoa, todavia cabe o levantamento de uma última questão que conecta Goethe a Pessoa.

É curiosa, e rara, a aparição do termo «tragédia» no corpo das considerações de Pessoa sobre o seu próprio texto dramático. Até à publicação da edição de Carlos Pittella, o *Fausto* da edição de Teresa Sobral Cunha trazia o subtítulo de tragédia subjetiva. Já é ponto pacífico que esse epíteto atribuído por Sobral Cunha ao *Fausto* como «totalidade» foi uma escolha editorial da crítica, já que não há certeza em se conectar esse epíteto a um conjunto de projetos, poemas e outros fragmentos que comporiam uma unidade desse fragmentado *Fausto*. Entretanto, chama a atenção a ocorrência do termo no conjunto de fragmentos pessoais sobre o *Fausto*. Carlos Pittella apresenta os documentos nos quais a palavra «tragédia» aparece. Uma das ocorrências está em um plano de intenções de publicação, datado de 1913, e o epíteto «Tragedia Subjectiva» aparece relacionado a «Outro Fausto». Transcrevo o plano a partir da edição de Pittella:

«Água Estagnada» – Verso.

«Poema do Paganismo.»

«Os Gigantes» (Trilogia): 1. «Briareu.» 2. «Livôr.» 3. ◊

«Outro Fausto» – Tragedia Subjectiva.

«Inez de Castro» – Tragedia.

(Pittella, 2018: 351)

A outra ocorrência do termo «tragédia», conectado ao *Fausto*, aparece numa nota (BNP/E3 [14B-61r]) com data provável entre 1912 e 1916, já que na parte superior da folha vemos menção a Adolfo Coelho e Carlos

Parreira, autores que figuram pela primeira vez em textos e correspondências de Fernando Pessoa nesse intervalo temporal.

Infere-se, a partir da ocorrência do termo «tragédia» nos respectivos fragmentos associados ao *Fausto* — ainda que o *Fausto* pessoano não tenha sido influenciado apenas pela obra magna alemã —, que o desenvolvimento de uma ideia de tragédia (que nos papéis só vem acompanhada de um adjetivo, «subjéctiva») é continente de uma ideia de trágico que pode vir a convergir — sustentada pela leitura ampla e atenta que Pessoa fez de Goethe — com a concepção do trágico em Goethe. Essa ideia tem a ver com uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*], diz Goethe. Ainda que Goethe não tenha dado a resposta à pergunta que naturalmente surge — Que oposição irreconciliável seria essa? —, a leitura que se impõe aqui é que essa oposição irreconciliável pode dizer respeito às antinomias referidas por Gusmão, por exemplo, entre o mundo do sonho e o mundo real, entre o ser e o existir, entre o querer e o dever, entre o tudo e o nada, entre a inteligência e a emoção, entre a voz e o silêncio, e de fato, essa lista de antinomias no *Fausto* pessoano é quase interminável e essencial à compreensão do texto dramático pessoano.

Pessoa, desdobrado dramaticamente em heterónimo não atribuído, escreve um texto componente do *Livro do Desassossego* que talvez ilustre a convergência de temas abordados aqui, trazendo à cena o componente íntimo, quase autobiográfico, que se consubstancia no drama em gente, força centrípeta, redemoinho, *maëlstrom*, essas tendências em rizoma, que não são capturáveis, e cognoscíveis, talvez, justamente por aquilo que Pizarro chamou de «ansiedade da unidade».¹⁶

A tragedia principal da minha vida é, como todas as tragedias, uma ironia do Destino. Repugno a vida real como uma condenação; repugno o sonho como uma libertação ignobil. Mas vivo o mais sordido e o mais quotidiano da vida real; e vivo o mais intenso e o mais constante do sonho. Sou como o escravo que se embebeda á sexta — duas misérias em um corpo só. Sim, vejo nitidamente, com a clareza com [que] os relampagos da razão destacam do negrume da vida os objectos proximos que nol-a formam, o que ha de vil, de lasso, de deixado e facticio, nesta Rua dos Douradores que me é a vida inteira — este escriptorio sordido até á sua medulla de gente, este quarto mensalmente alugado

16 Jerónimo Pizarro (2016). «A ansiedade da unidade: uma teoria da edição». *LEA – Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente*, n.º 5, pp. 284–311.

onde nada acontece senão viver um morto, esta mercearia da esquina cujo dono conheço como gente conhece gente, estes moços da porta da taberna antiga, esta inutilidade trabalhosa de todos os dias eguaes, esta repetição o pegada das mesmas personagens, como um drama que consiste apenas no scenario, e o scenario estivesse ás avessas... (Pessoa, 2017)¹⁷

ABERTURA PARA NOVAS DESCOBERTAS EM TORNO DO DRAMA EM PESSOA

A partir dessa pesquisa, que mostra os primeiros resultados neste texto, abrem-se múltiplas possibilidades de se pensar a arquitetura dos textos dramáticos pessoanos sob a influência das leituras que o autor empreendeu durante a vida. A Biblioteca Particular apresenta indícios, por exemplo, de que Pessoa tenha lido outros poetas-dramaturgos de língua alemã e nórdica, nos quais os temas tratados aqui encontrariam reverberação. Mesmo que em medida menor, esses autores seriam complementares no que diz respeito às ideias de drama lírico, drama subjéctivo e drama interior (dentre eles estariam, por exemplo Hofmannsthal e Ibsen — este comprovável o contato por vestígios de obra vendida por Pessoa em uma das listas).

O teatro de Fernando Pessoa ainda está a ser editado, e em breve o teatro não estático, incluindo o que se denomina teatro menor, além de outras peças, como a *Trilogia dos Gigantes*, será oferecido ao público leitor. Há indícios, pelo contato inicial que se teve com os manuscritos, de que o teatro em processo de edição revela mais pontos de contato entre os elementos que aqui foram analisados como constituintes da escrita dramática pessoana.

Carece, ainda, o presente estudo de um aprofundamento em torno da questão teórica sobretudo em relação aos conceitos de «drama lírico», «teatro estático», «monólogo dramático», a «dramaturgia subjéctiva» e a «dramaturgia do eu», esses dois últimos conceitos estudados e desenvolvidos por Peter Szondi em seus textos *Theorie des Modernen Dramas (1880-1950)* (1965) e *Das lyrische Drama des Fin de Siecle* (1975). A partir desses textos, e de outros mais recentes, como o ensaio de Jonathan Culler *Theory of the Lyric* (2015), talvez seja possível pensar

17 Texto disponível em https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr074/inter/Fr074_WIT_MS_Fr074a_85-86; escrito no verso de dois folhetos «AVISO POR CAUSA DA MORAL» de Álvaro de Campos (Europa, 1923). BNP/E3, 1-83r-84r.1, BNP/E3, 1-83r-84r.2.

teoricamente o teatro de Fernando Pessoa além dos pares com os quais diretamente dialogou através de seu *background*.

É possível que o poeta «drama em gente», com sua subjetividade multiplicada em poetas líricos, possa ser considerada trágica na medida em que encarna a goetheana «oposição irreconciliável» (no caso de Pessoa, talvez «oposições irreconciliáveis» seja mais adequado), violenta e desmesurada em sua busca pelo infinito. É o poeta do limite, sua busca é sempre a busca do intangível, por intermédio do indizível. É paradoxalmente na sua fratura que reside sua unidade, mesmo que isso soe estranho aos leitores ainda não iniciados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2018), «Pessoa e o drama russo: leituras e influências na primeira fase do Teatro Estático», *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14, outono, pp. 29-41.
- BRANCHSTEN BERCLAZ, Erika (2018), «Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: do Teatro Estático ao drama em gente», *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14, outono, pp. 42-58.
- CARLSON, Marvin (1997), *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*, São Paulo, Fundação Editora da UNESP.
- CASTRO, Mariana Gray de (2015), *Fernando Pessoa's Shakespeare: The Invention of Heteronyms*, Londres, Critical, Cultural and Communications Press.
- COELHO, António de Pina (1966), «Algumas peças de ficção ainda inéditas de Fernando Pessoa», *Brotéria*, n.º 83, 10 de outubro, pp. 332-343.
- EVREINOF, Nikolai (1915), *The Theatre of the Soul*, trad. Marie Potapenko e Christopher St. John, Londres, Hendersons.
- EVREINOV, Nikolai (1927), *The theatre in life*, Londres, Calcutta, Sydney, George G. Harrap & Company Ltd.
- FERRARI, Patricio (2012), *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa*, Lisboa, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa.
- FISCHER, Cláudia J. (2012), «Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'O *Marinheiro* de Fernando Pessoa», *Pessoa-Plural. A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, primavera, pp. 1-69.
- FREITAS, Filipa de (2016), «Fernando Pessoa e o espelho dos poetas», in Monica Lupetti e Valeria Tocco (orgs.), *Giocchi di specchi Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei e tra i paesi di lingua portoghese*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 117-128.
- GUSMÃO, Manuel (1986), *O poema impossível: O «Fausto» de Fernando Pessoa*, Lisboa, Caminho.
- MAETERLINCK, Maurice, (1979), *Théâtre Complet*, Genebra, Slatkine.
- MOORHEAD, James, (ed.) (1930), *Conversations of Goethe with Eckermann*, trad. John Oxenford, introd. Havelock Ellis, Londres, J. M. Dent and Sons; Nova Iorque, E. P. Dutton and Co.
- PESSOA, Fernando (2018), *Fausto*, ed. Carlos Pittella, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2017), *Teatro Estático*, ed. Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-china.
- (2012), *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, ed. Pauly Ellen Bothe, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2013), *Livro do Desassossego*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-china.
- (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- PIZARRO, Jerónimo, et al. (2010), *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*, ed. bilingue, Alfragide, Publicações Dom Quixote.

- (2016), «A ansiedade da unidade: uma teoria da edição», *LEA – Lingue e literature d'Oriente e d'Occidente*, n.º 5, pp. 284-311.
- e FERRARI, Patricio (2011), «Uma biblioteca em expansão: Sobrecapas de livros de Fernando Pessoa», *Revista Pessoa*, n.º 3, junho de 2011, pp. 58-96.
- SHAKESPEARE, William [s/d], *The Complete Works of William Shakespeare*, edited with a glossary by W. J. Craig, Oxford, Clarendon Press.
- SILVA, Patricia (2018), «The poetic drama of Fernando Pessoa and W. B. Yeats and the Symbolist Theatre Tradition», *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14, outono, pp. 5-28.
- STANFORD, W. B. (1981), «Sound, Sense, and Music in Greek Poetry», *Greece & Rome* 28, n.º 2, pp. 127-40, <http://www.jstor.org/stable/642860>.
- XAVIER, Rodrigo, BOS, Daniela e PITTELLA, Carlos (2018), «Outros Faustos: as influências da tradição sobre o Fausto pessoano», *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 14, outono, pp. 83-119.

RODRIGO XAVIER

Professor Associado do Sector de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e investigador da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros. É mestre em História Social da Cultura e doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2009), com estágio pós-doutoral em Estudos Germânicos, sob a supervisão de David E. Wellbery, na Universidade de Chicago (2015). Tem contribuído desde 2016 com o professor e crítico Jerónimo Pizarro (Universidad de Los Andes) em projectos de investigação sobre a obra de Fernando Pessoa, com especial interesse sobre a recepção do poeta no Brasil.

Estudos Aplicados

Essays

Hidebehind transitando el cuerpo habitado: ejercicios de captura y permanencia

LAURA ROZAS LETELIER

Este ensaio analisa a intersecção entre a dança e a historicidade na performance *Hidebehind* (2018), da coreógrafa brasileira Josefa Pereira, apresentada em 2019 em Lisboa no Teatro do Bairro Alto. Com o seu movimento para trás num movimento circular interrompido pelo gesto, *Hidebehind* convida-nos a pensar na dança e a interromper o nosso movimento histórico para o questionar activamente. Com base nos princípios da fita de Möbius e da dupla divisão do corpo através do plano coronal, a coreógrafa define na sua operação de captura o ponto de intersecção de várias presenças e temporalidades em simultâneo. O seu corpo, através de mecanismos de repetição e da irrupção do gesto, apresenta-se como um arquivo crítico que desestabiliza e transforma os nossos paradigmas perceptivos, questionando as categorias binárias em vigor no pensamento ocidental. Como transitar o esborramiento destes limites na operação de captura? Que potencialidades se encontram na performance para trabalhar com o tempo, recordar e traçar futuros?

CINTA MÖBIUS / CUERPO / ARCHIVO / CAPTURA / DANZA

No es fácil ser cronopio. Lo sé por razones profundas, por haber tratado de serlo a lo largo de mi vida; conozco los fracasos, las renunciaciones y las traiciones. Ser fama o esperanza es simple, basta con dejarse ir y la vida hace el resto. Ser cronopio es contrapelo, contraluz, contranovela, contradanza, contratado, contrabajo, contrafagote, contra y recontra cada día contra cada cosa que los demás aceptan y que tiene fuerza de ley.

JULIO CORTÁZAR, *Papeles inesperados*

Pisada a pisada, desde antes de nuestra llegada habita el espacio una presencia que, apenas vistiendo zapatos, y dividida en un plano dorsal y ventral por medio de una pintura rosa fluorescente, transita de espaldas en insistentes pasadas circulares delineando una órbita bajo la luz nocturna de los focos que desdibujan la supuesta bipartición inscrita en su anatomía.

*Hidebehind*¹ (2018), performance de treinta y cinco minutos, presentada en el marco de la inauguración del Teatro do Bairro Alto durante el 11 al 13 de octubre de 2019 y concluida en el contexto del Programa Avançado de Criação em Artes Performativas (PACAP) es la primera parte de la trilogía “Bestiário PINK”. Inspirada en la cinta de Möbius y en la división anatómica del plano coronal, la coreógrafa y performer brasileira Josefa Pereira, residente entre Portugal y Brasil, nos propone mediante su movimiento rebelde un recorrido que imprime en la piel la fuerza del gesto en el encuentro con extraños seres que transitan y habitan su cuerpo. Desde la perspectiva del presente ensayo, *Hidebehind* nos invita a pensar la danza y a interrumpir nuestro movimiento histórico para practicar una interrogación activa del mismo. Bajo una estética de la repetición y de la duración, el permanente movimiento circular de caminar hacia atrás y contra las manillas del reloj desafía nuestra percepción, abriendo la puerta a cuestionamientos coreo-políticos. Su cuerpo, mediante mecanismos de repetición y en la irrupción del gesto se presenta como un archivo que desestabiliza y transforma nuestros paradigmas perceptivos y cognitivos.

Nos encontramos en una era que inaugura nuevas formas de producción de cuerpos, pensados, bajo una óptica informático-molecular como entes susceptibles de transformación y programación, y en el que el último deseo fáustico supondría la prescindencia del soporte orgánico y material para atravesar sin restricciones tiempos y espacios, lo que ha sido descrito como la emergencia de lo post orgánico (Sibila, 2009). Sin embargo, la materia no puede ser reducida a pura información; el cuerpo entendido en su dimensión sensible se apropia de los recuerdos y los articula como relato estableciendo una dimensión cronotópica y una memoria somática. De modo que la percepción no puede ser vista como una grabación pasiva de la información, sino es inmediatamente unida a potenciales de acción (Violi, 2008: 67).

COREOGRAFIAR LA INTERROGACIÓN HISTÓRICA

En su libro *Exhausting dance* (2007), André Lepecki, a partir del pensamiento crítico de Peter Sloterdijk respecto a la constitución de la subjetividad

moderna en su expresión kinética como un continuo “being-towards-movement”, reconoce en el desarrollo de la coreografía moderna basada la unión entre danza y movimiento ininterrumpido su correspondencia². Lepecki analiza la traición de esta atadura en las nuevas formas de la danza contemporánea desde la década de los 90, cuestión que se expresa especialmente en las formas de danza que se han acogido el concepto de “still-acts”, entendidos como momentos de suspensión que interrumpen el flujo continuo en la danza y abren la posibilidad a la interrogación histórica. Sin embargo, este *stillness*, como establece el autor, no implica necesariamente corporeidades estáticas o ausencia de movimiento:

the still-act does not entail rigidity or morbidity. It requires a performance of suspension, a corporeally based interruption of models of imposing flow. The still acts because it interrogates economies of time, because it reveals the possibility of one’s agency within controlling regimes of capital, subjectivity, labor, and mobility. (Lepecki, 2007: 15)

Así, si bien *Hidebehind* no recurre a la inmovilidad como recurso, su movimiento cansa la danza mediante su insistencia y la propuesta de otro “being-towards-movement” afirmando una ética de movilización alternativa, en oposición a la propuesta kinética de la modernidad, de modo que agotar la danza, es agotar el emblema permanente de la modernidad (*idem*, 2007: 8). Bajo esta óptica, la crisis del movimiento se une a una reflexión acerca de nuestra economía temporal. En este sentido, la danza define su identidad ya no en su pretensión de movimiento fluido, sino en la idea de encuentro, emergiendo nuevas posibilidades en la construcción de las subjetividades.

En relación con lo anterior, *Hidebehind* mediante la aplicación de los conceptos de plano coronal y cinta Möbius, conjuga una interrelación entre la presencia (supuestamente doble) y el movimiento (de repetir-pasar por el mismo lugar), combinando principios anatómicos y físicos. Por una parte, el plano coronal como división del cuerpo en dos mitades (ventral y dorsal) en función del estudio de las características anatómicas del cuerpo y la determinación de su movimiento, nos presenta un adelante y un atrás, que mediante movimientos de abducción y

1 Concepción y performance: Josefa Pereira/ Luz: Aline Santini/ Asistente: Daniel Lühmann/ Duración: 35 min. Pieza concluida en el ámbito de PACAP 1 del Forum Dança (2018). *Hidebehind* (2018) corresponde a la primera parte de la trilogía en desarrollo *Bestiario Pink*, seguida por *Glimpse* (2020) y una tercera parte aún por venir.

2 Por su parte, Carlos Pérez Soto en su libro “Proposiciones en torno a la historia de la danza” (2008, LOM), ha profundizado cómo el capitalismo post-fordista ha condicionado la regulación de los cuerpos, estableciendo conexiones discursivas entre el modernismo expresivista en la danza como funcional al desarrollo capitalista.

aducción establece los parámetros de su movimiento. Desde una posición biopolítica, se trata de una compartimentación fisiológica que intenta gobernar, entender y controlar el cuerpo humano. Sin embargo, bajo la óptica de la cinta de Möbius, esta supuesta separación dual se vuelve una condición transitoria: en su calidad de “objeto no orientable”, derecho y revés en su supuesta oposición se rechazan y absorben como parte de una misma superficie-borde infinitamente continua, a diferencia de un anillo común constituido por dos bordes definidos. Así, el cuerpo de Josefa Pereira condensa dos paradigmas en potencia contradictorios que se encuentran y enfrentan pasando continuamente en marcha atrás. La división del cuerpo se efectúa mediante la aplicación de contraste entre un cuerpo desnudo y a la vez pintado de un llamativo magenta, color que juega con los márgenes de lo visible e invisible al ser un color que no existe en el espectro (Mendoça, 2018). La aplicación de estos paradigmas conlleva consigo implicancias temporales: *Hidebehind* reúne todos los tiempos, se enfrenta a la catástrofe de espaldas, de modo que las temporalidades atraviesan un cuerpo que transloca frente y reverso, una conjunción de diferentes estados y edades expresados en el juego de los gestos que transcurren la superficie de su cuerpo y extremidades. De modo que:

The past and the future do not designate instants distinct from a supposed present instant, but rather the dimensions of the present itself in so far as it is a contradiction of instants. The present does not have to go outside itself in order to pass from past to future. (Deleuze *apud* Lepecki, 2016: 129)

En su andar hacia atrás y de espaldas, Josefa Pereira retoma el lugar del “Ángel de la Historia” de Walter Benjamin³ (Benjamin, 2012: 173), sin embargo, en su movimiento inverso al transcurso regular del tiempo, esta vez repliega sus alas y decide enfrentarse a la tempestad del progreso y avanzar en contra de la catástrofe a paso firme y decidido. En el camino emergen memorias y ruinas que se encarnan en su piel y se revelan en

3 “Él ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad” (Benjamin, 2012: 173).

el gesto. Su cuerpo se presenta así, como un espacio de resistencia que cepilla la historia a contrapelo (*idem*: 172). En este transitar la resistencia no es entendida como reacción, sino como confrontación activa que conlleva una disposición al encuentro con aquellos monstruos.

Hidebehind nos toca por el gesto y contraría nuestros movimientos y geometrías habituales, en este andar para atrás disloca, no solo una dimensión fisiológica, sino también nuestro paradigma cognitivo neuronal⁴. En la medida que la cinta de Möbius como modelo de movimiento desestabiliza nuestras percepciones geométricas, al contrariar la existencia de dos lados y mismo de las concepciones binarias: presencia y ausencia, futuro y pasado, lo ancestral y lo contemporáneo, lo humano y lo animal, entre otras divisiones compartimentadas de nuestra cultura occidental. La incomodidad nos obliga a pensar. Como señala José Antonio Sánchez, la danza contemporánea ha abierto posibilidades para entender la mente como músculo y el pensamiento como algo que circula por el cuerpo (Sánchez: 1999). En este sentido, si bien, su acción no pretende imitación por parte del espectador, sugiere la posibilidad de activar nuestros cuerpos. De este modo, *Hidebehind* desafía la plasticidad de nuestro cerebro como espectadores: si recorremos la cinta de Möbius necesariamente tendremos que caminar de cabeza abajo.

Hidebehind sugiere la posibilidad de repetición cíclica que, por su parte, produce una densificación y negación del transcurrir del tiempo. La experiencia de la repetición carga consigo dos implicancias o “peligros”, por una parte, conlleva la realización de una conciencia reflectiva, es decir, nos vuelve conscientes de nuestra condición de agentes históricos, así como, permite la emergencia de desviaciones (Lepecki, 2016: 146). Paso a paso, esta repetición, lejos de domesticar el movimiento, nos sugiere la emergencia de algo ambiguo: “su presentimiento cambia repentinamente en un desarrollo *que no se quiere terminar*, que resulta imposible de

4 Caminar para atrás, como sabemos, puede producir efectos perjudiciales, sin embargo, su movimiento entrenado podría poseer impactos positivos. El estudio “It takes me back: The mnemonic time-travel effect”, realizado por el departamento de psicología de la Universidad de Roehampton investiga los vínculos entre movimiento y pensamiento temporal. En dicho estudio, los participantes se sometieron a seis diferentes experimentos de observación en los cuales se les hacía caminar hacia adelante o hacia atrás, para posteriormente efectuárseles pruebas de memoria. Los resultados demostraron, por primera vez, que el viaje en el tiempo mental dirigido hacia el pasado inducido por el movimiento mejoró el rendimiento mnemónico para diferentes tipos de información (a corto plazo). Más impresionante aún, los resultados mejoraron, incluso en el caso de que los participantes solo imaginaran el movimiento de caminar hacia atrás, sin realizarlo en la praxis (*En Cognition* Volume 182, enero 2019, pp. 242-250. En <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0010027718302658?via%3Dihub>).

sintetizar, incontrolado e incontrolable” (Lehmann, 2017: 324, énfasis mío). Esta repetición que podría interpretarse en términos de monotonía y un carácter de refuerzo dramático, es una invitación a mirar más allá, a poner atención en el potencial de las variaciones gestuales, expresadas especialmente en las extremidades superiores de la coreógrafa, brazos y manos amoldan y deforman la carne del rostro y torso. Su cuerpo se transforma en el pasar de plasticidades y resistencias que lo atraviesan. De este modo, la estética de la repetición se presenta como desestructuración y deconstrucción de una fábula (*idem*, 2017: 324). En el ejercicio de pasar por el mismo lugar emerge la posibilidad creativa de un movimiento errático y la eclosión de la diferencia: “return is the movement that posits a constitutive (creative) difference in repetition” (Deleuze *apud* Lepecki, 2016: 140).

Es en la fuerza del carácter cíclico del movimiento, que en su demanda física transfiere al espectador la idea de cansancio e incomodidad expresada en esta dualidad truncada de inicio y fin, de pasado y futuro, en que espectadores y performer se sitúan en una situación *entre medio*, lo que se imprime es un movimiento suspendido en el tiempo. La performance exhibe entonces la posibilidad de un tiempo torcido o sincopado – como señala Rebecca Schneider citando las palabras de Gertrud Stein –, siempre en marcha y anacrónico, en que conviven diferentes economías temporales en simultáneo sobre un cuerpo que es dividido y a la vez indivisible: si realizamos un corte longitudinal en el centro de la cinta de Möbius lo que obtenemos son dos bandas entrelazadas. En este proceso la insistencia lejos de homogenizar se muestra como posibilidad para la irrupción de lo oculto e irregular a la vez que mediante su *captura* disuelve e imposibilita la articulación de identidades fijas.

Hidebehind é um monstro que habita florestas escuras e que *nunca pode ser visto* ou ter a sua forma descrita. Por possuir a incrível habilidade de estar sempre escondido atrás daquele que ousa caminhar por estes bosques ou mesmo atrás dos mais finos troncos de árvores, misteriosamente *provoca o desaparecimento* para sempre daqueles que consegue capturar. (Cargo Collective website, énfasis mío)

CAPTURA Y TRANSFORMACIÓN: EL VÉRTIGO DEL GESTO

Como un Curupira, criatura protectora de la selva amazónica en la mitología tupí, quien, al tener los pies invertidos desorienta a los cazadores en la persecución de sus huellas (Caracol, 2018), *Hidebehind* consigue desestabilizar nuestra percepción. De esta forma, “el cuerpo parece desencadenar energías desconocidas u ocultas: se encuentra expuesto, como su propio mensaje y, al mismo tiempo, como algo extremadamente ajeno a sí mismo: [...] Lo siniestro y ajeno al cuerpo es empujado a la superficie (a la piel)” (Lehmann, 2017: 354) Por momentos, y ante una luz tenue, la pintura rosa brillante envuelve con su presencia el espacio apoderándose de la figura de la coreógrafa. Mediante esta operación de captura el cuerpo revela el espacio simultáneo de cancelación y aparición [aufhebung]. El pasaje sugiere un carácter ritual, su cuerpo es habitado o bien, poseído por una diversidad de presencias que se encuentran progresivamente en su carne en un proceso dinámico que sugiere el borramiento de los límites de ejercicios de aparición y abandono, destrucción y regeneración. Así, se incriben en su cuerpo transformaciones que circulan en el espacio liminal, “the performance destabilized his perception of himself the others and the reality [...] the crisis induced by the performance can be understood as a crisis of identity as it is experienced in rites of passage” (Fischer-Litche, 2005: 219).

Volviendo al pasaje citado arriba, y considerando la complejidad temporal exhibida en la continua *acción de pasar* de una entidad que conjuga la simultaneidad de lo binario expuesta por el plano coronal y su supresión o absorción en el modelo de la cinta Möbius, ¿qué implica esta relación de captura por un ser que *nunca puede ser visto*?

Detrás de la presencia emergen otras sombras, un espacio para lo espectral, que carga con el peso de lo que está solo aparentemente ausente, de lo que se esconde *behind*. Por una parte, la emergencia de los espectros, pero también el borramiento del cuerpo de la propia coreógrafa. Como propone Rebecca Schneider (2011) en relación al concepto de *espectralidad* del archivo de Derrida, “in the theatre as in the archive, it is not only the specter that can ‘see but not be seen’: it is (also and already) the live body bearing the specter across the space, the place, of its consignment” (Schneider, 2011: 110).

La acción de captura supone una separación de lo que es vivido como reducto de lo más propio (mi cuerpo), que es experimentado como ajeno.

Habitar enquanto força performativa tudo aquilo que ao ser separado é reconhecido como outro. Juntar e reunir tantos outros até que se formem forças anômalas, híbridas, monstruosas capazes de atravessar um corpo que se submete a performá-las, um corpo que se seja tomado/ /possuído. (Cargo Collective website)

El cuerpo se disponibiliza para ser habitado, para el encuentro de otro, sin embargo, esta disponibilidad no es antitética a su resistencia y éste (el cuerpo) no se comporta (o no únicamente) como contenedor definitivo de aquellas presencias. De modo que, no son solo presencias lo que emerge en la composición de la repetición, sino cierta opacidad, “the missed encounter – the reverberations of the overlooked, the missed, the repressed, the seemingly forgotten” (Schneider, 2011: 102). No debemos olvidar, *Hidebehind* es un monstruo: expresa la inconmensurabilidad, el colapso ante estas presencias provenientes de distintos tiempos en simultaneidad, una producción contra el orden aparentemente regular de la naturaleza o el tiempo lineal. Asimismo, como espectro se resiste a su captura estática, su imagen será siempre la de aquello que en su captura arrastra el tiempo y evidencia la borrosidad dada por su continuo *pasar*.

En este punto, quisiera detenerme en las afirmaciones de los dos pasajes citados, en el doble carácter de un cuerpo que en la misma acción captura y es poseído, que devora y que (transitoriamente) contiene, quizás, contra su voluntad. Si pensamos acción de capturar en sus acepciones de apoderarse de otro y de captar en otro soporte-superficie, podríamos pensar consecutivamente no únicamente en la resistencia y disponibilidad del cuerpo a ser tomado/poseído, sino también en la resistencia que opone *lo que es capturado*, en la presencia que se resiste a ser capturada, pero que a su vez activamente posee/habita este cuerpo. Esta doble acción podría invitarnos a mirar más allá del binomio presencia/ausencia, así como a mirar el acto de captura -así como de la performance- menos como acto de desaparición, sino como espacio de negociación de esta misma (Schneider, 2011). Tal vez sería mejor interrogarnos sobre qué es lo que aparece en la operación de captura, cómo aparece y qué es lo que se resiste (a aparecer). El cuerpo *perfornea* la captura, visto así, la captura no es un acto de desaparición-muerte, sino sistema de transformación-nutrición para mantener(lo) vivo. La captura se revela entonces como el momento de encuentro y el gesto como indicio de este cruce.

Pareciera que dos sistemas en oposición se dan cuerpo aquí, sin querer resolverse: lo que desaparece para siempre, pero que está en constante (re)petición de aparecer. La desaparición *para siempre* resuena en la amnesia, y se reconoce como la mayor catástrofe. Si bien tal vez la desaparición nunca se pueda inscribir totalmente como tal, si podemos indagar en el acontecimiento de la desaparición y sus mecanismos.

Hidebehind devela la fuerza del gesto y sugiere su ingobernabilidad. Reconocemos en los gestos un sistema culturalmente codificado, sin embargo, su gestualidad difumina nuestros patrones de reconocimiento del gesto, borrándose, en la emergencia de cierta monstruosidad, los límites entre lo humano y lo sobrehumano. Si bien los gestos son intencionados y diseñados para la coreografía, lo que emerge va más allá. Los gestos irrumpen en *Hidebehind* y detrás de ellos emergen capas de emociones desdibujadas, “esses gestos são como os *fósseis em movimento*. Têm uma história muito longa e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*” (Didi-Hubermann, 2015: 32). En este caso, en el ejercicio de fusión y borramiento del gesto, lo que surge no son emociones identificables, sino afectos en circulación y entre-medio, “a set of velocities, intensities, and capacities of affecting and being affected” (Lepecki, 2016: 125).

El cuerpo de Josefa Pereira imprime en el gesto micropolíticas del movimiento que develan un cuerpo en constante construcción. La operación del gesto es la operación de la sobrevivencia que se expresa en cada aparición y reaparición que se articula no en su rigidez, sino en su posibilidad de estar en continuo reaparecer a través del movimiento, en el cual el gesto lejos de congelar el tiempo lo actualiza con cada pasada, “still takes place live” (Schneider, 2011: 145). El carácter de los gestos como *fósiles en movimiento* nos remite a la problemática abordada por Rebecca Schneider acerca del binomio entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo muerto, de la performance como supuestamente dada a desaparecer. En este sentido, aquello que se “esconde siempre detrás de algo y alguien” revela su aparición en el gesto como fósil en marcha en *inter-in-animación*, de modo que “animate and inanimate, moving and stilled, are not in this sense diametrically opposed as much as part and parcel of an inter(in)animation” (*ibidem*).

TRANSITANDO EL ARCHIVO

El recorrido propuesto conlleva implicancias en nuestra percepción como seres frente a la historia y tensiona las políticas de la recordación y memoria, pero ¿cómo comprender el lugar del cuerpo en el entrecruce entre la interrelación política de la danza y la filosofía de la historia? Tal vez, una aproximación posible a esta pregunta sea entender el cuerpo como archivo, cuestión que, por un lado, amplía las implicaciones de la danza como disciplina artística en su injusta condena al reino de lo efímero y que por otra parte expande las posibilidades del archivo.

La relación entre cuerpo, memoria y archivo ha sido recogida por distintos campos epistemológicos. Desde los estudios de memoria, se propone una memoria inscrita en la materialidad, una lectura bajo la epistemología de la huella, como nos recuerda Paul Ricoeur a través de la metáfora del Theeto de Platón: tal como la impresión en la cera, la memoria amolda la materialidad, inscribiéndose en el cuerpo (Ricoeur *apud* Contreras, 2012). Por otra parte, desde la semiótica del cuerpo y los afectos la transmisión de la memoria es entendida como huella corporal que deja el contacto con otros cuerpos a modo de un archivo no semántico de la experiencia hacia la sintaxis figurativa⁵ que responde al discurso como “contagio corporal” en que estas huellas no son solo acumulativas, sino también archivables, olvidables, rememorables (Fontanille *apud idem*). Este carácter plástico de la huella y su potencial de contagio es expresado en *Hidebehind* por las deformaciones transitorias que la misma coreógrafa efectúa sobre su cuerpo en diferentes ritmos y velocidades.

Sin embargo, la cuestión del cuerpo y el archivo no pasa únicamente por la inscripción de huellas. Lo que es presentado en la performance, revela un completo sistema de transmutación y producción/aparición. En este sentido, sería pertinente la definición de Foucault (1972) del archivo como “sistema de enunciados” que moldean las regularidades específicas de lo decible y la indecible (o de lo visible e invisible), y como un sistema de transformación simultánea de pasado, presente y futuro

5 Desde la semiótica afectiva y encarnada Jacques Fontanille establece en “Soma y Sema” la separación entre *carne* “Mí” (espacio de resistencia e impulso material, así como posición de referencia) y *cuerpo propio* “Sí” (portador de la identidad). Mí y Sí se constituyen como anverso y reverso de la identidad del cuerpo-actante. El Sí (cuerpo propio) sería, entre otras cosas, la memoria del Mí (la carne). La sintaxis figurativa es entendida así, como la manera en que el actante adquiere forma mediante la interacción de un sistema material y las fuerzas y presiones que se ejercen sobre él. Dilatación y comprensión van creando estabilidad e inestabilidad. La presencia se revela relacional y tensiva, en cuanto se construye mediante afectos (Fontanille, 2016).

que permite recrear la economía de lo temporal en su conjunto (Foucault *apud* Lepecki, 2013). En este punto, el cuerpo de la coreógrafa no exhibe lo visible, sino la continua negociación entre lo visible y lo invisible. Por otra parte, la falta o desaparición, como critica Lepecki en relación con otros autores como Hal Foster, no debe entenderse como una obsesión por capturar el pasado, por rescatar el tiempo en una relación melancólica con este mismo.

Mediante la resistencia del movimiento y su dimensión afectiva, la propuesta de *Hidebehind* nos aleja de una visión nostálgica de la danza como “vanishing point” (Lepecki, 2013: 125), de la tradición sentada en la efimeridad de la danza como acción que en el momento de su enunciación se desvanece. En este sentido, en la performance presentada la duración viene dada no tanto por el tiempo del trabajo, un poco más de media hora, sino por su potencial repetición infinita y su insistencia en la acción de *pasar* – pisada a pisada: *pasando*, (*re*)*pasando* – que amplía el sentido del presente, el que se expresa como coexistencia y no simplemente como una sucesión de “ahoras” (Lepecki, 2007: 131). Esta coexistencia se reafirma en un recorrido que se propone afectivo e íntimo, Josefa Pereira traza un recorrido en solitario, una reflexión en cifra en lo personal, pero que es compartido y devela un universal. La coreógrafa navega en sus trazos personales, a la vez que encarna diferentes encuentros de manera transitoria que nos transporta a significaciones que sobrepasan su propio cuerpo.

En su estudio sobre el *reenactment*, *Performance Remains* (2011), Rebecca Schneider, siguiendo a Derrida propone una relectura del entendimiento del archivo como “house-arrested”-domiciliado y de la lógica patriarcal del archivo. Schneider propone una inversión de esta lógica, en que el problema no sería lo efímero del performance, sino la limitación del entendimiento del archivo, que favorece a aquellos fenómenos que decantan en objetos. De este modo el archivo es visto como una forma de *performance de acceso* a la historia. En este sentido, *Hidebehind* expone la captura como momento problemático de intersección del acto continuo de “house-arrest” que performea y hace aparecer la desaparición y su resistencia. La performance se convierte en el espacio de negociación de la ausencia que “provoca el desaparecimiento de aquellos que consigue capturar”, pero esa desaparición no es contraria al permanecer, sino que termina por desafiar esa pérdida (Schneider, 2011: 102). Así, pasos en reversa, el cuerpo se convierte en un agente de la historia que trabaja en y a través del tiempo.

Pues si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa. Y sus acciones tienen lugar ante todo mediante la delimitación de zonas de temporalidad y ritmos de presencia, tal como debe hacer la coreografía: “El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la *orla del tiempo* que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita”. (Foucault *apud* Lepecki, 2013)

Hidebehind reuniendo las figuras del plano coronal y la cinta Möbius, con su único borde, nos invita a reflexionar sobre el carácter del archivo como espacio fronterizo. La cinta Möbius desafía el estatuto de la frontera y nos arroja al encuentro perpetuo. Son los espectadores se sitúan en círculo, delimitando las fronteras de su movimiento y el propio borde de la performance que se mueve en los márgenes impulsada por una fuerza centrífuga en que el cuerpo se desplaza casi rozando a los asistentes, como si una fuerza ajena la expulsara del centro hacia la periferia. Con cada vuelta la performance escribe y re-escribe sus contornos, definiendo una zona de contacto, una superficie para el encuentro entre distintas singularidades y afectos. De modo que la performance se inscribe como un acontecimiento que “pasa alrededor”, a través y entre los diferentes cuerpos (Lepecki, 2016: 129). Cabe preguntarse, ¿no son también los propios espectadores quiénes son capturados en este transitar?

Finalmente, si hemos de considerar el cuerpo desde una lógica archivística, sería en el sentido de un archivo siempre en desvío. La teórica Anna María Guasch, desde el campo de las artes visuales, ha diferenciado dos máquinas de archivo: unos son los archivos que siguen un orden delimitado por ciertas leyes y un orden topográfico y otros son los archivos que “acentúan los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir las huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley)” (Guasch, 2011: 15). Así, el movimiento de Josefa Pereira podría moverse por las lógicas de esta segunda máquina de archivo, en su pasaje emergen y desaparecen los afectos transitorios e ingobernables que atraviesan el cuerpo.

Último paso atrás, la coreografía llega a su fin. El tiempo suspendido se pone en marcha adelante nuevamente, sin embargo, nosotros ya no somos exactamente los mismos. *Hidebehind* despierta nuestros músculos

adormecidos y nos recuerda las múltiples posibilidades de movimientos y subjetividades alternas que pueden transitar nuestro cuerpo, vislumbrando su potencial como espacio de subversión de nuestros paradigmas personales, así como colectivos. Su trayecto rebelde y radical no interroga sobre posibles nuevas políticas de la memoria y la recordación, compromiso que requiere por nuestra parte aventurarnos a caminar por los bosques oscuros e ir al encuentro de los monstruos. Finalmente, no importa si caminar en círculos nos conduce o no a un fin, lo que nos queda son los trazos de un proceso de transmutación y descubrimiento que no pretendemos dominar y que abre la puerta a futuros inciertos. Un círculo que no se termina de cerrar sobre sí mismo y que seguirá volviendo en nuestros cuerpos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter (2012), *Escritos Políticos*, Madrid, Abada Editores.
- CARACOL, Bruno (2018), *Cumplicidades em Arte Capital*, <https://www.artecapital.net/perspetiva-207-bruno-caracol-cumplicidades>, 18 de abril de 2018.
- CONTRERAS, María José (2012), “Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria”, *Cátedra de Artes N°12*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 13-29.
- DIDI-HUBERMANN, Georges (2015), *Que emoção! Que emoção?*, Lisboa, KKYM.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005), *Theater, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theater*, New York, Routledge.
- FONTANILLE, Jacques (2016), *Soma y Sema: Figuras Semióticas del cuerpo*, edición digital, septiembre de 2016, Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- GUASCH, Ana María (2011), *Arte y Archivo*, Madrid, Ediciones Akal.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017), *Teatro Pós-Dramático*, Lisboa, Orfeu Negro.
- LEPECKI, André (2016), *Singularities: Dance in the Age of Performance*, New York, Routledge.
- (2013), “El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y las supervivencias de las danzas”, in *En Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, ARTEA Editorial.
- (2007), *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Wiltshire, The Cromwell Press.
- MENDOÇA, Bruno (2018), «Sobre a estreia na peça no SESC Belezinho, São Paulo (setembro 2018)», in programa Teatro do Bairro Alto, octubre 2019.
- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.) (1999), «Desviaciones» (documentación de la 2ª Edición de Desviaciones), Madrid-Cuenca, pp. 13-28.
- SCHNEIDER, Rebecca (2011), *Performing Remains, art and war in times of the theatrical reenactment*, New York, Routledge.
- VIOLI, Patrizia (2008), *Beyond the body: towards a full embodied semiosis*, en *Body, language and mind*, Berlin, Walter de Gruyter.

—
LAURA ROZAS LETELIER
 —

Membro do CIMa/e (Centro de Investigación y Memoria de las artes escénicas, Chile), tem trabalhado na área da educação em Direitos Humanos e como investigadora em temas relacionados com memória, corpo e arquivo nas artes performativas. Frequenta actualmente o mestrado em Estudos de Teatro na Universidade de Lisboa.

O giz, o linóleo e a parede – breves considerações sobre uma cartografia do salto em *A parede*, de Elfriede Jelinek

ANABELA MENDES

“Falling from our wall” invokes a collective denomination of an object that serves everyone, basically the female figures in the play and us. It appears as an object that gains affection from them because it affects them, with which they care, of which they use beyond measure to reach an end, which they reject when they don’t understand it. But *The Wall* also invokes the shattering of women, of any woman who sees herself reduced to image, whose reification cannot be freed and whose detachment as an image that time consecrates is suspended by inversion of function.

ESFACELAMENTO / O SANGUE SEMPRE O SANGUE / INJUNÇÃO DA TEMPORALIDADE / MUTABILIDADE / CORALIDADE / O PESO DO ABANDONO

O respeito pressupõe um olhar distanciado, um pathos da distância. Trata-se de uma atitude que hoje é substituída por um olhar sem distância, o olhar típico do espetáculo. [...] É a distância que distingue o respectare do spectare.

BYUNG-CHUL HAN

ENUMERAÇÃO

Encontro-me no patamar menos cinco. Ou será antes o menos vinte e cinco? Não sei como aqui cheguei. Talvez vinda de uma cena de esquartejamento de um ser, na qual não participei porque se me encheram de sangue os olhos. Assim salpicados a curtos intervalos, deixei de ver e fiquei imóvel. Quem esquartejava? Seres em raiva? Tratava-se de uma vingança? Uma muito ancestral?

Também poderia aqui ter chegado vinda através da escrita de alguém, talvez de alguém com um gesto competitivo que propiciaria uma cegueira infinda. Seria ela maléfica? Há cegueiras e cegueiras. Não ver

não significa que se queira mesmo ver. Eu fui impedida de ver pelo sangue do ser esquartejado. Mas será que eu queria mesmo ver? E a querer teria participado nesse hediondo acto?

Ao longo do caminho que até aqui me trouxe, e que não sei dizer quanto tempo durou, tive inesperados (ou seriam eles esperados?) encontros com paredes e muros que me tentaram despedaçar. Já quase se me varreram da memória essas experiências. Mas se elas se tivessem eclipsado mesmo, provavelmente não estaria aqui no patamar menos cinco. Será que estou no menos vinte e cinco? Vinte patamares de diferença seriam motivo para outras enumerações. E eu estou aqui para contar histórias com paredes, ainda que elas desconheçam o meu propósito.

Deste patamar onde me encontro, sem bem saber qual ele é, e talvez isso afinal não seja assim tão importante, e também por essa razão, de ora avante, não mais a ele me referirei. Vai-te patamar! Não obscureças o meu discernimento! Estou a pensar colocar o patamar (ainda mais uma vez!) numa descomunal gamela, juntamente com o ser esquartejado, que uma vingança antiga e não terminada faz viver e reviver sem apelo nem agravo. Apenas um breve esclarecimento: a gamela que escolhi, além de ser de grandes proporções, para bem alojar esse ser esquartejado (são sempre enormes também!) e a plataforma (outra vez ainda!) aonde cheguei sem saber como, é feita à mão e provém de árvore da mesma família linguística – a gameleira, talvez uma *ficus insipida*.

O QUE EU QUERO É DISTÂNCIA

Porquê distância? Que quer isso dizer? Criar espaço onde ele se recusa a existir? Como se conduzem memórias no espaço da distância e à distância? Como se apagam umas e se reavivam outras? Quais são os intervalos que nos escapam? O que excluímos nós do mundo que nos exclui? Porque queremos continuar a ser bárbaros? Porque concedemos à violência física e anímica aquele único posto de combate, sem o qual, parece, não somos capazes de enfrentar a tragicidade dos nossos destinos? É a propósito de tudo isto e, quem sabe, de muitas e variadas coisas mais que *A Parede*, de Elfriede Jelinek nos invectiva.

Destaquemo-la do conjunto de cinco dramáticos e um posfácio que constituem a obra cénica *A Morte a Donzela* (2004). *A Parede* vem em quinto lugar. Mas o seu espaço traz o explícito selo do mitológico que transporta consigo cultura e se dá em transmissão. E essa transmissão

pressupõe que continuemos a olhar para trás tanto quanto na direcção oposta, criando assim um tipo de distância que nos implique com verdade. Como decidir para onde olhar com mais intensidade? Faz parte desta ordem o sangue do esquartejado que outros seres reclamam de forma satisfatória como paga por suas dores e que por vingança decidem que escorrerá violenta e eternamente. Será tudo isto por anseio de poder?

O esquartejamento de um corpo é um acto contranatura, mesmo que esse corpo seja o de um bode. E ao bode dá-se um nome: estar em vez de. O rito sacrificial teria sido menos proveitoso se entre as castradoras – em Jelinek estas são mulheres com músculo, mas tão frágeis como outras quaisquer –, portanto, entre as castradoras e a vítima tivesse havido uma parede? E se esta lá estivesse e ninguém a tivesse visto? E se ela for transparente? E se ela, salvaguardadas as devidas distâncias, se tornar num objecto múltiplo e funcional, uma espécie de robô de cozinha para qualquer eventualidade?

Tanta desumanização contra um corpo pressupõe excesso de dor no visado, em quem pratica o acto (uma inexplicável dor mas muito intuitiva), e também naqueles que se encontram em redor paralisados pelo sangue infame. Estar em vez de, a expressão com que aqui se nomeia o bode, não isenta ninguém, nem homens nem mulheres, deste processo de tão grande conflitualidade e perda que sempre de longe nos chega e sempre em actualização.

Aqui se recorda da *Odisseia* de Homero, o Canto XI, versos 146-149, onde encontramos Tirésias em diálogo com Ulisses: «Dir-te-ei uma palavra fácil, que porei no teu espírito./ Àquele, dentre os mortos que partiram, que permitires/ aproximar-se do sangue, esse falar-te-á com verdade;/ porém quem recusares de novo se retirará.»¹

Estas foram as palavras inspiradoras, que Elfriede Jelinek tomou como suas, dando voz à criatura num registo de abafamento, como se o eterno retorno, agindo sob a distância especular, amado e citado à sua maneira, estivesse a ser dito e se atravessasse no que já antes fora dito de tantas maneiras:

«É fácil o que vocês me perguntaram mas eu vou dizê-lo na mesma. São as frases mais terríveis que alguma vez foram ditas. É por isso que expressamente peço silêncio, porque eu não conseguiria dizê-las outra vez: aquele a quem vocês agora permitem, o morto separado, de se

1 Homero, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2003, p. 184.

aproximar do sangue, esse contar-vos-á a verdade. Mas aquele a quem vedardes esse acesso, esse regressará no mais profundo silêncio.»² Está instalada a dúvida entre verdade e conhecimento e para tal contribuem as diversas formas de apresentação/representação que dão molde à parede e que a ela atribuem protagonização.

E aqui se replica a famosa pintura inspirada na verdade de Tirésias, agora de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), pintor suíço que, ao modo *chiaroscuro* de raiz italiana, reconverte as palavras proferidas pelo vidente num plácido contraste dramático que o mundo dos mortos instaura como resposta ao que resposta ainda não é. Jelinek também sabe de imagens como esta que se perguntam se para a dor e a morte há antídoto.

É no início do dramático que a voz autoral se expressa através de uma metodologia impositiva que lhe dá o direito de intervir na capacidade de criação de todo e qualquer encenador.³ Assim se refere na segunda didascália de *A Parede*: «*Desta vez, porém, o Senhor Director, a Senhora Directora devem, pelo menos, nas suas grandes linhas, respeitar as indicações cénicas que eu determinei, pois desta vez elas fazem parte do texto. Lamento imenso.*»⁴

2 Para efeito de citação e por se tratar de um instrumento de trabalho anotado e que corresponde à versão de palco trabalhada com Alexandre Pieroni Calado (encenador) e Paula Garcia (atriz), recorro à minha tradução da peça em dactiloscrito e de ora avante sempre a ele. Dactiloscrito, p. 29.

O historial de edição desta obra criou para o público leitor um fenómeno pouco comum na publicação de traduções de textos literários em geral e de textos dramáticos em particular, sabendo-se que estes são editados com pouca sistematicidade. A primeira edição destas peças de Jelinek surgiu por desejo meu, apresentado a Alexandre Pieroni Calado e à Artes & Engenheiros. Razões académicas mas também sentimentais levaram-me a conceber, com o apoio da *designer* gráfica Isabel Espinheira, uma muito pequena quantidade de exemplares de distribuição gratuita e em edição numerada à mão. Esta edição pode ser consultada na Biblioteca Nacional de Portugal, onde repousa disponível. Os volumes oficialmente editados encontram-se nas mãos de familiares e amigos — Elfriede Jelinek, *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória — *Onde começa e acaba uma princesa?* — de Anabela Mendes, Lisboa: Artes & Engenheiros (edição de 25 exemplares numerados), 2018, p. 69. Apenas a título de exemplo se refere a página desta edição, acima mencionada neste ensaio.

Desde que abraçou o projecto Europa, de que esta obra conjunta faz parte, Alexandre Pieroni Calado manifestou a firme intenção de publicar o conjunto destes dramáticos e um posfácio em edição regular. Tal veio a acontecer sob a chancela do editor Carlos da Veiga Ferreira e da teodolito — Elfriede Jelinek, *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória *Onde começam e acabam as princesas?*, de Anabela Mendes, Lisboa, teodolito/edições afrontamento, 2019, p. 105. Refere-se de novo a título de exemplo a página citada.

3 A este respeito, gostaria de salientar a sempre refrescada polémica em torno do teatro pós-dramático, que confunde muitos dos estudiosos da obra de Jelinek e aos quais a autora responde exactamente neste dramático tornando *audível* a sua voz de autora textual pela qual pede respeito. Ver a este propósito Karen Jürs-Munby (2009), *The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen* [Superfícies de linguagem], Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 2010, p. 47.

Ver ainda Hanna Klessinger 2006. *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Edition De Gruyter: Berlin, New York, pp. 177-180.

4 Dactiloscrito, p. 1.

A levarmos à letra estas palavras, teremos de considerar que o que é subtexto na peça passa também a ser texto, e que a montagem cénica estabelecida a partir de algumas das didascálias não produz coincidência com material formalmente citado mas antes aludido. Exemplifiquemos:

*No cume do rochedo está sentada uma criatura completamente enrolada em faixas, incluindo o rosto. Junto a ela há um bastão de ski pousado ao seu lado (ou dois bastões do tipo em uso para caminhadas), e ela usa óculos de sol muito escuros e na moda. [...] A criatura fala, mal se compreende o que ela diz, porque todo o seu rosto está envolto por faixas muito apertadas.*⁵

Quem poderá ser esta criatura? Tirésias, que interpela Ulisses nas imediações do Hades? Um Tirésias remoçado mas que se quer emudecido? Deixou de ser avisado o seu conselho aos vivos? Haverá ainda mortos a quem seja permitido dizer a verdade? Quanto sangue continuará a correr?

Para quem visite a *homepage* (página principal) de Jelinek para contacto directo com o texto de *A Parede*, aí encontrará esta imagem na qual o navegador laureado contempla do alto do rochedo uma cena de bacanal. Um Hades apetitoso, pois os mortos também têm direito a uma certa vida. As suas sombras, porém, mostram-se emparedadas entre uma ponte natural e o rochedo que as projecta.

ENTRE COREOGRAFIA E CARTOGRAFIA

São elas que, com o pau de giz entre os dedos, inscrevem sobre o linóleo as rotas que irão percorrer. Sabem-nas de cor, mas, à cautela, um desenho no chão é uma ajuda para os olhos de quem se lança no espaço em confronto com a parede. Tirésias enfaixado quase se esfuma entre os defuntos. A sua voz, ainda presente, produz enigmas. Elas estão ali para uma dança: a da morte em velocidades e ritmos vários, amortalhadas em vida. Elas? Sim, a Inge, a Sylvia, a Marlen/Therese, todas regressadas do submundo onde prosseguem os bacanais. Dito de outro modo: elas propagam-se em ondas num autêntico frenesi, multiplicam-se, fazem-se e refazem-se, desfazem-se atrás e à frente da parede, trepam por ela acima, deixam-se cair, fazem *flick-flacks*, jogam às decapitações, experimentam o fogão a gás na dimensão de um triplo emparedamento,

5 Dactiloscrito, p. 29.

interrogam-se sobre a transparência ou sobre a inexistência da parede e através dela ensaiam o espelhamento e nela se introduzem em busca de descanso e de silêncio.

Elas representam-se e representam-nos na qualidade de *mulier faber* mas também de *mulier figurans*.⁶ Em ambos os registos, perpassa uma fatalidade própria do ser-se mulher. O que nos transmitem é o resultado de quem se move sobre terreno incerto numa permanente incompletude e insatisfação.

A duplicidade e a variabilidade dos seus comportamentos e atitudes, das ponderações amargas e ácidas com que nos confrontam, decorre de permanente agitação diluída ou a produzir-se em representação que não permitem o destrinçar minucioso de traços de personalidade nem a construção acentuada de perfil individual. Assim sendo, é na criação de movimento e acção que se configura o acto de representar que nos surge associado a um sentimento de irmandade que percorre a nomeação de Inge e Sylvia e menos de Marlen/Therese. A desavença pela parede e em torno dela torna-se produto de questionação do pensamento que se quer feita de viva voz. No fundo, a mulher que se figura e que figura, que cria representação, são todas as vozes intervenientes e as ausentes numa polifonia indestrinça.

Os corpos moventes e dançantes propõem-se a uma coreografia cartografada ao mesmo tempo no espaço mental e físico. Entre um Paraíso nunca alcançado e um assegurado Tártaro, porém, projectam-se todas as inversões e deformações sob cálculo e medição de uma visualidade que se esgota na próxima vontade de mudança.

A enunciação quase não tem marca de nomeação, a não ser na recuperada voz autoral, que opta por determinar o que a outros deveria pertencer. O discurso produz-se na consagração dos espaços que a mancha gráfica disponibiliza. Só assim se percebe quem diz o quê. Um parágrafo abre em contra-argumento o que foi fechado nos parágrafos anteriores, mas que em boa verdade pode conduzir a um combate de esgrima um pouco mais adiante e assim sucessivamente. Na criação deste desenho multifacetado, embora de ordenação visual em repetição, estreita-se o

6 Designação inspirada na formulação *homo figurans* que corresponde à importância atribuída e prioritária de representar sobre agir. No presente contexto, produz-se transporte para o género feminino, considerando, no entanto, que o efeito da representação não tem de escolher género. A expressão está trabalhada em Eugenio Turri no ensaio *A Paisagem como Teatro – Do território vivido ao território representado*, in Adriana Verissimo Serrão (coord.), *Filosofia da paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 169-184, p. 169.

pensamento a contrapelo sempre fluido e abundante. Prepara-se a cartografia do salto.

A vocação das vozes é criar intermitência entre cultura (culturas) e barbárie, e é para isso que serve a parede como constante intermediaridade e que reflecte de inúmeras maneiras o exercício cruel a que se sujeitam as vozes em seres despedaçados e despedaçadores.

*Na escrita fizemos juízos de valor, uma loucura, um processo, uma fixação de nós próprias. Mas, porra, voltámos a cair da nossa parede. Antes de termos chegado lá acima. Antes mesmo de termos podido fechar um matrimónio ou a porta. Aliás, também nada fechámos. Porque nada começámos. Esquecemo-nos completamente da porta da rua. Alguém acabou de nos pendurar na parede e agora estamos outra vez em baixo. A parede já está feita em estilhaços por sobre ela tentarmos pendurar as nossas imagens.*⁷

«Cair da nossa parede» invoca uma denominação colectiva de um objecto que a todos serve (às figuras femininas da peça e a nós), um objecto que ganha *afecto* delas porque as afecta, com o qual elas se preocupam, do qual se servem desmedidamente para alcançarem um fim, que rejeitam quando o não entendem. Mas a parede invoca ainda por inversão de função o estilhaçamento da mulher, de qualquer mulher que se vê reduzida a imagem, e de cuja reificação não se consegue libertar e de cujo desprendimento como imagem que o tempo consagra se vê suspensão.

O gesto de se fazer pendurar numa parede pela imagem representa, a meu ver, um processo substituto, com o seu quê de ornamental e sem encarceramento definitivo a não ser pela interferência de outrem. A imagem pendurada prolonga e engendra afecção e pensamento. Uma parede «já feita em estilhaços» retira discursiva e visualmente a possibilidade de se criar analogia. A alternativa à imagem pendurada não chega a surgir neste momento da peça. Pendurar-se com todo um corpo e para sempre é uma ideia por enquanto não equacionada e substituída por uma parede invisível⁸, que nessa condição permite a continuidade da vida, sem que se fique preso, embora persista o caos, a dor, a cólera, a raiva e o abandono.

7 Dactiloscrito, p. 3

8 Referência ao romance de Marlene Haushofer *Die Wand* (A Parede).

Segue-se no âmbito textual a parede engolidora que aparece como variante de uma boceta gigantesca («uma parede com uma racha»)⁹, pronta a desempenhar uma força múltipla implosiva e explosiva, uma força de cariz demoníaco, criando movimento contrário sempre em sintonia ou em sequência. Ser-se engolida pela racha da parede não pressupõe apenas que exista essa abertura à vista e disponível, mas que exista um movimento na sua direcção, um derradeiro e inquietante instante em que desaparecer seja simultaneamente desejo libertador de todo um corpo que antevê assim o seu fim e desse modo se pacifica talvez para sempre. Tal não é exactamente o sentido da passagem em comentário, embora ele seja a florado, uma vez que a discussão à volta da parede é isso mesmo, põe em questão, introduz no discurso diversas possibilidades, cria diferentes cenários: a parede e a sua racha dão lugar a uma efectiva parede de palavras, sem que a mencionada abertura continue a ser mencionada ou sobre ela sejam tecidos quaisquer juízos de valor. O que importa reter é a condição de jogo representativo que se sobrepõe a acções invocadas e logo contrariadas ou abandonadas por negação ou derivação. A parede passa a ser um objecto (será que materializável enquanto unidade última?) que recebe sucessivas investidas da parte de vozes insurrectas, a maior parte das vezes sem explícito nome anunciado, a não ser nas didascálias tornadas texto de representação e vozes, essas desmedidamente conscientes de processos do específico aniquilamento dos corpos a que pertencem.

A talentosa e portentosa escrita de Jelinek, na sua própria designação – *Sprachflächen* (superfícies ou planos de linguagem) – propõem deriva num permanente exercício de montagem, afeiçoamento a ideias opostas e paradoxais: «Mas a parede continua a não ser uma coisa concreta. Ela é e permanecerá invisível.»¹⁰ E, por exemplo ainda, a proposta de que a parede possa ser compreendida como um ser, uma qualquer coisa, um não-sei-quê, pelo qual nos podemos apaixonar (quem diria!?) e que ao mesmo tempo nos possa devorar.¹¹ Podendo ser tudo e parecendo não ser nada a que devêssemos dar atenção, a parede contém em si, independentemente das formas que assume no desenho cartográfico da peça, a aprendizagem, a experiência, o conhecimento que Inge e Sylvia

não conseguem decifrar, construindo elas por isso com a parede, que também as espelha, uma relação de substância inversa e deformada mas não complementar. A antropofagia quase se consuma e não o amoroso entendimento desejado. Há sangue que baste nesta peça de Jelinek. Quando ele não escorre, pulsa.

ESBOÇO DE UMA CARTOGRAFIA DO SALTO

Expressa-se deste modo a criação de uma paisagem textual e de considerável interesse cénico derivada de um único foco principal – a parede – como «referencial do nosso projectar e construir territórios» (Turri, 2011: 169). É da *mulier figurans* que parte o adensamento do objecto sobre o qual a avidez de infinito e de pacificação conduz a linguagem não apenas a dizer coisas, mas também a com elas se fundir.

Em termos e ao modo da paisagem geográfica planeada, que aqui decorre de um amplo arco desenhado entre a ancestralidade grega e a contemporaneidade universal, verificamos que essa opção se produz sob a forma do salto: ora estamos veiculados a rituais de sacrifício e assistimos ao narrar vingativo e mitológico (Hesíodo), ora recuperamos quotidianos domésticos que podiam ser actuais, ora somos confrontados com a verdade de uma decisão (Homero), ora acompanhamos caminhadas montanha acima e montanha abaixo sem específico destino, ora somos entretidos com trivialidades do universo publicitário e básico. Este espectro cobre assim um vasto e complexo território que apela ao imaginário e à força anímica do leitor/espectador, que o fustiga e dele exige elasticidade mental em permanência e que não se coaduna com a visível impossibilidade do descanso, da criação e uso de distância, de um *pathos* da *distância* como é referência em Byung-Chul Han (ver epígrafe).

Se quisermos lançar um repto ao emaranhado de situações engendradas em torno da parede nesta peça, poderemos então considerar a possibilidade de caminhar seguindo o desenho de uma cartografia organizada pela autora, de forma sequencial mas também aos saltos e sob o signo da urgência, do princípio ao fim do texto e fora de um critério enumerador pontual que apenas satisfaça o nosso interesse interpretativo.

Se considerarmos esta hipótese, verificaremos que o território a cartografar releva de uma dupla dependência: o próprio espaço (com ou sem detalhes de materialização) e quem sobre ele se debruça. Desta relação lógica, mas não imediatamente perceptível, podemos inferir que as

9 Dactiloscrito, p. 5.

10 *Idem, ibidem* Alusão ao romance de Marlen Haushofer mais uma vez.

11 *Idem, ibidem*, p. 6. Utilizo nesta passagem a inclusão de um sentido colectivo de recepção extensível a quem lê e espere considerando que o que é do texto e da cena nos tem como interlocutores directos.

imagens produzidas, e que no caso de *A Parede* resultam da organização de unidades composicionais escritas, se ajustam à ideia de concepção de uma cartografia «sagaz» de paisagem. O termo «sagaz» está associado ao pensamento de Alexander von Humboldt, o qual defendia que o território que se pretende cartografar contém em si «a coisa e a imagem da coisa».¹²

Partindo do princípio de que a parede adquire uma supra e múltipla representatividade na organização elementar da peça de Jelinek, ela torna-se substância de uma paisagem-teatro (Turri, 2011: 173) que configura ao mesmo tempo a observação/audição/leitura mas igualmente a vontade e o acto de transformar aquilo de que é imagem visível e invisível. Nela habita ainda a potência da criação destrutiva mas reconfiguradora como pertença a uma paisagem com verdade, paisagem feita de ciclicidade e de «eterno retorno».

Na sua essência espectral, a parede concede o alcance do que se destaca na condição veiculadora de conhecimento. Ela torna-se coincidentemente coisa e imagem da coisa. A sua descrição e capacidade de interacção cumprem com a relevância da sua função em cada situação. Ela apresenta-se na maior parte das vezes como um objecto espacial englobado por uma linha de horizonte, mesmo que esta não seja mencionada. A sua condição de integrante principal na geografia do texto atribui-lhe a singularidade de representar tudo o que está vedado a outros eventuais objectos ou ideias de objectos. Ela incorpora em si as leis do acto criador que por certo ignoramos na sua gestação própria, mas que não ignoramos enquanto esboço, traço, desenho de linhas cruzadas que provêm de todas as direcções exteriores às vozes e aos seus ecos. Ela abarca em si o espelhamento do que é vivo e morto, do que é a nossa perturbação em busca de descanso e silêncio.

Mortal é o salto que as *desfiguradas*¹³ Inge e Sylvia ensaiam em busca de verdade e de conhecimento enquanto escolhem como baixela loiça

12 Gerhard Hard, *Der 'Totalcharakter der Landschaft'. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt*, in *Erdkundliches Wissen*, Beiheft, Wiesbaden, 1970, pp. 49-71.

13 Utilizo neste caso a desfiguração como modo de co-responsabilidade nas muitas formas de aparência e representação da parede associadas a combinatórias de cariz sexual e mítico-históricas. A este panorama pertence, por razão óbvia, a *mulier figurans* como capacidade e expressão observadora, contemplativa, reflexiva e inquiridora que, associada à *mulier faber*, invoca a terceira figura enunciada como Therese/Marlen/Tirésias-mulher. Recupera-se nesta enunciação a mulher Marlen Haushofer, autora do romance *A Parede*, bem como talvez se invoque da mitologia grega lateral a metamorfose de Tirésias em mulher, após ter morto uma cobra-fêmea que copulava com o seu parceiro. Regressa Tirésias ao seu género anterior quando, repetido o episódio alguns anos depois, é a cobra-macho que é alvo de despedaçamento. Tirésias no Monte Citéron, onde se diz terem ocorrido estes episódios, age com o lugar de consagração ao deus Dionísio e por isso fundador da mitologia grega. Mais se pode acrescentar terem por lá andado Édipo, Acteon e Penteu, mas por lá se fizeram também batalhas entre Tebas e Atenas. Muito se despedaçou e muitos foram os restos que a nossa memória colectiva guardou.

miniatural, talvez feita de plástico e própria para brincar aos jantarinhos. Dessa refeição não comerá Therese por si mas como simulacro e simulação de um transfigurado Tirésias, que lhe empresta sabedoria e a faz repetir o seu enigma. Quem será afinal o enfaixado ou antes a enfaixada? Tirésias/Therese, seres fictícios e transmutáveis. De quem são as artes da palavra enigmática? A actividade pensativa é perigosa e pode ter limite interno.

Entretanto, as caixas com o sangue do bode estão a abarrotar com o alimento. «De repente deixamos de descer a escada com a nossa refeição, porque estamos a escalar a parede que não tínhamos visto.»¹⁴ As duas caminhantes tornaram-se por fim escadoras. Para isso servem as botas calçadas no início do primeiro acto. Agora retorna o tema de Ulisses em escuta e à entrada do Hades. A parede troca favores com o rochedo no alto do qual se encontram as *desfiguradas*, arfantes pela altitude, desajeitadas porque entornam o sangue, parecem esgotados os argumentos. Para onde saltar, i. e., para onde ir? O que haverá que um salto não possa resolver depois de entornado o sangue? Sylvia e Inge não se remetem ainda ao silêncio porque prestam atenção ao que lhes foi dito e ao que escutarão «num rádio portátil antigo» e através de voz masculina. Voltamos agora, através da mediação radiofónica, a um intervalo, um salto na relação entre espaço e tempo, e na companhia de Homero. As palavras da *Odisseia* regressam como um eco e sem que estejam agarradas a um corpo visível. Não é do cego Tirésias ou da sua sucessora que elas provêm, mas de uma voz que faz leitura ansiosa e manipuladora dos ouvintes ao narrar versão livre e com proximidade a partes do Canto XI já identificadas.¹⁵

Permanecemos no âmbito da geografia antiga com palavras no feminino que nos chegam agora *ipsis verbis* da *Teogonia*, de Hesíodo. Fecha-se o circuito iniciado no primeiro acto: a espiral de violência antes anunciada e mostrada, a criação associada a destruição invocam o insondável regresso do mesmo.

O supremo progresso do conhecimento provém, quem sabe, da intensificação dos gestos mais vulgares: tomar entre mãos, subir e descer *os degraus* de uma parede, espreitar por uma porta entreaberta. Talvez, para conhecermos os humanos, precisemos de os isolar. Do alto do rochedo avista-se o abismo próprio do indeterminado, a ampla paisagem

14 Dactiloscrito, p. 27.

15 Homero, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2003, p. 182.

que funde todas as coisas pesadas, sujeitas a nascer e a perecer num magma de energia pura. Busquemos silêncio e descanso.

Este texto é uma homenagem às mulheres e escritoras Marlen Haushofer, Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann. Com Elfriede Jelinek, aprendi uma vez mais a reconhecer, por direito de transmissão, o que a vida segrega e deixa cair como imagens e modos de associação, o que é apropriação, o que é transfiguração, aquilo que sempre podemos perder e ganhar no imediato que é a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HAN, Byung-Chul (2016), *No Enxame – Reflexões sobre o digital*, Lisboa, Relógio D'Água.
- HARD, Gerhard (1970), *Der 'Totalcharakter der Landschaft'. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt*, in *Erdkundliches Wissen*, Beiheft, Wiesbaden.
- HESÍODO (2014), *Teogonia Trabalhos e Dias*, pref. Maria Helena Rocha Pereira, introd., trad. e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, prefácio disponível em <https://www.incm.pt/portal/bo/produtos/anexos/10262320141222122405436.pdf>.
- HOMERO (2003), *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia.
- JELINEK, Elfriede — (2019), *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória *Onde começam e acabam as princesas?*, de Anabela Mendes, Lisboa, teodolito/edições afrontamento.
- (2018), *A Morte e a Donzela – Dramas de Princesas*, tradução e nota introdutória – *Onde começa e acaba uma princesa?*, de Anabela Mendes, Lisboa, Artes & Engenheiros (edição de 25 exemplares numerados).
- (2003), *Der Tod und das Mädchen I – V – Prinzessinnendramen*, Bloomsbury Taschenbuch, Goldmann Verlag, 2003. [A edição consultada deixou de se publicar nesta editora embora continue a ser vendida pela Amazon.]
- (s/d), *Homepage*, <https://www.elfriedejelinek.com/>.
- JÜRS-MUNBY, Karen (2009), *The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen* [Superfícies de linguagem], *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*.
- KLESSINGER, Hanna (2006), *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Berlim/Nova Iorque, Edition De Gruyter.
- TURRI, Eugenio (2011), *A Paisagem como Teatro – Do território vivido ao território representado*, in Adriana Veríssimo Serrão (coord.), *Filosofia da paisagem. Uma Antologia*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

ANABELA MENDES

Germanista e professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A partir de 2018, tornou-se investigadora independente. Desenvolve a sua actividade científica e ensaística nas áreas dos Estudos de Expressão Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Ciência e Arte, Teoria e Dramaturgia Radiofónica, Artes Performativas, Viagens de Longo Curso. Mantém desde 2019 um projecto, com outros investigadores, dedicado ao estudo das artes no arquipélago dos Bijagós (Guiné-Bissau) intitulado «Bijagós: Uma etnia de viver homeostático».

A fúria escancarada da memória

GISELA DÓRIA

In this text I intend to address the issue of memory as the central axis of this work of Rodrigues, articulating it with forgetfulness and negations of history. Such articulation leads to the notions of “memorylessness” and “discursive a-memory” (Robin/Paveau, 2013). Bluntly, *Fúria* speaks of the memory of a country that poorly cultivates, documents and reflects on its history, based on a dramaturgical construction that shows the tensions that emerge from such absence. Violence, loneliness, fear, oppression, prejudice, racism, beauty, seduction, complicity and trust, emerge on the scene in a non-linear historical path. Epic building and dismantling a parade, the work creates metaphorical images in a kind of hallucinating spiral. The show, entitled to its title, exposes the countless wounds of a society at risk. Here we can perceive all the characters in this story – past, present and potential future – so forgotten and neglected. Noble European settlers, slaves, mythological images, politicians, street dwellers, prostitutes, references to money, power and sex. Although *Fúria* makes a ruthless portrait of Brazil’s current moment, it seems evident that it is not only talking about this South American society, but about a whole Western capitalist society in deep crisis and in urgent alertness.

DANÇA CONTEMPORÂNEA / MEMÓRIA / A-MEMÓRIA / NÃO-MEMÓRIA / DRAMATURGIA

*Eu não estou indo embora,
Vou ficar aqui e resistir ao fogo.*

SOJOURNER TRUTH

A edição de 2019 do Festival Dias da Dança – DDD¹, na cidade do Porto, Portugal, teve como foco o Brasil. Com uma curadoria que trouxe coreógrafos consagrados a par de jovens artistas em ascensão, o DDD procurou

1 Festival Dias de Dança – DDD é um evento anual internacional de dança contemporânea organizado pelo Teatro Municipal do Porto/Câmara Municipal do Porto, com a organização das Câmaras Municipais de Matosinhos e Gaia, no contexto da Frente Atlântica. Consultado em www.festivalddd.com, 12 de outubro de 2019.

dar a «conhecer a produção artística contemporânea brasileira, num retrato do Brasil dos nossos dias».

Falar de «um retrato do Brasil de nossos dias» é adentrar em um tema bastante complexo. O atual governo brasileiro, eleito no fim de 2018 e encabeçado pelo presidente Jair Bolsonaro, tem alcançado com frequência as manchetes da mídia internacional. No entanto, tal visibilidade não tem existido pelos melhores motivos; pelo contrário, ela está associada à relação deste governo com a milícia e com crimes ambientais e de corrupção – além de escandalosas declarações misóginas, machistas, homofóbicas e racistas. Nesse sentido, se olharmos para o atual (des)governo brasileiro, o que vemos não é uma boa imagem do país.

Felizmente, o DDD mostrou outras facetas deste panorama relacionadas com uma resiliente produção artística nacional, tendo possibilitado, por sua vez, um olhar alternativo sobre o Brasil dos nossos dias. Um Brasil que não é somente um retrato decadente divulgado pela mídia internacional.

Mas se, de fato, os escândalos atuais são chocantes, a barbárie e as injustiças históricas vividas neste país não são um fenômeno recente; pelo contrário, basta uma breve incursão histórica para nos lembrarmos de um país que sofreu a violência e a exploração da colonização, da escravidão, e que, como aponta Katz (2019), «ainda não enfrentou as consequências da ditadura que viveu, de 1964 a 1985». Entretanto, parece que o exercício de cultivar a sua própria memória é uma das grandes dificuldades do povo brasileiro. Existe um lugar-comum nas narrativas locais, e mesmo internacionais, que apresenta o Brasil como um país sem memória. Eckert aponta as constantes referências «aos temas do subdesenvolvimento, do atraso, da marginalidade e do capitalismo selvagem como forma de tratamento conceitual das questões do barbarismo e da deformidade que presidem o ato de fundação do corpo social no Brasil com base nos sincretismos culturais, nas misturas das raças» (Eckert, 2000: 3).

Ainda que tal lugar-comum seja reducionista, são muitas as representações que constroem o Brasil como um país sem memória. Basta lembrar o descaso com museus e prédios históricos, que ardem e reduzem a cinzas séculos de memória.² O que se põe em questão a partir de

2 Nos últimos dez anos, o Brasil viu queimar, pelo menos, oito prédios com arquivos históricos, sendo o mais grave e recente o incêndio ocorrido em 2 de setembro de 2018 no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Consultado em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45348664>, 20 de outubro de 2019.

tal comportamento é a perpetuação de um sistema opressor, cuja desigualdade social contribui para o aumento de uma sociedade cruel e violenta. A história do Brasil continua a ser uma história de apagamentos e silenciamentos. O desaparecimento foi a lógica da ditadura, onde se tentou apagar e silenciar inúmeros ativistas e jornalistas – foram centenas de mortos e desaparecidos políticos entre 1964 e 1985.

A violência vivida no Brasil é uma realidade que não pode ser negada e que, ainda que muitas vezes banalizada e normalizada, tem sido retratada e denunciada pelos artistas nacionais. Tal denúncia se fez evidente nesta edição do DDD, onde contradiscursos emergiram em todas as obras e novas narrativas foram apresentadas pelos grupos brasileiros – que, por sua vez, partiram de uma percepção vinda das margens, das periferias urbanas e de lugares cuja produção artística é ainda pouco ou nada fomentada. De entre os coreógrafos consagrados que estiveram presentes no Festival, destaque Lia Rodrigues, que trouxe um trabalho recente chamado *Fúria* (2019).

SOBRE O PERCURSO DE LIA RODRIGUES

Lia Rodrigues nasceu em São Paulo, em 1956. Com formação em Balé Clássico e História, foi uma das fundadoras do grupo independente de dança contemporânea Andança, nos anos 70. Entre 1980 e 1982, trabalhou na Compagnie Maguy Marin, em França, onde participou na criação de *May B*. Ao retornar ao Brasil, instalou-se no Rio de Janeiro, onde fundou sua companhia, a Lia Rodrigues Cia. de Danças, em 1990.

Em 2003, a Companhia deu início a uma parceria com as Redes de Desenvolvimento da Maré, no Morro do Timbau³, onde instalou a sua sede. A Redes da Maré (como é conhecida) é uma instituição de organização civil que tem como missão «promover a consolidação de uma ampla rede de parcerias para garantir o desenvolvimento sustentável no maior conjunto de favelas no Rio de Janeiro, a Maré, a partir da articulação de pessoas e instituições comunitárias, da sociedade civil, de universidades, de órgãos públicos e da iniciativa privada».⁴ Quando se fala Favela da Maré, é importante ter-se a noção de que estamos falando de uma região com mais de 140 mil habitantes, que habitam cerca de 40 mil

casas, e que vivem sob o domínio de todas as facções do tráfico de drogas do Rio de Janeiro.

A partir das novas configurações que emergiram dessa nova residência, Rodrigues se propôs repensar a relação entre a dança contemporânea e os projetos sociais, acentuando de forma significativa o potencial político das suas obras coreográficas. Em 2007, dando continuidade à parceria com a Redes da Maré, Lia Rodrigues e sua colaboradora, a dramaturga Silvia Sotter, iniciaram um novo projeto, dessa vez na comunidade da Nova Holanda. Tal projeto deu origem ao Centro de Artes da Maré – CAM, que acolhe a sede da Companhia de Danças, além de abrigar a Escola Livre de Dança da Maré – ELDM.

Atualmente, a ELDM atua em dois eixos: o Núcleo 1 – aberto aos moradores da Maré de todas as idades, oferece oficinas contínuas de variadas práticas corporais; e o Núcleo 2 – projeto de formação técnica, artística e profissional dirigida aos jovens da Maré e de outras regiões, com aulas diárias, teóricas e práticas.

Sem um apoio consistente do governo e do município carioca, Lia afirma que não somente ela e sua companhia carecem de apoios públicos como, de um modo geral, a dança contemporânea existe de forma precária no estado do Rio de Janeiro (Rodrigues, 2020). A coreógrafa reconhece que a subsistência dos seus projetos se deve graças a investimentos de algumas instituições europeias, com as quais tem construído parcerias ao longo de sua carreira, como a Fondation d'Enterprise Hermès e o Chaillot-Théâtre National de La Danse, por exemplo. Tais apoios, dentre outros, têm sido responsáveis pela viabilização de espetáculos e a manutenção das atividades artísticas e sociais promovidas pela companhia.

FÚRIA

Fúria é um espetáculo híbrido, que transita entre a dança, o teatro e a performance, e que faz nascer a sua estética da constante tensão entre as dimensões ética, histórica e política. Como é comum nas artes contemporâneas, a obra propõe múltiplas leituras. No entanto, há mensagens que não deixam margens para ambiguidades na sua dramaturgia. A obra é clara ao denunciar imensos abusos e horrores vividos pelo povo brasileiro desde os primórdios da sua colonização. Neste trabalho, a história do Brasil é contada por outras vozes, diferentes das vozes hegemônicas

³ Morro do Timbau é uma das 16 comunidades do aglomerado de favelas do Bairro da Maré.

⁴ Consultado em <https://redesdamare.org.br/br/quemsomos/apresentacao>, 20 de outubro de 2019.



FÚRIA, ENC. LIA RODRIGUES,
LIA RODRIGUES CIA DE DANÇA, 2019,
[F] SAMMY LANDWEER

que escreveram e escrevem os livros estudados nas escolas. Não que exista um romantismo ou uma idealização na literatura pedagógica, uma vez que é possível perceber uma crítica ao sistema colonial e escravocrata em parte dos livros que recontam a história brasileira. Mas, de fato, esta história tem sido contada de um ponto de vista apenas: o dos «vencedores», os que tiveram a oportunidade de estudar e receber uma educação de qualidade – que no Brasil é ainda privilégio das classes dominantes, maioritariamente brancas, descendentes dos europeus.

Como aponta Ribeiro, «é importante lembrar que apesar da Constituição do Império de 1824 determinar que a educação era um direito de todos cidadãos, a escola estava vetada para pessoas negras escravizadas» (Ribeiro, 2019: 9). E não se pode negar que tal sistema ainda privilegia a população branca, ao passo que a negra segue inferiorizada, com dificuldades no acesso básico a direitos fundamentais que garantam uma formação pública de qualidade, serviços de saúde, segurança pública, moradia e distribuição de riquezas.

Há no Brasil o mito de uma democracia racial: a ilusão de que, em função da miscigenação e da ausência de leis segregadoras, não há conflitos entre negros e brancos no país. No entanto, o que existe, de fato, é uma profunda desigualdade social, que promove um sistema de violência e opressão na sociedade brasileira como um todo. Tal desigualdade é visível na produção artística nacional. Se a música popular brasileira é uma forma de cultura supostamente mais inclusiva e democrática, não se pode dizer o mesmo da dança cênica, do teatro e do cinema brasileiros. No campo das artes cênicas e audiovisuais, são poucas as experiências realizadas pela população negra; ou seja, a produção artística nacional é predominantemente produzida e fruída pela elite branca dominante.



FÚRIA, ENC. LIA RODRIGUES,
LIA RODRIGUES CIA DE DANÇA, 2019,
[F] SAMMY LANDWEER

No caso específico da dança, além da manutenção de tais estereótipos, há uma tendência evidente de reprodução de técnicas europeias importadas desde que a dança cênica foi introduzida no país, no início do século XX. Embora nas últimas décadas tenha havido um esforço por uma democratização nas artes da cena, é possível afirmar que a companhia de Lia Rodrigues se destaca como uma das poucas companhias com grande visibilidade cujo elenco é formado por um grupo multicultural de bailarinos. Como aponta Sílvia Fernandes, desde a sua fundação nos anos 90, é visível o interesse da coreógrafa em tocar nas feridas sociais e expor o contexto brasileiro em que se insere. A partir da mudança da companhia para a Favela da Maré, torna-se ainda mais evidente a opção da artista por uma arte que não evita abordar as tensões políticas, enfrentando abertamente as inúmeras crises sofridas pelo povo brasileiro, sem abrir concessões às demandas da cultura de mercado. Nas palavras de Fernandes:

No início da trajetória já é visível a opção pelo diálogo íntimo com as situações públicas, na projeção de um modo novo de configuração de político na arte, ligado à forma de fazê-la, organizá-la e produzi-la e aos dispositivos usados para provocar pensamento, pressupostos fundamentais de uma arte política. (Fernandes, 2018: 19)

Entretanto, não há espaço para romantismos na obra de Rodrigues, tão-pouco nenhuma disposição para reproduzir as tendências coreográficas da dança contemporânea europeia – ainda que Rodrigues não renegue a influência que tal dança teve na sua formação (Rodrigues, 2020). No que diz respeito às temáticas abordadas pela companhia carioca, a coreógrafa afirma que não faz um trabalho «sobre», mas um trabalho



FÚRIA, ENC. LIA RODRIGUES, LIA RODRIGUES CIA DE DANÇA, 2019, [F] SAMMY LANDWEER

«com»; por outras palavras, ela não busca abordar um tema específico no seu trabalho, mas construir um assunto com o seu elenco, com as múltiplas referências encarnadas. No seu repertório – *Encarnado* (2005), *Contra aqueles difíceis de agradar* (2005), *Pororoca* (2009), *Piracema* (2011), *Pindorama* (2013) e *Para Que o Céu Não Caia* (2016) –, a artista realiza obras que tratam de forma poética muitas das angústias e preocupações da sociedade contemporânea brasileira.

Segundo a bailarina Carolina Repetto⁵, o processo de criação de *Fúria* se deu a partir de muitos incômodos e leituras partilhadas. Ana Maria Gonçalves, Octavia Butler, Mário de Andrade, Conceição Evaristo, Aimé Césaire, Clarice Lispector, Harriet Ann Jacobs, Achille Mbembe, Futhi Ntshingila, Carolina Maria de Jesus, Angie Thomas e Djamilia Ribeiro são alguns dos autores mencionados como referências adotadas. Tais leituras promoviam debates e geravam estímulos para improvisações que foram construindo a dramaturgia do espetáculo.⁶

Rodrigues afirma que esta obra representa, antes de mais nada, um sentimento de perplexidade e indignação perante o que a sociedade

5 Carolina Repetto é bailarina da companhia e faz parte do elenco co-criador de *Fúria*.

6 Entrevista concedida à autora por teleconferência em 3 de dezembro de 2019.



FÚRIA, ENC. LIA RODRIGUES, LIA RODRIGUES CIA DE DANÇA, 2019, [F] SAMMY LANDWEER

brasileira vive, mas também associa *Fúria* a uma «energia que te move, uma energia de estar sempre em ação». Quando questionada em relação à colaboração artística com o elenco, Rodrigues responde que não se sente em posição de «dar voz aos seus bailarinos». A coreógrafa, que se reconhece como uma mulher branca de classe média com todos os privilégios sociais, acredita que o seu trabalho estabelece um diálogo com os artistas, onde todas as vozes são ouvidas. É através desse discurso polifônico que *Fúria* propõe outras premissas, outras vozes de desestabilização de verdades absolutas.⁷

QUEM ESTÁ AUTORIZADO A NOS CONTAR A NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA?

A autora feminista Djamilia Ribeiro apresenta um ponto de vista crítico em relação à hierarquização de saberes como produto da classificação racial da população. Segundo Ribeiro, trata-se de uma equação simples e cruel que possibilita aos «privilegiados sociais o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal da ciência é branco»

7 Entrevista concedida à autora por teleconferência em 8 de agosto de 2020.

(Ribeiro, 2019: 24). Já Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, questiona: «a subalterna pode falar?» Recorrendo à Spivak, Kilomba nos diz que a resposta é «não», e acrescenta:

[...] é impossível à subalterna falar ou recuperar a voz, pois mesmo que ela se esforçasse com toda sua força e violência, ainda assim sua voz não seria ouvida ou entendida por quem tem o poder. Nesse sentido, a subalterna não pode realmente falar; ela está sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio prescrita pelo pós-colonialismo. (Kilomba, 2019: 47)

Mas em *Fúria*, «a subalterna» surge como um corpo coletivo que fala e muitas vezes grita a história que tem para contar. O músculo da memória exige trabalho, «ela não se faz espontaneamente. É preciso convocar uma vontade de memória», afirma Regina Abreu (2020). Lia e os artistas da sua companhia convocam esses músculos todos, convocam a vontade da memória e colaboram para a criação coletiva de uma obra coreográfica que revê, de forma crítica, singular e poética, a história do seu país. Eles apresentam uma narrativa através do saber corporal, impregnado no movimento desses bailarinos que sobem e descem diariamente os morros das favelas – muitos, inclusive, desde que nasceram.

De forma contundente, *Fúria* fala da memória de um país que pouco cultiva, documenta e reflete sobre a sua história, evocando um percurso histórico não-linear tão-pouco cronológico, a partir de uma construção dramática que evidencia as tensões que afloram de tal ausência. Violência, solidão, medo, opressão, preconceito, racismo, machismo, beleza, sedução, cumplicidade e confiança emergem em cena. Construindo e desmanchando de forma épica um desfile ou uma parada, o trabalho vai criando imagens metafóricas em uma espécie de espiral alucinada. O espetáculo, que faz jus ao título, expõe as inúmeras chagas de uma sociedade em risco. Aqui estão presentes todas as personagens desta história – passado, presente e futuro em potencial – tão esquecida e negligenciada. Nobres colonizadores europeus, homens e mulheres escravizados, imagens mitológicas, políticos, moradores de rua, prostitutas, referências de dinheiro, poder e sexo.

Ouve-se uma música tribal, tambores que embalam e instauram uma espécie de transe nos bailarinos, mas um transe não contemplativo; pelo contrário, uma espécie de transe furioso que desperta uma voz que vem sendo ignorada há séculos e já não pode mais se calar.

O palco, cuja cenografia é deliberadamente sombria e precária, é preenchido por objetos cotidianos (segundo a coreógrafa, todos reciclados de espetáculos anteriores da companhia), coisas que poderiam ser encontradas no lixo. Rodrigues reconhece atitudes ecológicas nas suas criações – de certo modo, até antropofágicas. Não somente adereços e figurinos são reutilizados, mas também incorporadas cenas de espetáculos anteriores neste e em outros trabalhos. Segundo a coreógrafa, suas criações se autodevoram, «no sentido ecológico de reutilizar ideias, quadros, ainda que sejam transformados, porque vêm de outras formas e em outro momento» (Rodrigues, 2019).

Em *Fúria*, os objetos e figurinos manipulados pelos bailarinos vão sendo ressignificados e transformados em um diálogo minuciosamente construído. Bailarinos avançam, desfilando imagens e referências evocativas de algo que não reconhecemos imediatamente, mas que nos parecem familiares, construindo uma sequência de quadros vivos. Vislumbramos, simultaneamente, nesse desfile, a exuberância festiva das ruas brasileiras e o horror e a desordem dessas mesmas ruas. Lado a lado, pode-se ver a riqueza e a pobreza, a força e a vulnerabilidade, o claro e o escuro, o medo e a coragem de um povo, de uma sociedade, onde coexistem tantos contrastes. Furiosamente a obra consegue nos apresentar, através das influências inscritas nos corpos únicos de cada um dos seus bailarinos, toda a complexidade da paradoxal sociedade brasileira. Durante aproximadamente uma hora, somos testemunhas de uma colaboração coletiva, que constrói uma ideia de grupo, sem apagar a subjetividade e as singularidades de cada artista em cena.

Este tipo de trabalho tem um mérito ainda maior no Brasil, pois rompe com um modelo de produção artística, evidente na dança cênica, que prevalece desde o século XX no país – onde o saber criativo só é validado se houver a chancela europeia. Ou seja, só existe «excelência artística» se o padrão estético estiver associado às poéticas e/ou às técnicas importadas.

Como explica Patricia Hill Collins:

[...] primeiro a ideia de uma subalterna que não pode falar depara-se com a ideologia colonial que os grupos subordinados se identificam incondicionalmente com os poderosos, grupos esses que não têm nenhuma interpretação válida independente da sua própria opressão – logo, não podem falar. Em segundo lugar, a ideia de umas/uns subalternos silenciosos também pode levar à afirmação colonial de que os grupos subordinados

são menos humanos do que os soberanos, portanto menos capazes de falar em seu próprio nome. (Hill *apud* Kilomba, 2019: 48)

Ao mesmo tempo, Spivak (2008) adverte os críticos pós-coloniais para o perigo de romantizar os sujeitos resistentes. Nesse sentido, Rodrigues e seus colaboradores parecem estar atentos para não transformar a sua obra em uma espécie de «safari de favelas». Eles não estão expondo suas misérias a um voyeurismo, como o praticado pelo turismo crescente que atravessa as favelas de cidades como Rio de Janeiro, Cidade do Cabo e Johannesburgo. Não se trata de uma ode à pobreza, uma celebração à miséria; mas sim, um alerta, um espelhamento de uma sociedade em estado de falência, cuja omissão de políticas públicas efetivas faz de todos nós, espectadores, confortáveis em nossas cadeiras de plateia, agentes co-responsáveis.

Desse modo, esta obra confronta o paradigma que nega o direito de voz ao subalterno, contrariando as forças de regulação dominantes, Rodrigues o faz de forma lícita e autorizada, e ainda, financiada pelos herdeiros de seus próprios colonizadores ancestrais.

APAGAR PARA SOBREVIVER

O samba enredo da Mangueira, no carnaval de 2019, afirma que «desde 1500, tem mais invasão que descobrimento». A escola carioca expôs, no seu desfile vencedor, muitas das memórias oprimidas, além de dar protagonismo a líderes invisibilizados da nossa história. A letra do samba diz sem meias palavras:

Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis «dignos» de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma «princesa» e não do resultado de muitas lutas, conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo. (Miranda, 2019)

Retomando a questão formulada no início deste texto, que trata da dificuldade dos brasileiros em cultivar uma memória crítica da sua

história, me pergunto o quanto não foi/é estratégico tal esquecimento. Estratégia de controle, por parte de modelos políticos de manipulação e doutrinação de uma sociedade que vem sendo explorada há séculos, mas também, por outro lado, uma estratégia de resistência e até mesmo de sobrevivência.

A memória supõe o esquecimento, mais do que isso, como aponta Izquierdo, «o esquecimento é a outra cara da memória [...] é muito mais o que esquecemos do que recordamos» (Izquierdo, 2000: 103). Mas aqui não estamos falando da memória individual, mas sim da memória de uma sociedade, de um país. Trata-se de uma relação da memória coletiva com uma (suposta) identidade nacional.

Nesse sentido, parece oportuno aproveitarmos três conceitos que emergem da análise do discurso, para encontrarmos pistas que possam ampliar e problematizar este estigma de «um país sem memória». Paveau (2013) desenvolveu o conceito de «des-memória», cunhado inicialmente por Robin (2001). Tal conceito pode nos auxiliar na compreensão dessa lógica de esquecimento como forma de autodefesa. Trata-se da escolha de um apagamento da memória mais recente para trazer à luz uma memória mais antiga. O exemplo dado pela autora é o da troca de nomes de ruas ou praças, e até mesmo de cidades – como é o caso de Leningrado, que voltou a se chamar São Petersburgo, em 1991, após a queda do Muro de Berlim. A partir de tal «des-batismo» e «re-batismo», uma nova memória é convocada, através de uma revisão, ou reformulação histórica que pode promover «efeitos transgressivos ou contraintuitivos num contexto em que reine um acordo semântico, histórico e até mesmo ético» (Paveau, 2013: 157). A autora aponta ainda que existem inúmeros processos ao serviço da des-memória, no que tange, particularmente, aos elementos ligados ao sentido e ao referente das palavras.

Outro conceito pertinente para esta discussão é o de «a-memória discursiva» (Paveau, 2013). Conforme mencionado, o esquecimento é necessário para a elaboração da memória, no entanto, quando a formulação desta é impossibilitada pelo trauma, pela opressão e pela dor, o próprio esquecimento pode ser inviável. Não se trata de uma reformulação ou revisão, como no caso da des-memória, ao contrário, como define Paveau:

[M]as sim um apagamento, consciente ou inconsciente, de um passado ou de um legado discursivo, de «formulações-origens» (Courtine) sobre os quais o locutor não quereria ter mais nada a dizer, mas são ditos mesmo

que pelo viés do inconsciente e da somatização, ou ainda, nas linguagens infinitamente inovadoras do sintoma. (Paveau, 2013: 158)

Assim, esse silêncio habitado por falas não ditas, por um passado não vivido – que porém se manifesta pela dor – evoca, além da a-memória, uma terceira elaboração, ainda proveniente da análise do discurso, denominada «pós-memória». Este conceito, elaborado por Hirsch, está associado a uma memória indireta, não vivida em primeira pessoa, mas herdada de ancestrais. No caso de *Fúria*, por exemplo, os bailarinos não viveram a escravidão sofrida por seus antepassados mais distantes (no caso dos bailarinos afro-descendentes), ou mesmo a ditadura vivida por seus pais, mas são capazes de reviver essa memória, que lhes foi transmitida através de narrativas, descrições e imagens.

A pós-memória distingue-se da memória por uma distância de geração, e da história por um relato de emoções pessoais. A pós-memória é uma forma muito poderosa e muito particular de memória, precisamente porque sua relação com os objetos e com as fontes não é mediada pelas lembranças, mas por um investimento imaginário e pela criação. Isso não quer dizer que a memória não seja mediada, mas é que ela está mais diretamente religada ao passado. A pós-memória caracteriza a experiência dos que cresceram envolvidos por narrativas, por acontecimentos que precederam seu nascimento, cuja história pessoal foi como que evacuada pelas histórias das gerações precedentes que viveram os acontecimentos e as experiências traumatizantes. (Hirsch *apud* Paveau, 2013)

Tais conceitos podem nos auxiliar a desfazer o estigma, este rótulo que define o Brasil como um país sem memória tão simplesmente. Pelo contrário, existe uma memória latente e ela vem sendo cada vez mais escancarada, e os artistas têm dado a ver essa transformação. Miranda alerta para a importância de tais manifestações para driblar o autoritarismo e o conservadorismo que estamos enfrentando no atual momento político brasileiro. O compositor afirma:

Acho que vai ficar mais aguda a tentativa de apagamento, de desconstrução da cultura popular, principalmente ligada às origens africanas, às manifestações culturais, religiosas e sociais verdadeiramente populares do Brasil (Miranda, 2019).

Embora *Fúria*, tal como o samba enredo da Mangueira, faça um retrato impiedoso da dor, de memórias enterradas, de histórias não ditas, a par do momento atual do Brasil, parece evidente que não estão falando somente desta sociedade sul-americana, mas sim de toda uma sociedade ocidental capitalista em crise profunda e em urgente estado de alerta, com crescentes ondas de xenofobia e de um alarmante fortalecimento da extrema-direita. Ainda que tal retrato não seja fácil de se ver, não está a passar despercebido, e talvez justamente por isso, uma certa produção artística brasileira venha tendo o apoio financeiro, a abertura e uma visibilidade maiores na Europa do que em seu próprio país. No entanto, se existe uma Europa que olha para as periferias do mundo, apoiando e financiando projetos como este, há também uma Europa que blinda e constrói muros. Uma pequena ilustração de tal bloqueio foi abertamente testemunhada em uma apresentação de *Fúria* em Viena, Áustria, quando, quase no final da apresentação, um homem branco se levantou, e com a sua própria fúria, gritou em alemão: «Vistam-se e votem para o seu país» (Repetto, 2019).

ENTRETANTO, EXISTEM ALTERNATIVAS?

Entretanto, existem alternativas? Menos furiosas talvez? Vladimir Safatle aposta que sim. O pensador brasileiro aponta:

[...] alternativas existem, mas se elas forem implementadas serão outros afetos que circularão, fortalecendo aqueles que recusam tal lógica fascista, permitindo enfim que eles imaginem outro corpo social e político. Tais alternativas passam pela consolidação da solidariedade genérica que nos faz sentir em um sistema de mútua dependência e apoio, no qual minha vida depende da vida daqueles que sequer fazem parte do «meu grupo», que estão no «meu lugar», que tem as «minhas propriedades» (Safatle, 2020).

Desse modo, *Fúria* não é somente um fenômeno revelador de desgovernos atuais, mas também uma forte manifestação da nossa desconexão intrínseca enquanto sociedade. A problematização histórica nesta obra é então dada a ver como fissura que escancara, ao mesmo tempo, a degeneração da política que pode ser observada no Brasil, em particular, mas também em outros países nesse momento. A obra nos revela ainda

como os processos de apagamento através de uma memória construída são capazes de perpetuar as estruturas de poder, impostas culturalmente. É nesse ponto que as artes, em geral, e, nesse caso específico, a dança contemporânea, adquirem o seu potencial transformador, uma vez que é através do fazer artístico que memórias latentes e soterradas podem ser resgatadas e reinventadas, criando condições reais de mudança.

Entretanto, é necessário não somente resistir, mas principalmente insistir, para que alternativas aconteçam. Os artistas vão continuar a desnudar a história e a escancarar memórias, de formas doces ou furiosas, em suas próprias paragens, mas também em muitos outros portos. E se os tempos são de dor, medo e violência, também são de emancipação e de coragem. Seja nas ruas, nos livros ou nos palcos, novos corpos e vozes vêm cavando buracos, ou preenchendo-os com outros pontos de vista da história do Brasil, das ex-colônias e dos povos oprimidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina (2020), «Incêndio no Museu Nacional Provoca Reflexão. Brasil um País Sem Memória» in <https://oglobo.globo.com/cultura/incendio-no-museu-nacional-provoca-reflexao-brasil-um-pais-sem-memoria-23050497>, acessado em 20/02/2020.
- ECKERT, Cornélia, e ROCHA, Ana Luiza (2000), A retórica do mito do progresso, «Brasil um país sem memória» in <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9105>, acessado em 11/09/2019.
- FERNANDES, Sílvia (2018), «O Teatro Expandido em Contexto Brasileiro» in <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758/141508>, acessado em 20 de agosto de 2020.
- IZQUERDO, Ivan (2000), *Memória*, in <http://www.scielo.br/pdf/ea/v3n6/v3n6a06.pdf>, acessado em 22/02/2020.
- KATZ, Helena (2019), «Acordar a fúria», texto do programa do DDD, Teatro Nacional São João, Porto.
- KILOMBA, Grada (2019), *Memórias da Plantação*, trad. Nuno Quintas, Lisboa, Orfeu Negro.
- MIRANDA, Tomaz (2019), «Samba da Mangueira traz Marielle e Dandara e a história que a História não conta», <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2019/03/samba-da-mangueira-traz-marielle-e-dandara-e-a-historia-que-a-historia-nao-conta/>, acessado em 01/05/2020.
- PAVEAU, Marie-Anne (2013), «Memória, des-memória, a-memória: quando o discurso volta-se para seu passado», trad. Jocilene Santana Prado e Eduardo Lopes Piris, *ELD&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.º 5, pp. 137-161.
- RIBEIRO, Djamila (2019), *Lugar de Fala*, São Paulo, Pólen.
- RODRIGUES, Lia (2020), RFI Convida Lia Rodrigues, in <https://www.youtube.com/watch?v=l2A41aK9z9s&t=337s>, acessado em 20/03/2020.
- SAFATLE, Wladimir (2020), «Bem vindo ao estado Suicidário», <https://jornalggn.com.br/blog/doney/bem-vindo-ao-estado-suicidario-por-vladimir-safatle-n-1-edicoes/>, acessado em 20/03/2020.
- SPIVAK, Gayatri (2008), The Trajectory of The Subaltern in my Work, in <https://www.youtube.com/watch?v=2ZHH4ALRFHw>, acessado em 20/04/2020.

ENTREVISTAS CEDIDAS À AUTORA POR TELECONFERÊNCIA

MAREU Machado, 10 de setembro de 2019.

CAROL Reppetto, 3 de dezembro de 2019.

LIA Rodrigues, 8 de agosto de 2020.

—

GISELA DÓRIA

—

Coreógrafa, formada pelo College da Royal Academy of Dance. É pós-doutorada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pela Universidade de Lisboa. É doutora em Artes da Cena pela Unicamp e mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. É autora de *A Poética de Sem Lugar: Por Uma Teatralidade na Dança* (Editora Perspectiva, 2013).

Genealogia do teatro de improviso em Portugal: as sementes lançadas pela «geração sem fronteiras» dos anos 90

ZECA CARVALHO & GUSTAVO VICENTE

Despite the late consolidation of improvisation theatre in the country, the Portuguese artistic scene has seen the emergence in the last two decades of several impro companies with different approaches – many of them acquiring significant recognition among the public. However, the mapping of this practice and its relationship with the historical-cultural framework with which it is necessarily linked was never done before. This article contributes to fill this gap, not only tracing its genealogy in the context of contemporary history of the performing arts in Portugal, but also in the wider context of Portuguese socio-cultural development since the Revolution of April 25, 1974. More specifically, the research in which this article is based upon allowed us to identify a significant correlation between the process of theatrical renovation initiated by the generation of the 1990s and the precursors of this genre in Portugal. In this context, it stands out the role of Companhia do Chapitô, which inspired and provided the technical bases for many of the actors who later would dedicate themselves to the development of impro theatre. Following the genealogy review of this genre in Portugal, this article also contributes to the reflection on the nature of the dialogue that is established between the practice of impro and the cultural and political framework in which it manifests itself.

IMPROV THEATER / IMPROVISATION / BODY / PORTUGUESE “GENERATION WITHOUT BORDERS” / 1990S GENERATION

INTRODUÇÃO

Frequentemente designado pelas abreviaturas impro ou improv¹, o teatro de improviso é hoje amplamente praticado por coletivos artísticos, instituições educacionais e organizações de produção cultural um pouco por

1 Como explica Dudeck (2013), a preferência pelo termo «impro» no Reino Unido e por «improv» na América do Norte deve-se a uma questão fonética, sem que as abreviaturas denotem distinções estilísticas.

todo o mundo. Este género teatral emergiu, de acordo com Swiboda (2018), a partir das experimentações realizadas no final dos anos 50 pelo britânico Keith Johnstone, que culminaram na criação do teatro-desporto: uma forma teatral híbrida em que equipas de jogadores-performers competem entre si por meio de cenas de curta duração, para fornecer as melhores respostas aos desafios propostos pela audiência durante a performance. A partir da década de 1960, segundo Fotis (2012), vários grupos teatrais norte-americanos alargaram as possibilidades do sistema criado por Johnstone para tornar possível a criação espontânea de histórias de formato longo, apresentadas em espetáculos performatizados por múltiplos improvisadores na ausência de roteiros predeterminados.

Para Dudeck (2013), motivado pela busca de novas possibilidades de relação com a audiência, Johnstone dedicou-se a desenvolver métodos de improvisação teatral para potenciar a ação espontânea por parte dos performers e um comportamento de maior cumplicidade por parte do público, promovendo a construção de situações cénicas nascidas do contexto imediato desse encontro. Na base da proposta do encenador e pedagogo britânico, está a premissa de que qualquer pessoa se encontra apta a improvisar e actuar com efectividade diante de uma plateia, quando libertada da obrigação de brilhar em palco (Johnstone, 1990). Assim, por intermédio da improvisação, vista não como processo preparatório para a criação artística, mas como espetáculo *per se* construído juntamente com o público, o teatro torna-se um veículo de «revalorização da espontaneidade, da escuta, do coletivo, da coautoria entre público e atores, da valorização do momento presente na arte de criar e recriar histórias coletivamente no aqui e agora» (Muniz, 2015: 32).

Dado o enquadramento histórico de desenvolvimento das artes performativas em Portugal, o sistema erigido por Johnstone desabrochou no país apenas no ano 2000, quando três atores da Companhia do Chapitô fundaram o grupo Commedia a la Carte para encenar o primeiro espetáculo teatral completamente improvisado em terras lusitanas. Desde então, a cena portuguesa tem visto surgir diversos grupos de impro com abordagens diferenciadas – muitos deles conquistando projecção assinalável junto de um público, também este, cada vez mais interessado no género.²

2 Em meados de 2019, eram dez os coletivos teatrais dedicados ao teatro de improviso em Portugal, dos quais a maioria situada no eixo Lisboa-Sintra: Commedia a la Carte, Os Improváveis, Instantâneos, ImprovFX, Cardume, Improvisto, Sem Rede, Lilimprov, Jokebox e 4Misfits. Em entrevista, Marco Graça, dos Instantâneos, menciona ainda a existência de outros grupos portugueses de teatro de improviso extintos por volta de 2015 ou 2016: O Cão Comeu o Guião, Café Improv, Work Improv, Os Comicídio e Quantos Queres.

A participação em festivais internacionais de improvisação tornou-se, entretanto, frequente; e ao nível da organização, Portugal conta, hoje, com dois festivais dedicados ao teatro de improviso.³

Não obstante a dinâmica de expansão do teatro de improviso, para Ortalli (2014), o género encontra-se ainda em fase de incubação, mantendo em aberto diversos horizontes de exploração, nomeadamente aqueles que vierem a ser criados no diálogo entre a prática e a investigação na esfera dos estudos artísticos. Em Portugal, a investigação nesta matéria é ainda incipiente, tornando-se urgente mapear as origens do movimento impro em Portugal em face do enquadramento histórico que lhe serviu de base – principalmente aquele que decorreu na sequência da abertura possibilitada pelo 25 de Abril. Neste artigo, refletimos em particular sobre a influência da geração de criadores da década de 1990, a qual deu origem a uma mudança significativa na maneira de se fazer e pensar as artes performativas em Portugal.

Para a nossa pesquisa, baseámo-nos no estudo de três coletivos portugueses, selecionados pela sua relevância histórica e produção artística atual: *Commedia a la Carte*, *Os Improváveis* e *Instantâneos*. Fundados nos anos 2000, 2008 e 2011, respetivamente, estes três grupos são os pioneiros do género impro que ainda se encontram em atividade no país, e a partir dos quais é possível aferir o percurso do teatro de improviso em Portugal.⁴

AS FRONTEIRAS ABERTAS PELA GERAÇÃO DE 1990

A época que encerrou as quase cinco décadas de ditadura deixou marcas tão profundas nos Portugueses que, ainda hoje, é tomada como ponto de partida para qualquer reflexão sobre Portugal contemporâneo. As cicatrizes deixadas pelos fantasmas da censura, da repressão, da pobreza generalizada, do isolamento cultural, dos ideais imperialistas e das consequentes guerras coloniais continuam a ser alvo de vários estudos, principalmente aqueles que procuram dar um tom identitário ao que pode significar ser-se português hoje em dia. O livro *Portugal: o medo de*

3 O Festival Espontâneo, dirigido pelo grupo Instantâneos, em Sintra, e o Festival Noites Imprevistas, produzido em Queluz pelos coletivos Improvisto e Cardume.

4 Em conformidade com a abordagem de multimétodos para a recolha e a interpretação de material empírico, na investigação foram antepostas duas possibilidades de coleta de dados junto dos coletivos considerados para estudos de casos – a observação simples estruturada e as entrevistas semiestruturadas (Sampieri/Collado/Lucio, 2015) –, às quais foram aditadas duas técnicas de apoio: os registos textuais em diário de campo e os registos fotográficos. Os dados foram coletados no período compreendido entre agosto de 2018 e junho de 2019.



EVARISTO, CRIAÇÃO COLETIVA, ENC. MARCO GRAÇA, INSTANTÂNEOS, 2018 (MARCO GRAÇA, MARCO MARTIN E RICARDO SOARES), [F] ZECA CARVALHO

existir de José Gil (2007) é exemplo paradigmático desta necessidade de compreender o legado afetivo desse período, e a síndrome da «não inscrição», que o autor revela no mesmo texto, o traço distintivo que, de forma mais pungente, tem reverberado na consciência coletiva dos Portugueses após a ditadura.⁵ Este apagamento foi cultivado ao longo de meio século de controlo apertado pelo sistema de censura, especialmente a que recaía sobre a iniciativa artística, votando o país a um estado de hermetismo cultural que foi corroendo a vontade de afirmação dos Portugueses na esfera pública. Como recorda Gil (2007: 25), durante o salazarismo, «a arte é uma questão privada. Não entra na vida, não transforma as existências individuais».

No campo das artes performativas, que se apoia no encontro ao vivo, que se abre naturalmente ao estabelecimento de comunidades (mesmo

5 Gil (2007: 17) recorre a este termo para dar conta da incapacidade atávica dos Portugueses para se afirmarem no espaço público, a qual decorre do processo de infantilização – para usar a sua expressão – promovido pelo regime ditatorial ao longo de 48 anos: «A não inscrição não data de agora, é um velho hábito que vem sobretudo da recusa imposta ao indivíduo de se inscrever. Porque inscrever implica acção, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência. Foi o salazarismo que nos ensinou a irresponsabilidade – reduzindo-nos a crianças, crianças grandes, adultos infantilizados.»

que provisórias) e se manifesta na predisposição popular para se juntar em assembleia – mesmo que por razões que parecem pertencer ao domínio estrito da estética –, a sua contenção foi alvo de redobrada atenção por parte do regime fascista. O teatro foi, desta forma, «levado» a cingir-se às suas manifestações de teor mais comercial (dentro das quais o teatro de revista ocupou um lugar de destaque); e a dança, que nunca teve grande tradição em Portugal, foi quase sempre ignorada enquanto género artístico, ficando reduzida essencialmente às suas expressões folclóricas (Vicente, 2017a) – que o regime tentou elevar ao estatuto de ícones culturais ao serviço da propaganda nacionalista.⁶

Com a Revolução dos Cravos, como ficou conhecida a insurreição militar do 25 de Abril, os Portugueses centraram-se na reconstrução de um país empobrecido, pouco instruído e assoberbado pelo espectro de possibilidades de afirmação política e sociocultural a que agora tinha acesso. Não foi de estranhar, por isso, que, em sintonia com o clima pós-revolucionário, se viram erguer uma série de companhias que ostentavam um cariz ideológico bem vincado – constituindo, no seu conjunto, aquilo que viria a ser conhecido como o teatro independente.⁷ Como destaca Brillhante (2009: 127), a revolução revigorara «a urgência de fazer teatro, de pôr em cena os textos e os autores proibidos, de ganhar um público que se afastara das salas de teatro e [...] afirmar diferenças estéticas e artísticas para concretizar sonhos de teatro adiados». Apesar das diferenças ao nível das linguagens artísticas e contextos de implementação, as várias companhias do teatro independente procuraram, acima de tudo, dar corpo a uma voz coletiva virada para a construção de um futuro democrático.

Os anos 80 trataram, no entanto, de aplacar este entusiasmo coletivista, nomeadamente por efeito da crise ideológica que acompanhava a cultura mercantilista que já dominava a maioria das democracias ocidentais, depondo muitas das ilusões de autodeterminação dos Portugueses,

6 Em 1940, o governo salazarista, por iniciativa de António Ferro – chefe da propaganda e política cultural do Estado Novo – apoiou a fundação de uma companhia de dança «moderna» portuguesa, a que deu o nome de Verde Gaio. Esta companhia teria como pretensão dar seguimento ao trabalho que os *Ballets Russes* tinham espoletado no plano internacional, mas, na prática, não chegou a produzir mais do que formas improvisadas de dança folclórica, projetando-se sob o signo do nacionalismo que o regime ditava e não a partir de um desejo de questionamento e renovação cultural (Vicente, 2017b).

7 Tal como assinalado por Rui Pina Coelho, as companhias que deram corpo a este movimento reivindicavam a sua «independência face à intromissão do Estado nas escolhas repertoriais» (Coelho, 2017: 15), deste modo marcando uma posição de salvaguarda da liberdade artística dos seus criadores. Foi deste movimento que saíram vários coletivos essenciais ao percurso teatral português, dos quais se destacam o Teatro Experimental de Cascais, A Comuna – Teatro de Pesquisa, Teatro da Cornucópia, Seiva Trupe, Teatro O Bando, A Barraca e o Novo Grupo – Teatro Aberto.

que, nessa altura, começavam a perceber que seguiam um rumo que não haviam previsto e que não conseguiam controlar completamente (Vicente, 2017b). Entretanto, incitados pela abertura ao exterior catapultada pela adesão à Comunidade Económica Europeia em 1986 – que acelerou o contacto com a prática artística internacional mais inovadora –, a década de 1990 viu nascer uma nova geração de criadores que veio posicionar-se de forma alternativa à dominância estética do teatro independente. Para isso, muito contribuiu o movimento da Nova Dança Portuguesa, iniciado anos antes com o despontar de uma vaga de novos coreógrafos que, por seus próprios meios e de forma quase autodidata, veio fazer estremecer a cena portuguesa com a introdução de abordagens experimentais que deram origem a novos léxicos corporais e dispositivos cénicos alternativos.

Este conjunto de criadores de teatro, a que Vicente (2012) chamou «geração sem fronteiras», assumiu uma nova postura no panorama das artes performativas em Portugal, traduzida no desejo de dar uma visão de si próprios e do mundo e na preocupação de inscrever os seus projectos na esfera subjetiva da contemporaneidade. Este desejo deu origem a muitas e diferenciadas propostas, marcadas pelo afastamento do logocentrismo que dominara a produção do teatro independente; por uma maior ênfase dada à corporalidade e pela criação de novos discursos cénicos, menos apoiados nas diferenças de género artístico e mais na transversalidade de linguagens e vocabulários estéticos em palco. Foi esta geração que marcou a passagem de um teatro apoiado no poder dialético do texto para «educar» o público para um teatro assente na «vivência» do *hic et nunc* do espetáculo, estabelecendo, dessa forma, novas relações de cumplicidade com os espectadores e abordando as inquietações e os desafios do seu próprio tempo.

Desta pluralidade criativa surgiram companhias como a Garagem, ligada à investigação de novas formas de escrita para teatro; o Olho, que, sediando-se no espaço alternativo do Ginjal⁸, se apoiou no carácter laboratorial e na transversalidade de meios trazida da *performance art*; o Teatro Meridional, numa fase inicial dedicado ao domínio das técnicas da

8 Em 1994, a companhia sediou-se no Cais do Ginjal – um armazém abandonado em Almada, na Margem Sul do Tejo, que ficaria conhecido como o Espaço Ginjal. Este espaço permitiu que o grupo encontrasse a «casa» ideal para seu trabalho de experimentação, ao mesmo tempo que abriu a possibilidade de acolher outros criadores, com os quais o Olho tinha afinidades estéticas, transformando-se rapidamente num espaço de incubação de novos projetos artísticos (Vicente, 2017b). Passaram pelo Espaço Ginjal criadores como João Fiadeiro, Miguel Moreira, Ana Borralho, João Galante, Lúcia Sigalho, Francisco Camacho, Paulo Castro, Félix Lozano, Clara Andermatt, Vera Mantero, Alberto Lopes e Edgar Pêra, entre outros.



BECA BECA, CRIAÇÃO COLETIVA, ENC. COLETIVA, OS IMPROVÁVEIS, 2019 (GONÇALO SÍTIMA, PEDRO BORGES E MARTA BORGES), [F] ZECA CARVALHO

commedia dell'arte, a partir das quais viria a expandir as possibilidades corporais do trabalho de ator; e outros criadores em nome individual como Lúcia Sigalho e Mónica Calle, que, embora com propostas muito diferentes, vieram desvelar a força e a sensibilidade subversiva de um novo sentido do feminino. A Companhia do Chapitô, fundada em 1996, veio reforçar este caminho de transição, contribuindo, a par dos outros grupos da sua geração, para esta mudança de paradigma no teatro. Foi através do trabalho no Chapitô, nomeadamente o realizado com o encenador John Mowat, que se inaugurou, em Portugal, uma verdadeira linha de criação em torno de um teatro físico, especialmente apoiado na improvisação como forma privilegiada de composição cénica, na comédia como veículo de interpelação crítica e no contacto com os espectadores para intensificar a dimensão afetiva do encontro com o público.⁹

⁹ No site da companhia, pode ler-se: «A Companhia do Chapitô [...] valoriza a comédia pelo seu poder de questionar todos os aspectos da realidade física e social. Cria, desde a sua fundação, espectáculos multidisciplinares assentes no trabalho físico do actor num processo colectivo e em constante desenvolvimento, que convidam à imaginação do público, e que se relacionam estreitamente com este» (<https://chapito.org/areas-de-actuacao/cultura/companhia-do-chapito/>, consultado em 18 de dezembro de 2019).

Para Graça (2015), os motivos mais significativos pelos quais a cena impro se estabeleceu em Portugal foram a ruptura com as normas do teatro tradicional e a proposta de uma linguagem artística despreziosa e acessível a um público que estava distante do teatro. Esta transformação foi promovida pela «geração sem fronteiras» da década de 1990, como testemunha o ator-improvisador Ricardo Soares, da companhia Os Instantâneos:

Eu acho que a geração dos anos noventa, parece-me, trazendo o trabalho da dança, e da experimentação da dança, nos anos noventa... O [encenador] Miguel Moreira, e por aí afora, o Ginjal e tantos mais, acho que foi... deve ter sido, provavelmente, para o teatro de improviso, a [...] primeira força, assim, de improvisação. Depois, tudo isto começa a desvanecer, e então aparece esta zona do Teatro-Desporto... e depois do Teatro-Desporto, então, aparece a improvisação teatral como outra disciplina lateral ao teatro regular. (Soares_Instantâneos)

Pedro Borges, improvisador do coletivo Os Improváveis,, confirma a mesma descendência da «geração sem fronteiras», ainda que estabeleça a ressalva de que os projetos aos quais se dedicavam esses artistas não coincidam completamente com as propostas de teatro de improviso que viriam a ser desenvolvidas nas duas décadas seguintes:

Tive contacto com alguns desses criadores, sim, em *workshops* diversos. Alguns nomes: Miguel Seabra (Meridional), João Garcia Miguel (Ginjal, Olho), Lúcia Sigalho, Pedro Barão (InImpetus), Mónica Calle (Casa Conveniente), João Mota (Comuna), Nuno Pino Custódio (Eira), John Mowatt (Chapitô), Carlos J. Pessoa (Teatro da Garagem) entre muitos outros. E trabalhei quase 10 anos na Cia. A Barraca, com Maria do Céu Guerra. Todos foram importantes no meu desenvolvimento enquanto actor de teatro, embora nenhum apontasse para a criação espontânea improvisada enquanto espectáculo para público. Alguns utilizavam o improviso a partir de texto como forma de encontrar uma cena para fechar, mas não posso dizer que tenha aprendido com eles o tipo de improviso de construção em formato longo que hoje pratico. Aliás, para a grande maioria dos encenadores de teatro, isto ainda é território quase desconhecido. (Borges_Improváveis)

Um dos contributos de fundo da geração de 1990 para o desenvolvimento do teatro de improviso foi a multidisciplinaridade que promoveu

no seio das artes performativas. Como salienta Madeira (2007), a propósito da influência desta geração, o movimento de renovação teatral no país não se originou a partir de processos criativos que investiam na música para o teatro ou na dança para o teatro, mas de uma remodelação da performance teatral numa conceção alargada de performance enquanto teatro/dança/música. Isto exigia dos performers uma intervenção criativa como atores, dançarinos e cantores, focados na corporalização das suas ideias e não em executar coreografias, com os seus corpos disponíveis para estar e agir, não para dispersamente bailar ou representar. Para Vionnet (2018), essa amplitude técnica é fundamental para um improvisador, na medida em que este utiliza o seu corpo para desenvolver uma criação espontânea: ele precisa de se mover no espaço, pesquisar novas práticas corporais e conquistar uma gestualidade possivelmente desconhecida, e tais são precisamente as potencialidades da dança para a criação cénica.

Outro contributo importante desta geração foi a reconfiguração das formas de relacionamento cénico com os espectadores, que se passaram a apoiar na consideração do público como participante da construção estética do espetáculo. A procura de novas formas de interação com o público resultaria, como argumenta Vicente (2014: 2), no agenciamento de um processo de responsabilização pelos acontecimentos que se sucedem no decurso de uma performance, na qual os espectadores, por intermédio da experiência estética, «são incentivados a dar uma resposta ao experienciado». Esta é uma premissa fundamental para o teatro de improviso, que conta com o público como cúmplice (incontornável) de contracena, sem o qual o acto da improvisação não pode ocorrer, no sentido total do termo.

A COMPANHIA DO CHAPITÔ E SUA INFLUÊNCIA NO DESENVOLVIMENTO DO TEATRO DE IMPROVISO

A Companhia do Chapitô nasceu em 1996 no seio da instituição com o mesmo nome (Chapitô – Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina) fundada em 1981 por Teresa Ricou, com o intuito de promover uma forma alternativa de educação pela arte. Inspirada pelas correntes do Novo Circo despontadas anos antes no panorama internacional, a instituição cedo investiu na formação através da criação da Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo (EPAOE). Esta escola viria a

apostar numa nova linha de formação do ator em Portugal, apoiada nas técnicas circenses – muito especialmente o *clown* – e na corporalidade como formas centrais de habilitação performática. Muitos dos atores que viriam, posteriormente, a integrar o elenco da companhia foram formados nesta escola. Não é, pois, de estranhar que, desde a sua fundação, a Companhia do Chapitô vem mantendo, como atesta André Paes Leme, «um ininterrupto processo de produção de espectáculos nos quais a comédia, o improviso, a gestualidade, o *clown* e o épico se encontram entre as linhas primordiais das suas criações» (2008: 6). Para isto muito contribuiu o encenador britânico John Mowat¹⁰, que, convidado inicialmente para dar aulas na EPAOE, acabou a dirigir a Companhia do Chapitô, imprimindo o tom estético que viria a ser a marca distintiva do grupo. Como recorda Leme (2008), este encenador sempre se interessou pela proposta física da cena, baseando-se no desenvolvimento da espontaneidade dos atores como pilar essencial da presença cénica. A propósito da histórica montagem de *D. Quixote* em 2002, o mesmo autor reforça ainda a ênfase dada por Mowat à improvisação como «ferramenta principal tanto no processo de construção do espetáculo quanto nas suas apresentações» (*idem*: 22), elegendo «como foco central a poética produzida pelo corpo do actor» (*idem*: 88).

Ricardo Peres, César Mourão e Carlos M. Cunha foram formados em artes e animação circense pela EPAOE, e vieram a ser os pioneiros do teatro de improviso em Portugal, fundando a companhia Commedia a la Carte em 2000 – grupo que permanece, ainda hoje, como o nome mais sonante da cena impro portuguesa.¹¹ Nesse mesmo ano, sem referências anteriores no país – apenas com o suporte de alguns livros sobre impro e a partir de algumas noites de experimentações com base no que aprenderam no Chapitô –, os três levaram a palco, pela primeira vez, uma improvisação como espetáculo, na vertente de jogos curtos, nos quais prevalecia o tom humorístico das suas apresentações. Nos anos seguintes, o grupo promoveu competições de teatro-desporto entre comediantes sem formação em impro, que viriam a revelar-se fundamentais para a popularização do género em Portugal.

10 Formado em escultura, John Mowat ingressou no teatro em 1980, levando as suas performances a mais de quarenta países. A partir de 1990, começou a dedicar-se mais ao ensino, realizando diversos *workshops* em escolas de teatro, dança e música. Foi neste contexto que foi professor convidado na EPAOE e, mais tarde, encenador da Companhia do Chapitô (Leme, 2008).

11 A formação atual do grupo Commedia a la Carte conta com o ator, académico e encenador colombiano Gustavo Miranda no lugar de Ricardo Peres.

Em 2008 e 2011, respetivamente, nasceram os dois outros coletivos que, juntamente com o *Commedia a la Carte*, constituem atualmente as três maiores companhias profissionais de impro em Portugal: Os Improváveis e Instantâneos. Sob a direção de Sanne Leijenaar¹², Os Improváveis foram o primeiro grupo português a pesquisar os formatos longos de impro, a procurar formação especializada no estrangeiro e a representar Portugal em festivais internacionais. Dois dos membros do grupo Os Improváveis – Marta Borges e Pedro Borges – foram, também eles, atores submetidos a formações profissionais ministradas pelo diretor John Mowat. Os Instantâneos surgiram igualmente pela mão de atores com passagem pelo *Chapitô*, tendo formado o grupo na sequência de um treino especializado com Pablo Pundik – improvisador argentino radicado em Madrid, onde dirige o *Teatro Asura* e participa do coletivo *Impromadrid*. Foram eles a implementar, pela primeira vez em Portugal, um espetáculo no qual atores com formação específica na área da improvisação se apresentavam num formato competitivo.

Entre os anos de 2012 e 2015, a partir de cursos ou projetos paralelos conduzidos pelos coletivos Instantâneos e Os Improváveis, surgiram diversos grupos de impro que, na sua maioria, foram sendo extintos. São poucos os coletivos remanescentes que mantêm uma produção artística regular, destacando-se, pela sua continuidade criativa, os *Improv FX*, *Improvisto*, *Cardume* e *Sem Rede*.

Pode afirmar-se, assim, que uma parte significativa dos improvisadores portugueses deriva direta ou indiretamente da estética singular da *Companhia do Chapitô*, na qual o trabalho sobre o corpo recebe uma forte influência da prática circense e da disciplina do *clown* promovida na EPAOE e onde a improvisação ocupa um lugar de destaque nos processos criativos. A *Companhia do Chapitô* sempre instigou nos seus atores a capacidade de jogar «constantemente com os incidentes do imprevisto a seu favor, usando a comédia como instrumento para questionar os aspectos da realidade física e social», como realça Casals (2012: 23-24). Dias (2013) também reforça o caráter pioneiro e a originalidade da *Companhia* em relação ao género que o seu diretor John Mowat denomina «comédia física» ou «comédia visual» – a qual comporta um amplo universo baseado nas disciplinas da palhaçaria, da mímica e da *commedia dell'arte* –,

12 Depois de uma estadia de quase dois anos no Brasil, onde trabalhou como dramaterapeuta num projeto patrocinado pelo UNICEF para crianças em situação de vulnerabilidade social, a diretora teatral, pedagoga e terapeuta holandesa Sanne Leijenaar estabeleceu-se em Lisboa no início de 2007. Entre junho de 2008 e dezembro de 2010, foi a diretora do grupo Os Improváveis, tendo enfatizado o treino dos performers em técnicas de teatro-desporto.



O PIOR ESPETÁCULO DO MUNDO, CRIAÇÃO COLETIVA, ENC. COLETIVA, COMMEDIA A LA CARTE, 2019 (CARLOS M. CUNHA E CÉSAR MOURÃO), [F] ZECA CARVALHO

engendrando uma linguagem pouco explorada em Portugal. A autora mapeia esse estilo insólito de comédia como um teatro de ações físicas, em que a palavra pode ou não ser usada, e no qual textos clássicos ou originais podem ser gerados ou adaptados por intermédio da improvisação.

Em entrevista a Carlos M. Cunha, da *Commedia a la Carte*, o improvisador confirma esta descendência artística, creditando ao jogo improvisado a partir do corpo, proposto pelo encenador John Mowat no âmbito das suas criações na *Companhia do Chapitô*, parte da responsabilidade pela maneira como se encetou e desenvolveu o teatro de improviso em Portugal:

Num espetáculo com dois meses de ensaios, com o John [Mowat], o primeiro mês é brincar. É jogo, jogo, jogo, jogo, jogo. [...] E isso tudo foi ouro para mim. Tudo isso [...] era um jogo físico. [...] Teatro físico, teatro de gesto. Somente. [...] É toda uma nova linguagem. É o bufão com... dança, com aquilo que tu sentes. Viver dentro, descobrir. O John trouxe uma nova linguagem. [...] Ele, por exemplo, tinha coisas do género... sentava-se e dizia: «Faz-me rir. OK. Saíam da sala. Tu ficas aqui. És uma pulga e isto

é um cão. E eles vão entrar, um de cada vez, e vão tentar descobrir o que é que tu és.» [...] E depois, alguém que entra tem de assumir que sabe perfeitamente onde é que está, o que está a acontecer, e que está completamente identificado com aquele que lá está. [...] Isso é improviso. Completo. Só improviso. Isso é uma grande escola, porque te dá grande disponibilidade mental e física. (Cunha_Commedia)

A propósito da influência particular das técnicas circenses no Chapitô, Kasper (2011: 88) relembra o complexo processo de construção do *clown* nas artes cénicas, realçando que «aos corpos *clownescos* é permitido – e desejável – improvisar», ou seja, «aprender a abrir-se para escutar e atuar com o que está de fora», pois o jogo do palhaço «só funciona quando envolve o outro». No depoimento seguinte, Cunha descreve o momento exato da descoberta de «seu» *clown*, momentos antes de um espetáculo no Chapitô. Em vez de se apresentar no palco com os outros atores, Cunha percebeu que o seu palhaço precisava de interagir, não com os outros artistas, mas com os próprios espectadores, e dessa ideia nasceu um *clown* que trabalhava como empregado de mesa na esplanada da companhia de teatro, com o qual improvisava números de plateia.

Eu fui ao camarim, ao guarda-roupa... e trouxe camisa branca, um laço, um paletó de chefe de sala de empregados de mesa, calças pretas ligeiramente subidas, meia branquinha. *Clown!* Mas um *clown* muito... uns óculos! E fiz uma coisa que eu via na minha aldeia, que era... quando os óculos partiam, eles não tinham dinheiro para mandar arranjar, então punham um fio, daqueles de coser os botões, assim, à volta. E deixei um pedacinho assim, pendurado. Tanta gente, tantas vezes, me dizia: «Olha, o senhor tem um...» e eu sabia que aquilo estava lá exatamente para as pessoas me dizerem isto. E eu peguei naquilo e pus-me dentro da tenda de circo que dá para a esplanada [do restaurante do Chapitô] [...] E eu estive aí meia hora a ganhar coragem, com a bandeja, ou seja, eu vou ser um empregado de mesa na esplanada. Mas eu não sabia nada. Como é que eu ia andar, como é que eu ia falar, como é que eu ia... nada. Estive ali meia hora atrás da porta. Até que senti uma coisa a fazer assim [gesto de empurrar]. E quando eu entro na esplanada, daqui para aquela parede [aponta], eu descobri o andar, o olhar, a maneira de falar e as atitudes dele. (Cunha_Commedia)

Frost e Yarrow (2015) compreendem que, em termos de performatividade, o *clown* predispõe o ator a operar de maneira harmónica com

certos processos criativos que podem ser encontrados em algumas vertentes do teatro de improviso, nomeadamente no que se refere à sua habilidade para contradizer comportamentos esperados, quebrar tabus e libertar-se de narrativas mecanizadas. Para os autores, a natureza disruptiva do *clown* conduz o artista a trabalhar a partir da falha, da surpresa, dos mal-entendidos, dos acidentes e da constante transformação, exatamente como se espera de um improvisador. Desta perspetiva, torna-se fácil perceber o quão marcante foi para o desenvolvimento dos improvisadores portugueses a sua passagem pela Companhia do Chapitô – em cujo trabalho a arte do palhaço (promovida desde o início por Teresa Ricou)¹³ sempre contagiou os processos criativos.

Pedro Borges destaca, em particular, os projetos realizado sob a direção de John Mowat, e a importância do seu trabalho para o que se veria a seguir nos grupos de impro em Portugal.

Eu não fiz parte da Companhia do Chapitô, mas fiz alguns *workshops* com o John Mowat, o encenador da altura. Ele era muito original, as suas criações de teatro físico eram incríveis, usavam muitas técnicas que hoje se usam frequentemente num espetáculo de improviso (mudanças de espaço, utilização de objectos para criar tudo, desdobramento de personagens pelo mesmo actor, jogar com personagem invisível etc.). Foi importante ter contacto com essa realidade. (Borges_Improváveis)

Se a EPAOE habilitou os futuros improvisadores para um trabalho centrado no corpo – especialmente o que se manifesta através das técnicas circenses, no geral, e da exploração da figura do *clown*, em particular – foi na Companhia do Chapitô (principalmente pela mão de Mowat) que estes atores conseguiram ampliar as suas aptidões ao serviço de um teatro físico, no qual a improvisação sempre foi um fator incontornável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação foi norteada pelo objetivo de analisar a genealogia do teatro de improviso em Portugal, tendo-se conseguido estabelecer uma

¹³ Teté, a mulher palhaço, é a personagem clownesca construída por Teresa Ricou, mantendo-se como figura de grande importância para a cultura circense em Portugal. A sua formação foi marcada pelas passagens no Théâtre du Soleil, sob a orientação de Ariane Mnouchkine, e na escola de Jacques Lecoq, onde pôde aprofundar os seus conhecimentos sobre o trabalho corporal (Leme, 2008).

correlação com o movimento de renovação artística promovido pela geração de 1990. Não se pode deixar de mencionar, no entanto, que os formatos teatrais firmados a partir da improvisação descendem, no geral, da *commedia dell'arte* (Fotis, 2012; Muniz, 2015), que emergiu no século XVI na Europa, e que também recebeu a nomenclatura de *commedia all'improvviso*, atingindo o seu auge nos finais do século XVII e ao longo do século XVIII. No contexto teatral português, o desenvolvimento deste género teatral terá sofrido, desde então, múltiplas influências que, de alguma forma, contribuíram para a cultura de improvisação que se viria a manifestar, de forma mais evidente, a partir dos anos noventa e que estão ainda por explorar de forma aprofundada. O teatro de revista, por exemplo – presente de forma regular desde meados do século XIX em Portugal –, sempre cultivou uma predisposição performática para o improviso, decorrente do contacto promovido com o público e do tom provocador dos seus números – especialmente os ligados aos comentários da atualidade política e social.¹⁴

Da geração de 1990, o Chapitô foi a companhia que mais contribuiu para a promoção do teatro de improviso, uma vez que acolheu e formou a grande maioria dos seus pioneiros – precisamente sete dos dez integrantes dos primeiros três grupos de impro nascidos em Portugal¹⁵, como evidencia o relato de Pedro Borges, do coletivo Os Improváveis, reconhecendo que, em termos técnicos, foi a Companhia do Chapitô que dotou um número significativo de atores das competências performativas necessárias para que o género pudesse florescer em Portugal.

Em anos vindouros, o desenvolvimento do género impro em Portugal, cujo espetáculo inaugural ocorreu somente há duas décadas, revelará até que ponto os improvisadores portugueses herdaram da geração de 1990 apenas a ruptura com os cânones estéticos até então estabelecidos ou se, através da sua prática continuada, também eles virão a abrir novas possibilidades artísticas. Especialmente as que se formam no diálogo entre o teatro e a política, que as improvisações baseadas na vida quotidiana quase sempre desencadeiam, evocando fantasmas, convocando tensões, revelando preconceitos e outras formas de relação com a atualidade que, cada vez menos, passam despercebidas na esfera pública.

14 Cf. Rebello (1984) e Cruz (2014).

15 São eles: Carlos M. Cunha, César Mourão e Ricardo Peres, do grupo Commedia a la Carte; Marta Borges e Pedro Borges, do coletivo Os Improváveis; e Marco Graça e Ricardo Soares, dos Instantâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRILHANTE, M. (2009), «Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo», *Sala Preta*, 9 (1), pp. 121-132.
- CASALS, D. (2012), *O Chapitô, criação e criador da educação pelas artes em Portugal*, dissertação de mestrado em Práticas Culturais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- COELHO, R. P. (2017), «Experimentalismo, Política e Utopia: Um teatro português do início do século XX ao dealbar do novo milénio», in Rui Pina Coelho (ed.), *Teatro português contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia [título provisório]*, Lisboa, TNDMII/Bicho do Mato, pp. 23-39.
- CRUZ, D. I. (2014), «O teatro de revista em Portugal (I)» in *Raiz e Utopia*, Centro Nacional de Cultura, disponível em <https://e-cultura.blogs.sapo.pt/o-teatro-de-revista-em-portugal-i-299708>, consultado em 18 de dezembro de 2019.
- DIAS, M. (2013), *Comédia física: the playful actor*, dissertação de mestrado em Artes Performativas apresentada à Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.
- DUDECK, T. (2013), *Keith Johnstone: a critical biography*, Londres, Bloomsbury Methuen Drama.
- FOTIS, M. (2012), *The Harold: a revolutionary form that changed improvisational theatre & american comedy*, tese de doutoramento em Filosofia apresentada ao Departamento de Teatro da Universidade do Missouri, Estados Unidos.
- FROST, A., e YARROW, R. (2015), *Improvisation in drama, theatre and performance: history, practice, theory*, 3.^a ed., Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- GIL, J. (2007), *Portugal, hoje: o medo de existir*, Lisboa, Relógio D'Água.
- GRAÇA, M. (2015), «En la impro construimos una verdad invisible», entrevista a Feña Ortalli, *Status - Revista de Impro*, 4 (47).
- JOHNSTONE, K. (1990), *Impro - la improvisación y el teatro*, Santiago, Cuatro Vientos.
- KASPER, K. (2011), «Dos corpos sentados aos gestos em fuga: estatutos dos corpos em processos de formação», *Revista da Faculdade de Educação*, IX (15), pp. 79-95.
- LEME, A. (2008), *D. Quixote - uma dupla paródia nas mãos do Chapitô*, dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MADEIRA, C. (2007), *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*, tese de doutoramento em Ciências Sociais apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- MUNIZ, M. (2015), *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- ORTALLI, F. (2014), «Opinión: nuevos espacios, nuevas propuestas», *Status - Revista de Impro*, 3 (34).
- REBELLO, L. F. (1984), *História do Teatro de Revista em Portugal (Volumes 1 e 2)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- SAMPIERI, R., COLLADO, C., e LUCIO, P. (2015), *Metodologia de pesquisa*, 5.^a ed., São Paulo, McGraw-Hill.
- SWIBODA, M. (2018), «Improvisation in disruptive times», *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 14 (1), pp. 41-71.
- VICENTE, G. (2017a), «Introduction: the urge to embody the world» in Gustavo Vicente (ed.), *Intensified bodies from the performing arts in Portugal*, Berna, Peter Lang, pp. 1-15.
- (2017b), «Bases de criação para o século XXI: a intensificação da experiência cénica em João Garcia Miguel (O Olho) e em Miguel Moreira (Útero)», in Rui Pina Coelho (ed.), *Teatro português contemporâneo: Experimentalismo, Política e Utopia [título provisório]*, Lisboa, TNDMII/Bicho do Mato, pp. 23-39.
- (2014), «É-ti-quê», *ESC:ALA Revista Electrónica de Estudos e Práticas Interartes*, 1, pp. 1-6.
- (2012), «Geração sem fronteiras», *Sinais de Cena*, 17, pp. 70-78.
- VIONNET, C. (2018), *L'Ombre du geste: le(s) sens de l'expérience en danse contemporaine*, tese de doutoramento em Ciências Sociais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lausana, Suíça.

ZECA CARVALHO

Actor, director, bacharel em Artes Cénicas, mestre e doutor em Administração, professor associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro e investigador de pós-doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

GUSTAVO VICENTE

Professor, investigador, ator e encenador. Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Estudos de Teatro, onde coordena a linha de investigação Discursos Críticos em Artes Performativas.

Metodologia para a pesquisa em artes performativas: encontrando elementos por meio de um experimento poético-teatral

VAGNER DE SOUZA VARGAS

The academic research in the performing arts field is constantly in search of methodological approaches, as well as of terminologies that will provide a theoretical-reflexive framework that supports the singularities of its specificity as an area of knowledge. This article aims to present, briefly, some reflections on the methodology of ethnographic surrealism, related to a poetic-theatrical experiment used as field work in doctoral research in education. The work that used ethnographic surrealism in the performing arts research for the first time made it possible to understand, in an extended way, how the cognitive-affective-significative processes occur during the theatrical event. In addition, this study also proposed this methodology as a possible approach to this area of knowledge.

PERFORMING ARTS / ETHNOGRAPHIC SURREALISM / RESEARCH METHODOLOGY

INTRODUÇÃO

As artes performativas se configuram como área do conhecimento acadêmico que ainda buscam por um maior espraiamento de suas peculiaridades epistémicas, assim como de abordagens metodológicas para o desenvolvimento de pesquisas que venham ao encontro de suas especificidades de área. Muitas metodologias tradicionalmente utilizadas nos estudos da grande área das ciências humanas e de outras ciências se prestam a abordagens investigativas que atendam a determinadas possibilidades de achados. Entretanto, aspetos específicos das artes performativas nem sempre se enquadram em tais possibilidades metodológicas, além de muitos enfoques tradicionais não conseguirem dar conta das necessidades empíricas e reflexivas suscitadas por essa área do conhecimento.

Nesse sentido, nos tempos atuais, é necessário que as pesquisas acadêmicas nas artes cénicas estejam abertas a inovações metodológicas,

com o intuito de que seus estudos venham ao encontro das necessidades contemporâneas que os pesquisadores desta área têm demonstrado, sobretudo, nos últimos anos. Ainda parece ser novo e de difícil aceitação no contexto da pesquisa acadêmica que muitos artistas utilizem a sua própria realidade de trabalho em processo criativo ou quando em cena, como possibilidades metodológicas de campo empírico potentes a lhes fornecer elementos necessários a legitimar-se como arcabouço teórico-reflexivo-metodológico.

Dentro dessa perspectiva, estudos que se desenvolvam por meio de *outras*¹⁶ possibilidades metodológicas, hibridizando as tradicionalmente utilizadas nas pesquisas acadêmicas, necessitam ser divulgados, estimulados e ter espaço dentro da academia no intuito de que possam vir a expor *outras* possibilidades aos campos do conhecimento (Vargas *et al.*, 2019). Desse modo, se põe em xeque muito do que está estabelecido e institucionalmente normatizado como possibilidade de aceder e legitimar o conhecimento.

No que se refere especificamente ao campo das artes cênicas, pesquisas que busquem se desenvolver em uma interface entre teoria e prática, processos criativos e em cena, ou hibridizando todas essas possibilidades em diálogo com metodologias de pesquisas tradicionais das ciências humanas, encontrarão, em uma primeira instância, o árduo trabalho de se constituírem enquanto metodologias de pesquisa viáveis para atingir aos objetivos propostos e em diálogo com seus achados. Ao fazer isso, também há de se estar ciente de que se está a trazer à tona possibilidades *outras* de se aceder, conceber e compreender os campos do saber, seus atos e ontologias.

A investigação artística e a prática como investigação encontram reverberações contemporâneas no mundo todo em busca por caracterizações de possibilidades de enfoques metodológicos que venham ao encontro das singularidades de sua especificidade de área, de mesmo modo que também ainda necessitam estabelecer terminologias e conceitos que melhor se atenham à realidade dos campos das pesquisas em artes. Nesse sentido, o texto desse artigo tem como objetivo apresentar,

¹⁶ As palavras *outra(s)*, *outra(s)* serão utilizadas, em itálico, com o intuito de dar ênfase a algum aspecto diferenciado e amplo sobre o que se está a abordar. Esse recurso também é utilizado para ressaltar que não estou a utilizar essas palavras apenas como pronomes indefinidos. Além disso, quando também destacar palavras em itálico — que não sejam as em outro idioma —, estarei a provocar o leitor para que as considere como um tipo de convite à reflexão desapegada das maneiras habituais como se depara com a leitura e, assim, amplie suas perspectivas sobre o que o termo estiver a se referir em determinada parte do texto.

brevemente, a metodologia de pesquisa do surrealismo etnográfico, aplicado ao contexto da pesquisa em teatro, realizada por Vargas (2018), em seu estudo de doutoramento, abordando a dramaturgia da corporeidade, a pedagogia do evento teatral e, nesse ínterim, os processos cognitivo-afetivo-significativos relacionados aos vivenciamentos estéticos entre artistas e espectadores.

O EXPERIMENTO POÉTICO-TEATRAL NA PESQUISA ACADÊMICA

O trabalho de doutoramento desenvolvido por Vargas (2018), dentre muitas de suas atividades, buscou dialogar com o campo da educação, ao trazer as reflexões emergidas a partir do que foi, neste trabalho, nomeado como sendo um experimento poético-teatral, com o intuito de desvelar como se dariam os processos cognitivo-afetivo-significativos durante o evento teatral. Por experimento poético-teatral, Vargas (2018) referiu que ele:

[...] envolveu a criação de uma partitura cênica a partir do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Esse trabalho trata da criação e adaptação de movimentações corporais, vocais e suas inter-relações com a corporeidade a fim de se criar um fragmento de cena que não necessite ter as mesmas concepções ligadas à dramaturgia literária, nem muito menos à utilização em encenações. Esse experimento se refere a um *modus operandi* de que os atores dispõem para gerarem matrizes de trabalho e vivenciarem sensações que poderão ou não ser utilizadas ao longo dos seus processos criativos. Esses materiais de trabalho sobre si fornecem subsídios para que o ator possa expandir suas reflexões para outros contextos e questões não necessariamente relacionados ao trabalho que está realizando naquele momento. Também considero que esta abordagem seja uma maneira pela qual os atores conseguem buscar elementos de reflexão para quaisquer questões a partir das relações que estabelecem com a sua corporeidade por meio de um *modus* peculiar de ir desenvolvendo o processo criativo. O experimento poético-teatral é um procedimento compreendido de muitas nuances durante o processo criativo, sendo uma delas a criação da partitura cênica. Esse é um tipo de pesquisa de campo, na qual o próprio campo é o corpo do ator. (Vargas, 2018: 32)

Muitos autores e outros pesquisadores podem nomear este tipo de procedimento adotando outros tipos de terminologias. Entretanto, como trabalho de campo, na área da educação, sobretudo em face da realidade das pesquisas acadêmicas no Brasil, esse procedimento se tratou de uma inovação, inclusive como empiria, para os estudos nessa área, na universidade a partir da qual foi realizado. O detalhamento de todo o percurso técnico e do processo criativo que envolveram esse experimento foram essenciais para que a área da educação pudesse compreender, de maneira ampliada, como um artista pode desenvolver um tipo de pesquisa, envolvendo um processo criativo em arte, em teatro, sem apartá-lo do campo da educação.

As pesquisas que envolvem práticas em artes cênicas como seu trabalho de campo demandam singularidades que talvez não sejam tão divulgadas para as outras áreas do conhecimento (Bião, 1999, 2007, 2009; Keefe/Murray, 2007; Murray/Keefe, 2007; Kershaw/Nicholson, 2011; Parker-Starbuck/Mock, 2011; Prendergast, 2014; O'Donoghue, 2014). Mas, além disso, metodologias que investiguem reflexões surgidas por meio e/ou durante a prática artística ou o processo criativo que não se destinem apenas a abordar execução ou proposição de técnicas específicas, também são pouco difundidas, inclusive dentro das próprias pesquisas em artes cênicas no Brasil.

No caso desse experimento poético-teatral, há uma relação ontológica de seu procedimento em diálogo com o que Prendergast (2003) refere sobre solilóquio. Entretanto, no trabalho realizado por Vargas (2018), houve uma ampliação da visão de solilóquio enquanto momento reflexivo da personagem em uma peça de teatro para, também incluindo esse aspecto, considerar o solilóquio como uma espécie de instante para uma etnografia surrealista de/em criação artística. Nesse caso, o método de solilóquio é considerado como sendo um diálogo entre o *eu* e o *mim*¹⁷, abrindo oportunidade para um *innerlogue*, ou um tipo de «autodiálogo interior», uma interação que pode ser alegórica ou simbólica entre o *eu* atuando e o *mim* reflexivo, conforme o objetivo do que se esteja desenvolvendo (Vargas, 2018). Segundo Vargas (2018):

Essa abordagem pode auxiliar pesquisas qualitativas em práticas reflexivas para iluminarem a «voz interna» de suas reflexões, uma voz pré-textualizada,

pré-verbalizada, uma voz fenomenologicamente viva, um meio de re/encontrar/confessar o que está protegido pelos bastidores do inconsciente. (Vargas, 2018: 69)

Nesse sentido, se percebe que «soliloquiolar» permite fazer pequenos retratos, evidenciar fragmentos pessoais, como uma chave ao *self*, uma fonte de vida no inconsciente. Considerando esse *eu* como expressão de um impulso interior e o *mim* como análise reflexiva do *eu*, uma autoalteridade para se compreender as relações consigo, com o próximo e com o mundo. A abordagem sob a via do solilóquio permite ao ator/ator-educador/pesquisador/artista-criador-pesquisador o distanciamento reflexivo para o desenvolvimento e análise de sua pesquisa de campo quando, neste caso, envolver seu próprio corpo, sua corporeidade, seus processos criativos (Prendergast, 2003). Esse fato evidencia tais experiências como breves fragmentos de vivenciamento. Fragmentos a comungar, os quais, por sua efemeridade, requerem uma abordagem investigativa específica que possibilite a imersão além das superfícies do momentâneo, extraindo daí caminhos para o universo profundo do não aparente, do não dito, do silêncio. Esse tipo de enfoque de pesquisa requer uma metodologia que venha ao encontro de fundamentar e dar possibilidades de que isso seja possível quando da etapa de empiria e de sua posterior fase de tradução para a escrita de pesquisa, ocorrendo esta última da maneira como for necessária a atender as potencialidades reflexivas do trabalho efetuado.

Nesse caso, o estudo desenvolvido por Vargas (2018), pensando a pesquisa acadêmica em artes cênicas, educação, ciências humanas, propiciou perceber que o solilóquio, o trabalho sobre si, o experimento poético-teatral desenvolvido como trabalho de campo podem propiciar elementos reflexivos importantes para o desenvolvimento de investigações nessas áreas. A realização do experimento poético-teatral como estudo de campo contemplou a possibilidade de realizar uma investigação empírica sobre relações que se dão por meio de/na corporeidade *in loco*. Esse procedimento não apenas instaurou uma proximidade entre os campos de pesquisa na área da educação e da criação artística, mas também permitiu estabelecer um *modus* outro para efetuar investigações em um entre-lugar para a pesquisa acadêmica.

17 Usarei a terminologia «mim» neste contexto, com o objetivo de caracterizar um tipo de distinção entre a identidade do artista e o seu distanciamento crítico-reflexivo enquanto desenvolve a actividade que se está a descrever neste momento do texto.

O SURREALISMO ETNOGRÁFICO E A EMPÍRIA EM ARTES CÊNICAS

O conceito de surrealismo, utilizado por Vargas (2018) como embasamento para a adaptação metodológica de pesquisa em artes cênicas, tem suas origens no manifesto surrealista de meados do século XX. Uma das propostas deste movimento defendia que a realidade vivida poderia ser inventada e, assim, poderia haver uma perspectiva *outra* de realidade, abrindo oportunidades para discussões a partir de *outras* perspectivas, mais profundas, diferenciadas, sobrepostas, justapostas (Breton, 2001). Essa *outra* maneira de pensar a realidade inclui a possibilidade de nos libertarmos de quaisquer tipos de normatizações de linearidades, sejam elas históricas, de ideias, ideologias, e, conforme a proposta de Vargas (2018), sobre como desenvolver uma pesquisa em artes cênicas na qual o processo de pesquisa envolva a corporeidade do artista-pesquisador, incluindo aí a possibilidade de a estética se legitimar como interface do campo da educação por meio dos processos cognitivo-afetivos e da própria pedagogia do evento teatral.

Mesmo com as especificidades estéticas e conceituais do surrealismo, foram adaptados por Vargas (2018) alguns desses princípios para aplicar o surrealismo etnográfico em uma pesquisa que demandava um experimento poético-teatral, no intuito de oferecer uma perspectiva diferenciada para um delineamento de pesquisa que se desprendesse dos laços estabelecidos pelas ciências e metodologias tradicionalmente utilizadas no Brasil, possibilitando a criação de uma abordagem que se proponha a reflexões a partir de pontos de vista diferenciados dos até então normatizados. Uma perspectiva disso foi descrita por Vargas *et al.* (2019) ao refletirem sobre o surrealismo etnográfico como metodologia de pesquisa para as ciências humanas. Entretanto, é importante salientar que, quando estou a me referir sobre o surrealismo, ressalto Clifford (2008) ao expor que:

Estou usando o termo *surrealismo* num sentido obviamente expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições — que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com bases nos domínios do exótico e do inconsciente. (Clifford, 2008: 122)

Nesse sentido, o surrealismo aplicado à pesquisa em artes cênicas, conforme efetuado por Vargas (2018), se configura como uma atividade

com vista à fragmentação e à justaposição de informações/experiências dinâmicas que se sobrepõem e se movimentam constantemente, não apenas aquelas textualmente expostas, mas também aquelas que são transmitidas em patamares mais profundos como que suspensas em uma *outra* realidade também existente. Mais do que focar na descrição dos caminhos e situações, o pesquisador deve estar atento às reflexões que se lhe surgem nesses momentos e utilizá-las como impulsos a novas reflexões em seu percurso de pesquisa. Essa concepção de surrealismo se mostra importante a qualquer pesquisa que se desenvolva e transite por *entre-espaços* que necessitem de liberdade, fluidez e amplitude de voo para descobrir onde e como os sentidos e significados podem ser gerados/dinamizados, distanciando-os dos locais facilmente acionados pela observação direta e objetiva, como por exemplo, na análise superficial de um texto, nas expressões corporais externas ou na fixação da verbalização das palavras, sem percebermos singularidades que podem estar presentes em *outros* aspectos da vida que não sejam de caráter concreto e objetivamente observáveis (Vargas, 2018). Sobre essa peculiaridade, Clifford (2008) ajuda a compreender a metodologia surrealista ao expor que:

A realidade não era mais um dado, um ambiente natural e familiar. O *self*, solto de suas amarras, deve descobrir o sentido onde for possível — um dilema, evocado em sua forma mais niilista e que está subjacente tanto no surrealismo quanto na etnografia moderna. (Clifford, 2008: 123).

Quando Vargas (2018) assumiu um referencial epistemológico baseado na etnografia e trazendo o surrealismo para esse íterim, fundamentou a investigação estética de uma realidade presente em um universo não aparente, que pode também transitar por um tipo de universo imaginário, mas que também revela intenções e questões através das quais o corpo aloja suas representações. Questões essas que podem obter reflexões ampliadas a partir da compreensão das relações de alteridade e corporeidade explicadas com mais densidade no trabalho deste autor. Conforme Bussoletti (2007: 108) refere: «o surrealismo é uma arma poderosa que permite romper grades, quebrar vidraças, soltar amarras, revelar que o novo também é lugar de opção». A etnografia e o surrealismo, segundo os pontos de vista aqui adotados, conferem elementos que indicam o caminho da aproximação prática para essa abordagem. Sobre esse assunto, relaciono com Clifford (2008) quando diz que:

Uma prática etnográfica surrealista ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade — o inesperado. [...] ambas são elementos no interior de um complexo processo que gera significados culturais, definições de nós mesmos e do outro. [...] momento de justaposição metonímica de sua sequência usual, um movimento de comparação metafórica no qual fundamentos consistentes para similaridade e diferença são elaborados. O momento surrealista em etnografia é aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não mediada com a mera incongruência. Esse momento é repetidamente produzido e suavizado no processo de compreensão etnográfica. (Clifford, 2008: 152-153)

O surrealismo etnográfico é um «hibridizador» de linguagens, um matizador de possibilidades, no qual diversas instâncias de escritas de pesquisa se coadunam propondo *outras* perspectivas que englobam aspectos diferenciados, ressaltados por Vargas (2018), como sendo processos cognitivo-afetivos, importantes para abordar essas peculiaridades incluindo a estese, a partilha do sensível, o sinestésico, para assim considerá-los como também sendo momentos nos quais se potencializam os processos cognitivo-afetivo-significativos. Há que ter cuidado para que, ao incluir as artes como escrita-reflexivo-sensível, não torná-las meras ilustrações dos textos escritos e delimitados pelas possibilidades de uma lógica encefálico-fisiológica-racional embrutecedora dessas possibilidades. Há que perceber as artes como linguagens, como *textos de si, em si* e em diálogo justaposto com as discussões e reflexões a que os trabalhos utilizando o surrealismo etnográfico se proponham a efetuar.

Ao adotar a proposta do surrealismo etnográfico, segundo a perspectiva de Vargas (2018), também é possível encontrar possibilidades para que a própria noção de tempo tenha uma acepção peculiar, especialmente por estar a trabalhar em uma perspectiva de prática de pesquisa que agrega a corporeidade e traz a esta última uma necessidade de concepção de tempo particular. Tempo esse que se desprenderá das noções cronológicas e lineares e estará mais relacionado com percepções estésicas que suscitarão reflexões quando do momento de efetivação dos processos criativos dos artistas-pesquisadores que estiverem a utilizar desses procedimentos em seus estudos. Essa percepção de lidar com uma noção de tempo diferenciada abre as portas sinestésicas para um processo que se distancia, inclusive, dos conceitos tradicionais sobre etnografia, mesmo que se esteja a lidar com uma abordagem em solilóquio, como no estudo de Vargas (2018). Nesse caso, a inspiração para que

essa metodologia se desenvolva em consonância com características etnográficas se baseou no que fora proposto por Clifford (2008):

O termo etnografia, tal como estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana que na França foi chamada de etnologia, na Inglaterra, de antropologia social e na América, de antropologia cultural. [...] O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. [...] pesquisador no campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. (Clifford, 2008: 125)

Com o intuito de compreender etnografia sob *outro* ponto de vista, há que perceber que estamos a trabalhar em um processo complexo de estranhamento e que se torna mais complexo ainda quando, como apresentado por Vargas (2018), o campo for o próprio corpo do investigador, a sua corporeidade. A partir de Clifford (2008) e inspirado nas adaptações das propostas deste autor feitas por Bussolletti (2007), Vargas (2018) propôs uma abordagem para este tipo de metodologia de pesquisa que viesse ao encontro das especificidades das artes cênicas, sobretudo, quando a investigação for pautada por aspectos que envolvam a corporeidade e os processos criativos relacionados com o treinamento físico desses artistas. Quando se está a pensar em uma abordagem investigativa que proponha um meio *outro* para o desenvolvimento do trabalho de campo em uma área do conhecimento em que se agregam os processos criativos das artes cênicas, os aspectos relacionados à corporeidade e ao treinamento físico dos artistas dessa área, há que perceber que é necessário permear terrenos onde, segundo Vargas (2018), o pragmatismo, a linearidade, o positivismo e o excesso de objetividade não se permitem transitar, uma vez que a abordagem de suas variáveis não penetra em espaços onde a sensorialidade, o inconsciente, a sinestesia e a emoção se fundamentam como campos de conceitos esteticamente definidos.

O surrealismo etnográfico é uma possibilidade *outra* para abordagens de pesquisa que pretendam investigar, compreender e refletir sobre aspectos relacionados à sinestesia, à sensibilidade, à sensorialidade, à afetividade, aos subtextos relacionados à corporeidade, pois, no surrealismo etnográfico se incorporam instâncias de análise que valorizam o fragmentar. Esses aspectos são aqui trazidos por meio de uma aplicação do surrealismo etnográfico, a partir de uma perspectiva estética nas artes

cênicas, na qual se considera a estética como campo epistemológico que requer um *modus operandi* mais amplo e passível de desenvolver seus trabalhos, explicando-os em diálogo com o que Vargas (2018) referiu sobre as relações de/em corporeidades e os processos cognitivo-afetivo-significativos.

No surrealismo etnográfico, os fragmentos, suas dispersões e movimentos são mais importantes do que quaisquer tipos de elaborações e demarcações de possibilidades. Analisar as experiências concebendo-as como transpassadas pelo fragmentar, buscando em cada um desses fragmentos de sensações, experiências, sentidos, sinestesias e significados, potenciais reflexivos para se compreender as relações com o entorno de maneira ampliada, possibilita aproximar do que Benjamin (2013) parece sugerir quando menciona que:

O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação [...]. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*) [...]. (Benjamin, 2013: 17)

Concordando com o autor supracitado e trazendo essa discussão para um diálogo com a proposta do surrealismo etnográfico como metodologia de pesquisa em artes cênicas proposta por Vargas (2018), se torna possível perceber que existe a possibilidade de um vasto campo a ser desvelado a partir dos fragmentos, sem haver, necessariamente, uma relação objetiva imediato-cognitiva do fragmento com o que se esteja buscando de maneira mais ampla naquele momento. Isso indica um meio de olhar os fragmentos, em cada um, buscando em todos os seus instantes, elementos de subsídios que guardem sementes de sentidos dispostos a germinarem e/ou a se moverem (Vargas, 2018). A relação não-direta do fragmento com o que parece se estar a buscar no instante investigativo – ou criativo-investigativo, quando relaciono esse facto aos processos criativos em artes, sem nunca distanciá-los da educação, segundo a aceção assumida por Vargas (2018) – ressalta o caráter importante de elementos ricos que cada fragmento contém. Entretanto não os explicita de maneira direta, objetiva, uma vez que os fragmentos se potencializam na instância das subjetividades, nos planos do inconsciente.

A relação entre essa elaboração significativo-afetiva do fragmento com o amplo ressalta que ele contém em si elementos já vivenciados, experienciados, tocados por potenciais que lhe deixaram rastros de possibilidades em latências pré-dispostas ao desvelamento, auras de sentidos a espargir, desde que se deseje e se esteja apto a reacessá-los (Vargas, 2018). No que é referido acima a partir da citação de Benjamin (2013), a temática está relacionada com o pensamento mas, no trabalho desenvolvido por Vargas (2018), essa visão foi ampliada para o campo da corporeidade, aos fragmentos sinestésicos em tais experiências. Os fragmentos sinestésicos em corporeidade possuem subsídios que se nos revelam por meios *outros* que não apenas aos que seriam viáveis de descrição ou menção no que é possível dentro dos parâmetros das palavras textualmente organizadas. Esses argumentos, apresentados por Vargas (2018), ressaltam uma necessidade característica do surrealismo etnográfico em transgredir a escrita tradicional em palavras para agregar elementos em estética como potenciais amplos para dar passagens às reflexões emergidas a partir do processo criativo-investigativo.

Seguindo ainda com o que Benjamin (2013: 23) parece indicar, há que perceber que «as ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos». Assim, partindo desse autor, se percebe que as ideias ontologicamente se dispersam no orbe do conhecimento e também das experiências, dos vivenciamentos, propiciando vias de acesso para que sejam acessadas conforme nos aprouver. Esse tipo de característica vem ao encontro de um posicionamento relacionado à tomada de atitude do ponto de vista de encarar o campo empírico em consonância com os princípios do surrealismo etnográfico, ou seja, se desviando das normatizações de realidade e objetividade na concatenação de ideias e seus sentidos, conforme as normatizações tradicionais o fazem na maioria das produções acadêmicas desta área no Brasil. Na concepção adotada por Vargas (2018), por tratar de um aprofundamento que necessita pairar *por-entre* o inconsciente estético – conceito relacionado com as propostas de Rancière (2009) – valorizar o fragmento e encará-lo sob o aspeto de constelação – conforme Benjamin (2013) parece referir em suas abordagens – se mostra importante para compreender de maneira ampla e profunda os matices que mediam as potencialidades de discussões que se proponham a ser geradas a partir de pesquisas que se desenvolvam por meio do surrealismo etnográfico.

Há que se enfatizar que a metodologia do surrealismo etnográfico aqui apresentada como delineamento de pesquisa aplicado às artes cênicas não se refere ao desenvolvimento de uma investigação utilizando parâmetros artísticos e estéticos, conforme os caracterizados nas obras surrealistas criadas por alguns artistas. Essa opção poderá ocorrer e será legítima, caso se opte por ela. Porém, a proposta de Vargas (2018) para essa metodologia na pesquisa em artes performativas é uma expansão da abordagem de Clifford (2008) e da proposta de Bussoletti (2007), tendo por base alguns dos princípios relacionados com o movimento surrealista, conforme exposto por Breton (2001), nesse último, sobretudo nas interfaces relacionadas com os diálogos do surrealismo com a psicanálise freudiana. O que fora proposto por Vargas (2018) permite uma abordagem artística em quaisquer opções estéticas e poéticas, de acordo com os ensejos do pesquisador e/ou artista que esteja a se propor a desenvolver seu trabalho dessa maneira. A questão surrealista vai além das observações e trabalhos sob essa (ou nessa) estética, ela se refere a algo a mais, de análise e reflexão, um *modus operandi* para se compreender o mundo e que se abre a outros tipos de justaposições e inferências investigativas que permitam o trânsito de pesquisa em uma atmosfera de realidade *outra* que não necessariamente as tradicionalmente instituídas e/ou institucionalizadas. No surrealismo, o acesso e valorização daquilo que é protegido pelos véus do inconsciente emerge como fonte de reflexão (Vargas, 2018). A percepção dos elementos sinestésicos durante o processo criativo se potencializa por meio da asserção das potencialidades existentes nas dispersões dos fragmentos vivenciados por meio da corporeidade e do que há de instigante em cada um destes fragmentos.

Ao aproximar as concepções de Breton (2001) e Clifford (2008) às reflexões de Bussoletti (2007), a proposta de Vargas (2018) permitiu uma ampliação ainda mais profunda e abrangente para essa abordagem, possibilitando que esse tipo de delineamento se abrisse a quaisquer áreas do conhecimento em que pesquisa, campo de pesquisa e pesquisador estejam mútua, ativa e intrinsecamente a fazer parte deste processo, sendo o próprio processo, vivenciando-o, sem objetivos de afastar-se para descrevê-lo de maneira distanciada. Mas a estar inserido nele, experienciando-se para experienciá-lo, para vivenciá-lo, compreendê-lo, compreender-se nesse processo e, assim, desenvolver a pesquisa sob um ponto de vista *outro*, liberto das amarras tradicionalmente estabelecidas pelo meio acadêmico e, inclusive, a abrir possibilidades para o corpo vir a se tornar o campo de estudo a partir de uma ótica diferenciada das que

são efectuadas em outras metodologias investigativas (Vargas, 2018). Essa peculiaridade é importante de ser ressaltada, especialmente, no que se refere às pesquisas nas artes da cena, uma vez que esse tipo de abordagem costuma ser uma prática comum nessa área, porém ainda não explicitada epistemológica e metodologicamente, conforme Vargas (2018) efetuou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surrealismo etnográfico, aplicado à pesquisa em artes cênicas por Vargas (2018), está longe de ser uma metodologia já fechada e detalhadamente descrita, uma vez que ainda está em desenvolvimento pelo grupo de investigação no qual este estudo se originou (Vargas *et al.*, 2019). Entretanto, já a partir deste primeiro trabalho nesta área se pode perceber uma proposta de método potencialmente novo para as artes performativas, oferecendo subsídios que possibilitem reflexões ampliadas a partir dos elementos encontrados durante o trabalho de campo, quando este envolver processos criativos, vivenciamentos estéticos e aprofundamentos investigativos relacionados com a sinestesia das relações de/em corporeidades, assim como dos elementos estéticos relacionados à contemplação estética e ao evento teatral.

A necessidade de buscar fundamentações que caracterizem terminologias e um vocabulário que atenda às especificidades das artes performativas, em relação aos seus procedimentos metodológicos de pesquisa, de acordo com um arcabouço teórico-reflexivo, coadunado às práticas dos processos criativos e dos trabalhos práticos dos profissionais dessa área, se configura como extremamente importante nos dias de hoje. No trabalho realizado por Vargas (2018), a criação do experimento poético-teatral recebeu esta nomenclatura por aproximar o conceito de *poiesis* ao processo criativo de um ator que estava em busca de reflexões sobre as relações de/entre corporeidades. Além disso, esse procedimento de trabalho de campo foi considerado como experimento, com o intuito de trazer à grande área das ciências humanas o trabalho de campo como experimentação, como processo, como instância que não se fixaria enquanto classificação já taxonomicamente normatizada de acordo com outros métodos de pesquisa nessa área. Deixar o processo em aberto e como processo empírico, por meio de um trabalho criativo em arte, «soliloquiolizado» como catalisador reflexivo, potencializou a estética

como campo do conhecimento com um *modus operandi* particular, o qual possibilitou ampliar a compreensão sobre os processos cognitivo-afetivo-significativos e perceber, assim, o quão educativo o trabalho de um ator já o é em sua própria área do conhecimento.

Mas acredito que, acima de tudo, esse artigo oferece uma possibilidade para que a área das artes performativas se abra e se sinta instigada a buscar metodologias de pesquisa que estejam em maior consonância com as necessidades empírico-reflexivas dos artistas-pesquisadores contemporâneos, assim como de potencialidades e abordagens *outras* para as reflexões de seus estudos. No que se refere ao surrealismo etnográfico, ele serviu como potenciador epistemológico para que o processo empírico realizado por meio do experimento poético-teatral «soliloquiado» pudesse palpar os potenciais reflexivos existentes em esteses fragmentares e trazê-los à tona como elementos tangíveis às discussões e reflexões originadas a partir dessa pesquisa. Apesar disso tudo, considero que ainda seja necessário o surrealismo etnográfico ser aplicado, desenvolvido e aperfeiçoado em outras pesquisas nesta área e até, quem sabe, servir de mote para que sejam criadas outras metodologias de pesquisas que hibridizem diferentes referenciais metodológicos e necessidades crítico-criativo-reflexivas de seus artistas-criadores-pesquisadores em sintonia com as especificidades de área das artes performativas nos dias de hoje. Para isso, as pesquisas nesta área necessitam estar abertas aos avanços, inovações e de possibilidades *outras* às necessidades contemporâneas dos profissionais que se proponham a desenvolver seus estudos nessa área do conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter (2013), *Origem do drama trágico alemão*, Belo Horizonte/MG, Autêntica.
- BIÃO, Armindo (2009), *Etnocologia e a cena baiana: Textos reunidos*, Salvador/BA, P & G Gráfica e Editora.
- (2007), *Artes do corpo e do espetáculo: Questões de etnocologia*, Salvador/BA, P & A.
- (1999), «Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocologia: Por uma cenologia geral», in *Memória ABRACE I: ANAIS do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador/Bahia, UFBA, pp. 364-367.
- BRETON, André (2001), *Manifesto do Surrealismo*, Rio de Janeiro/RJ, Nau Editora.
- BUSSOLETTI, Denise Marcos (2007), *Infâncias monotônicas - Uma rapisódia da esperança - Estudo psicossocial cultural crítico sobre as representações do outro na escrita de pesquisa*, tese de doutorado do programa de pós-graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- CLIFFORD, James (2008), *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

- KEEFE, John, e MURRAY, Simon (eds.) (2007), *Physical theatres: a critical reader*, New York/USA, Routledge.
- KERSHAW, Baz, e NICHOLSON, Helen (eds.) (2011), *Research methods in theatre and performance*, Edinburgh/Scotland, Edinburgh University Press.
- MURRAY, Simon, e KEEFE, John (eds.) (2007), *Physical theatres: a critical introduction*, New York/USA, Routledge.
- O'DONOGHUE, Donal (2014), «Doing arts-based educational research for the public good: An impossible possibility?», *International Journal of Education & the Arts*, 15(SI 2.3), vol. 15, special issue 02, pp. 1-16, disponível em <http://www.ijea.org/v15si2/>, consultado em 26 de julho de 2016.
- PRENDERGAST, Monica M. (2003), «I, Me, Mine: Soliloquizing as Reflective Practice», *International Journal of Education & the Arts*, vol. 4, n.º 01, disponível em <http://www.ijea.org/v4n1/index.html>, consultado em 26 de julho de 2016.
- (2014), «I contain multitudes: The challenges of self-representation in arts-based educational research» *International Journal of Education & the Arts*, 15 (SI 2.2), vol. 15, special issue 2, pp. 1-17, disponível em <http://www.ijea.org/v15si2/>, consultado em 26 de julho de 2016.
- RANCIÈRE, Jacques (2009), *O inconsciente estético*, São Paulo/SP, Editora 34.
- VARGAS, Vagner de Souza (2018), *Dramaturgia da corporeidade: A pedagogia do evento teatral*, tese de doutorado, programa de pós-graduação em Educação, doutorado em Educação, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).
- VARGAS, Vagner de Souza, DUARTE, Krischna Silveira, BUSSOLETTI, Denise Marcos, VIEIRA, Daniel da Silva, e GAUDENZI, Mariana Vargas (2019), «Outra metodologia para as pesquisas em ciências humanas», *Revista Educação e Cultura Contemporânea*, n.º 44, vol. 16, pp. 318-341.

—

VAGNER DE SOUZA VARGAS

—

Doutor em Educação pelo programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Actor, licenciado em Teatro.

Portefólio

Os olhares de dentro: o Teatro da Cornucópia e os seus fotógrafos

COSIMO CHIARELLI E FILIPE FIGUEIREDO

Ao longo da extensa vida da companhia, que tem início nos últimos momentos da ditadura (1973) e que vem quase até aos nossos dias (2016), a actividade do Teatro da Cornucópia é pautada por uma profunda coe-rência de método. A par da grande variedade de repertório, que vai dos textos clássicos até aos mais contemporâneos e experimentais, é reco-nhecível uma continuidade no modelo de trabalho de produção, caracte-rizado por uma forte dimensão colectiva, a que a prática da fotografia não parece ter escapado na maior parte das vezes.

É essa a impressão que resulta de uma consulta do arquivo da compa-nhia, actualmente depositado na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que preserva, entre documentação vária, um núcleo de imagem organizado, ainda que não classificado por enquanto, com fotografias seja de ensaios ou das primeiras apresentações dos espec-táculos, em negativos, provas de contacto ou impressões em tamanhos diversos, em preto-e-branco ou cor, diapositivos e em suporte digital.

O aspecto mais relevante que emerge do arquivo é que a imagem da companhia é confiada ao longo do tempo a um conjunto muito limitado de fotógrafos, nomeadamente Paulo Cintra Gomes (PCG) (1955), Cristina Reis (CR) (1945), Laura Castro Caldas (LCC) (1950) e Luís Santos (1974), que foram, em períodos distintos, e até, por vezes, em concomitância, responsáveis por grande parte da produção fotográfica dos espectáculos e da documentação do trabalho de criação.

Com excepção de LCC, que desenvolve o seu trabalho sempre em associação com PCG, os restantes três partilham o facto de pertencerem à companhia, ainda que em modos diferentes, e de desenvolver a sua actividade fotográfica de forma paralela ou complementar de outras funções no seio da estrutura. Este carácter, que podemos definir como «endógeno» na prática da fotografia, terá determinado consequências marcadas na produção visual do Teatro da Cornucópia.

O fotógrafo que inaugura esta modalidade de trabalho na compa-nhia é PCG, também com relações familiares com um dos directores – é primo de Luis Miguel Cintra; embora em modalidades distintas, irá manter-se ligado à companhia até quase aos últimos anos (fotografa

pela última vez o espectáculo *A Cidade*, em 2010). PCG é membro integrado da companhia desde a sua fundação até 1977 e, durante esses primeiros anos, a fotografia é só mais uma das suas actividades dentro do grupo. Como se pode ver nas fichas técnicas dos espectáculos desse período, o seu nome aparece associado a direcção de cena, direcção de luz, assistente técnico, dando sentido ao seu testemunho de que ali todos faziam um pouco de tudo. O certo é que, ao ingressar no colectivo, PCG, que estudaria pintura na Escola Superior de Belas-Artes (1973-1975), daria então os primeiros passos na fotografia, estreando-se com as fotografias do espectáculo inaugural da companhia, *O Misanthropo*, de Molière, para o qual usara filmes de negativos preto-e-branco e diapositivos a cores. A este primeiro trabalho que realizou, como o próprio diz, *motu proprio*, seguiram-se muitos outros, que contaram com o apoio da companhia: «O Jorge e o Luis Miguel apoiavam muito o que eu fazia, incitavam-me a tirar fotografias, davam-me ânimo, alimentavam-me o ego, gostavam e queriam mais» (Melo, 2003: 127). Será depois da sua saída da companhia em 1977 (?) que desenvolverá a sua actividade fotográfica profissional, voltando a fotografar na Cornucópia pontualmente em 1979 e 1980 e, de novo regulamente, junto com a sua sócia LCC, a partir de 1982. O trabalho dos primeiros anos é assim marcado por um conhecimento alargado dos principais elementos constitutivos do espectáculo bem como dos seus elementos dramaturgicos mais significativos. Tinha, por isso, uma posição privilegiada para olhar o espectáculo e capturá-lo através da câmara. Com o lema «sempre nos bastidores», PCG defende ter rejeitado sempre a evidência de um traço pessoal nas suas imagens que, pelo contrário, deveriam servir a cena, representá-la, dar corpo à visão do encenador e que o espectador do seu ponto de vista na plateia podia alcançar. O propósito de PCG respondia, desse modo, à ideia de um projecto colectivo que se expressava globalmente na encenação e a que a fotografia obedecia: hoje, ao discutir as imagens desses anos, e face ao elogio das imagens, PCG responde: «Já lá estava tudo.»¹

Assim se define um modelo de fotografia claramente ecoando o modelo orgânico da companhia, mas não sem fazer lembrar outras referências que internacionalmente se vinham consolidando, nomeadamente, desde os trabalhos de Ruth Berlau com Bertolt Brecht, de Roger Pic com o Berliner Ensemble em Paris, até às mais recentes colaborações de Ugo Mulas com Giorgio Strehler, a que certamente, os directores da

companhia, pelo menos, estariam atentos. Na verdade, o modelo brechtiano de fotografia parece ressoar, mesmo que ainda com alguma ingenuidade e incipiência técnica, nas fotografias de *O Misanthropo*, assente em planos abertos e sequenciais da cena capazes de devolver toda a imagem do palco, em replicação do olhar do encenador/espectador. E até no modo «filme» com que se fotografou, nomeadamente *A ilha dos escravos e a Herança* (1974) (no teatro Capitólio), e *O labirinto de Creta* (1982), ou seja, mantendo a câmara fixa em determinado ponto da plateia e realizando uma captação extensiva do espectáculo, tal como sucedera, por exemplo, com Berlau, Pic ou Mulas, explorando ao máximo o estatuto testemunhal do dispositivo fotográfico.

Logo após o 25 de Abril, os textos clássicos possíveis sob a censura dão agora lugar às palavras da revolta. *O terror e a miséria do III Reich*, estreado em Julho de 1974, davam o mote mais uma vez à linguagem fotográfica brechtiana, embora de forma menos rígida e mais atenta às múltiplas variantes entre *tableaux* e *gestus*, articulando entre planos abertos e sequenciais e outros mais fechados, sempre a partir da plateia. Uma sensibilidade que será ulteriormente desenvolvida nas produções subsequentes, a partir da outra peça do repertório brechtiano, *Tambores na noite* (1976).

Embora PCG mantenha aqui a sua abordagem frontal à cena, recorre, porém, desta vez, a uma objectiva *zoom* de grande distância focal que lhe determinará os ângulos mais fechados e os planos comprimidos em imagens impactantes. O que o autor descreve como resultado de circunstâncias determinadas pelo facto de fazer, em simultâneo, a luz do espectáculo e de possuir uma objectiva *zoom* de grande alcance que utiliza a partir da *régie* revela contudo uma certa vontade de inovar.

Após uma interrupção de alguns anos, PCG retomaria com regularidade o lugar de fotógrafo da companhia, primeiro a só e, posteriormente, em dupla com LCC. Nesta segunda fase, o fotógrafo já não integra a estrutura da companhia e a proximidade com o processo de criação já não é igual – fotografa apenas nos últimos ensaios antes da estreia –, mas de qualquer modo, a afinidade com o Teatro da Cornucópia mantém-se e a sua presença continua a ser familiar entre os actores e técnicos, como se vê em *A Missão* (1983), em que o ângulo fechado se ajusta ao espaço cénico bem definido na cenografia de CR, quase como uma câmara óptica.

Como dupla, PCG e LCC assumiram a fotografia do Teatro da Cornucópia em mais de 50 espectáculos, até 2003. Esta colaboração, ainda que mantendo o modelo generalizado de «respeito» pela cena, permitiu

1 Entrevista com Paulo Cintra Gomes, em Lisboa, em 19 de Setembro de 2020.

uma maior liberdade de movimento e de expressão subjectiva (por exemplo, *Primavera negra*, 1993). Embora a assinatura conjunta não permita individualizar a contribuição de cada um, algumas *nuances* nas imagens de alguns espectáculos enunciam um olhar particular de LCC. Mais distante da ideia de um processo colectivo de criação, LCC assumiu eventualmente uma perspectiva mais autoral, como acontece em *Pai* (1986), *Os sete infantes* (1997) ou *Até Que Como O Quê Quase* [O quê onde?] (1991), espectáculo a partir de texto de Beckett e, talvez por isso tão inspirador para o trabalho da fotografia. De resto, o próprio Luis Miguel Cintra, no texto que acompanha o programa, se questionava sobre esse desafio que se instalava perante este autor: «Encenar Beckett é construir imagens?», a que respondia mais à frente: «Encenar Beckett (ou será assim tudo?) é com certeza construir as suas imagens mas é uma eterna e falhada tentativa.»² As fotografias de LCC de *Até que...* são, por conseguinte, um feliz contributo para o desafio do encenador legando ao espectador presente, e ao que há-de vir, a possibilidade de aceder ao seu imaginário.

Entretanto, já a partir de 1975, um outro olhar «de dentro» contribuiu para a documentação visual da Cornucópia. É a partir desse ano que CR, futura encenadora e co-directora da companhia (a partir de 1980), daria os primeiros passos dentro do grupo ao fotografar *Os pequenos burgueses* (1975). Mas será com *Ah Q* (1976) que irá consolidar a sua posição ao assinar, em estreia, a cenografia e os figurinos do novo espectáculo, assim com a fotografia que partilhou com PCG. Embora com um olhar distinto do de PCG, CR, que ao longo dos anos irá fotografar mais de vinte espectáculos, partilha com ele o mesmo privilégio de fotografar os espectáculos em cuja produção e criação participa. Ao interesse de documentação da cena, CR trazia agora uma particular curiosidade em explorar o cenário, aliás, de que era autora. E *Ah Q* será um merecido objecto do seu olhar demorado através da câmara, evidenciando a inovadora proposta do cenário que, dispondo-se em «socialcos», se abria aos espectadores em duas frentes opostas. Ora, CR já não tinha aqui um lugar único do espectador de onde olhar, mas, pelo menos, dois, um em frente ao outro e perspectivando a cena de modo distinto. Talvez por isso se justificasse fugir ao olhar fixo sobre a cena e se autorize à deambulação pelo palco, prática que PCG diz nunca ter feito. Ao percorrer os declives da

2 Luis Miguel Cintra, *Até Que Como O Quê Quase – Este espectáculo*, <http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/historial-lista/152-43-ate-que-como-o-que-quase> (acedido 25 de Setembro de 2020).

montanha do *seu* cenário, CR vai fixando imagens, paralelas à visão do(s) espectadores(s), e, de certo modo, completando o imaginário da sua própria criação, num hipotético exercício imersivo, que se pode verificar noutras produções fotografadas por si, como em *Woyzeck* (1978).

Apesar de a opção da cor existir desde os primeiros espectáculos e ao longo do percurso da companhia (*Casimiro e Carolina*, 1977, *Conto de inverno*, 1994), mau grado as dificuldades técnicas da captação na película de cor face às exigências do teatro, a gramática preto-e-branco imperou até ao advento do digital. A matriz a cor das imagens digitais agora mais facilitada, a par da qualidade duvidosa das fotografias a preto-e-branco no novo suporte, face à experiência anterior da película, vêm associar-se, no caso específico da companhia, ao contributo do iluminador Daniel Worm, que, desde 1996, determinou de forma marcada a definição do espaço cénico de muitos dos espectáculos e cuja sensibilidade à expressão cromática e da luz resulta evidente em diversas encenações, como no caso de *Ifigénia na Táurida* (2009).³

É já no tempo do digital que outro membro da Cornucópia irá assumir o lugar de fotógrafo da companhia: Luís Santos, que já participava como assistente de cenografia e figurinos desde o final dos anos 90 (*Máquina Hamlet*, 1998, 1.º registo?). Em 2002 fazia as primeiras fotografias de ensaios de *O colar* e, no ano seguinte, beneficiando do conhecimento do processo criativo, fotografa *Anatomia Tito Fall of Rome*, iniciando um exercício de fixação da cena quase em contínuo a partir de 2009 e que terminará apenas com a extinção da companhia. São os anos em que a fotografia a cores, em sequências de quantidade generosa, três a quatro dezenas de fotografias por espectáculo, impressas em tamanho 18 cm × 24 cm, ocupa o espaço das vitrinas junto à entrada do Teatro do Bairro Alto, configurando, de novo o modelo de documentação dos primeiros anos, agora, despretenso e o mais possível fiel à cena, como sucede, por exemplo, em *Fim de citação* (2010), *Ela* (2011), *A varanda* (2011) ou *Hamlet* (2015).

Não obstante a presença de outros fotógrafos que, ao longo dos anos, colaboraram de forma pontual com a companhia, com destaque para o trabalho de Pedro Soares⁴ (*Quando passarem cinco anos*, 1998), entre

3 A importância da cor no trabalho de Daniel Worm resulta patente no exercício experimental *Trilogia monocromática* (1999).

4 Para mais informação, ver Filipe Figueiredo e Paula Magalhães (2016), «Pedro Soares: ao serviço do espectáculo desde 1983», in *Sinais de Cena*, Série II, n.º 1, pp. 153-172.

outros⁵, resulta evidente uma opção precisa do Teatro da Cornucópia de um olhar de dentro, e de uma fotografia profundamente integrada no processo de criação que permitisse um elevado grau de familiaridade e afinidade com os objectivos da companhia. Independentemente da qualidade atingida em muitos dos trabalhos fotográficos, o modo como estes foram desenvolvidos é fundamentalmente o espelho do modelo colectivo da companhia e de um *modus operandi* que se estende a outras funções: no Teatro da Cornucópia, a fotografia serve o espectáculo, mas assume igualmente um lugar afectivo de memória.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

MELO, Jorge Silva (2003), «Fotografar Teatro», *Artistas Unidos - Revista*, Lisboa, Artistas Unidos/Livros Cotovia, p. 127.

NOTA

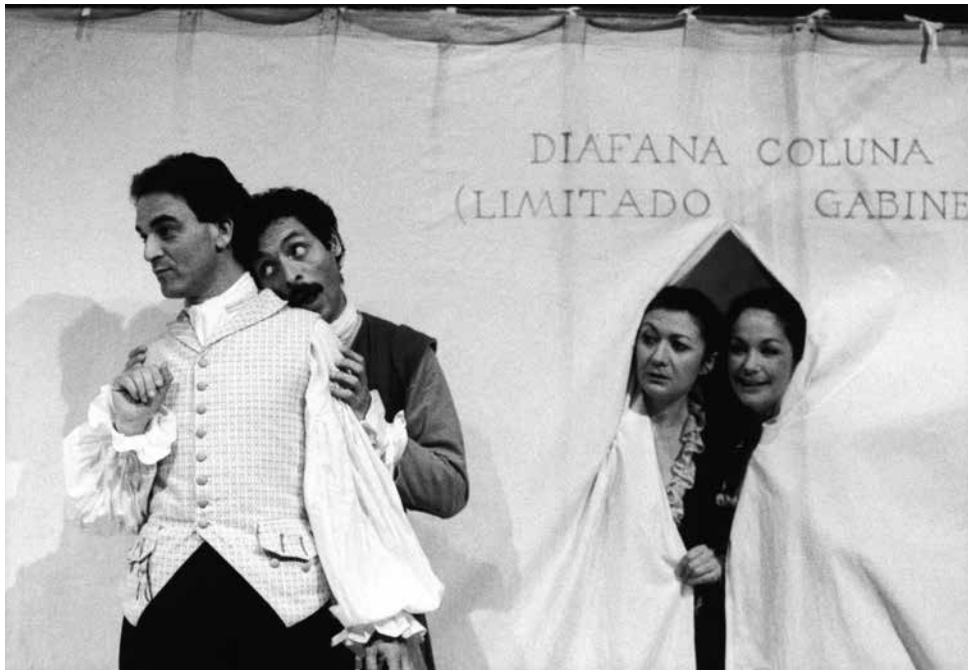
As fotografias apresentadas neste portfólio são reproduções realizadas de impressões fotográficas em papel (Fot. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 23 e 24) e ficheiros digitais (Fot. 19, 20 e 21) existentes no Espólio do Teatro da Cornucópia (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), e de provas impressas do fotógrafo Paulo Cintra Gomes (Fot. 7, 8 e 9).

A identificação dos actores das fotografias contou com a colaboração de Cristina Reis, Duarte Guimarães, Paulo Cintra Gomes e Teresa Faria, a quem agradecemos.

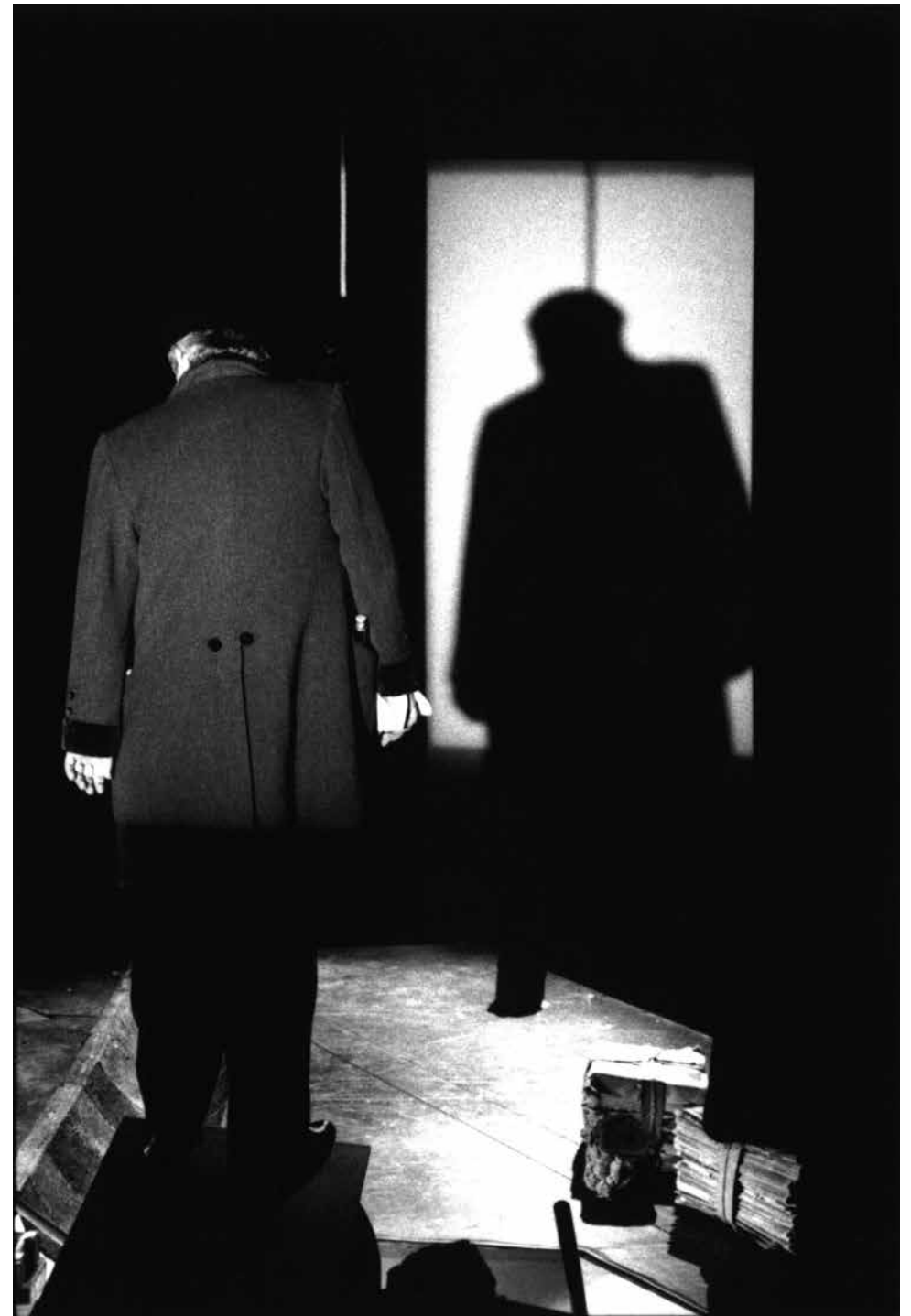
Agradecemos a colaboração de Pedro Miguel Estácio (Biblioteca da FLUL) na disponibilização das imagens do Espólio do Teatro da Cornucópia.

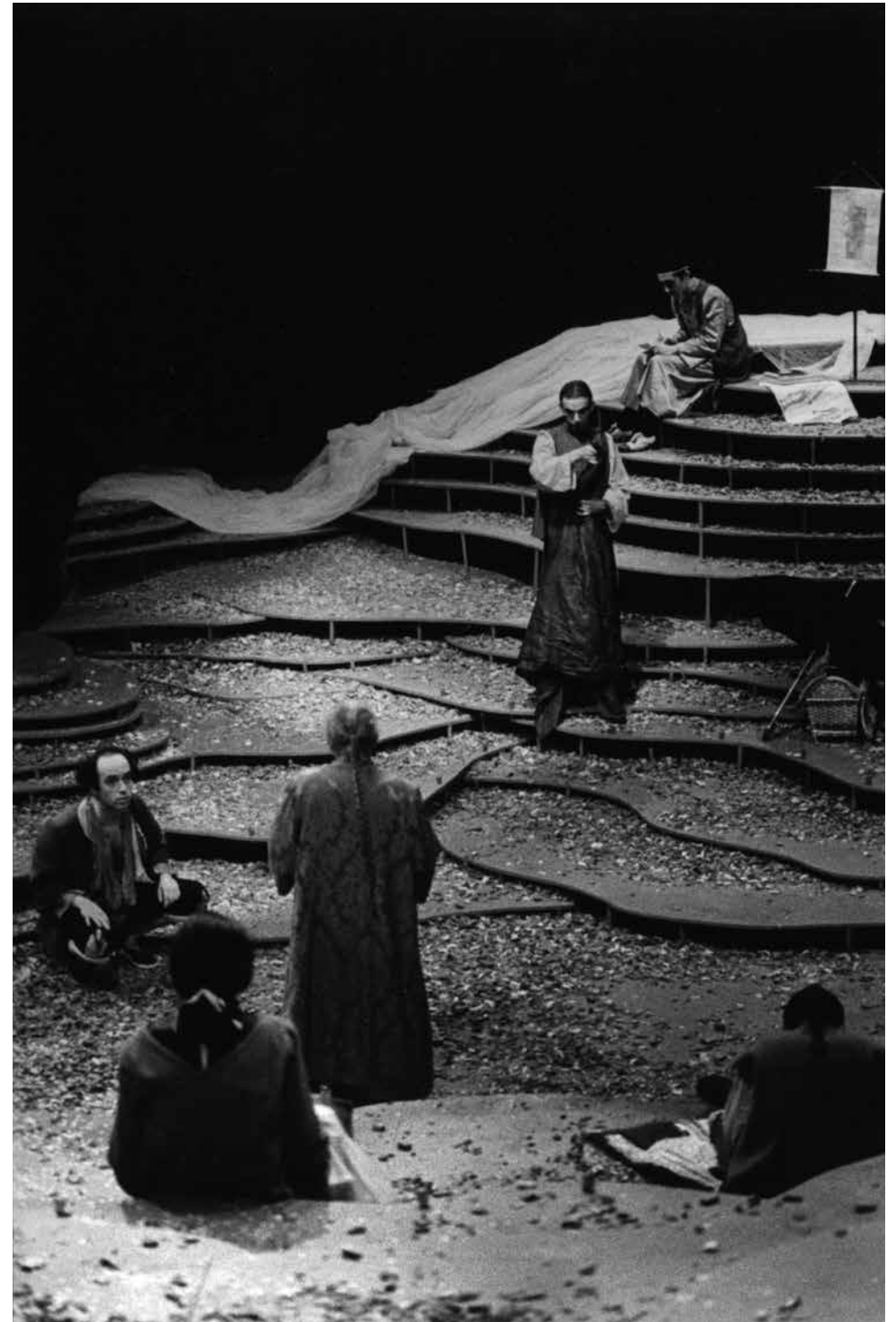
5 Verifica-se no historial da Cornucópia, no site *online*, a colaboração no trabalho de fotografia da companhia dos seguintes autores, por ordem alfabética: Alessandra Balsamo, Alexandre Sanfins, Alfredo Rocha, Ana Pereira, Bernardo Sasseti, Carlos Marecos, Cláudia Barata, Clément Darrasse, Cristina Reis, Daniel Worm d'Assumpção, Duarte Belo, Francisco de Almeida Dias, Guilherme Silva, João Tuna, Jorge Gonçalves, Laura Castro Caldas, Lee Tat Kan, Luís Santos, Mariana Viegas, Paulo Cintra Gomes, Pedro Soares, Ricardo Rodrigues, Rui Carlos Mateus, Rui Mendes.



















O Misanthropo, de Molière, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1973 (Filipe La Féria, Luis Lima Barreto, Carlos Fernando, Glicinia Quartin, Orlando Costa, Raquel Maria, Jorge Silva Melo, Luis Miguel Cintra) [F] Paulo Cintra Gomes



A Ilha dos Escravos e a Herança, de Marivaux, enc. Jorge Silva Melo, Teatro da Cornucópia, 1974 (Raquel Maria, Orlando Costa e Filipe La Féria), [F] Paulo Cintra Gomes



A Ilha dos Escravos e a Herança, de Marivaux, enc. Jorge Silva Melo, Teatro da Cornucópia, 1974 (Dalila Rocha, Luis Miguel Cintra), [F] Paulo Cintra Gomes



O Labirinto de Creta, uma colagem de textos de Gil Vicente, Goethe e Brecht, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1982 (Luis Lima Barreto, Francisco Costa, Dalila Rocha, Márcia Breia), [F] Paulo Cintra Gomes



O Terror e a Miséria no III Reich, de Bertolt Brecht, enc. Jorge Silva Melo e Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1974 (Raquel Maria, Orlando Costa, Glória de Matos, Pedro Penilo), [F] Paulo Cintra Gomes



O Terror e a Miséria no III Reich, de Bertolt Brecht, enc. Jorge Silva Melo e Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1974 (Jorge Silva Melo), [F] Paulo Cintra Gomes



Tambores na Noite, de Bertolt Brecht, enc. Jorge Silva Melo, Teatro da Cornucópia, 1976 (Jorge Silva Melo, Orlando Costa, Raquel Maria), [F] Paulo Cintra Gomes



Tambores na Noite, de Bertolt Brecht, enc. Jorge Silva Melo, Teatro da Cornucópia, 1976 (Luis Miguel Cintra, Maria Emilia Correia, Raquel Maria, Zita Duarte) [F] Paulo Cintra Gomes



Casimiro e Carolina, de Odon Von Horváth, enc., cenografia e figurinos Luis Miguel Cintra, Cristina Reis, Jorge Silva Melo, Teatro da Cornucópia, 1977 (Luis Lima Barreto, Silvana Barata), [F] Paulo Cintra Gomes



A Missão, de Heiner Müller, enc. e dramaturgia de Luis Miguel Cintra e Cristina Reis, Teatro da Cornucópia, 1983 (Luis Miguel Cintra, Luis Lima Barreto, Márcia Breia, Rogério Vieira), [F] Paulo Cintra Gomes



Pai, de August Strindberg, enc. Anne Consigny e Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1986 (Manuela de Freitas), [F] Paulo Cintra Gomes e Laura Castro Caldas



Primavera Negra, de Raul Brandão e colagem de Eduarda Dionisio, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1993 (Luis Miguel Cintra), [F] Paulo Cintra Gomes e Laura Castro Caldas



Sete Infantes, Adaptação da Crônica Geral de Espanha de 1344 e de um auto popular transmontano de Parada de Infanções, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1997 (Luiz Assis, Ricardo Aibéo, Beatriz Batarda), [F] Paulo Cintra Gomes e Laura Castro Caldas



Até Que Como O Quê Quase, de Samuel Beckett, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1991 (Antônio Fonseca), [F] Laura Castro Caldas



Ah Q, de Jean Jourdeuil e Bernard Chartreux, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1976 (Jorge Silva Melo, Glicinia Quartin, Rui Furtado, Luis Lima Barreto, Alexandre Passos), [F] Cristina Reis



Ah Q, de Jean Jourdeuil e Bernard Chartreux, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1976 (Jorge Silva Melo, Lia Gama, Alexandre Passos), [F] Cristina Reis



Woyzeck, de Georg Büchner, enc., cenografia e figurinos Cristina Reis, Jorge Silva Melo e Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1978 (Elenco do espetáculo), [F] Cristina Reis



Um conto de Inverno, de William Shakespeare, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1994 (Adriano Luz), [F] Paulo Cintra Gomes e Laura Castro Caldas



Ifigênia em Táurida, de Johann Wolfgang von Goethe, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2009 (Beatriz Batarda), [F] Paulo Cintra Gomes



Fim de Citação, de Luis Miguel Cintra a partir de Beckett, Genet, García Lorca, Calderón, Kleist, Schnitzler, Luiza Neto Jorge, Shakespeare, Tchekhov, Pirandello, Heiner Müller e Louis Jouvet, enc. Luis Miguel Cintra com a colaboração de Christine Laurent, Teatro da Cornucópia, 2010 (Sofia Marques, Dinis Gomes, Luis Lima Barreto, Luis Miguel Cintra), [F] Luis Santos



Ela, de Jean Genet, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2011 (Ricardo Aibéo, Luis Miguel Cintra), [F] Luis Santos



A Varanda, de Jean Genet, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2011 (Luís Cruz, Beatriz Batarda, Duarte Guimarães), [F] (2011) Luis Santos



Hamlet, de William Shakespeare, enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2015 (Bernardo Souto, Luis Barreto, José Manuel Mendes, Luis Miguel Cintra, João Reixa, Tiago Matias, Alberto Quaresma, Nidia Roque, Silvio Vieira, Guilherme Gomes, Isaac Graça, Teresa Gafeira, Dinis Gomes, Luis Madureira, Rita Cabaço), [F] Luis Santos



Quando Passarem Cinco Anos, Federico García Lorca (1998), enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1998 (Antônio Fonseca, Luiz Assis), [F] Pedro Soares

**Na Primeira
Pessoa**

Interview

Luis Miguel Cintra: como pão para a boca

MARIA JOÃO BRILHANTE, TERESA FARIA E EMÍLIA COSTA

Conhecemos Luis Miguel Cintra como actor e encenador, mas também foi cenógrafo, figurinista, autor e iluminador. Frequentou a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e estudou como bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian na Bristol Old Vic Theatre School. Fundou em 1973, com Jorge Silva Melo, o Teatro da Cornucópia, que passou a dirigir com a cenógrafa Cristina Reis a partir de 1980 até ao seu encerramento em 2016. No cinema foi actor de eleição de Manoel de Oliveira, em filmes como *Os Canibais*, *A Caixa*, *Le Soulier de Satin*, mas também o pudemos ver em filmes de João César Monteiro, Paulo Rocha, Joaquim Pinto, entre outros. Encenou várias óperas de Mozart a Britten, Ravel, Purcell, Honegger ou Poulenc. Foi várias vezes premiado ao longo da sua carreira. Os seus espectáculos recentes foram *Um D. João Português* (2018) e *Canja de galinha (com miúdos)* (2019) com a Companhia Mascarenhas-Martins, e *Tio Vanya* com a Primeiros Sintomas (2019).

7 DE SETEMBRO DE 2020, EM CASA DE LUIS MIGUEL CINTRA

Ali chegámos depois de uma etapa turbulenta, quase uma zanga a propósito de um questionário. O covid-19 impedia que fizéssemos uma entrevista convencional e levou-nos a dar carta-branca a Luis Miguel Cintra. Convidámo-lo a escrever sobre como vê o teatro, com o lastro da sua experiência, é claro, mas para os dias de hoje, tão difíceis e incertos, a que chegámos por caminhos que ele conhece bem e levaram ao encerramento do Teatro da Cornucópia em 2016.

Contudo, à distância, pareceu-nos que um questionário poderia ajudar. Erro fatal. Exasperámos o nosso convidado e do seu computador saiu um texto provocatório. Entre mensagens, pensámos: que se dane o covid. E a entrevista fez-se, mas em jeito de reconciliação, sem roteiro, ao correr da conversa, com altos e baixos, risos e momentos sérios e até alguns segredos desvendados.

Apesar de tudo, não resistimos, os quatro, a fazer trabalho de edição para acrescentar algumas das respostas ao perturbador questionário,



CASA DE LUIS MIGUEL CINTRA, 2020, [F] LUIS MIGUEL CINTRA

CASA DE LUIS MIGUEL CINTRA, 2020, [F] LUIS MIGUEL CINTRA

porque não temos o direito de guardar para nós aquilo que merece ser partilhado.

[MJB] Esta conversa toma como ponto de partida uma sugestão que fizeste num outro texto que escreveste a nosso pedido: o que o leitor poderá querer ou gostar de saber sobre LMC.

Quando recebi o questionário que me enviaram, fiquei muito contente no sentido de achar: «Caramba, elas foram ver tudo o que eu tinha escrito», portanto achei que era uma coisa feita com muito cuidado, mas depois, quando fui confrontado com as perguntas, aquela série de perguntas, disse assim: «Mas elas já sabem o que estão a perguntar! E sobretudo, podem responder.» E sendo assim, pensei que vos poderia ter como cúmplices numa espécie de ironia muito amarga, não era contra vocês, antes pelo contrário, era uma espécie de performance escrita de provocação em relação à situação toda. Mas provocação em relação a uma situação muito grave, em relação a mim, que sinto muito dolorosamente; no fundo, sinto que foi um alívio para muita gente que a Cornucópia tivesse deixado de existir. Saí do caminho, portanto já não estou a entorpecer ninguém.

[TF] Qual caminho?

O caminho dos outros profissionais de teatro que estão a concorrer aos subsídios; que se estão a integrar numa espécie de mentalidade...

[TF] Consumista.

Consumista, que é pedida pelos governos, com os programadores como senhores de tudo. A organização dos espectáculos passou a ser um diálogo entre os programadores e os artistas. E antigamente quando a Cornucópia existia, passava também por um terceiro pólo que era a Cornucópia, com um prestígio, que condicionava os próprios financiadores. Neste momento, isso não existe, está o caminho aberto para tudo. E o que me desconsola é que os artistas propriamente ditos, na resposta que dão, no fundo, embarcam no mesmo tipo de mentalidade, em vez de responderem com: «Nós somos criadores, queremos ter liberdade de criação, queremos fazer aquilo que nos apetece e vocês, gestores, estão a querer encurralar-nos em formas, em modelos, em tamanhos de espectáculos

que a gente pode não querer.» Começou por coisas como: «Nós queremos fazer coisas que não são os clássicos, e, portanto, queremos fazer coisas nossas, nossas do nosso tempo.» Mas não se faz assim do pé para a mão. Não é começar a conversar uns com os outros e depois esperar que alguém escreva o resultado da conversa. Não se faz teatro assim. É preciso um bocadinho mais de trabalho. Criar um repertório do nosso tempo é uma coisa muito difícil de fazer e, como é difícil e se confrontaram com a dificuldade, começaram a aparecer uns produtos um bocadinho mundanos.

[TF] Tornou-se uma moda.

E agora, como de repente perceberam que apesar de tudo há uns autores que são incontestáveis e que dão prestígio, pelo nome, ao próprio pedido de subsídio e à própria integração nas programações, toca a fazer os clássicos. E então, tem-se visto as coisas mais monstruosas e mais criminosas que se pode imaginar. O *Nathan, o Sábio* [2018] do Rodrigo Francisco, do Teatro de Almada. Quanto à *A Morte de Danton...* [2019] Como é que um director de um teatro nacional exhibe tanta falta de conhecimento num posto, que é um posto de serviço público.

[MJB] Isso não terá que ver com o pós-modernismo, que pôs os clássicos todos no mesmo plano de um autor contemporâneo ou da criação colectiva? Fui ver *Hamlet* [2020], do colectivo filho do meio, ao Teatro do Bairro. Foram cortados vários passos do texto para o tornar mais acessível.

[TF] Do que estou a perceber, o Luis Miguel sente que a sua forma de abordar os textos clássicos não tem espaço, não cabe neste tecido que existe de fazer teatro. É isso?

Sinto que, de certa maneira, estava errado, eu estar a fazer os clássicos da mesma maneira, ou seja, o público mais novo, e mais novo que eu é quase toda a gente, não tem preparação nem motivação, não pode ter... quer dizer, a gente não pode detestar aquelas pessoas, e os artistas a mesma coisa, por serem capazes de abordar os textos clássicos de outra maneira porque não têm formação...

[TF] Formação para os compreender.



HAMLET, DE SHAKESPEARE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 2015 (LUIS MIGUEL CINTRA, ISAAC GRAÇA E GUILHERME GOMES), [F] LUIS SANTOS

Acima de tudo, defendo que o teatro tem de criar uma comunicação e, portanto, o que acontece numa sala de teatro tem de fazer interagir a plateia com o que está num palco. É impossível, provavelmente, fazer uma peça com respeito pelas ideias que estão contidas num texto clássico e estabelecer essa comunicação, é muito difícil...

[TF] Com quem não conhece os textos.

Não é por não conhecer os textos, nem os temas, porque chego à conclusão...

[TF] Apesar de tudo, muitos dos temas vão sendo recorrentes ao longo da História.

São, sobretudo, questões de linguagem. Linguagem dramática. Por exemplo, actualmente as pessoas nas suas relações sociais entendem tudo literalmente: «Tu disseste-me que me amavas.» Portanto, tu disseste que me amavas. Mas não se pode dizer, porque as pessoas não duvidam. Se eu disse que amava, disse. Mas se calhar estava a mentir. Se calhar estava a dizer o contrário do que aquilo que deveria dizer.



HAMLET, DE SHAKESPEARE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 2015 (LUIS MIGUEL CINTRA E LUÍS LIMA BARRETO), [F] LUÍS SANTOS

[TF] A relação entre a verdade e a mentira e as várias leituras possíveis.

Isso desapareceu. A ironia, o duplo sentido, a cumplicidade, que pode existir entre duas pessoas e que faz...

[MJB] ... o jogo, o jogo verbal.

O jogo e, portanto, acho que mais importante do que escolher este repertório ou aquele, é escolher assuntos que digam respeito verdadeiramente às pessoas que estão a fazer e que desejam comunicar com outras.

[TF] E a quem vê.

E a quem vê, pois. É claro que é a derrota de um certo tipo de pesquisa e de trabalho que a gente fez. Derrota – quer dizer, passou a ser passado.

[TF] Ah, nesse sentido, de ser passado porque não pode ser presente. Porque o Luis Miguel estava a dizer: «de alguma maneira me

arrependo», mas enquanto existiu, o Luis Miguel Cintra e a Cornucópia tiveram este percurso de trabalho e estas opções estéticas e éticas; tinham um caminho, tinham um público, um lugar próprio, um espaço...

A Cornucópia conseguiu aguentar uma espécie de corrente de trabalho teatral, que vem dos grupos independentes¹ de antes do 25 de Abril e da época do 25 de Abril e a gente prolongou, esticou. Mas foram morrendo muitas coisas pelo caminho, só que permanecia aquela torre ali, de pedra e cal, que ajudou também, creio, alguns dos outros grupos. Com escolhas diferentes, mas dialogando conosco, só que, de repente, o nosso desaparecimento fez um buraco e fez um buraco parecido com o da pandemia. Acho que neste momento estamos numa espécie de ruptura histórica, e ou isto tudo agora passa para fascismo e capitalismo sob todas as suas formas ou então há um movimento positivo de reorganização das cabeças e do sentido do seu trabalho, que eu defendo imenso e que encontro num defensor da mudança também da igreja. A existência daquele papa, que eu acho que é um génio autêntico.

[TF] O papa Francisco.

O papa Francisco, acho que também vem na hora certa, no sentido que se opõe ao capitalismo.

[TF] E de risco.

Sim. Exactamente. De ruptura.

[TF] Pela presença e exigência.

Também penso que muitas coisas que a gente não percebia nos textos de Heiner Müller, sempre falando do Caos e da fonte de energia que sai do Caos e que se calhar a mudança e a revolução da humanidade e a continuação do caminho, digamos, de renovação dos seres humanos, tinha de passar por um momento de crise muito fundo. Se calhar tinha razão e a crise é esta. A política institucional, as democracias parlamentares,

¹ Expressão utilizada, a partir dos anos 70, para designar grupos de teatro que não seguiam o modelo de produção comercial de espectáculos.

tudo isso já não tem sentido nenhum. É uma coisa absurda. É só o terreno da corrupção e é uma máscara que de repente ficou à mostra.

[TF] «A morte é a máscara da revolução. A revolução é a máscara da morte» [Müller]. Como se fosse preciso fazer uma ruptura para renovar, renascer, qualquer coisa...

E, portanto, como estou a viver esta problemática de uma maneira muito intensa, sozinho, mas a pensar nisso com outras pessoas que deixaram já pura e simplesmente de ir ao teatro ou até a fazer seja o que for, todos fechados nos seus quatinhos, uns quatinhos que se justificam por nada, uma espécie de zona neutra.

[TF] Libertar.

Neste momento, acho que tem de se pensar o teatro de outra maneira. Fico furioso quando vejo uma espécie de preocupação de me porem num cantinho, quieto e coroadado, para poderem abrir uma porta de outra maneira.

[TF] Mas nós já acompanhámos alguns trabalhos seus pós-Cornucópia. E hoje, se a Cornucópia existisse, naturalmente, a sua abordagem com aqueles textos seria esta que tem feito?

Sentir-me-ia na obrigação de começar a tentar coisas novas.

[TF] Maravilhoso.

Diferentes, mesmo na própria linguagem, por exemplo, não tendo agora a Cristina e podendo eu fazer coisas como encenador, não penso da mesma maneira, porque não penso em termos de imagem, penso em termos de contracena/jogo e não em termos de imagem visual e com o espectador de fora. Penso numa coisa mais de envolvimento do próprio espectador. Quando fiz a *Canja de Galinha (com miúdos)* [2019], a ideia principal era criar um clima na sala de espectáculos que fosse de complicitades através de coisas muito simples, coisas mínimas que toda a gente conhecia e que criasse um à-vontade de brincar com aqueles assuntos. Um bem-estar de estar em conjunto. Actualmente, a gente, quando começa a representar, vai ao tribunal, vai ao juiz que vai dizer se premeia

ou não premeia, se está bem ou se está mal. Isto é o contrário do que acho que devia ser. Portanto, a minha ideia seria criar, se calhar abdicar do que aprendi e do que sei sobre teatro clássico e tentar ir buscar textos até secundários. Por exemplo, estou a preparar uma coisa, um projecto, com textos de Prosper Mérimée.

[TF] Ah! Fiz *O Coche do Santo Sacramento*, com o Mário Barradas².

Lembrei-me que o [Jean] Renoir não gostava do texto, primeiro achava que era muito fraquinho e depois fez aquela obra-prima.³ E os textos são muito engraçados. Muito bem escritos.

[TF] Isso, têm uma carpintaria muito boa.

E brincadeiras muito engraçadas.

[MJB] Seria mais o jogo. Nada de festa mundana como é agora. Mas uma festa em que as pessoas estivessem envolvidas porque jogavam, entravam em jogo com o que estava a acontecer.

[TF] Há um aspecto do que li, e o Luis Miguel refere muitas vezes, que é o que um actor faz com um papel; não é a personagem que nós compramos, agora vou vestir a personagem de não sei quê... mas é um trabalho que vem de dentro do actor e que faz o actor descobrir coisas em si que se calhar não conhecia, isto é, de alguma maneira, é como se houvesse também um desenvolvimento pessoal do actor e da relação entre os actores, no desenvolvimento desse jogo. Faço-me entender?

Sim, sim, perfeitamente.

[TF] De alguma maneira, o teatro seria uma arte, estamos a falar da parte de ensaios, da concepção, uma arte da cultura, obviamente, mas de desenvolvimento da criatura humana?

Sim, sim.

² Encenador, actor, co-fundador do Centro Cultural de Évora, 1931-2009.

³ *Le Carrosse d'Or* (1952).



LUIS MIGUEL CINTRA, LEÇA DO BALIO, 2018, [F] ANNE CONSIGNY

[TF] E é nesta relação com o público que se dá o caminho entre a inteligência, o pensamento, e o que nós podemos crescer, não é?

Só existe brincadeira quando existe ponto de vista crítico, não é? Portanto, a gente diz uma coisa, mas pensa que pode dizer o contrário. Está a provocar a outra pessoa, quer dizer, depende de uma análise de si próprio. Insisto muito que interpretar uma personagem é uma transformação do próprio actor, mas não é uma transformação especialmente profunda, é fazer de conta. Brincar, fazer de conta que sou outra pessoa diferente do que sou. Agora o que acontece é que as pessoas têm medo, estão tão condicionadas por uma imagem pública que é o passaporte para existirem, quero dizer, não podem brincar, porque não podem perder essa imagem pública quando inventam uma personagem. E, portanto, se têm essa ideia na cabeça, mesmo que não tenham consciência disso, não conseguem representar e não conseguem ser actores, e é o que está a acontecer a alguns dos melhores.

[TF] Mas há qualquer coisa que não sei se, nos tempos que correm, é fácil de ultrapassar. Isto é, as pessoas têm de sobreviver e viver,

todos temos de comer, de beber... E muitas das vezes a sobrevivência é incompatível com aquilo que as pessoas gostariam de fazer. É medonho.

[MJB] Exige um sacrifício muito grande.

[TF] Então, nesta fase da pandemia, é muito difícil as pessoas articularem entre fazer uma cedência, ou não, em termos estéticos ou artísticos ao trabalharem no audiovisual, que é onde normalmente conseguem algumas possibilidades económicas... que dêem maior liberdade para poder fazer outros projectos. Por exemplo, estou a ver *Sara*, aquela série com a Beatriz Batarda, na verdade foi uma série que fez uma ruptura.

Não sei, porque não vi. Tenho muita dificuldade em ver a Beatriz. Tem uma história muito pessoal comigo, e perturba-me muito ver as coisas que ela faz.

[TF] E *O conto de Inverno* [1994] não foi o primeiro espectáculo que fez com ela?

O conto de Inverno foi a primeira peça que ela fez. Fui buscá-la depois de ter feito *A caixa* [1994] com o Manoel de Oliveira. Conheci-a aí e levei-a para o teatro. Dizia-se que ela nunca poderia ser actriz porque não tinha voz. Espantou toda a gente. E, a certa altura, acho que ela começou a ceder a uma coisa que a empurrava num sentido que não era o sentido em que ela se sentia à vontade. Portanto, acho que ela poderia ter ido mais longe.

[TF] Mas o Luis Miguel acabou de dizer uma coisa: dizia-se que ela não tinha voz e que não poderia ser actriz. Mas ela foi estudar...

[MJB] ... para superar essas condições iniciais...

[TF] Neste caso, ela foi aprender e resultou. Portanto, pode-se aprender neste mundo da arte do teatro? Tal como o próprio Luis Miguel sobre o *Old Vic* refere muitas vezes: «Aprendi a trabalhar o meu corpo, o relaxamento, o aquecimento, a minha voz, o conhecimento prático...»



LUIS MIGUEL CINTRA, *LEÇA DO BALIO*, 2018, [F] ANNE CONSIGNY

Mas a minha escola tinha uma coisa genial. Eles não acreditavam... naquela altura, achavam que o encenador era uma personagem secundária no teatro. E o que contava era os actores todos estarem prontos e terem o instrumento de trabalho apto para tudo. Portanto, flexibilidade mental, todo o trabalho de introspecção, tudo a funcionar bem, muita ginástica, muita preparação vocálica, respiração, coisas assim desse género. Mas propriamente estudo da parte teórica, de História do teatro, não aprendíamos nada.

[TF] Mas aprendiam, aprendeu a trabalhar o instrumento.

Exactamente.

[MJB e TF] Pronto.

[MJB] E isso é o que uma tradição trouxe até hoje, com as alterações todas que nós imaginamos, mas, por exemplo, surpreende-me muito que se traduza [Constantin] Stanislavski para português agora e que Stanislavski seja tão central ainda em algumas escolas de teatro, quando os actores defendem uma grande liberdade criativa, se fala até do não-actor e que o encenador aproveita aquilo que os actores fazem – mas aproveita o quê?

O problema é se se está a falar de qualquer coisa ou se as pessoas se estão pura e simplesmente a exhibir. Aí é que é a grande diferença. Uma pessoa cria um espectáculo porque quer falar de um assunto, quer mostrar às outras pessoas um determinado assunto ou um determinado tema ou um ponto de vista, provocá-las, seja o que for. Mas é com um ponto que está fora de nós. Servirmo-nos de nós próprios para falar das outras coisas. Não é decidirmos falar de nós próprios. Qual é o interesse? É muito reduzido, na maior parte dos casos. Quer dizer, se me puserem a Jeanne

Moreau⁴ sozinha a falar de si própria, eu, de facto, ficava ali a vida inteira a ouvir. Mas não somos todos a Jeanne Moreau, não é? A maior parte das pessoas tem uma vida muito menos interessante do que isso. Mas todos temos coisas muito interessantes, que se passam na vida, fora de nós. E é disso que se devia falar.

[MJB] De que nos podemos apropriar para poder comunicar.

E acho que não interessa tanto se é brechtiano, se é interiorizado, se é expressão física assim ou assado, quer dizer, o que me interessa é mais concreto: «Do que me estão a falar? A propósito de quê? O que sinto?»

[TF] Só falei do corpo e das técnicas porque uma das características de muitos espectáculos seus que vi, era como se alguns aspectos, de repente, fossem naturais na forma de representar, por exemplo, a disponibilidade do corpo ou a respiração quando estava em cena.

Sim, sim.

[TF] A sua voz, até onde é que ia. A tessitura e o volume. Tudo como se fosse respirar, como se fosse natural. E isto é que é depois muito interessante.

Uma pessoa consegue isso trabalhando o seu próprio instrumento, trabalhando-se, quer dizer, uma pessoa só pode fazer diferentes personagens se tiver a noção e a capacidade de análise e a curiosidade sobre os outros, capaz de distinguir a personalidade das outras pessoas. Porque, quando uma pessoa vive completamente fechada em si própria, nem sabe se este é assim, se este é assado, não tem experiência de conhecer outras pessoas. E nisso os Ingleses são formidáveis porque, sistematicamente, são muito curiosos dos outros. Egoístas, mas muito curiosos dos outros. E, portanto, são capazes... eu ficava varado, quando via os meus colegas tão facilmente caracterizarem uma personagem psicologicamente. Uma actriz portuguesa está sobretudo interessada em fazer de si própria. E está ainda a definir constantemente como é que ela é.

[TF] O seu ego.

⁴ Actriz e cantora francesa (1928-2017).

O seu ego. Exactamente. Agora, o ideal é ter uma capacidade de se adaptar a imensas coisas. Por exemplo, dizia-se muitas vezes que a Eunice [Muñoz] parecia que não tinha personalidade própria. Uma grande actriz, mas não tinha personalidade própria. Não sei se é verdade, mas, se não tinha personalidade própria, tinha era uma grande capacidade e experiência de vida capaz de se transformar a si própria. Ela foi do MDP/CDE [Movimento Democrático Português/Comissão Democrática Eleitoral], ela foi *hippie*, ela foi apoiante do Santana Lopes, católica de véu e missal, casou-se com o poeta António Barahona como uma muçulmana e foi igualmente sincera em todos estes momentos.

[TF] Portanto, a riqueza da vida de uma pessoa dá-lhe uma maior amplitude para poder desenvolver...

Pois é evidente.

[MJB] E, no caso de um actor, é absolutamente fundamental.

Para um actor, é importantíssimo.

[MJB] E para os espectadores?

Para os espectadores, tenho a impressão de que o que é engraçado é verem a passagem, serem capazes de captar o que o actor quer fazer passar. Portanto, há um jogo de estabelecer cumplicidades.

[TF] E nessa cumplicidade há um efeito só do pensamento ou do pensamento e da emoção, da sensação...

De tudo.

[TF] Há um outro aspecto... só faço mais duas perguntas...

Falo muito. Dei recentemente duas entrevistas de cem páginas.

[TF] Pois, mas o Luis Miguel é um poço... E então, há qualquer coisa de que, ao longo destas leituras, especialmente nesta última fase, fala bastante: do sofrimento. O que há de sofrimento neste trabalho. E, durante uma fase anterior, era o grande prazer de jogar. Onde é



ANA ZAMORA E LUIS MIGUEL CINTRA, ALMAGRO, ANO [?], [F] [?]

que isto se separa, onde é que se junta? O sofrimento antigamente estava escondido e agora é o prazer que está mais escondido?

[pausa]

Quer dizer, isso também tem que ver com o envelhecimento da própria pessoa, não é? Apesar de tudo o teatro, o teatro como eu o pratiquei, foi uma coisa que levou toda a minha vida. E a partir de uma certa altura, comecei a sentir que havia uma outra grande parte que me escapava. Não tive tempo de viver. Isso cria uma certa amargura, um certo sentido de sacrifício, de entrega e quase um pedido de respeito por isso. Mas é muito perverso, porque uma pessoa pede esse respeito e esse respeito anula a própria qualidade que é respeitável na pessoa. O facto de me terem dado muitos prémios deu-me uma segurança que, por um lado, foi ótima porque me deu uma liberdade que eu não tinha tido. Parecia que tinha de estar sempre a provar, espectáculo a espectáculo, que não éramos maus, que éramos capazes, que éramos dignos de ter subsídio...

[TF] Ou que tinham de manter uma qualidade...

Foi uma espécie de selo. Aqueles prémios todos foi uma espécie de selo de qualidade que me deu uma certa liberdade e poder dizer assim: «Pronto, em Portugal já não posso subir mais, não sei o que querem que eu faça. Então faço aquilo que me apetece.» Mas, por outro lado, com um certo sofrimento por ter deixado a vida para trás e já não ser possível mudar, nem seguir por outro sentido. E depois, houve muitas coisas, a minha vida pessoal, pessoas que me morreram, a morte dos meus irmãos, do meu pai, da minha mãe, as doenças que tiveram, é uma coisa que passa para dentro, não é?

[TF] Que nos fere?

E depois tendo como ponto de honra viver uma vida exposta. E nisso somos muito diferentes, eu e a Cristina. A Cristina tinha quase pudor, vergonha. Achava que era um despudor como eu me oferecia em espectáculo sistematicamente. Quando ela tinha um pudor enorme de se mostrar a si própria. Mas eu fazia isso e creio que foi uma coisa de opção e decidida, quer dizer... eu não quero ter nada a esconder de ninguém. Faço a minha análise ética de comportamento, e é interessante até que escandalize ou que junte pessoas que estão do meu lado, cúmplices. Portanto, que o mundo seja dividido um bocadinho assim, não acho mal.

[MJB] Mas a exposição traz toda a espécie de situação mundana e de relação, e o actor é muito vulnerável a isso.

Agora há quase um ideal de actor que se impõe, que é o actor que faz vista. Portanto, é o actor capaz de ser admirável, mas isso para o público também, porque há uma espécie de código de beleza que está a ficar estereotipado e único. Mas pode haver agressividade, pode haver uma pessoa interessada pelo mundo exterior, pelas outras pessoas, pelos outros. E eu quero intervir junto dos outros. O que me desconsola é quando essa intervenção se resume a ser aceite e admirado pelo público. Quando a gente começou, tomava isso por ponto de honra. O actor é um trabalhador. Coincidiu com o 25 de Abril. É um trabalhador artístico, que tem um trabalho que é diferente do das outras pessoas. Mas é um trabalho para a transformação da sociedade também. Portanto, tem uma missão pública. Aliás, o teatro subsidiado só se justifica que seja subsidiado se for de utilidade pública, porque, se não for de utilidade pública, se é um apoio a indivíduos que se dizem artistas e que estão só a fazer a sua

carreira individual, pois muito bem... Tem de ser medido pelo efeito público dos espectáculos.

[TF] E de alguma maneira neste trabalho de artista, uma das características é exactamente esta relação entre pensamento, desenvolvimento intelectual e a parte prática, física, não é? Lembro-me de que uma vez, no princípio de um *workshop* com a Polina Klimovskaia, ela perguntou qual era o problema de cada um. E houve um colega nosso que disse: «Eu penso muito e parece que o corpo não me obedece.» E ela disse: «Então, passa a pensar com o corpo todo.» E eu achei uma graça àquele: «Passa a pensar com o corpo todo.» Como se houvesse aqui uma harmonia.

Sim, sim. Isso é a maior dificuldade que tenho na direcção de actores. Parto do princípio de que uma pessoa, se transformar a sua cabeça, convence-se de que está a ter um sentimento qualquer, que o corpo corresponde àquilo que a cabeça está a pensar. E isso é verdade para muitos actores, mas para muitos outros não é. O corpo não reage de acordo com o estímulo intelectual. E o actor aí tem uma outra possibilidade de existir, que é através da imitação ou da caricatura. No fundo, vai-se dar à divisão do *acteur* e do *comédien*. Portanto, a personagem pode ser construída por dentro e com uma interiorização que depois se traduz em comportamentos ou pode começar pelo contrário, pela imitação de comportamentos.

[TF] De fora para dentro.

Que acabam por pressupor uma personagem que não precisa de lá estar exactamente a acontecer em cima de um palco, o que está é o desenho da personagem que o actor inventou. Aliás, Jovet⁵ diz uma coisa muito bonita, que é uma maneira de conciliar as duas coisas: «Quando se representa, o actor devia estar sempre a perseguir a sombra da personagem que ele próprio inventou.»

[TF] Que interessante.

O que ele faz é imitar a sua personagem e a personagem não é criada naquele momento, essa personagem criou-a durante os ensaios, deixou

5 Encenador e actor francês (1887-1951).

que fosse crescendo na sua imaginação e depois, no fundo, quando representar executa o comportamento da personagem. É formidável, isto.

[TF] É muito bom. E não acontece muitas vezes num percurso, não estar a acontecer nada e, de repente, há um dia, ou porque se olha para um sítio, ou para uma imagem da *Pietà*, ou porque qualquer coisa no ombro não está bem, e aquilo acontece? Uma espécie de acasos de percurso. Acasos. *Le jeu du hasard*.

Sim, a Glicínia Quartin⁶, que era uma actriz tão boa como se sabe, uma pessoa tão inteligente, era insuportável a ensaiar. Só fazia asneiras. [*risos*] Representava tudo ao contrário. Descentrava daquele assunto e a gente tinha de confiar, porque eram tentativas, tinha de fazer experiências, até que, finalmente, depois de ter passado pelas diferentes hipóteses, fazia sentido e coincidia com o que ela tinha na cabeça e no final aparecia de repente um dia com o papel feito. Eu, por acaso, também sou um bocadinho assim, era um bocadinho assim, tanto que a Rita Loureiro uma vez me disse: «Mas como é que tu queres que eu represente se quando estás a fazer cenas comigo não estás a representar, estás a observar-me?»

[TF] Mas aí não será a ligação entre o Luis Miguel encenador e o Luis Miguel que estava a representar... não devia ser fácil. Especialmente porque tinha muitas vezes protagonistas. Refere frequentemente que a sua abordagem principal é a de actor. Nas decisões que tomava, era o ponto de vista do actor que prevalecia?

Acho difícil não fazer isso. Mas eu pedia, de facto, que os actores assumissem a minha leitura do texto e assumissem o ponto de vista do próprio espectáculo. Mas isso foi sempre o que fizemos desde que a Cornucópia começou. Quando a Cornucópia começou, a gente não quis ser uma cooperativa. Quisemos ser uma sociedade comercial por quotas com dois sócios, era eu e o Jorge e era o nosso projecto, a nossa maneira de ser, que as outras pessoas aceitavam. Não acreditávamos já no mito do grupo como sendo capaz de ter um ponto de vista único.

Acho que se respeita menos a personalidade de cada um se se tenta fazer uma unificação do ponto de vista com toda a gente. Por exemplo, era mais útil para a Cornucópia uma pessoa como a Rita Durão; a gente

6 Actriz (1924-2006).

Lx. 13/3/97

Querido Luis Miguel

claro, que já acabei o livro. Já comecei a Co-lo e cometei o erro de não usar a palavra e a relação inferior - como eu sei e penso. Devo dizer que me agrada. Teve era o cuidado de permitir que até essa certa altura do texto do livro não se fizesse uma prática de escrever-me que nunca dada altura fiz parte de um grupo, que não me lembro como se chamava ou em onde vivia. Tinha um "suicídio" em actor chamado Joaquim de Oliveira, que era dessa escola. Era amigo do meu pai, e em ele, que assisti quando criança, a várias peças da Companhia. Vivi de manhã, assisti às peças do bastidor e que me impressionava muito. Para com o Joaquim de Oliveira, tivemos secretas intenção a desdizer o texto, a substituir-lhes ou mudar; e não só; a ^{ou mudar} a partir da mão ao pegar numa cordura ou a primeira ^{ou mudar} model. Era fascinante... Hoje desfizemos o texto... os mais mortos das coisas... e apreciados pelo delírio de palavras ^{ou mudar} unidade de tempo. Bom, gostei de receber a tua carta. Para mim essa estadia foi agradávelíssima, e sobre-me a pouco verdade! Como teu corrido o espectáculo? Repetindo-me: achei o espectáculo cuidado, elegante, solto, mas eficaz... De ti achei-te muito bom e neste momento estará melhor ainda. Que tudo continue a correr bem e que estares feliz. Para mim o que conta é que me seja feliz com o trabalho e me divirta... mas não digas que a opinião do actor ou seja independente, mas aprendi a depender-me a todo o custo para que me não faça mal... está a perceber? De certa forma acharia isto muito de mais que se colham "quais humilhações" e isto.

Muito pouco de me meter na "intimidade" do actor, mas queria dizer-te que te achei diferente quando trabalhámos no Barba Azul. Pareceu-me um pouco arrogante e desconfiado preocupado com o que o actor pensava ou dizia de seu trabalho. Talvez seja altura de parar e reflectir e não deixar que o mal estar entre eu e ti. Teus e continuarás a ter uma posição de prestígio e respeito e talvez depois ao teatro em Portugal, que me relecto, que me reconhecerei e que me seja uma acta. Os meus votos, teu por ti e pelo teatro da Comuna e sua palcos e muitos grandes. Falar na Comuna é para alguns "incógnita" e se quer serem ler actores, consideram o trabalho em Comuna de uma

meta desafiada, e isso é importante, para te e para todos nós. O que é importante é que as coisas não se transformem em "Sporting Barba Azul" mas é sempre "esta aldeia" ^{ou mudar} necessária uma e pouca aprendida e independente por muitas e complexas causas. Há que ter paciência e humildade que tudo não passa de uma fase de crescimento, erro e do actor... Querem atingir o que tem atingido é natural que espere seu reconhecimento, e ele virá... "é para quê?" Relatou no tempo e no espaço.

Vi no domingo passado na televisão, canal 6, a Primeira Comédia do Manuel de Oliveira. Comecei por ver, por dever de ofício, duas coisas: profundamente interessada. Aquela primeira trabalho... a ideia do ^{ou mudar} "Jogos de Sotaventos" e de Bíblia (e não só) para ilustrar a ^{ou mudar} a ^{ou mudar} "Linda"! Gostei dos actores e alguns surpreenderam-me. Foi o caso de Miguel Guilherme e o Paulo de Matos. Fiquei em casa durante a sua apresentação era demasiado rápida. O director daquela "clínica" é o Rui Furtado ou o Manuel de Oliveira?? De qualquer, pareceu-me não estar... porver-me que ela não representava, antes, "fui por que estava a representar" - aquilo.

Há duas dias que comecei esta carta. Quando a comecei tinha outras coisas para dizer. Mas depois esqueci-me de o que me causou. Mas falei um miúdo depois do que vim, o que deve ter causado alguma estranheza, mas a verdade é que não me apeteceu falar com a tua mãe. Estava toda entusiasmada em ir a Paris, mas a última vez falei com ela sentei-me frente o palco de dentro do. Para do tempo. Ter certeza de estar em cima como sempre no decorrer. Mas ao mesmo tempo a minha no tempo desta carta.

Achei de ver uma estadia que me pôs confusa). Recolhi uma telefonada da Casa da Imprensa a convidar-me a ir no dia 26 a seu jantar de gala ao Lar dos Artistas, pois fora nomeada como candidata ao Prémio Borchalo. Nunca tinha ouvido falar em tal prémio. A pessoa que me chamou disse-me que era a nova edição do prémio da Casa da Imprensa!! Faço parte da lista de candidatas e outros candidatos: Digo Luísa e Maria Dedei da Ferreira. É esta?! Ali há o nome de todos os de seu trabalho e de que prêmio se trata. Este mundo é divertido, por isso avós.

Com grande abraço
Glicínia

→ volta

discutia com ela o espectáculo e o ponto de vista, ia ouvindo, ouvindo, mas no fim o que interessava era o que ela própria tinha pensado sozinha. Portanto, vinha com algo diferente no fim, mas que era sempre surpreendente. A mim, estimulava-me isso.

[MJB] Mas era surpreendente. Apesar de tudo, era ela a ser conduzida para ali. As suas ideias. Há um mistério nesse percurso.

[TF] Há uma outra questão... eu dou-vos depois a palavra. [risos] A pergunta é esta. A verdade é que, ao longo dos anos todos da Cornucópia, há uma identidade permanente, independentemente de desvios. Desde o início, aliás, desde aquela declaração de princípios⁷ em 1973, e foi-se mantendo durante 43 anos. Como foi possível?

Isso foi possível porque tenho uma ética e uma responsabilidade pública como coisa muito importante. E, portanto, mistura-se. É uma missão. Aliás, não foi por acaso que a gente repetiu *A Missão* [1984 e 1992] várias vezes e que se tomou quase como peça emblemática da companhia. E isso, provavelmente, herdei do meu pai. E da educação que tive. Porque o meu pai não era uma personalidade política, com formação política de criança, nada disso. Mas, perante a repressão da revolta estudantil de '62 e '68, ele sentiu-se indignado, eticamente, com o tratamento injusto que estava a ser infligido pelo governo à revolta dos estudantes e aderiu de uma forma que se baseia numa espécie de ética existencial. E eu herdei isto de certa maneira com pessoas com quem me juntei, que me formaram e com outras pessoas que também navegavam por águas parecidas; apesar de muito mais próximas da política explicitamente do que eu. Que era o caso do Jorge, da Eduarda Dionísio, sobretudo esses dois. Foram de certa maneira companheiros, *compagnons de route*. E o aparecimento da Cristina foi um bocadinho diferente, foi a abertura a um universo, a outro colaborador individual. De certa maneira, não teria feito os espectáculos que fiz e como os fiz se tivesse tido outro cenógrafo.

[MJB] Um diálogo de artistas.

⁷ Texto de apresentação da Companhia de Teatro da Cornucópia, incluído no programa do espectáculo *Misanthropo*.



JORGE SILVA MELO, MARGARIDA SOROMENHO, LUIS MIGUEL CINTRA, EDUARDA DIONÍSIO E LUIS SALGADO DE MATOS, ÉVORA MONTE, 1970, [F] [?]

Portanto, foi possível integrá-la dentro de um grupo que foram três. No *Casimiro e Carolina* [1977], resolvemos assinar em conjunto a encenação, porque já não era possível distinguir qual era a ideia de quem.

[TF] Muito saudável.

Só que depois, tornou-se demasiado claustrofóbico, de certa maneira. Mas pensei, quando o Jorge saiu, houve ali uma fase que as pessoas mais novas nem sonham o que era. A gente viveu no pós-25 de Abril um momento de euforia em que sentimos que aquilo era verdadeiramente o que devia ser um teatro. Com mistura de muita gente, sempre cheio todos os dias, as pessoas a considerarem-nos de uma maneira muito camarada. Viveu-se um momento revolucionário a sério naquela casa.

[TF] De alma cheia.

Exactamente. E depois, a gente, no fundo, mesmo pessoalmente, não aguentou. Era de mais e tornou-se claustrofóbico de certa maneira, com

o nosso ponto de vista sempre em cima uns dos outros. Então, houve uma ruptura entre mim e o Jorge. Isso também fez com que muitas pessoas se afastassem, e eu hesitei se devia continuar ou se não devia continuar. E pensei assim: «Pronto, três pessoas muito boas conseguem fazer coisas muito boas, duas conseguem fazer um bocadinho menos boas, mas ainda assim boas. Uma um bocadinho menos bom, mas mesmo assim melhor que muitas outras. Portanto, eu preciso disto, o melhor é continuar a trabalhar.»

[TF] Porque precisava. Essa palavra é magnífica. Eu preciso disto. Há uma expressão que o Luis Miguel nos disse há dias: «é como o pão para a boca». É como se, de repente, alguma coisa tomasse conta de nós. Não é?

Sim, sim, sim.

[TF] Sem isso não somos, não existimos. Não vivemos. E depois a paixão é tão profunda, e as obrigações e as responsabilidades são tão fortes, que a pessoa, na verdade, tem mais vida ali e perde a outra vida, é isso?

Isso, exactamente.

[MJB] Porque aquela vida é tão absorvente... Uma outra coisa de que falas a dada altura e sobre que nos interessa ouvir-te mais, é quando te referes à metáfora. Há pouco já falaste no sentido literal e de as pessoas se entenderem literalmente. Mas não é só a questão da verdade, é a questão de nós vivermos numa elaboração permanente que nos põe – quer do ponto de vista artístico da criação, quer inclusivamente das nossas relações humanas – num outro plano, que é de facto, o da metáfora. O que podes dizer mais sobre isto?

Isso vem da minha experiência. Nasce naturalmente essa preocupação, a consciência de que a linguagem teatral podia ser muito diferente da linguagem das palavras através da experiência própria e da experiência de direcção dos actores. Tenho a impressão que as pessoas não dão por isso, mas pensam muito menos por palavras do que por sensações. Há contrastes entre o que elas sentem e palavras que encontram para exprimir o que sentem. Quer dizer, há um movimento dentro da cabeça

das pessoas que é mais rápido e mais complexo do que aquele da palavra explícita. E é engraçado, porque provavelmente a aceleração do mundo contemporâneo ajuda a que isso aconteça também. Porque as pessoas apreendem as coisas por imagens, rapidamente e, portanto, se calhar o teatro depende muito menos actualmente daquilo que as palavras podem transmitir e muito mais de um jogo de figuras, de transposição de sentido, que exige um certo esforço ao espectador para apanhar e compreender, mas que o prende mais. E, portanto, eu, pelo menos, dou por mim a ter pensamentos que não sei exprimir, mas tenho a certeza de que são pensamentos. Transformaram-me a mim próprio, coisas que senti, houve coisas que se passaram à minha volta. No entanto, não sei explicar por palavras.

[TF] Há coisas que não precisam de palavras.

Uma pintura não tem pensamento? Tem imenso pensamento e não tem lá uma única palavra. São também herança de formas de figuração do real. Portanto, já passadas e descoberta de novas formas de fixação do real. Por exemplo, a pintura teve uma revolução muito grande com o aparecimento da fotografia. Porque, até ao aparecimento da fotografia, pensava que tinha de copiar a realidade. A partir do momento em que havia um processo mecânico que copiava a realidade, a pintura começou a não representar ou copiar, mas a querer falar sobre a realidade, a pintura passou a pintar as árvores encarnadas quando eram verdes, a fazer coisas desse género e, portanto, este jogo entre aquilo que herdámos através da linguagem e aquilo que descobrimos através das sensações ou de utilização de linguagens metafóricas...

[MJB] É essa a libertação do sentido literal das palavras. A linguagem que nos permite comunicar uns com os outros parece satisfazer-nos, mas na verdade não satisfaz. É por isso que precisamos de elaborar metáforas, para efectivamente criarmos mundos, irmos além do mundo que a linguagem parece querer capturar.

O teatro pode fornecer experiências que o resto do mundo não fornece. Por exemplo, agora há muitas coisas que só funcionam através da internet, da informática, só com uns cliques, sim, sim, não, não; é preto no branco e não há cinzento. Se calhar muitas pessoas, muita gente não tem a noção de que poderia haver um cinzento. Se a gente apresentar cinzento

pela primeira vez, aquela pessoa ficará perdida ou aprende uma linguagem nova que conta com um cinzento que ela não sabia que existia.

[TF] E talvez possa criar uma necessidade?

Sim, exactamente. Abrir campos sempre de representação da vida, porque, apesar de tudo, o teatro fala sobre a vida, seja de que estilo for, fala sobre a vida. E é isso que interessa. Mas as palavras foram inventadas pelo homem, ou os homens inventaram as palavras. E as palavras em si próprias já contêm uma arrumação própria.

[MJB] Conceitos.

Por exemplo, se uma pessoa disser «árvore» – isso é muito comentado na linguística –, «árvore» é uma quantidade de coisas muito diferentes e foi o pensamento humano que decidiu que podia ser unificada por uma palavra única que abarca todos esses sentidos, seja traduzida noutra língua de outra maneira, mas é um conceito que significa que o pensamento humano agrega em torno de uma palavra uma quantidade de coisas diferentes. E isso já é uma arrumação de vida que herdámos.

[TF] Categorias.

Sim. Uma sociedade toda baseada em regras, na constituição, regras da justiça, e por aí adiante, é uma sociedade que está toda assente na linguagem técnica e não corresponde à realidade das coisas. Portanto, há um desacerto já entre aquilo que foi o pensamento através das palavras e aquilo que é o pensamento vivido pelas pessoas. E o Teatro, a arte em geral, pode ser pioneira na abertura de leituras diferentes da realidade e de formas diferentes de a significar.

[TF] Abrir mundos.

Exactamente.

[MJB] Acho que a poesia é na verdade...

Sim, a Poesia.



LUIS MIGUEL CINTRA, BARCELONA, 1954, [F] LUIS FILIPE LINDLEY CINTRA

[TF] O Luis Miguel está a falar sobre a palavra, a árvore... e eu, não sei porquê, vi-o pequenino com o seu pai, a falar sobre estas coisas. Ele aproximava-se assim de si, neste sentido?

O meu pai era uma pessoa muito especial. O meu pai e a minha mãe, os dois. Eu vivi num berço de ouro. Até é uma coisa muito injusta em relação à educação que tiveram os meus irmãos, já que não foi a mesma coisa. Os meus pais levavam-me para toda a parte. Comigo ao colo, foram ver as Baleares, conhecer Salamanca, Barcelona. Foram a Granada. Tudo com aquela criancinha ao colo, que já ia vendo aquelas coisas todas. É natural que eu tivesse sido assim um bocadinho diferente. Tive muita sorte.

[TF] Assim, eles iam passando para si, naturalmente, aquilo que hoje é. Por exemplo, a preocupação com a palavra, o sentido da palavra, a questão ética.

[MJB] A questão da comunicação...

Os meus actores pensam muito nisso: «Tu estás sempre a fazer associações de tudo com tudo, ao mesmo tempo.» Portanto, tenho um prazer

especial de estar a dizer uma coisa e de repente lembrar-me que se pode dizer exactamente o contrário e puxo outro assunto, noutra sentido. A cabeça está sempre a funcionar, sempre a funcionar... e isso é experiência de vida acumulada, acho eu.

[TF] Outra coisa. Falou numa entrevista que tinha estudado no Colégio do Beiral.

Foi, sim senhor.

[TF] Ainda lá havia um senhor Manuelzinho, que cuidava da horta? Que plantava...

Ai, não me lembro. Mas no outro dia...

[TF] Aquele era um dos sítios onde se podia crescer. Desde pequeninos tinham uma relação com a natureza e com as artes.

Um colégio incrível. O Nikias Skapinakis⁸ era o professor de Trabalhos Manuais. O Pedro Onofre⁹, que foi uma pessoa muito conhecida, de esquerda, das ginásticas e da parte da Educação Física, também era lá professor de Ginástica. Nunca fiz uma confissão que fosse atrás das grades. Logo no princípio, na primeira comunhão, fazíamos a confissão a conversar com o padre. Era muito importante.

[TF] Não tinha só a Escola Primária?

Primária e infantil. Eu pertenci à primeira geração do Colégio. Ainda era nas Amoreiras. Tinha duas casas. Depois é que passei lá para o de Benfica. Na 3.^a ou na 4.^a classe.

E havia lá um rapaz que era muito meu amigo que se chamava Zé Carlos Botelho. No outro dia, fui ao médico ortopedista e ele disse assim: «Já vamos ver a sua perna. Tenho uma surpresa muito boa preparada para si. Olhe para trás.» Viro-me, abre-se uma porta e aparece o José Carlos Botelho, cinquenta ou sessenta anos depois. E deu-me uma vontade de dar um abraço ao José Carlos Botelho. É como se

⁸ Pintor português (1931-2020).

⁹ Professor de Educação Física e colaborador da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (1932-2006).

tivesse ficado uma amizade enorme. Éramos tão miúdos. Nunca mais o vi. E outra das professoras lá do Beiral era a Xixão, a gente chamava-lhe Xixão, mas era a Conceição Moita, irmã do Luís Moita, do padre Luís Moita. E voltei a encontrá-los. Como pessoas ligadas à defesa dos Movimentos de Libertação Africanos.

[TF] Sim, anos 70, 80.

Portugal era um país muito pequenino. Portanto, no fundo era muito fácil as pessoas conhecerem-se todas umas às outras.

[TF] E o Luis Miguel acha que Portugal era um país pequenino e o mundo português era pequenino.

Isso não sei.

[MJB e TF] Um certo fechamento.

O professor Orlando Ribeiro¹⁰ dizia que a grande obra portuguesa tinha sido o Brasil. E tudo através do erotismo das pretas. [*risos*]

[TF] O teatro terá alguma coisa de erótico? No sentido da exposição, da libertação.

Sim. Acho que sim. Erotismo. O mais possível.

[MJB] Todo o processo é de sedução. Existe, entre os actores, imagino eu, um pressuposto no sentido de «eu quero que gostes de mim».

[EC] E a exposição é sempre um acto erótico.

E o corpo tem um sentido. Não é como estar pendurado na cabeça. O corpo também pensa. E, se faço uma festa a uma pessoa, isso tem um sentido, se não faço, tem outro sentido. Mas agora o que me põe doente, justamente, é a separação dessas duas coisas. Porque, actualmente, toda a vida sexual está de tal modo catalogada em modelos que é como se fosse diferente da vida afectiva. E isso é que me põe completamente doente. Para os actores é muito prejudicial, porque torna-se *clichés* de

¹⁰ Geógrafo e professor universitário (1911-1997).

comportamento. Acho que as pessoas que estão a fazer teatro têm aí muito material interessante para tratarem, para a sua própria profissão, mas não...

[EC] E de que forma é que se pode espicaçar as pessoas que estão no teatro para que façam alguma coisa que ajude a sociedade a crescer. Porque nós estamos num momento em que a sociedade não só não está a crescer como está a regredir do ponto de vista intelectual e do ponto de vista dos afectos. De que forma se pode espicaçar as pessoas do teatro para mudar isto, contestando a censura indirecta que representa muitas vezes a atribuição de subsídios. É como na televisão: quanto menos inteligente for um espectáculo, mais espectadores vai ter. Mas, às vezes, há as surpresas. O que se pode fazer?

Fiz um espectáculo que passou completamente despercebido, mas para mim foi muito importante, com o Guilherme [Gomes] e o João Reixa. *Ermafrodite* [2019]. Era uma brincadeira, mas para ser mesmo uma brincadeira, em que o Reixa fazia de Brasileira [risos], e o Guilherme, de Padre. Depois a Brasileira metia-se com o Padre, umas brincadeiras assim, jogando com ambiguidades sexuais constantemente, mas anulando-as. Quer dizer, não é para criar excitação sobre isso, é para anular esse problema. Desfazer. Brincar com esses assuntos.

[TF] Despreconceituar. Fizeram onde, Luis Miguel?

Fizemos em Viseu. O Guilherme pensou que o facto de eu aparecer integrado nas actividades que ele estava a desenvolver, com a colaboração da Câmara Municipal, seria bom, útil, para ele. No entanto, ele próprio, Guilherme, julgo eu, teve medo que aquele espectáculo impressionasse mal a gente bem-pensante, nomeadamente, a própria Câmara Municipal. E o espectáculo passou completamente despercebido, sem publicidade nenhuma. Acho que aquilo podia ter tido imensa gente, numa cidade como Viseu.

[TF] Por um lado, é a sobrevivência dos actores... como é que posso sobreviver, no enquadramento, no institucionalismo, nesta sociedade...



FILOCTETES, DE SÓFOCLES, RECRIAÇÃO POÉTICA DE FREDERICO LOURENÇO, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 2006 (MARTIM PEDROSO, LUIS MIGUEL CINTRA, NUNO GIL, ANTÓNIO FONSECA, DUARTE GUIMARÃES E LUIS LIMA BARRETO), [F] PAULO CINTRA

No caso do Guilherme, acho mais engraçado porque não é para comer, é o problema também de ser aceite socialmente. Isso, acho eu, é que é um bocado um movimento da actualidade.

[TF] De ser aceite socialmente, porque nos anos 70, 80, isso não existia.

Nada. Nada.

[MJB] Era mesmo tentar sobreviver...

[EC] Mas o que fazer para estimular essas pessoas que agora estão a começar?

[TF] Por exemplo, o espectáculo que o Luis Miguel fez.

[EC] Mas a verdade é que o Luis Miguel aprendeu coisas com os professores que teve. Nós aprendemos coisas...

Com quem convivemos...

[EC] Com quem convivemos, com aquilo a que assistimos. As coisas entram em nós, não vamos acreditar que não. Só que, cada vez mais, quem pensa não tem a palavra. Mas, quando se dá a palavra, as pessoas têm coisas para dizer. O problema é que têm poucas vezes a oportunidade de falar.

As pessoas não reparam que é um problema da sociedade inteira. Porque quem é que tem a actividade profissional que deseja fazer? Quem é que escolhe a profissão? «Porque quero fazer isto. Quero ir para médico, quero ser professor de meninos...» Não, é o furo que aparece. É onde há lugares vagos. Uma coisa que aparece, que é mais fácil de fazer...

[MJB] E o condicionalismo é tão forte... vocês todos os dias ouvem notícias sobre, por exemplo, o modo como se determina os percursos dos jovens nas universidades, no ensino e, evidentemente, nos empregos que vão ter, porque o Ministério diz: «Abre-se este curso ou aquele...», ou seja, não passa pela cabeça de nenhum jovem hoje...

[EC] Pensar: «O que é que eu quero fazer? O que é que me apetece?» São as saídas profissionais.

[TF] A vida torna-se uma estratégia.

Com os actores, é a mesma coisa. Porque os actores querem existir. Não querem fazer uma coisa, isto é, não há um desejo de produzirem um determinado espectáculo.

Todos os grupos independentes, antes e à volta do 25 de Abril, queriam fazer uma coisa determinada. Os grupos independentes quiseram não ter um patrão, não ter empresário, não ter outras pessoas a escolherem as peças que eles faziam, queriam fazer o teatro que eles gostavam de fazer.

[TF] Paixão.

Paixão. Pois, exactamente. Faziam, estavam. Foi isso que moveu as pessoas, não foi ser profissionalmente actor, isso era profissão de putas e chulos. Chego a pensar que, se eu fosse ministro agora, coisa que nunca

podia acontecer, mas, se fosse ministro agora, talvez achasse que o Teatro não devia ser subsidiado. Nem mesmo o Teatro Nacional...

[MJB] Na verdade, acho que isso não tinha consequência.

Ai não?

[MJB] Não. Tem a ver com as pessoas e o que elas querem que o teatro seja.

[TF] Pura e simplesmente acabava o teatro.

[MJB] Talvez acabasse...

[TF] Ora, vamos cá a ver. Sejam objectivos. Isto não é um problema do Teatro. É um problema da sociedade. O que o teatro pode fazer é o que temos estado a conversar: ser um teatro que escolhe temas, que seja uma alternativa na forma de fazer e, de alguma maneira, um exemplo. O que estivemos a falar. E que isso possa criar uma bola de neve que, devagarinho, possa ir transformando as pessoas, percebendo que há pequenas alternativas. Agora, digam-me onde é que estão as grandes alternativas a isto?

[EC] Antes do 25 de Abril... também durante a ditadura terá havido um momento em que parecia que era tudo igual e que não havia alternativas...

[TF] Mas sabíamos onde estava o inimigo.

[EC] Agora também sabemos onde está o inimigo.

[TF] Não sei. Há dias estava a ler uma entrevista e vi uma coisa muito interessante, a participação numa manifestação contra a guerra no Vietname, na Avenida Almirante Reis. E fomos ali porque era o Vietname, mas também estávamos contra isto tudo e íamos para a rua e fugíamos e tínhamos uma emoção forte e aquilo existia. Agora, morre um actor preto na rua, o Candé, houve uma manifestação/ /concentração junto ao Teatro Nacional D. Maria II e pronto, acabou. Faço-me entender?



BARBA AZUL, DE JEAN-CLAUDE BIETTE, ENC. CHRISTINE LAURENT, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1996 (LUIS MIGUEL CINTRA E GLICÍNIA QUARTIN), [F] PAULO CINTRA

[EC] Estamos a viver um período mundial bastante difícil.

[MJB] É difícil mobilizar as pessoas para alternativas.

Mas acho que não é por um movimento de massas, manifestações, que a transformação se consegue. Consegue-se afirmações, posições, que também é útil a gente ter conhecimento que existem. Mas não é isso, uma manifestação que vai modificar seja o que for. O que vai modificar é, muito a longo prazo, a adopção de formas de vida diferentes...

[TF] E de mentalidades.

Individualmente. Acho que... por exemplo, nunca mais abri a televisão, se vos disser que nem sei como se abre esta televisão, nem como se muda de canal, nem nada. Não sei. Porque não uso. Detesto. Então, como detesto televisão, tenho a sensação de serem umas coisas muito entediadas, que não dizem nada e que tornam todos os acontecimentos em banalidades. Portanto, ocupo o tempo que estaria com aquilo, de outra maneira, com pessoas. Diverte-me imenso conhecer outras pessoas, que não conheci. Ter conversa com este, com aquele, o fisioterapeuta, convidá-lo para jantar e coisas assim. É como uma alternativa...

[TF] Outras pessoas, outros mundos...

Outra maneira de viver, de relacionamentos entre pessoas. Não é fazer vista, não é sujeito a uma norma e isso é que é uma grande luta, porque estão a meter na cabeça da gente comportamentos estereotipados, a toda a hora. Só descansarão quando estiverem as pessoas todas separadas umas das outras, todas iguais sentadas em frente de um computador. Não pode ser. Portanto, toca de fazer o contrário. Escandalizar.

[MJB] Estou à espera do próximo escândalo. Depois da *Galinha*, queremos outro escândalo.

[TF] Esta sua fase de relação com o Porto é uma espécie de vida nova, não é?

Tenho de ter uma vida nova. De repente, tenho de me habituar a viver de outra maneira. Cheguei à conclusão que parei e parou uma quantidade de coisas na minha vida. Muitas pessoas minhas amigas morreram, acabou o Teatro da Cornucópia, e de repente percebi: «Pronto, acabou.» Isto é uma espécie de *post-mortem*, ou seja, depois da morte, a pensar sobre o que aconteceu.

[TF] Uma segunda vida.

E habituar-me a viver de outra maneira e a ter experiências de outra natureza. Conhecer pessoas diferentes, ter hábitos de vida diferentes.

[TF] Voltando ao Norte, é uma espécie de segunda vida sua, mas ao mesmo tempo uma descoberta. Quer dizer, dentro desta vida, ainda cabe fazer teatro, claro.

Sim. Vocês não digam, porque depois começam...

[EC, MJB e TF] Não.

[TF] É segredo.

[o segredo...]



LUIS MIGUEL CINTRA, NUMA PAUSA DE UM ENSAIO DE THE RAPE OF LUCRETIA, TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, 2017, [F] TERESA GOMES

[TF] Aquilo que nos está a contar tem muito de relação comunitária, como quem produz arte no próprio local, os músicos e tudo isso. Alguma vez foi em pequeno com o seu pai, quando ele ia ao Norte, via representações... se foi, isso para si ficou para sempre?

Ficou, ficou.

[TF] Pelo lado da pureza...

Ficou completamente.

[TF] E estou a vê-lo, um bocadinho mais jovem, a andar por ali, com os olhos muito abertos a olhar para aquilo tudo. Aquela magia, aquele mistério, tomaram conta de si.

O meu irmão Manuel¹¹ já não apanhou, porque já nasceu muito mais tarde, sete anos depois de mim. Mas, naqueles anos em que eu era pequenino e o meu irmão Dinis já era vivo, a gente andava sempre com o meu pai a fazer coisas dessas. O meu pai¹² fez a parte portuguesa do *Atlas*

¹¹ Poeta, actor e encenador (1956-2020).

¹² Luís Filipe Lindley Cintra, linguista e professor universitário (1925-1991).



CHRISTIAN LUJÁN, LUIS RODRIGUES, ADRÉ BALEIRO E LUIS MIGUEL CINTRA, ENSAIO DE THE RAPE OF LUCRETIA, 2017, [F] [?]

Linguístico da Península Ibérica. Portanto, percorreu imensas aldeias, onde só se chegava de camioneta, que vinha quando vinha e coisas assim. Ficava num sítio que o padre lhe arranjava para poder dormir para fazer os inquéritos. E tinha muito bom contacto com as coisas populares, a sério. Sítios em que não havia estrada alcatroada. E a gente viveu muito isso. Por exemplo, no Verão, a minha mãe ficou comigo e com os meus irmãos, ou não sei se foi só com o Dinis, já não me lembro, numa pensão da Póvoa e o meu pai ia para o interior do Minho fazer inquéritos e, ao fim-de-semana, ia lá ter connosco à Póvoa. E as procissões, as representações e tudo isso, foi muito bebido do meu pai. Mesmo esta multidão de bonecos que tenho, o meu pai já tinha muita coisa que trouxe do Brasil. Coisas que agora estão nos museus brasileiros, do Vitalino¹³, que é um artista popular muito conhecido, uma espécie de Rosa Ramalho¹⁴ local.

[TF] E isso para si era um mundo absolutamente espantoso.

Sim, sim, sim. E depois lembro-me também que íamos assim como numa aventura. Por exemplo, vamos ver se conseguimos, num *Citroën* daqueles carochas, vamos ver se conseguimos chegar ainda com luz,

¹³ Ceramista popular brasileiro (1909-1963).

¹⁴ Ceramista popular portuguesa (1888-1977).

não sei aonde. E depois, estava um temporal enorme e nunca mais chegávamos, nunca mais chegávamos. E nós muito contentes, eu e o meu irmão, na bagageira da parte de trás, que tinha uma abertura para dentro do carro e a gente punha-se como se fossemos nas bolsas dos cangurus. Lá metidos os dois, a cantar... foi uma época fantástica. Vivíamos na ilusão de comer tortilha à espanhola e churros. *[risos]* Ficávamos no Hotel Mediodia, que é um hotel que ainda existe em frente da Estação de Atocha. E então, a nossa ilusão era ir a Madrid com o meu pai, para ao chegar comermos tortilha e churros, como pequeno-almoço.

[TF] Isso é muito gustativo. Acha que há algum paralelo entre o teatro e a culinária?

Ai, eu sei lá.

[TF] Então é tudo apetite, é tudo saboroso. Eu acho que há muito: os ingredientes que se põem numa peça...

Nesse caso, estou completamente reformado. Não me apetece nada. Estou quase sem dentes e com dificuldades em partir a carne, não como quase nada.

[TF] Mas era no sentido das papilas gustativas, dos ingredientes, o cozinhar, o que se faz até se chegar ao objecto final. Agora põe-se um bocadinho disto. Aumenta-se a temperatura, naquela cena acalma-se, é salgado, é doce...

Mas esse prazer da culinária nas gerações mais novas está a desaparecer. Só querem hambúrgueres e piza.

[MJB] Não sei se é tanto o resultado, mas o processo de ir fazendo a transformação.

[TF] Agora está a ferver, agora preciso baixar a temperatura...

[MJB] Mas é como a ciência.

[TF] Sobre temas. O Luis Miguel disse no princípio que era preciso falar de coisas que estão fora de nós.

Sim, senhora.

[TF] Fora de nós no sentido da transformação, no sentido da mudança, no sentido de termos lucidez. Que temas deveriam hoje ser mais pertinentes?

Ai, não sei. Acho que já não gosto nada de teatro. Quer dizer, vejo cinco minutos e já sei o que vai ser tudo o resto. Não tenho interesse de espécie nenhuma.

[MJB] Mas o que te interessava?

Acho que tem de ser muito de acordo com o que se quer dizer às pessoas do local. Acho que vai haver uma divisão do público, o que se calhar não é mau. É o contrário do que estão sempre a fazer, não é? Que é juntar o público todo numa sala muito grande, com poucos espectáculos, porque fica mais económico e atinge o mesmo número de espectadores. Acho que é o contrário do que devia acontecer. Devia ser mais no local. E as pessoas não estarem tão preocupadas com a visibilidade. O que interessa é o que se passa ali, não é eu ser visível para o conjunto da sociedade, mas o que vivi nesse momento.

[MJB] Porque agora o que temos é alguns espaços assim. Que são a norma, que dão a norma do teatro, que em princípio devemos gostar. Portanto, seria justamente desconstruir esse modelo?

Sim, sim.

[TF] O seu percurso, nesta última fase do seu trabalho, talvez tenha desenvolvido dois caminhos, dois vectores: por um lado, práticas de humor, comicidade, brincar, estar mais livre, já não ter de provar nada.

Sim, sim, sim.

[TF] E outro lado, em paralelo, umas vezes cruzando-se, outras não, um caminho de uma certa espiritualidade.

Sim.



LUIS MIGUEL CINTRA E JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA, NUM RESTAURANTE POR OCASIÃO DO LEFFEST, 2015,
[F] ANTÓNIO COSTA

[TF] O Luis Miguel sente que isso é o retomar de uma origem sua?

Sim.

[TF] É um caminho de purificação, no sentido de...

[MJB] Dessa nova vida.

[TF] Dessa nova vida, de encontrar simplicidade, de se encontrar também noutros mundos?

Tomei consciência de que estava sempre muito mais perto de uma solução católica ou cristã do que de uma situação marxista e que, no fundo, não tenho nada que me ligue a isso. E comecei a achar a vida muito materialista e muito pouco produtiva.

Isso, e conhecer o Tolentino [de Mendonça], que é uma pessoa que modificou muito a minha vida. Porque gosto muito dele, muito, muito. E é uma pessoa que me deu um entusiasmo enorme, a discutir e a pensar. A pessoa que me atribuiu o cristianismo, outra vez. Tive uma educação católica, a mais rigorosa que se pode imaginar.

[TF] Mais do lado da sua mãe.

Por causa do meu pai. O meu pai teve uma evolução, até tenho vergonha de dizer, mas é parecidíssimo comigo. No fim da vida, voltou a ir à igreja outra vez e tivemos um tempo de afastamento exactamente paralelo. Mas é uma maneira muito individual de viver o cristianismo. Por exemplo, algumas das pessoas que mais acompanharam o meu pai foram dois ex-religiosos: o professor e historiador José Mattoso, ex-frade, e o... Ele era padre e deixou de ser padre e fez uma tese sobre filosofia da linguagem...

[MJB] O Fernando Belo¹⁵!

O Fernando Belo. O Fernando Belo e o Mattoso é que estavam quase sempre em casa quando ele estava muito mal e lhe fizeram muita companhia. E quando o meu pai morreu, saiu toda a gente do cemitério, fiquei sozinho lá em frente da campa e quem eram as pessoas que estavam à minha espera, o Fernando Belo e aquela monja dominicana, dali do Convento do Lumiar, onde passei a ir também, e foram as pessoas que estavam à minha espera, dizendo assim: «Olha, se alguma vez precisares de mim, não te esqueças, estou aqui para tudo o que vier.»

[MJB] Conheci mal o Fernando Belo, mas mesmo assim, nos poucos momentos em que estive com ele, era extraordinário. O que ouvi... a maneira como ele ria.

Era incrível, era incrível. E sabes uma coisa, há uma criatura de que gosto muito, que entrava na *Ilusão* [2014], que era a pessoa mais velha do elenco, uma senhora que se chama Vitória Pato. É uma pessoa extraordinária. Era muito amiga do Nuno Teotónio Pereira¹⁶. Essa senhora convidou-me um dia para rever um amigo antigo. Era para ir almoçar em casa dela com o Fernando Belo, que gostei imenso de rever e que naquela altura me entregou um texto que ele escreveu sobre mim, a minha voz. E não é que ele morre no dia seguinte a eu ter ido almoçar a casa com aquela pessoa.

¹⁵ Filósofo e professor universitário (1933-2018).

¹⁶ Arquitecto (1922-2016).

[MJB] Luis, nós vamos embora.

[TF] Vamos embora, mas estes momentos que são de perda, de profunda dor, correspondem também a revitalizações?

Sim, correspondem.

[TF] Fénices renascidas?

O mais possível.

[TF] No início da conversa, o Luis Miguel dizia-nos que esta fase tem sido de solidão, tem sido de morte. «Os meus pais foram, os meus irmãos foram, sinto-me só.» Mas sinto que há qualquer coisa de buraco, de solidão que enche. Ao mesmo tempo, ao longo desta conversa, sentimos, acho eu, que há qualquer coisa que... está a puxar para a vida.

Estou a fazer todos os possíveis para que isso aconteça. Mas às vezes... Por exemplo, aquilo que vos chocou tanto, aquela espécie de agressividade, tem que ver com isso...

[MJB] Sim, com reagir...

De reagir... ter vontade de estar presente. Mas quando vale a pena, não é? E não quero pessoas que me louvem, que me tratem como se fosse uma estátua. Aquela coisa de *doctor honoris causa*, quase peço a Deus que não aconteça. Porque estou farto de ser entronado e o que queria era ter companheiros, pessoas com quem dialogar, vivas. Agora... uma pessoa...

[TF] Quer dizer, o mundo do futuro passa pelo diálogo.

[MJB] Pelo encontro...

O mais possível.

[TF] Mesmo que seja na diversidade?

Sim, sim, completamente.

[EC] Mas também pela maneira como as pessoas se comportam no seu dia-a-dia. Também na forma como agem perante as coisas, desviando-se da norma...

Sim.

[EC] Acho que as coisas têm de começar lentamente, de forma individualizada, mas depois têm de atrair pessoas, para que se consiga dar a volta a isto.

O mais difícil de aceitar é que isso é um trabalho muito lento. E ter a humildade de aceitar que a nossa contribuição é esporádica.

[MJB] E tu falavas de uma questão naquele questionário, falavas do tempo, mas deixaste em suspenso. Pareceu-me ser uma referência ao facto de cada um de nós ser tão pequeno. Somos tão pequenos no tempo que o que podemos fazer é mínimo, mas, se fizermos, estaremos a participar nesse tempo.

Sim, sim, sim...

[MJB] Nesse tempo, não sei como, qual é a expressão que tu usas, uma massa, numa massa que não vê o indivíduo, mas o indivíduo está lá porque é ele que faz essa massa, é ele que faz esse tempo.

O Manoel de Oliveira é que me falava muitas vezes no fim da vida. Ele explicou-me que a história da morte era como se fosse os rios, o Tejo é diferente do Douro, é diferente do Guadiana, é diferente do Mondego, cada um tem a sua personalidade, mas, quando chegam à foz, todos se dissolvem no mesmo mar em que tudo se mistura. Acho que é exactamente essa sensação. Portanto, isso é difícil de conquistar, o prazer de não ser ninguém, mas, se nos juntarmos, quando chegarmos ao fim da vida temos a sensação de que ajudámos a continuar aquela massa enorme infindável de gente e de vida que não termina nunca e é por aí que se chega à necessidade de acreditar em Deus.

[TF] É qualquer coisa que se torna incondicional para as pessoas, não é?

É a generosidade pura. A nossa vida podia ser generosidade, pura e simplesmente. E tudo conduz para que seja exactamente ao contrário. Para que seja um treino de egoísmo, toda a educação das pessoas.

[MJB] Porque as pessoas são postas em situações de luta, de luta uns contra os outros.

É verdade, é.

[TF] Mas isso é uma deformação social, não é? A concorrência, a competição, o lado material permanente...

[MJB] A materialidade e a troca. Estamos a trocar sempre qualquer coisa com alguém. Ou é um bem ou é o afecto ou é o interesse ou é o olhar, portanto, há uma troca permanente que não é, nem o diálogo, nem o encontro...

[EC] E que não tem nada de generosidade.

[TF] Nem autenticidade.

Mas a autenticidade é uma oferta de si próprio aos outros.

[TF] Essa definição é maravilhosa.

Mas acho que é muito compensador. Se gostares de facto da vida. Se gostares da vida, gostas de outras pessoas, gostas de conhecer outras pessoas. E tens aí um entretém, é formidável, são muitas!

[TF] Há uma palavra que o Luis Miguel utiliza muitas vezes falando das pessoas com quem trabalha, com quem escolhe trabalhar, que é a palavra «curiosidade», que é esse pequenino impulso de desejarmos... De partir. Ir, ir. Não sei se chego, sei que parto.

Mas há uma coisa aí, uma perversidade, às vezes: tudo é possível, não há dimensão, portanto, tanto pode ser curiosidade sobre o mundo inteiro, como a curiosidade por esta coisinha que está aqui. Eu acho que a curiosidade tem de ser mesmo sobre o mundo inteiro. E sobre a História da Humanidade, sobre tudo. A tendência da Cristina (porque, no fundo,

acabo por conversar muito com ela sobre estas coisas) é conseguir que uma coisinha que ela viu, muito pequenina, contém todo o universo, mas também é verdade...

[MJB] É verdade.

Mas é muito uma maneira de conservar o ego muito forte, e eu acho que estou farto...

[MJB] É sobretudo uma maneira de se proteger, proteger, porque só estou ali, e, portanto, se vejo o mundo ali...

[EC] Não tenho de o procurar noutro lado.

[MJB] Estou, estou mais protegida.

[TF] Estou mais confortável.

Quando o Tolentino me pediu para fazer um prefácio num livro dele que era sobre orações, eu disse que não sabia, porque não conhecia a poesia dele, mas que fazia então sobre o que era a oração. E disse que achava que a oração não era dizer palavras, a oração era, para mim, um estado, uma maneira de estar em espanto perante o universo e, portanto, é uma atitude de espanto. Achava que a oração era conseguir estar em estado de oração permanente, ou seja, o espanto de achar interessante tudo, tudo o que se passa à nossa volta.

[EC] A curiosidade é o que nos leva à procura, é exactamente o contrário... quem não tem curiosidade são as pessoas que não procuram e que não evoluem. É preciso ter curiosidade para se continuar a busca das coisas... O que noto agora nas gerações mais novas (e se calhar também foi na minha, só que não conseguia criticar-me) é que parece que já sabem tudo. Isso faz-me uma certa confusão porque não têm a curiosidade.

[TF] Há o Dr. Google no meio disto tudo...

Não sabem tudo, sabem a maneira de saber tudo.

[EC] Acham eles.

Têm a internet. Um moço meu amigo, lá do Porto, nunca consigo que ele veja um filme do princípio ao fim...

[TF] Adormece?

Porque existe aquela maneira de ver o filme em acelerado. *[risos]* Portanto, ele vê um bocadinho...

[MJB] E já passou...**[EC] Não lhe interessa...**

Percebe o género, depois faz zzzzzzzzz, já viu o filme. *[risos]*

[TF] Mas o Luis Miguel, neste momento, está numa segunda adolescência...

Estou mesmo a voltar ao interior do útero materno. *[risos]*

[TF] Estou a falar de pôr as coisas em causa, mas com uma mais-valia: já tem memórias.

Trabalhámos muito. Eu e a Cristina, trabalhámos muito. Muitas horas, muitas horas.

[TF] Mas teve compensações, não é?

Sim, algumas compensações, sim, mas muitos maus momentos também.

TF *[olhando a sala]* Este mundo de imagens à sua volta é absolutamente maravilhoso, Luis Miguel, maravilhoso.

Não sei onde deixar ficar. Nem a quem.

[TF] E aqueles grupos, aquelas pessoas mais novas que foram trabalhando consigo, não estão interessados em convidá-lo... O Luis Miguel fez *Um D. João Português* [2018] e fez parte do elenco do *Tio*

DINIS GOMES, JOANA MANAÇAS E DUARTE GUIMARÃES (1.º PLANO), NÍDIA ROQUE (DE PÉ), LEONARDO GARIBALDI (2.º PLANO), ENSAIO ABERTO NO MONTIJO DE UM D. JOÃO PORTUGUÊS, 2018, [F] LUIS SANTOS



JOANA MANAÇAS, SOFIA MARQUES, DUARTE GUIMARÃES, LUIS MIGUEL CINTRA, NÍDIA ROQUE E LUIS LIMA BARRETO (1.ª FILA), BERNARDO SOUTO, GUILHERME GOMES, LEONARDO GARIBALDI, RITA DURÃO, DINIS GOMES, LUIS SANTOS E JOÃO REICHA (2.ª FILA), MOMENTO DE PAUSA NOS ENSAIOS DE UM D. JOÃO PORTUGUÊS, CENTRO CULTURAL VILA FLOR, 2018, [F] JOÃO PEDRO VAZ



O PÚBLICO, DE FEDERICO GARCÍA LORCA, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1989 (LUIS MIGUEL CINTRA), [F] PAULO CINTRA

***Vanya* [2019] com uma companhia mais nova, os dois correram lindamente. Mas aquele grupo de gente que cresceu consigo na Cornucópia...**

Gostam muito de mim, mas cada um tem a sua vida.

[TF] Estou a falar em termos profissionais.

Há pessoas que acho que ainda posso influenciar e que compreenderam a maneira de representar que já ninguém faz, com a construção de um trajecto interior da personagem – quer dizer, a gente estudar o papel não por aquilo que a personagem diz, mas pela maneira como a personagem se comporta e encontrar a justificação dentro da cabeça.

[TF] E uma curiosidade nossa. Alguma das imagens síntese de cada espectáculo tem um significado especial para si?

Há muitas. Gosto muito, na lindíssima colecção de cartazes da Cristina, por exemplo, d'*O Público* [1989], de *A história do Soldado* [2002], do



NICOLAU DOS MARES, DUARTE GUIMARÃES, FRANCISCO NASCIMENTO, NUNO LOPES, PAULO MOURA LOPES, HUGO SEQUEIRA E RICARDO AIBÉO, NUM ENSAIO DE OS SETE INFANTES (LENDA DOS SETE INFANTES DE LARA), TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1997, [F] PAULO CINTRA

Filoctetes [2006], de *Os sete Infantes* [1997], gosto muito. Talvez um dia fique exposta num museu. Antes disso ou debaixo do entulho de um novo terramoto que uns ossos no Panteão. Talvez então eu já tenha compreendido mesmo o Espírito Santo, terceira pessoa da Santíssima Trindade, que não tem forma, mas, ao que se conta, tomou a forma de uma pomba branca quando o profeta João baptizou Jesus. A pombinha que, n'*A Divina Comédia* [1991], do Manoel de Oliveira deixou cair um cocó na testa do [Mário] Viegas¹⁷ poupando senhoras da qualidade de Maria João Pires, Leonor Silveira, Maria de Medeiros e Júlia Buisell, era uma simples figurante.

Onde reside a singularidade do olhar e do pensamento da Cristina Reis, co-criadora dos teus espectáculos, na construção dramática?

Há pouco trabalho de cenografia em Portugal para ser justo fazer comparações e dar-lhe todos os prémios possíveis. Mas já pensaram que a

¹⁷ Actor e encenador (1948-1996).



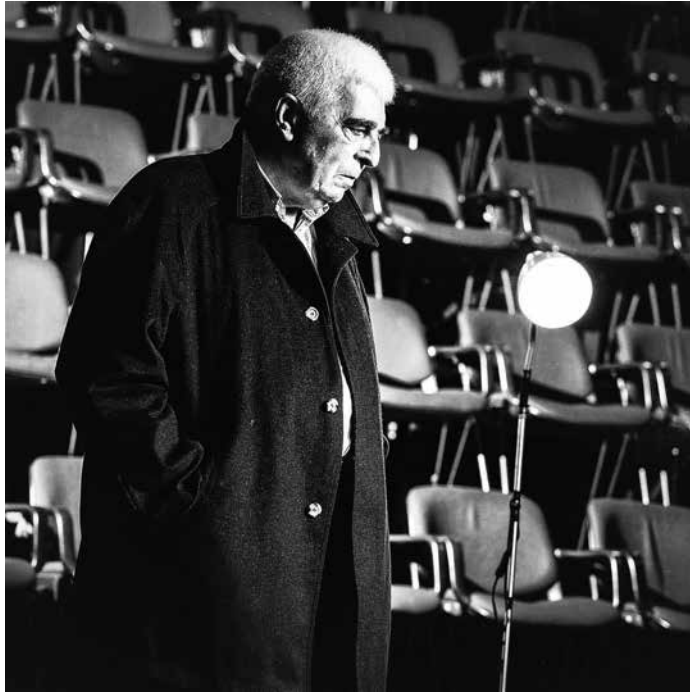
CRISTINA REIS E LUIS MIGUEL CINTRA, NA PREPARAÇÃO DE O DIÁLOGO DAS CARMELITAS, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, 2016, [F] CARLOS ANTUNES



PINTURA CONCERTO SINFÓNICO DE LUIS MIGUEL CINTRA EM JOVEM, OFERECIDA A JOÃO PAULO SANTOS NA ESTREIA DE O DIÁLOGO DAS CARMELITAS, ANOS 60, [F] [?]



JOÃO PAULO SANTOS E LUIS MIGUEL CINTRA, NUM ENSAIO DE O DIÁLOGO DAS CARMELITAS, TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, 2016, FOTOGRAMA DO MAKING OFF DE DIÁLOGOS - OU COMO O TEATRO E A ÓPERA SE ENCONTRAM PARA CONTA A MORTE DE 16 CARMELITAS E FALAR DO MEDO, REALIZAÇÃO CATARINA NEVES, [F] [?]



LUIS MIGUEL CINTRA,
TEATRO DO BAIRRO ALTO,
2000, [F] [?]

sua qualidade e interesse residiu sempre no trabalho ou no diálogo das suas mãos com a sua inteligência? Na implicação do seu corpo na fabricação do cenário e na sua concepção? Acrescento, porque sei, que será única por gostar mais da vida que do teatro. Esquecemo-nos muito que é da vida que se trata, no teatro.

Quando pensas as luzes para um espectáculo, como vês a relação entre a luz e a sombra?

Quando penso, não vejo. Mas quando vejo, penso. A iluminação é só relação entre luz e sombra. A menos que o cenário seja um buraco preto e não tenha nada nem ninguém dentro. Houve um excelente iluminador, artista e amigo, o Orlando Worm¹⁸, que me ensinou muita coisa em 1975, quando entrámos para o que depois chamámos Teatro do Bairro Alto, quando lhe pedimos que viesse iluminar os *Pequenos Burgueses* [1975], de Gorki, encenação do Jorge Silva Melo, com cenário e figurinos meus. Transformou o trabalho em aulas práticas para mim e para o meu primo

¹⁸ Iluminador português, fundador da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (1938-2010).



LUIS MIGUEL CINTRA, LEÇA DO BALIO, 2018, [F] ANNE CONSIGNY

Paulo Cintra. O que logo aprendemos à partida foi a reparar na direcção das sombras que cada projector faz. É o primeiro passo para passares na vida real a olhar para o sol, por exemplo. E descobrires outra coisa que nos ensinou: quantos mais projectores tens, menos luz desenhas.

Que importância teve a Fundação Calouste Gulbenkian na vida da Cornucópia?

Muita importância. Apoiou tudo: bolsas em Inglaterra antes de a companhia existir para o Jorge Silva Melo e eu, e noutra área a Cristina Reis, apoio pontual para os espectáculos antes dos subsídios do Estado, pós-25 de Abril. Mas sobretudo a acção da Gulbenkian foi exemplar porque acompanhava de facto o que fazíamos, dialogava e permitiu-nos ver espectáculos fundamentais para nós que trouxe a Portugal: o teatro tradicional popular (*Floripes*, *Tchiloli*), *O Arlequim* [*servidor de dois anos*], do Strehler, a Royal Shakespeare Company dos tempos áureos, *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel, a *Electra* em reconstituição clássica e em grego antigo. Mas essas iniciativas devem-se, como sempre, a pessoas e não a



LUIS MIGUEL CINTRA, ESTÁDIO DO DRAGÃO, 2019, [F] ANTÓNIO ROCHA

funcionários. Carlos Wallenstein¹⁹ era responsável pela secção de teatro e Osório Mateus²⁰ responsável pelo apoio ao teatro universitário. E pessoas como Pedro Tamen e João Bénard da Costa²¹ pertenciam aos quadros da Fundação. Era outra coisa. Respirava-se. E foi graças à Fundação que os grupos de Coimbra tiveram tanta importância. E que trabalharam cá dois encenadores muito importantes: o Vítor Garcia²² e o Adolfo Gutkin.

Através de alguns espectáculos fizeste-nos pensar sobre o que é o teatro, sobre o que vemos acontecer num palco. Ao fim de quase cinquenta anos de trabalho, sabes definir o que é o Teatro para ti?

Para mim, não é muito importante saber definir. O que sei é que, quando não pratico, dá-me cá uma fome... E em fraqueza sou incapaz de pensar. Afinal, já sei, é como o pão para a boca.

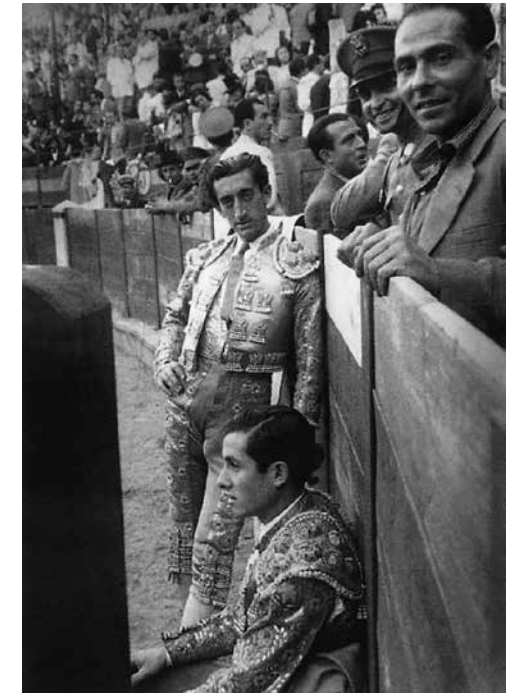
Achas que é na efemeridade, no inacabado, na imperfeição que reside a verdade do teatro?

¹⁹ Actor e autor (1926-1990).

²⁰ Encenador e professor (1940-1996).

²¹ Director da Cinemateca Portuguesa, crítico de cinema e ensaísta (1935-2009).

²² Encenador argentino (1934-1982).



MANOLETE, REVISTA TOUREIROS, 1949, [F] [?]

Acho. Fica sempre alguma coisa e espaço para continuar a pensar e fazer.

O que vai acontecer ao teatro se este continuar a ser um produto para venda e consumo, como tens afirmado?

Não é a mim que devem perguntar, é aos que têm o financiamento balizado por esses critérios... Adoro esta expressão: «balizado». Sabem, há relativamente pouco tempo entrei pela primeira vez num estádio de futebol. No do Dragão. Há muitos anos que não via um espectáculo tão bom. Minto. Vi uma tourada na *maestranza* de Sevilha e o *Misteri* de Elche, há menos de cinco anos. No Estádio do Dragão, tive vergonha de fazer teatrinhos.

FIM

Passos em Volta

Performance Reviews

Que faremos nós com o que daqui para trás ficou?

LEONOR MADUREIRA

Título: *Traces of Antigone*. Concepção e direcção artística: Elli Papakonstantinou. Texto: Christina Ouzounidis. Tradução (grego): Margarita Mellberg. Tradução (inglês): Gemma Carbone, Elli Papakonstantinou, Eirini Dermitzaki. Interpretação: Gemma Hansson Carbone, Katerina Papachristou, Nalyssa Green, Serafita Grigoriadou, Sophia Manoli, Valia Papachristou. Assessoria arte visual e vídeo-poemas: Mary Zigouri. Música original e interpretação: Nalyssa Green (voz, piano), Katerina Papachristou (voz, piano, baixo). Direcção de movimento: Valia Papachristou. Fotografia: FLP Athens, Sophia Manoli. Produção: ODC Ensemble. Co-produção: Naprawsky, Teater Galeasen, Scenkonstbiennalen, Teater Tribunalen. Local e data de estreia: Livestream na Plataforma Zoom, 18 de Maio de 2020.

HÉMON Nenhum Estado é de um homem só!

CREONTE Então o Estado não é de quem manda?

SÓFOCLES, *Antígona*

Num momento em que, olhando para lá das nossas janelas para a rua vazia, procuramos respostas para o amanhã, num momento em que olhando para os responsáveis que se sentam nas várias cadeiras de poder, para os protestos que brotam do silêncio a que foram votados os problemas estruturais ainda inerentes ao mundo que habitamos, num momento em que procuramos as respostas para um futuro que não entrevemos ainda, tudo se avizinha incerto. Face à realidade política que observamos, retorno frequentemente à passagem de *Antígona* citada acima.

As perguntas, as decisivas e as insignificantes, acumulam-se. E, se procuramos respostas, *Traces of Antigone* não no-las quer dar. Nem sobre o papel do poder político, nem sobre a democracia – neste momento em que de todas as direções vemos a crescente adesão à extrema-direita –, nem sobre a violência de género, nem sobre o futuro da cultura na era pós-pandémica. Entramos num território dialético, de desconstrução, de questionamento, de incerteza. E talvez seja isto que precisamos para



TRACES OF ANTIGONE, DE ELLI PAKONSTANTINO, ODC ENSEMBLE, LIVESTREAM NA PLATAFORMA ZOOM, 2020,
[F] SOPHIA MANOLI

começar de novo. Mais incertezas, mais perguntas, para que esta crise possa catalisar talvez o início de algo melhor — assim veremos.

Baseada na obra do mesmo título da dramaturga sueca Christina Ouzounidis, esta performance digital é uma criação da encenadora grega Elli Papakonstantinou, renomeada pela suas contribuições para um teatro político em todas as suas aceções, intrinsecamente engajado na esfera pública e preocupado em interrogar a realidade e o discurso público, através de métodos de criação transdisciplinar, de uma prática coletiva e numa estética disruptiva. *Traces of Antigone* apresenta-se como uma produção internacional multidisciplinar, que cruza recursos cinematográficos, musicais, dramáticos e performativos numa exploração sem precedentes da plataforma Zoom.

Transformando simples objetos domésticos em recursos cênicos e plásticos viscerais, *Traces...* ataca e fala às nossas profundezas sensoriais, apesar da distância forçada pelo ecrã. Um caleidoscópio de imagens violentas e carnis sucede-se em diferentes configurações neste formato de galeria, acompanhado pelas melodias ora melancólicas e poéticas, ora ácidas e potentes, das artistas Nalyssa Green e Katerina Papachristou. Desdobrando a identidade do género feminino, interroga os seus lugares



TRACES OF ANTIGONE, DE ELLI PAKONSTANTINO, ODC ENSEMBLE, LIVESTREAM NA PLATAFORMA ZOOM, 2020,
[F] PIERO TAURO

de construção e as circunstâncias culturais que os rodeiam, as imposições e as opressões, desconstruindo a genealogia patriarcal que vem determinando a comoditização da mulher. Nos vários espaços cênicos, materializa esta constante fragmentação, refração e reflexão da figura feminina: espelhos, ecrãs, quadros, estatuária, fotografias. A experiência destas artistas reclama as fronteiras dos quadros digitais para refletir sobre o lugar da mulher como objeto do olhar, convoca as experiências transversais do *ser mulher* no mundo em que vivemos, utilizando um espaço predominantemente votado ao voyeurismo para recuperar a sua agência e tomar as rédeas de um discurso que sistematicamente vota à opressão e violência aqueles que ousam questionar as certezas estabelecidas.

Tudo é posto em causa: tudo o que pensamos e escrevemos sobre teatro até ao presente é posto em perspectiva face a uma criação experimental síncrona como a de Papakonstantinou, que é, no entanto, múltipla nos seus espaços e temporalidades. O aqui e o agora dividem-se e multiplicam-se, originando uma tapeçaria de espaços privados e íntimos catapultados para um espaço público digital, interconectando e sobrepondo diferentes fusos horários. Resgatando digitalmente a experiência já longínqua de uma ida ao teatro, a hora e o ponto de encontro



TRACES OF ANTIGONE, DE ELLI PAKONSTANTINO, ODC ENSEMBLE, LIVESTREAM NA PLATAFORMA ZOOM, 2020,
[F] SOPHIA MANOLI

são estabelecidos nos bilhetes adquiridos, e formalizados em convites para sessões de Zoom. Onde anteriormente percorríamos as ruas da cidade, agora percorremos as caixas de correio eletrônico. Aguardamos no *foyer* digital, retomam-se ligações, cumprimentam-se amigos, distribuem-se instruções para uma melhor experiência do espetáculo. O público dá lugar aos artistas, desligam-se câmaras e microfones onde antes cortinas subiriam e se escureceriam plateias. O cenário: seis casas de seis mulheres distintas em diferentes localizações geográficas encapsuladas nas fronteiras da janela digital da plataforma em que se apresentam; mas também as casas de cada espectador que a esta performance assiste, convergindo para uma ágora digital e efêmera na qual todos participamos. Este dispositivo põe em questão a forma como podemos pensar o espaço público, o encontro que decorre nas artes performativas, as comunidades efêmeras formadas num espaço internacional, multicultural e fragmentário por natureza. Assente na consciência de que ingressa por territórios até aqui largamente inexplorados, expondo-se à instabilidade das conexões de internet e uma miríade de outras falências técnicas, acolhe esta falibilidade nesta experiência *hic et nunc*, que paradoxalmente não o é em simultâneo. Podemos observar assim, num conjunto



TRACES OF ANTIGONE, DE ELLI PAKONSTANTINO, ODC ENSEMBLE, LIVESTREAM NA PLATAFORMA ZOOM, 2020,
[F] PIERO TAURO

de linhas soltas e forçosamente incompletas, o pantanoso terreno de reflexão teatral que o futuro nos guarda.

Partimos numa busca inevitável sugerida pelo título, pelos traços do mito e pela rapariga perdida, procuramos Antígona na narrativa refratada e agenciada pelas seis mulheres que compõem o elenco, tentamos encontrar o seu rasto e o seu conflito multiplicado nas experiências de tantas raparigas que lhe sucederam, que resistiram. Encontrar a resistência solitária e trágica de Antígona, a sua inquebrantável vontade e a consciência premonitória do seu destino, repetida eternamente na história e cristalizada no discurso público, é um ponto de partida para a reflexão sobre o futuro da agência política, sobre os modos de resistência ainda disponíveis.

Qual o legado de Antígona? Um legado de resistência, de sofrimento? De uma vida perdida pela ousadia de contrariar a vontade coletiva, o Estado? Perguntas essenciais para compreender o lugar que ocupa esta rapariga perdida no projeto de mundo que Papanostantinou e a sua ODC Ensemble nos propõem. Para que possa surgir terreno novo e fértil, encontramos neste legado três pilares de interrogação: a figura feminina, a linguagem e o poder.

1. Numa interrogação mordaz ao caráter performativo do gênero, volvidos trinta anos desde a publicação da emblemática obra de Judith Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), olhamos a figura feminina como produto da linguagem e repetição: uma mordaca que sufoca, que vota infâncias despreocupadas ao medo, que põe a *rapariga*, a *mulher*, na vida assim que entra no mundo, sem que lhe seja garantida a oportunidade de viver como um ser humano – que a vota ao silêncio e à violência nas mãos de todas as certezas inquestionáveis.

2. Procuramos respostas para as nossas perguntas, ou devemos procurar perguntas para estas respostas que sempre tivemos? Vamos descobrir as incertezas onde certezas vivem sem questão, sem que uma voz dissidente as veja pelo que são – egos inflamados, incapazes de ouvir? Polinices morto é uma mulher, dizem-nos. Numa frase apenas, lança-se um território de questionamento renovado, que nos força a desfazer esta afirmação e os fios entrançados de uma herança do poder patriarcal: o lugar da performatividade feminina como herança de oposição às forças estabelecidas e de violência consequente que cruza transversalmente a história. Polinices, como Antígona, opôs-se ao credo da pólis, da maioria.

3. E chegamos ao centro da problemática, a dialética no cerne de Antígona: qual o lugar do indivíduo face ao coletivo? Face a um poder político corrupto, centrado nas crenças individuais e esquecido da sua obrigação de serviço ao coletivo, onde deve entrar a voz do indivíduo? Pensará o indivíduo no poder alguma vez no coletivo, ou servirá interesses pessoais? O Homem é uma doença, dizem-nos. Quem é este homem, e porque surge como uma doença? Que doença é esta? Vejamo-la como a que ameaça Tebas, os cães raivosos e as aves de rapina que infetaram os seus altares, resultado direto das ações de Creonte: do poder sem democracia, do poder narcísico e monolítico. Esta é a verdadeira doença que leva a vida de Antígona, que inquietantemente continua a levar vidas.

As oposições dialéticas multiplicam-se nas dicotomias que povoam o espetáculo – o choque entre a presença e ausência, o privado e o público, a conexão e a separação, o digital e o humano, o cultural e o natural. *Traces...* é um convite para refletirmos sobre os conflitos sociais e políticos que assombram a tragédia sofocliana, e o futuro que se aproxima, recusando as certezas vazias. Num momento em que todos os sistemas parecem entrar em falência e em que o espaço público como o conceptualizamos desapareceu, a cegueira face a esta, a insistência na normalidade, comprova-se mortal. Somos levados numa experiência imersiva



TRACES OF ANTIGONE, DE ELLI PAKONSTANTINO, ODC ENSEMBLE, LIVESTREAM NA PLATAFORMA ZOOM, 2020, [F] PIERO TAURO

audiovisual e inesperada, que pretende questionar todos os domínios do mundo que habitamos e recuperar uma ágora onde possamos reunir-nos para resistir. Cada apresentação será única, abraçando a aleatoriedade possibilitada pela divisão em *breakout rooms*, nas quais acedemos a curtos vídeos – a sala a que acedo desaparece no eco da questão «*what about ethics?*».

Aproximando-nos do fim, Papanostantinou convida os espetadores a ligar as suas câmaras e a participar da euforia de uma multidão em protesto (que parecera tão utópica e distante na era do distanciamento social, e face aos acontecimentos que se desenrolam nos EUA e um pouco por todo o mundo, parece agora premonitória da resistência que se levanta), e relembro com toda a nitidez as palavras de Florian Malzacher ao afirmar que «there is a strong desire for a theatre that not only gets a grip on pressing political issues but also becomes a public space, a public sphere, in itself» (2015, 12).

Afasto-me de *Traces of Antigone* olhando em direção a um futuro que não entrevejo ainda, segura de que as perguntas que se multiplicam são mais seguras do que a apatia. Nas mãos das certezas inabaláveis de um poder autoritário e monolítico, quantas mais vidas se perderão? Para o

teatro, para a humanidade, como se parece o normal a que tanto insistimos retornar? No que daqui para trás ficou, quanto era realmente normal? Queremos realmente retornar a esse lugar, esquecer o que existia de errado, ou vamos repensar e resistir? Poderemos olhar esta crise como um ponto de partida para algo novo, rejeitando as certezas conformadas com a realidade que nos é apresentada, desfazendo a retórica dominante agora exposta nas suas várias falências e abraçando as incertezas como um espaço de resistência, como um local de diálogo e discussão de novas possibilidades para a humanidade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nova Iorque, Routledge [trad. port.: *Problemas de género – feminismo e subversão da identidade*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017].
- MALZACHER, Florian (2015), «Introduction» in Florian Malzacher (ed.), *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*, Berlim, Alexander Verlag, pp. 11-14.
- SÓFOCLES (2011), *Antígona*, trad. Marta Várzeas, Porto, TNSJ.

Tocar nas coisas e resgatar paraísos perdidos: voltar ao teatro com o Descon’FIMFA

CATARINA FIRMO

Título: La melancolia del turista. Criação, construção e interpretação: Shaday Larios, Jomi Oligor. Colaboração poética: Ángel Hernández. Colaboração inventiva: Ivan Puig, Jordi Fondevila. Colaboração musical e sonora: Suetszu & Jayrope. Desenhos: Pepe Oligor. Fotografias: Oligor y Microscopia, David Continente. Co-produção: Oligor y Microscopia, Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen del Ayuntamiento de Zaragoza, Iberescena, Festival Grec de Barcelona, Le Parvis, Temporada Alta 2019 e Pyrenart. Data e local de estreia: 19 de Novembro de 2019, Festival Temporada Alta de Girona. Estreia nacional: 5 de Agosto de 2020, Descon’FIMFALx20.

Título: La maquina de la soledad. Criação, construção e interpretação: Shaday Larios, Jomi Oligor. Co-produção: Oligor y Microscopia, Centre d’Arts Escèniques de Terrassa, Iberescena. Com a colaboração de: La Máquina de Teatro. Fotografias: Oligor y Microscopia, Alípio Padilha. Data e local de estreia: 14 de Agosto de 2014, Teatro El Rinoceronte Enamorado (México). Estreia nacional: 14 de Maio, FIMFALx15. Apresentado em 12 de Agosto de 2020 no Descon’FIMFALx20.

SAIR. TOCAR NAS COISAS.

*Quién ha tocado esto que yo toco?*¹

SHADAY LARIOS

Entre 5 de Agosto e 5 de Setembro de 2020, decorreu o Descon’FIMFA Lx20, um dos primeiros festivais de teatro que vivenciamos em pandemia (um mês antes, já tínhamos começado a espantar o medo com a 37.^a edição do Festival de Almada). Forçados a cancelar o FIMFA Lx20 programado para Maio, quando celebravam duas décadas, Rute Ribeiro e Luís Vieira programaram uma edição especial de Verão, lançando o convite para desconfinar pelo universo das formas animadas. Os dois

¹ Shaday Larios coloca a pergunta aludindo a um artigo de Cristina Rivera Garza «Del verbo tocar: Las manos de la pandemia y las preguntas inescapables», publicado na *Revista da Universidade do México* em junho de 2020.

primeiros espetáculos da programação foram *La Melancholia del Turista* e *La máquina de la soledad*, da dupla Oligor y Microscopia. A companhia, criada em 2013, é fruto do encontro entre Shaday Larios (Microscopia Teatro, México) e Jomi Oligor (Hermanos Oligor, Espanha) num festival de teatro em São Paulo, onde reconheceram o interesse partilhado por objetos, memória, miniaturas e fragilidade. Interessados em investigar as capacidades documentais de objetos aparentemente insignificantes, fundaram o grupo de pesquisa «Agencia El Solar Detetives de objetos Praticas de territorio e cultura material», em colaboração com Xavier Bobès (Cia Playground, Espanha).

Paralelamente ao percurso da companhia, importa aqui dedicar algum tempo para dar a conhecer o trabalho de investigação desenvolvido por Shaday Larios, sobre a dimensão poética, filosófica e criativa dos objetos nas suas relações com a memória, os discursos e as comunidades.² Assumindo-se como objetóloga, desenvolve uma investigação-criação sobre o teatro de objetos documentais, explorando as ligações entre os conceitos de memória, bairro, cena e objetos quotidianos. Autora das obras *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre* (2010), *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (2018) e *Detectives de objetos* (2019), articula a pesquisa académica com a criação, em trabalhos de campo focados em biografias que interrogam a memória individual e coletiva dos lugares e comunidades. No artigo «Casa y Teatro de Objetos: Intimidad del espacio doméstico en tiempos de guardar distancia», publicado em abril de 2020 na plataforma *Titeressante*, a autora discorre sobre os modos de libertação dos corpos detidos entre as coisas e as paredes durante o tempo de confinamento, alertando:

Podríamos hacer un inventario de historias de objetos encontrados, redescubiertos o recuperados en nuestras casas durante este encierro y que han venido a reclamarle o a confirmarle algo al curso de nuestras vidas en el presente. Porque casi cualquier objeto es capaz de abrirnos un potencial vital cuando la subjetividad que lo percibe se desacelera. (Larios, 2020)

Os espetáculos de Oligor y Microscopia situam-nos num ambiente de intimidade e reclamam estados de escuta e atenção ativos, guiando-nos

² Shaday Larios foi reconhecida com o Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010 do Instituto Nacional de Bellas Artes CITRU-Paso de Gato ARTEZ com a obra *Escenarios post-catástrofe: filosofía escénica del desastre*.



LA MELANCOLIA DEL TURISTA, JOMI OLIGOR E SHADAY LARIOS, OLIGOR Y MICROSCOPIA, 2019, [F] ALÍPIO PADILHA

pelas suas histórias com vagar, dando tempo a cada objeto e pormenor para que se possam expandir. A dramaturgia das suas criações parte da recolha de objetos em feiras de antiguidades e nos lugares e comunidades percorridos durante as suas viagens de pesquisa. Os objetos-documentais tornam-se materiais de criação, portadores de experiências e veículos de narrativas para reconstruir as lembranças de outras vidas.

A palavra «microscópio», contida no nome da companhia, remete desde logo para o gesto da miniatura ampliada e refletida; é um gesto condutor nas suas criações, onde cada elemento é observado e projetado, num jogo de espelhos, luzes e sombras, explorando as perspetivas desencadeadas pela diversidade de escalas e formas.

DIAS DE SUSPENSÃO

La melancholia del turista é uma criação que parte de um trabalho de pesquisa nas cidades de Acapulco e Havana, focando-se sobre o modo como esses destinos turísticos entraram em declínio. Não deixou de ser curioso experimentar o desconfinamento com um espetáculo que fala sobre

idades vazias, espaços abandonados que reclamam por ser vividos e onde a única forma de os fazer viver é através da memória do que foram. Também Lisboa se revelava desde esse março de 2020 num tempo suspenso, fazendo-nos recuar à memória de pelo menos duas décadas, quando em agosto se andava nas ruas desertas, quando os turistas se pareciam mais com viajantes e menos com turistas. É justamente sobre essa contradição de viajar e fazer turismo que refletem Shaday Larios e Ángel Hernández, no texto que ancorou o espetáculo e que apresentam como um diário de viagens:

Intentamos ser viajeros, pero nos llamaron turistas. Y nos dejamos llevar por la contradicción. Que imágenes suena nuestro cansancio? Fuimos a paisajes que desearon fijarse en el tiempo y ahora deshacen instantáneamente su memoria. Ahí nos convertimos en una mancha más. Y no sabemos realmente qué fue lo que trajimos de vuelta, qué fue lo que quedó. (Larios/Hernández, 2019: 15)

O livro *La Melancholia del Turista* é dedicado a Guillermina e a El Peque, as duas personagens encontradas nas viagens de Acapulco e Havana, cujas vidas e rotinas foram durante décadas focadas na circulação de turistas. Em Acapulco, conheceram El Peque (Juan Obrégón), famoso *clavadista* do penhasco La Quebrada, onde a atração turística recai sobre os mergulhadores de várias idades que escalam o rochedo, saltando para o mar com alturas impressionantes que chegam a atingir 35 metros. Relatando o encontro com El Peque, destacam o único dia em que o *clavadista* não sentiu medo ao saltar. Era um dia de chuva, em que a baía de La Quebrada estava vazia e não havia ninguém para assistir ao seu salto.

Deixaram de se vender os postais com os *clavadistas*, pois hoje em dia são imagens multiplicadas pelas câmaras e *smartphones* e porque se foi perdendo o hábito de escrever postais. São lidos e projetados alguns postais, revelando narrativas de momentos felizes, antes de o turismo ter entrado em declínio:

Agosto de 1979. Silvia, esto es lo más bonito que he visto. Te diré que la ropa aquí casi no se usa. Es un buen sitio para tu máquina fotográfica. [...] Mayo de 1990. Un abrazo muy fuerte desde este país tan interesante y tan lleno de contradicciones. (Larios/Hernández, 2019: 24)



LA MELANCHOLIA DEL TURISTA, JOMI OLIGOR E SHADAY LARIOS, OLIGOR Y MICROSCOPIA, 2019, [F] ALÍPIO PADILHA

Os letreiros dos hotéis de Acapulco ilustram o abandono da cidade, com palavras fragmentadas, onde apenas algumas letras são iluminadas. Para os detetives de objetos, decifrar as mensagens dos letreiros torna-se um motor para reconfigurar o seu passado e as histórias que aí se viveram: «Los letreiros están tristes. En el hotel Caribe, se desprende la L de hotel, la E de hotel, entonces HOT, HOT sin EL, una letra carcomida muda diáloga para sí adentro más adentro» (Larios/Hernández, 2019: 21).

O segundo destino escolhido foi a cidade de Havana, onde encontram Guillermina Delis Barrientos, que, durante sessenta anos, se sentou na mesma esquina da Rua da Amargura, a fumar charutos cubanos, trabalhando como figurante para as fotografias dos turistas. Hoje em dia, não encontra ninguém disposto a pagar-lhe por uma fotografia.

Que imagens se produzem a partir das ideias de descanso e melancolia associadas aos lugares onde passamos férias? Que memórias se criam nesses momentos efémeros, quando o tempo se suspende? As paisagens e as histórias dos paraísos perdidos são reescritas, a partir dos objetos e imagens recolhidas, vinculados a momentos felizes. Mas, mais ainda do que a recriação dessa experiência, o espetáculo foca a intensidade da recordação refletida no sentimento de melancolia definido como um



LA MAQUINA DE LA SOLEDAD, JOMI OLIGOR E SHADAY LARIOS, OLIGOR Y MICROSCOPIA, 2014, [F] ALÍPIO PADILHA

estado anímico suspensivo, onde reside uma força ativa para nos reinventarmos (Larios/Hernández, 2019: 110).

Acapulco e Havana são narradas pelas marcas da melancolia, resgatando os paraísos perdidos que definiram esses lugares no passado. Junto às praias, as boias e os colchões insufláveis flutuam no ar suspensos por cordas, manuseados pelos vendedores, sem nunca tocarem no mar. *La melancolia del turista* recorda-nos que um paraíso perdido não está verdadeiramente perdido. A melancolia que carrega o lugar transformado, conotado como paraíso perdido, gera novos lugares imaginados, territórios invisíveis e desobedientes:

un paraíso perdido en realidad no está perdido, há ganado un territorio invisible en la creencia de esa perdida, mientras por fuera el paraíso perdido es vasto, por dentro es pequeño, por dentro es desobediente en su apariencia, Detrás de todo paraíso perdido, actos mínimos toman la fuerza de lo que no se borró de la memoria, para volver a una imagen desconocida, que habita en el instante oscuro de la intermitencia de un letreiro antes luminoso. (Larios/ Hernández, 2019: 22)



LA MAQUINA DE LA SOLEDAD, JOMI OLIGOR E SHADAY LARIOS, OLIGOR Y MICROSCOPIA, 2014, [F] ALÍPIO PADILHA

SEISCENTAS CARTAS DE AMOR. PARTILHAR ESPAÇOS, TROCAR DE OBJETOS

Um dia, Jomi Oligor e Shaday Larios encontraram uma mala com seiscentas cartas de amor de 1900, numa feira de antiguidades na Cidade do México. A leitura das cartas revelou-lhes a história do casal Manuel e Elisa que se corresponderam com seiscentas cartas durante um ano. A partir dessa descoberta, gerou-se a criação de *La maquina de la soledad*, um espetáculo homenagem ao objeto carta e ao correio postal. Além das cartas trocadas pelo casal de namorados, foram recolhidas histórias insólitas investigadas junto de carteiros reformados e nos arquivos dos correios: escribas que transcrevem mensagens e que são guardiões de segredos; carteiros que intercetam cartas, colecionando-as e espiando a intimidade dos outros, inventando forçosamente outras versões para essas vidas recolhidas e colecionadas.

A leitura das cartas situa-nos no espaço íntimo da confissão, nutrido pela ausência e pela distância, no tempo vagaroso da espera. Revelam ainda os caminhos percorridos para os encontros secretos de Manuel e Elisa, desvendando uma cartografia da cidade de há dois séculos, que nos permite reconstruir os bairros e o quotidiano vivido nessa época.

Percorremos as marcas do tempo, transportados por histórias vividas e imaginadas, através de objetos simbólicos que indicam o itinerário da narrativa. Cada elemento em miniatura permite cristalizar e tecer o tempo, dar forma às memórias individuais e coletivas; conduzem-nos aos lugares evocados, que testemunham o que se viveu, por onde se passou. Contrariando a ideia de um presente contínuo, os objetos documentais são deslocados do seu valor utilitário e mercantil, sublinhando o seu significado simbólico e afetivo para iluminar as vidas que os manusearam.

Paralelamente à criação de *La maquina de la soledad*, a dupla Oligor y Microscopia prossegue a investigação focada no objeto carta, nos ofícios dos escribas e carteiros e no ritual epistolar, contando com a adesão de espectadores que têm enviado histórias, cartas e documentos, enriquecendo o seu arquivo³:

Desde que comenzamos este proyecto, hemos recibido por parte de amigos y espectadores, paquetes de cartas encontrados en mercados, rastros, lugares abandonados, etc. Sin darnos cuenta, nos hemos vuelto coleccionistas de documentos íntimos, de vidas narradas por sí mismas que revelan un cierto estado de las cosas, dentro de un territorio específico. Nos interesa recuperar lo que hay en algunas de ellas de “documentos históricos”, en el sentido de que son evidencias, testimonios de aspectos culturales y socio-políticos que dan cuenta de fenómenos colectivos.⁴

Os objetos recolhidos e respigados são entendidos como veículos de memórias, confrontando diferentes épocas, lugares e histórias de vida, numa arqueologia dedicada a recriar matérias e reconstituir ruínas, insufflando vida nas paisagens e lugares abandonados. Shaday Larios e Jomi Oligor escolheram visitar os lugares para deles colher narrativas e escutar o que os objetos do passado reclamam hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARZA, Cristina Rivera (2020), «Del verbo tocar: Las manos de la pandemia y las preguntas inescapables» *Revista da Universidade do México*, junho de 2020, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6428d816-f2cf-420d-977e-c9c0f8fc7427/del-verbo-tocar-las-manos-de-la-pandemia-y-las-preguntas-inescapables>, consultado em 28/9/2020.
- LARIOS, Shaday, e HERNÁNDEZ, Ángel (2019), *La Melancolia del Turista*, Oligor y Microscopia, Segovia, La Uña Rota.
- LARIOS, Shaday (2020), «Casa y Teatro de Objetos: Intimidad del espacio doméstico en tiempos de guardar distancia», in *Titeteressante*, abril de 2020, <http://www.titeressante.es/2020/04/casa-y-teatro-de-objetos-intimidad-del-espacio-domestico-en-tiempos-de-guardar-distancia-por-shaday-larios/>, consultado em 28 de setembro de 2020.
- PÁGINA da Companhia Oligor y Microscopia: <https://oligorymicroscopia.org>, consultada em 28 de setembro de 2020.

3 O arquivo de memórias criado a partir de *La maquina de la soledad* pode ser consultado em <https://oligorymicroscopia.org/lamaquina/la-maquina-de-la-soledad/>.

4 <https://oligorymicroscopia.org/lamaquina/cartas-encontradas-la-historia-de-javier/>.

37.º Festival Internacional de Teatro de Almada: sobre a resistência

CATARINA NEVES

Em 2020, o Festival de Teatro de Almada resistiu e aconteceu. Esta afirmação é muito mais que a constatação de um facto. É a celebração possível da vida através da arte, sem rendição. Quando alguém destina «ao público a sua arte», como clarifica Almada Negreiros, «desde esse momento é o público a servir-se e o artista quem serve». O que não pode faltar é alimento e um espaço comum onde entregar e receber. «Há algo de ameaçador num silêncio muito prolongado», lembra Sófocles, na *Antígona*.

Quando, em 2008, Joaquim Benite desafiou sete diretores de festivais de teatro e dança em Portugal, Espanha e Marrocos a responder às perguntas «Porquê os festivais de teatro e qual o seu futuro?», estava o mundo longe de imaginar que um vírus invisível se tornaria o centro das conversas e das ações em formato pandemia, ou seja, geral e em simultâneo.

Esse era ainda o tempo de puxar mais uma cadeira porque cabia sempre mais um, por exemplo, na apertada sala da Casa da Cerca, em Almada, onde basta olhar pela janela para a respiração parar na inevitável e desafogada contemplação do frágil equilíbrio entre construção do homem e desenho da natureza. Desse prazer enigmático e quase ascético deu bem conta Juni Dahr quando, em 2013, comentou: «esta casa parece a sala de estar de Hedda Gabler». A atriz e encenadora norueguesa apresentava então, no Festival de Teatro de Almada (FTA) o espetáculo *Mulheres de Ibsen, Engaiolar Uma Águia*. Voltaria, três anos depois, a convite do festival criado por Joaquim Benite, precisamente com *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, que entregaria a sessenta espectadores juntos, na Casa da Cerca, em cada uma das apresentações.

Na altura, sessenta pessoas, sentadas lado a lado, cadeiras coladas umas às outras e com os atores à distância de um braço, era um dos privilégios da celebrada e desejada «experiência da proximidade» de que falaria, no ano seguinte, o agora diretor do FTA e da Companhia de Teatro de Almada (CTA). Em 2017, Rodrigo Francisco anunciava uma

edição com oito espetáculos intimistas que convidavam o «público para uma relação de especial proximidade com os actores»¹.

Quem já esteve num pequeno espaço físico, inserido num coletivo de espetadores que partilham, naquele agora, uma mesma ação (observar a proposta artística) e uma só vontade (a de se deixar envolver), quase cara a cara com os atores, sabe o poder encantatório e transformador da experiência. Um ato único de comunhão com dever de respeito a regras semidivinas porque emanadas do homem imperfeito e inspirador. Já no século XX, Bertolt Brecht constatava que «um teatro a que falta o contato com o público é um contrassenso». Quão absurdo é viver a desconfiar do toque do outro em qualquer superfície viva ou morta? Não sendo este o tempo, como foi logo a seguir à Segunda Guerra Mundial, do falhanço ideológico e político do ser humano, incapaz de continuar a crença no progresso científico tão cara ao positivismo e evitar a destruição (derrota da humanidade que fez dela génese do teatro do absurdo), que reflexão fará o teatro no pós-pandemia? E dessa lucubração, que ação nascerá?

Regressemos a 2008, ano em que Abdelkader Gonegai, do Festival de Casablanca, Francisco Suárez, do Festival de Mérida, Mário Moutinho, do Fitei, José Monleón, do Festival Madrid Sur, Miguel Murillo, do Festival de Badajoz, José Luís Ferreira, do Ponti e Mark Deputter, do alcantara festival, debatiam animadamente com Joaquim Benite o papel dos festivais de teatro para concordar que serviam também para questionar o mundo tal como ele se impõe. Não faltará quem afirme que o mundo, que se impõe neste instante, está carregado de teorias e práticas que abalam os valores democráticos, a diversidade, o encontro multicultural e o livre-arbítrio, bases essenciais da criação teatral.

Dois mil e vinte roubou-nos, pelo menos por agora, a possibilidade de estar em conjunto, sem máscaras (quanta ironia existe no uso generalizado deste adereço antes teatral para o ator, hoje dito vital para todos?), sem distâncias predefinidas e sem correr o risco de assistir à polícia a ordenar suspender um espetáculo, investida que está da autoridade de fazer cumprir normas sanitárias impostas por governos democraticamente eleitos, em tantos países.

O filósofo alemão Hegel concluiu que «nada virá excepto o que já era».² Porém, como defende a desafiante pensadora alemã e judia Hannah Arendt, esta ideia é tantas vezes desmontada pela realidade

1 *AbrilAbril*, 2 de julho de 2017.

2 Hegel, *Lectures on the Philosophy of Religion*. Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, 1832.

que, na verdade, só serve para proporcionar «um refúgio confortável, especulativo ou pseudocientífico».³

A pandemia por causa de um novo coronavírus e o efeito mundial que desencadeou na sociedade, na economia e na política (ainda a necessitar de detalhada avaliação dado o facto de continuarmos no olho do furacão e o fim desta história estar «oculto nas brumas do futuro»⁴) conta-se entre os acontecimentos inesperados neste início de século. A obrigação quase planetária de confinamento durante meses e o que essa decisão implicou (e continua a implicar) a todos os níveis da vida dos seres humanos e restantes seres vivos podem bem ser a primeira revolução do século XXI e, nesse sentido, «a locomotiva da história», como Marx a definiu.

Também à atividade cultural se exige agora que se adapte à violência do medo de tocar, respirar e estar. Parece ser a única maneira de tentar voltar a pulsar em palco para e com público. A continuação da suspensão da vida, com as cadeias de sobrevivência que conhecemos quebradas, só pode dar lugar ao exílio.

Depois do cancelamento inédito do Festival de Teatro em Edimburgo, como assinalava o crítico de teatro Mark Brown, num artigo publicado no *The National*, no dia 9 de agosto, «for the first time in their 73-year history», e depois da (por tantos descrita como) trágica suspensão do Festival de Avignon, a 37.ª edição do Festival de Almada foi uma seta «towards a more hopeful future for our culture»⁵ (Brown, 9/8/2020).

Em 2020, o Festival de Teatro de Almada resistiu e aconteceu. Com menos espetáculos estrangeiros, menos cadeiras disponíveis e mais sessões da mesma peça ao longo de mais do que os tradicionais quinze dias. Com máscaras e álcool-gel em todas as entradas de todas as salas. Sem concertos de início de noite nem restaurante e bar improvisados no pátio da entrada da Escola D. António da Costa. Com ritmos impostos de circulação nos espaços teatrais. Sem o poético e arriscado palco ao ar livre, montado e desmontado cada ano (como se poderia garantir o exigido distanciamento físico entre todos e cada um naquela orgânica e longa fila de espera em forma de caracol onde ninguém nunca sabe bem quem é o último?). Sem cafés e bares abertos em Almada, para lá do fim da

3 Hannah Arendt, *Sobre a Revolução*. Relógio D'Água Editores, 2001.

4 Hannah Arendt, *Sobre a Revolução*. Relógio D'Água Editores, 2001.

5 Mark Brown, *The National*, 9/8/2020.



ABERTURA DO FESTIVAL DE TEATRO DE ALMADA, SALA PRINCIPAL DO TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENITE, 2020
[PÚBLICO], [F] RUI MATEUS

peça, para cá da vontade de discutir o que acabou de se ver espelhado também no fundo de um copo de vinho. Com a lealdade e curiosidade dos de sempre, que sempre esgotam sessões. Com atores que são pessoas que se tocam, abraçam e beijam no palco, local onde ninguém os interrompe para perguntar se vivem na mesma casa. Com novos gestos e o mesmo compromisso. Da parte da companhia, o de nutrir a vontade. Do lado do público, o de ser fiel, nos bons e nos maus momentos.

Trazer uma companhia de teatro para Almada, em 1978, foi uma forma de Joaquim Benite fazer a sua revolução. Queria contribuir para a «emancipação dos trabalhadores» num concelho a rebentar de operários fabris. Era chegada a hora de entregar pensamento tão livre quanto sonhado e entretenimento desejado e merecido, duas formas de movimento interno com efeito externo.

Décadas volvidas desse ato inicial, inteiro e limpo, a companhia quis resistir, mais uma vez, ao temor que tantas vezes justifica a inação. Procurou saber junto do público que, ao longo dos anos, se foi concentrando num «Clube de Amigos do Teatro Municipal Joaquim Benite»

(criado em 1988), bem como junto dos assinantes do Festival, se eram a favor de interromper o festival ou se, pelo contrário, havia intenção de comprar bilhetes e de vir ao teatro, acontecesse o que acontecesse, assim permitissem as autoridades de saúde nacionais. De telefonema em telefonema, cerca de setecentos (!), ficou claro que a maioria garantia ter intenção de comprar a assinatura, um passe que dá acesso a todos os espetáculos por um preço mais baixo que a aquisição de bilhete, um a um. Como lembrou Manuel Xestoso, no jornal galego *Nós Diario*, no FTA «o público é quen mais ordena» e, constatou o jornalista, «hay ganas de ver teatro».

Joaquim Benite deixou escrito que o festival tinha começado em 1984, no Beco dos Tanoeiros, uma curta rua na zona velha de Almada «ao ar livre, com um pequeno palco montado de encontro à empena de um prédio, uma centena de cadeiras de verbena emprestadas e as casas dos moradores do Beco a servirem de camarins». Na altura, foram apresentados sete espetáculos de grupos amadores. Vinte e seis anos depois, Benite garantia que o festival ocupava «16 espaços teatrais em Almada, Lisboa e Porto». Assegurava que Almada recebia, durante o festival, «mais de 450» participantes e convidados estrangeiros, «que têm de ser alimentados e alojados (a maioria em hotéis em Almada)», defendendo assim o contributo para a economia do concelho. Listava algumas das atividades obrigatoriamente ligadas à organização de um evento como este: acolhimento, publicidade, traduções, legendagem de espetáculos, exposições e colóquios. «E tudo isto, evidentemente, é uma pequena lista de um conjunto enorme de ações que conduzem, por exemplo, a ter mais de um milhar de pessoas na sessão de apresentação e as salas sempre cheias», rematava.

Em 2010, o orçamento do festival era «garantido pelo Ministério da Cultura e pela Câmara Municipal de Almada», pelos «*sponsors* e por receitas próprias». Sessenta e cinco por cento desse orçamento era aplicado na compra dos espetáculos, e 35% eram canalizados para as despesas de organização e promoção. Nessa altura, «os *cachets* dos grupos estrangeiros» oscilavam «entre os 20 mil e os 70 mil euros».

Vinte anos depois, Rodrigo Francisco diz que a 37.^a edição do Festival, em ano de pandemia, teve um orçamento de 378 633 euros, «cumprido sem grandes desvios» e depois de «ter sido refeito em maio». No ano anterior (2019), tinha sido de 534 000 euros. Menos 155 367 euros para chegar à programação final de uma edição atípica do FTA, que precisou de «cinco ou seis versões» até ser fechada a final, e em poucos meses.

O presidente da República tinha decretado, a 18 de março, «estado de emergência em Portugal, face à situação excecional de saúde pública mundial e à proliferação de casos registados de contágio de covid-19». Com essa decisão, chegava «o encerramento de certos tipos de instalações e estabelecimentos (como, por exemplo, os que se destinem a atividades recreativas, culturais, desportivas, e de restauração, entre outros), bem como a suspensão das atividades de comércio a retalho, com exceção daquelas que disponibilizem bens de primeira necessidade ou outros bens considerados essenciais na presente conjuntura». Na conjuntura do primeiro semestre do ano, o teatro em presença não foi considerado essencial.

Durante dois meses e meio, a CTA fechou as portas adiando espetáculos agendados. Sem público não há venda de bilhetes, logo também esse capítulo das receitas cai para zero.

Fechado o orçamento para a edição de 2020, a percentagem das receitas passou de 33% em 2019 para 8% apenas um ano depois. A maior parte da despesa acabaria por ser sustentada pelo financiamento público (32% do Ministério da Cultura/Direção-Geral das Artes e 60% da Câmara Municipal de Almada). A reabertura de portas, com a redução do número autorizado de lugares para venda, também não facilitou a retoma de ganhos a níveis anteriores à pandemia e contribuiu ainda para o decréscimo «para um terço» das assinaturas disponíveis para o FTA.

Menos espetáculos significa menos parcerias estrangeiras e nacionais, logo, também, a quebra de apoios e de participações financeiras em coproduções. Finalmente, sem a venda de *merchandising* e sem o bar e o restaurante a funcionarem durante o festival, o dinheiro que entrou foi igualmente menor do que noutras edições. Neste contexto, é fácil entender, como assegura Rodrigo Francisco, que «o orçamento da companhia terá inevitavelmente, este ano, um prejuízo considerável». Só no que toca à quebra de receitas relacionadas com a venda de bilhetes, o diretor da companhia fala em perdas, «na ordem dos 75 000 euros». Some-se ainda a tudo isto o dinheiro que não entrou relativo à venda de espetáculos para digressão. E lembre-se que as receitas do bar e do restaurante no Teatro Municipal Joaquim Benite estavam congeladas desde meados de março.

«O objetivo do teatro foi sempre oferecer um espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, ao vício a sua própria imagem, e a cada época do tempo que passa a sua forma e fisionomia particulares», escrevia Shakespeare em *Hamlet*. É, porém, este o tempo abrupto da busca de novos moldes para a continuidade. A época que se inaugura



MÁRTIR, DE MARIUS VON MAYENBURG, ENC. RODRIGO FRANCISCO, SALA EXPERIMENTAL DO TEATRO MUNICIPAL JOAQUIM BENITE, 2020 [ANA CRIS, VICENTE WALLENSTEIN, JOÃO CABRAL], [F] RUI MATEUS

rompe com a forma e fisionomia do tempo, mas o teatro ainda se reorganiza para voltar a ser.

Em 2020, o Festival de Teatro de Almada resistiu e aconteceu. Rodrigo Francisco refere que «só pode existir porque tem uma estrutura de profissionais associada, que são os membros da companhia que o realiza». Como se imagina, uma empreitada como a do FTA obriga a reunir mais «soldados» que os da companhia. Em 2010, Benite referia-se a «dezenas de pessoas» com emprego durante dois meses. Rodrigo Francisco afirma que, o ano passado, foram contratadas 34, só para o festival, e este ano 18.

A 3 de julho, um dia mais cedo do que é costume, as duas salas do Teatro Municipal e o salão de festas da Incrível Almadense receberam as três peças de abertura da 37.^a edição do FTA: *Bruscamente no Verão Passado* (Teatro Experimental de Cascais), *Mártir* (Companhia de Teatro de Almada) e *A Grande Emissão do Mundo Português* (Teatrão). Mas mais de três foram as personalidades políticas que marcaram presença. Quando o primeiro-ministro chegou, já o presidente da República (PR),

o secretário de Estado da Cultura, a presidente da Câmara Municipal de Almada e o ator Rui Mendes (homenageado pelo FTA e agraciado pelo PR com a Ordem de Mérito) estavam no palco da sala onde António Costa não entraria. Das duas estreias no teatro municipal, o primeiro-ministro escolheu a da sala experimental. Na principal, Marcelo Rebelo de Sousa desabafava: «Finalmente! Finalmente! Foram meses à espera deste momento. Felizmente hoje há teatro!» A reabertura dos teatros só foi possível depois da autorização das autoridades sanitárias, a partir de 1 de junho.

Já no final de maio, de visita à livraria Barata, em Lisboa, a braços com quebras nas vendas de 90 %, durante o confinamento, o PR diagnosticava a profunda dor sentida no mundo da cultura. «Foi talvez dos mais atingidos» pela pandemia de covid-19, «porque de repente parou praticamente tudo», concluía. Seria por essa mesma altura que Marcelo Rebelo de Sousa acabava de promulgar «uma lei da Assembleia da República que obriga os promotores a pagarem 50 % daquilo que estava contratado – nem é preciso que seja contratado, que estava apalavrado, que estava em início de negociações – à cabeça, seja iniciativa pública, seja privada, desde que haja fundos públicos, sendo o resto pago a seguir, quando for reagendado e realizado aquilo que estava previsto ou programado». Volvidos meses dessa decisão, são vários os exemplos de trabalhadores da cultura que continuam à espera do cumprimento da nova lei.

Em 2020, o Festival de Teatro de Almada resistiu e aconteceu. A programação estendeu-se por dezanove dias. Desta vez, contou apenas com três companhias estrangeiras num total de dezassete espetáculos. Rodrigo Francisco explica que as outras que «estavam previstas foram cancelando, entre abril e maio, simplesmente porque não estavam autorizadas a viajar. Trata-se de estruturas pesadas, algumas situadas em países em que a situação do regresso aos teatros ainda não está completamente resolvida. Estruturas como o Berliner Ensemble ou a Schabuhne de Berlim, por exemplo, estavam impedidas pelo governo alemão de trabalhar. As duas companhias espanholas e o espetáculo italiano que vieram são estruturas com muito menos pessoas. E também é verdade que arriscámos: acordámos as suas vindas com a garantia de que, se não houvesse voos, eles viriam de carro», confessa.

Uma das duas companhias que vieram de Espanha acabou por ganhar o Prémio do Público, o galardão de espetáculo mais votado por quem



REBOTA REBOTA Y EN TU CARA EXPLOTA, CRIAÇÃO E DIREÇÃO DE AGNÉS MATEUS E QUIM TARRIDA, [AGNÉS MATEUS], [F] QUIM TARRIDA

o vê, na plateia. *Rebota Rebota y en tu Cara Explota* veio de Barcelona com a carga de ser um dos êxitos mais viajados do recente teatro catalão. Daquele território não têm chegado só gritos de independência, se não também pontapés criativos pungentes como foram, por exemplo, os primeiros espetáculos de La Fura Dels Baus (anos 80), grupo teatral de que Agnès Mateus fez parte. A criadora e atriz é o ponto de partida e de chegada do que *Rebota Rebota y en tu Cara Explota* se propõe ser: um safanão. Agnès Mateus pede-nos a mão de princesa da Disney, para nos rirmos juntas, no início e dá-nos um murro, sem tréguas, no final. Vamos das piadas machistas aos números de mulheres mortas pelos homens com quem vivem. Em Espanha, numa década, a violência doméstica fez duas vítimas mortais por semana. Entramos numa espiral de sons, movimentos, frases curtas e cortantes, riso e choro tudo dentro de uma moldura humana e tecnológica desenhada também por Quim Tarrida.

Em 2020, o Festival de Teatro de Almada que resistiu e aconteceu ouviu a juventude do século XXI, debateu a sexualidade, a violência



REBOTA REBOTA Y EN TU CARA EXPLOTA, CRIAÇÃO E DIREÇÃO DE AGNÉS MATEUS E QUIM TARRIDA, [AGNÉS MATEUS], [F] QUIM TARRIDA

doméstica e de género, o papel da mulher, a herança colonial, a gentrificação, a opacidade e cegueira do mundo financeiro, o amor, o papel do dinheiro e do poder, a intolerância religiosa, as memórias, a memória literária e outras, a censura, o malabarismo da linguagem, a tragédia e a comédia.

Foi diferente dos festivais de outros anos? Foi. Foi muito mais resistência e muito menos leveza porque cada gesto tem um peso novo, ainda não quantificável, dentro e fora de cena. Parece confirmar-se o pensamento de Harold Pinter de que «não há uma distinção nítida entre o que é real e irreal, como não há entre o que é verdadeiro e o que é falso». Como Pinter escreveu no programa do Royal Court Theater, a propósito da representação das peças *O Quarto* e *Monta-Cargas*: «Uma coisa não é necessariamente verdadeira ou falsa; pode ser ao mesmo tempo verdadeira e falsa.»

Em 2020, o Festival de Teatro de Almada resistiu, aconteceu e foi o nosso abrigo, sem muros.

Mentirosos por finura ou a hipocrisia poética da burguesia

EMÍLIA COSTA

Título: A criada Zerlina. Autor: Hermann Broch. Encenação: João Botelho. Versão: António S. Ribeiro com a colaboração de José Ribeiro da Fonte, a partir da tradução de Suzana Muñoz. Cenografia: Pedro Cabrita Reis. Desenho de luz: Nuno Meira. Sonoplastia: Sérgio Milhano. Interpretação: Luísa Cruz. Produção executiva: Nuno Pratas. Produção: Centro Cultural de Belém e Culturproject. Local e data de estreia: Centro Cultural de Belém, Lisboa, 21 de Fevereiro de 2019.

As pessoas não valem nada. Não é só a pobre rapariga do campo que não vale nada, não, é toda a gente.

HERMANN BROCH, *A criada Zerlina*»

Incapaz de resistir a um bom desafio, João Botelho embarcou, juntamente com Luísa Cruz, na aventura, lançada pelo Centro Cultural de Belém, de transformar *A criada Zerlina*, excerto da obra-prima literária de Hermann Broch *Os inocentes*, publicada em 1950, num acontecimento teatral. A potencialidade dramática de um quase monólogo motivou, desde meados do século XX, diversos espectáculos de teatro pelo mundo fora, porém, em Portugal apenas por duas vezes se ousou assumir tal risco: em 1988 pela mão de João Perry, com Eunice Muñoz como protagonista, e em 2015, numa co-encenação de José Roseira e Micaela Cardoso, tendo Micaela igualmente assumido o papel da protagonista.

A surpresa da provocação reside no convite que o Centro Cultural de Belém lançou a um cineasta consagrado no panorama cinematográfico português, como é o caso de João Botelho, que, desde os tempos de estudante em Coimbra, quando integrou o CITAC, o qual chegou a dirigir, não mais teve intervenção directa na criação teatral. Destaca-se, no entanto, que a grande maioria dos filmes que realizou se mostram impregnados de manifestações teatrais, assumidas pelo próprio, como se entre teatro e cinema existisse uma comunhão impossível de quebrar.

Aliás, uma outra experiência profissional com o palco já tinha ocorrido em 2011, quando encenou no São Carlos a ópera *Banksters*, de Nuno



A CRIADA ZERLINA, DE HERMANN BROCH, ENC. JOÃO BOTELHO, FESTIVAL DE ALMADA, 2020 [LUÍSA CRUZ], [F] RUI CARLOS MATEUS

Côrte-Real, com libreto de Vasco Graça Moura, inspirada na peça *Jacob e o Anjo*, de José Régio.

De igual modo, a adaptação literária é território familiar a Botelho, ainda que na Sétima Arte, como aconteceu nos filmes *Hard Times* (1985), *Filme do desassossego* (2010), *Os Maias* (2014) e *Peregrinação* (2017).

Talvez por isso, esta incursão de Botelho na dinâmica teatral inspirada na literatura tenha surgido como algo natural, inevitável, apenas surpreendendo por tardia.

Por sua vez, Luísa Cruz desempenhou o seu primeiro monólogo, onde, por opção do encenador e da actriz, não foi incluída na peça a personagem secundária, o senhor A., interlocutor quase silencioso das confissões inesperadas da criada Zerlina, substituído por uma gravação em *voz-off* da própria Luísa Cruz.

No vértice do encontro entre encenador e actriz, deparamo-nos com um texto magnífico, escrito por um dos mais destacados escritores modernistas, no qual é dada a palavra ao povo, através de uma mulher. E se ouvir o povo representava, à data, algo insólito, ouvi-lo através do pensamento de uma mulher era simplesmente revolucionário. Zerlina impõe-se ao seu interlocutor, obrigando-o a ouvi-la, numa confissão



A CRIADA ZERLINA, DE HERMANN BROCH, ENC. JOÃO BOTELHO, CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2019, [LUÍSA CRUZ], [F] VITORINO CORAGEM

inusitada, revelando-lhe, revelando-nos, os seus cruéis segredos e os seus devaneios sexuais mais íntimos. Através da sua voz, deparamo-nos, não só com um imaginário feminino onde coexistem distintamente amor e puro prazer, como também com uma mulher imune à pureza e inocência de uma criança, insensível a quaisquer manifestações de instinto maternal, direccionando a sua perversidade para esse ser indefeso que lhe foi entregue para cuidar. E essa barbárie é-nos justificada pela vingança que terá de recair sobre o fruto do adultério, numa visão moralista, primária, boçal, que avilta a sexualidade e endeusa a castidade. De repente, na incredulidade daquilo que nos é despudoradamente exibido, os nossos preconceitos estremecem, baralham-se as certezas. Ainda hoje, setenta anos depois.

Por outro lado, a luta de classes, essa dialéctica opressiva, injusta, dramática, é-nos arremessada à cara, em forma de bofetada. É verdade que já não nos identificamos com os barões e baronesas retratados, que, aliás, já se encontravam em declínio, agora é a burguesia sem título nobiliárquico que domina, mas, de qualquer modo, em ambos os períodos, idênticas distinções sociais, similares impossibilidades de fuga ao acaso do nascimento, análogas marcas da pobreza, no corpo, nas mãos.



A CRIADA ZERLINA, DE HERMANN BROCH, ENC. JOÃO BOTELHO, CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2019 [LUÍSA CRUZ], [F] VITORINO CORAGEM

Zerlina é cruel e desumana, como é desumano e cruel o modo como é obrigada a viver: sem casa, sem filhos, sem amor, vivendo na vida dos outros.

Na revelação da revolta da criada, desse ser sem identidade e ressentido, compreendemos que a exploração apenas funciona na crença da superioridade (seja de força, de sangue, de casta, de educação, de inteligência ou de moral), dos exploradores sobre os explorados e que, quando se dá a suspensão dessa crença, a brutalidade contida emerge. Não é possível manter a servidão sem manter as distâncias; por isso, a democracia, apanágio da igualdade, terá sempre muita dificuldade em sobreviver durante os períodos de grandes clivagens sociais e económicas, visto que, ao ser incapaz de concretizar a igualdade que promove, se transforma em propaganda estéril, facilmente derrotada por ideologias securitárias e autocráticas, que permitem o ressurgir dessa crença, fundamento de toda a opressão.

Não há assim heróis nem vilões neste magnífico trecho, apenas seres frágeis, perturbados, desesperados, em busca de um sentido que lhes apazigue a existência, seja ele, o amor, o sexo, a castidade ou a vingança.



A CRIADA ZERLINA, DE HERMANN BROCH,
ENC. JOÃO BOTELHO, CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2019
[LUÍSA CRUZ], [F] VITORINO CORAGEM

Era a este texto que encenador e actriz tinham de dar expressão, aquele levando o cinema para o teatro, esta aplicando a sua longa experiência nesta controversa personagem.

Botelho, coadjuvado por Pedro Cabrita Reis, num cenário abstraccionista, invocador de um estilismo desumanizado, transportou-nos para um universo nubloso, nocturno, povoado de sombras, numa penumbra que melhor destaca o vermelho do vestido de veludo de Zerlina, que nem nas vestes se assemelha a uma criada, apenas na sua fadiga, no seu cansaço, no peso do seu corpo destruído pelo trabalho. A narrativa é pontuada por momentos de total escuridão, como se apenas no silêncio da noite fosse possível avançar, evoluir. E apesar de estarmos perante um plano geral, diferentemente daquilo que acontece no cinema, Botelho, com mestria, num jogo exemplar de luz, capta-nos a atenção na direcção pretendida, levando-nos a olhar para o quadro inexistente do juiz Conselheiro.

E porque não estamos num espectáculo de época, nem se procura imitar a realidade ou apelar à identificação, antes sim, ao distanciamento, à reflexão e ao pensamento, da música erudita¹, que preenche os

pontuais momentos sonoros da peça, passa-se, como momento final, para a música electrónica² dos dias de hoje, para nos recordar que estamos aqui e agora, neste momento, no presente, e que é sobre a actualidade que nos compete reflectir e agir.

Por fim, resta-nos falar de Luísa Cruz, do seu desempenho, da sua entrega. Depois de ter estreado no Centro Cultural de Belém, *A criada Zerlina* teve uma passagem pelo Teatro Aberto e, finalmente, integrou o programa do 37.º Festival de Almada, em Julho de 2020. Foi aí que assistimos, numa noite, em plena pandemia de covid-19, de máscara e sem ar condicionado, a um inesquecível monólogo.

Durante cerca de hora e meia, Luísa Cruz preencheu sozinha o palco, contracenando, num espaço quase despido de objectos, com o seu próprio corpo, avançando e recuando na direcção do espectador, olhando-nos olhos, assumindo o sofrimento e a crueldade da sua personagem, numa dignidade pungente, sem defesas, exposta, ora subtil e intelectual, ora ordinária e ignorante. Zerlina é Luísa Cruz. E Luísa Cruz é Zerlina, a Baronesa, o Senhor de Juna, o juiz Conselheiro, o senhor A. e Hermann Broch. Luísa Cruz somos nós. A humanidade na sua inexorável contradição.

Durante hora e meia, o silêncio foi preenchido pela modulação vocal de Luísa Cruz e pontuado por breves separadores musicais, sem que uma única tosse, um único ruído tivesse interferido, num silêncio sepulcral onde apenas Zerlina e os seus fantasmas se fizeram ouvir. Momentos raros, estes. Mas quando isso acontece, sabemos que a magia do teatro se realizou. Uma magia que nenhuma outra linguagem artística consegue, não deste modo, não nesta congregação colectiva.

1 *Tabula Rasa*, de Arvo Pärt; Música para cordas, percussão e celeste de Béla Bartók; e Quarteto de cordas de Alfred Schnittke.

2 *The revenge of the voodoo*, de Switchdance.

Memórias de um escravo esteta

LUÍS FILIPE SOARES

Título: *Uma Solidão Demasiado Ruidosa*. Texto: a partir do romance de Bohumil Hrabal. Interpretação: António Simão. Cenografia e figurinos: Rita Lopes Alves. Desenho de luz: Pedro Domingos. Local: Incrível Almadense, Almada, 10, 11 e 12 de Julho de 2020.

Quando pela primeira vez li *Uma Solidão Demasiado Ruidosa*, do escritor checo Bohumil Hrabal, imaginei Hanta, o herói desse romance, falando comigo, contando-me a história da sua vida, a de um operário de uma prensa de papel que se tornara culto por acidente, ao entrar em contacto com os livros que destruía. Como seria essa voz? E os seus maneirismos? Eu conhecia a experiência de trabalho em empregos do fim da linha e a tendência era para ouvir a minha própria voz, para imaginar os meus gestos e tiques. Lembrava-me, inclusive, daquele período em que trabalhei como zelador de um edifício devoluto das Finanças, na Rua da Imprensa Nacional, com corredores que continham milhares de dossiês em estantes, nos quais se podia descobrir a fortuna, favorável ou inóspita, de milhares de cidadãos incógnitos. Por isso, de início, a voz do protagonista de *Uma Solidão* era a minha. Isto até o ouvir na voz de António Simão, momento em que ganhou uma dimensão que a minha imaginação não lhe poderia ter emprestado.

É evidente que um autor sabe tocar a universalidade da experiência quando, ao fim de poucas páginas, damos connosco a dizer: «Este sou eu!» Ou era eu, vinte anos atrás, entre o labirinto de arquivos das Finanças, fazendo a ronda ao mesmo tempo que lia Dostoievski ou Henry Miller. Durante o espetáculo, a performance de António Simão acomete-me no mesmo sentido. «Sei exatamente do que nos fala!», apetece-me berrar da plateia. «Desse cheiro! Dessa solidão!» E, de repente, diante dos meus olhos, surjo sozinho, de madrugada, no labirinto do edifício fantasma, a descobrir pela primeira vez Nietzsche, Lao-Tse ou Céline. Possivelmente porque, a par da universalidade, há nesta história uma noção de perfeito equilíbrio entre a beleza e a escatologia, entre a ignorância e a sapiência, entre a solidão e um grande prazer por se estar vivo e se amar os outros. O ser humano encontraria beleza até numa lixeira, se só aí estivesse confinado. Fechem-lhe todas as janelas e ele vira os olhos para dentro e sonha.



UMA SOLIDÃO DEMASIADO RUIDOSA, DE BOHUMIL HRABAL, ARTISTAS UNIDOS (ANTÓNIO SIMÃO), [F] SUSANA PAIVA

Seja num edifício devoluto das Finanças, em Lisboa, ou na cave escura e húmida de uma oficina de prensagem de papel, em Praga. Ou como aquele indivíduo extraordinário, Mosab Abu-Toha, que no meio dos destroços dos bombardeamentos, em Gaza, fez uma biblioteca (Edward Said Public Library) e aí ensina as grandes obras da literatura. Ninguém vive sem essa contemplação. Enfiem um homem no calabouço e ele encontrará beleza nos traços, manchas e fendas da parede em branco.

No seu percurso de 35 anos como prensador de papel, o protagonista começa com o fim da Segunda Guerra Mundial, que lhe leva a amante cigana para os fornos crematórios, e acaba destituído pelo avanço da tecnologia e pela «Brigada Socialista do Trabalho». A narrativa é-nos entregue por António Simão como se tivéssemos encontrado Hanta num café e, depois de já termos bebido umas boas cervejas, ele nos comesse a contar a sua história de vida. O cenário é tão simples quanto o que essa experiência compreende: um balcão, que serve de bar ou de bancada de trabalho. Pensei no rico simbolismo que o romance contém e se alguns desses símbolos não poderiam estar presentes no cenário. Em especial, Hrabal tem um bestiário de que se socorre algumas vezes: as suas ratazanas lutadoras ou a rã que encontra no leite não poderiam figurar no

palco como os guardiães desse templo, tão sedutor quanto ominoso, que é a oficina de Hanta? Mas, à medida que assistia à atuação de António Simão, percebia que se trata de um homem que nos conta a sua história num bar, sob a luz velada das reminiscências, ataviado numa farpela semelhante à dos antigos tipógrafos, e que tudo o mais seria acessório e apenas serviria para distrair. Com grande audácia, Simão pôs apenas em si a responsabilidade de nos transmitir as impressões deste operário, e o fascínio da experiência está em que consegue fazê-lo sem a ajuda de um grande aparato cénico.

Entre os episódios do romance, foram selecionados os mais dramatizáveis, embora por uma economia de tempo se tenham deixado de fora dois ou três que seriam igualmente interessantes. Refiro-me, por exemplo, à terceira história com a Mariinha, onde se nota claramente a influência dos contos de fadas e nos faz perceber como Hrabal é um mestre na criação de símbolos. Ou ao académico que faz uma tese sobre uma guerra que ocorre no subsolo entre dois grupos de ratazanas, uma metáfora da Luta de Classes. Ou ainda, já perto do final, o episódio com as sandálias da moda, mais uma anedota escatológica de Hrabal que ele conclui com uma revelação mística. Tirando estes, foram preservados todos os momentos importantes, como o romance com a cigana muda do papagaio de papel, os dois episódios da Mariinha e da sua beleza acidentalmente maculada pelo acidente da latrina, o crítico de teatro à procura de artigos de jornais antigos, o tio ferroviário e o seu brinquedo de fim de vida, a visita à fábrica de Brno, entre outros. A duração do espetáculo é perfeita e, para se incluir algum outro episódio do romance, teria de se retirar um destes, o que poderia levar a uma leitura um pouco diferente.

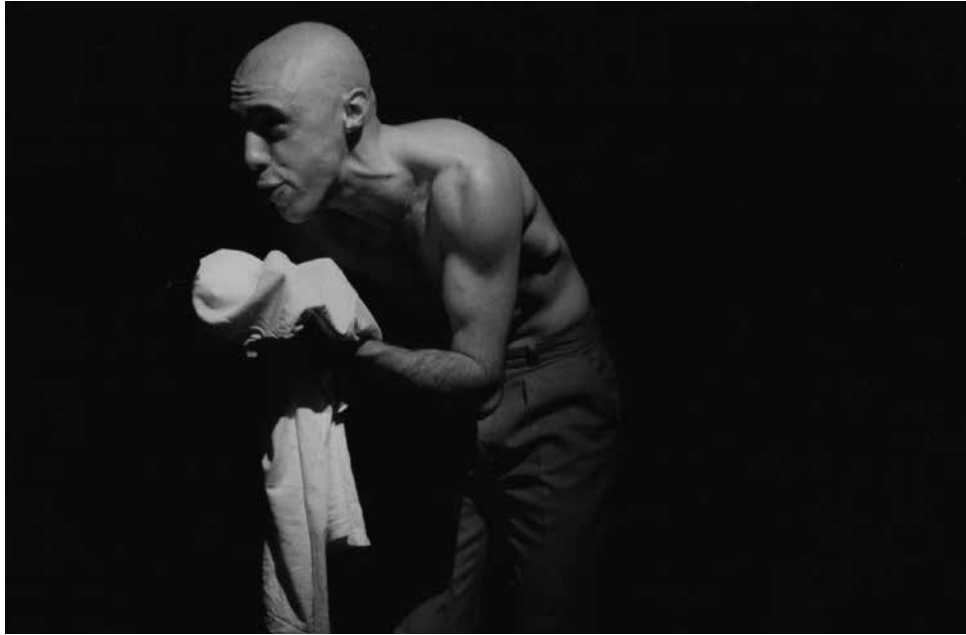
No dia 14 de julho, mediei uma conversa entre António Simão e o público, com grande curiosidade de perceber mais sobre as opções do ator e encenador que há 25 anos trabalha com os Artistas Unidos e outros nomes consagrados. Almada tem uma grande população de operários, sobretudo os ligados à Lisnave, e foi muito interessante ouvir as suas experiências. De repente, era como se tivéssemos na esplanada do Teatro Joaquim Benite vários Hantas contando-nos as suas histórias de vida. Entre eles, houve aquela senhora que nos contou que, na altura do 25 de Abril, os operários cultos não vinham de Lisboa ou Almada, mas sim de Vila Franca, e que foram esses que infundiram nos outros a sede do saber. Houve também o antigo serralheiro da Lisnave, a quem faltava o dedo de uma mão, perdido provavelmente nesse ofício, e que nos contou



UMA SOLIDÃO DEMASIADO RUIDOSA, DE BOHUMIL HRABAL, ARTISTAS UNIDOS (ANTÓNIO SIMÃO), [F] SUSANA PAIVA

a diferença entre as condições de segurança em Portugal e na Suécia, onde também trabalhou. Nesse momento debatíamos a questão: não terá Hrabal feito uma romantização do trabalho escravo? Não terá sido, de facto, melhor Hanta ser substituído pelo avanço tecnológico? Certamente ele, que encontrava a beleza e a poesia nas coisas mais insuspeitas, poderia igualmente encontrá-la em condições mais favoráveis. Mas o que a história de Hrabal nos comunica é precisamente a capacidade de encontrar a beleza e superar a solidão nas condições mais extremas. Daí «uma solidão demasiado ruidosa», porque está povoada de tesouros que ressoam vitalmente.

À medida que ia assistindo ao espetáculo, continuavam a surgir as memórias do labirinto de arquivos das Finanças, onde, de madrugada, me assustava com o som da madeira ou do plástico a estalar, os canos a verter e as lâmpadas a zumbir, e nas minhas mãos um Voltaire, um Rabelais ou um Swift que desfolhava avidamente. Pode um simples operário tornar-se culto? Talvez o grande enigma hoje seja: como é possível um operário não se tornar culto? O «operário das artes», António Simão, confessou-nos ter-se sentido, em tempos, embaraçado por apenas ler cerca de quatro livros por ano, as obras que estudava para fazer os



UMA SOLIDÃO DEMASIADO RUIDOSA, DE BOHUMIL HRABAL, ARTISTAS UNIDOS (ANTÓNIO SIMÃO), [F] SUSANA PAIVA

seus espetáculos. Um amigo informado ter-lhe-á então explicado que quatro livros bem estudados e decorados como ele o fazia era imenso. É esta paixão e deleite pelos livros que encontramos em Hanta. Ele saboreia cada passagem de uma grande obra e bebe canecas de cerveja para se sentir ainda mais extasiado, para tremer todo com as impressões que cada uma dessas passagens lhe traz. A sua não é, portanto, uma questão de querer tornar-se culto. Isso é perfeitamente secundário. Ele apenas quer ser lançado no prazer de sonhar acordado através do portal aberto por essas obras. Prova disso é que o seu conhecimento livresco nunca avança a sua situação profissional. Mesmo quando calha ganhar a lotaria, ele decide gastar rapidamente o dinheiro numa estância de esqui com Mariinha, por ter um certo desprezo à riqueza. Um magnata que conhece nessa estância convence-se mesmo de que Hanta é milionário devido ao à-vontade com que esbanja o pecúlio. Regressado à sua prensa, de bolsos vazios, sente certo alívio. Odeia o seu trabalho e ao mesmo tempo ama-o como se tivesse nascido apenas para fazer aquilo. Isto não é uma apologia da imobilidade social, mas um testemunho do espírito sonhador e introvertido que apenas se pode satisfazer como um ermita e asceta numa gruta dos tempos modernos, a sua oficina de prensagem numa cave escura e húmida. Tal como as ratazanas no subsolo,



UMA SOLIDÃO DEMASIADO RUIDOSA, DE BOHUMIL HRABAL, ARTISTAS UNIDOS (ANTÓNIO SIMÃO), [F] SUSANA PAIVA

lá em cima os homens guerreiam-se e as ditaduras sucedem-se: primeiro o fascismo e depois o comunismo, cada qual com a sua lista de livros a abater, mas Hanta permanece fiel a si mesmo.

Durante o colóquio, António Simão contou-nos que, quando decidira comprometer-se a sério com a carreira de ator, o seu mentor advertiu-o de que haveria dias em que apenas teria para comer uma sopa. Ao que ele terá respondido que lhe parecia bem, que gostava de sopa. Esta é mais uma prova de que António Simão e Hanta são quase uma e a mesma «pessoa». A cigana cozinhava todos os dias a mesma refeição, e Hanta sentia-se feliz. O ator e encenador levou este texto à cena pela primeira vez quando tinha 23 anos (1997). Hoje, 23 anos depois, aos 46, Hanta tornou-se-lhe quase como uma segunda pele. Fez suas as palavras e os ensinamentos do operário checo. Na sua mente e corpo, traz comprimidas as obras de uma carreira. Perto do fim da história, depois do herói saber que vai ser despedido, há um encontro com um crítico de teatro. Distraído e míope como era, esse crítico tinha até então pensado que Hanta era duas pessoas: um velho e um novo. Por vezes, quando o encontrava, tomava-o pelo velho e perguntava-lhe como ia o novo e, outras vezes, o inverso. Nesse momento, o crítico percebe que Hanta é o novo e o velho ao mesmo tempo, o alfa e o ómega, o princípio e o fim. Daqui a

vinte anos desejamos perguntar uma vez mais a António Simão o que sente ao interpretar o operário checo Hanta. Nessa altura ele terá vivido o alfa e o ómega desta personagem. Então, tal como o crítico distraído e míope da história, surpreender-nos-emos por, vinte anos antes, termos apenas captado metade da mensagem e de haver ainda tanto para nos maravilhar.

Uma das minhas memórias laborais reavivadas por esta história foi a de uma entrevista de emprego para a função de limpador de uma grande centrífugadora de argila. Informaram-me que, enquanto estivesse lá dentro, deveria gritar várias vezes cá para fora porque senão alguém poderia ligar a centrífugadora e eu próprio ser feito em massa. Quando perguntei se isso já tinha acontecido, responderam-me que havia pelo menos seis meses que não acontecia. Apesar de tudo, eu estava disposto a entrar na centrífugadora desde que pudesse continuar a dedicar-me à literatura nas minhas horas vagas. Hanta, que tinha a sorte de trabalhar com livros em vez de argila, entra voluntariamente na sua prensa quando sabe que vai ser destituído. Aciona o botão e começa a falar com o seu falecido avô, que, por sua vez, fala com outros antepassados e com Lao-Tse e Jesus. No fim, cada um de nós pode não ser mais que uns quantos livros prensados num cubo de 50 cm por 50 cm, mas, até lá, é possível encontrar significado no grande absurdo aleatório em que essas páginas são escritas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HRABAL, Bohumil (1992) *Uma Solidão Demasiado Ruidosa*, Lisboa, Edições Afrontamento.

Leituras

Book Reviews

O Teatro Pós-Dramático vinte anos depois

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-Dramático*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017, 408 pp.



Uma das críticas que, vinte anos depois da publicação do livro de Hans-Thies Lehmann, se poderá apontar ao termo «pós-dramático» é a de este perfilhar e reforçar uma história do teatro assente numa antinomia levantada no século XVII, que opõe literatura a teatro, e que reforça uma linhagem e especificidade teatrais que o termo «drama» robusteceu. A ser feita, esta crítica terá de aceitar que nenhuma história tem de conter todas as possibilidades de narração. Escolher a palavra «drama» como coração de uma história, que vai de um *pré* a um *pós*, implica, porém, o reconhecimento da centralidade de uma ideia de «drama» com uma tradição forte no pensamento alemão (Hegel). Ou seja, o argumento seguido por Lehmann, cuja consistência é evidente, dá continuidade tanto aos estudos teatrais alemães e à sua teoria canónica (Lessing, Max Herrmann, Bertolt Brecht, Peter Szondi...), como, de um modo mais generalista, a um cânone europeu e ocidental. Mas esta escolha, que, recorde-se, quer acolher práticas teatrais ligadas ao «campo do experimental», significa também que se opta por fortalecer uma certa memória e um cânone – estético e teórico. Lehmann, aliás, não o esconde: «O teatro pós-dramático engloba, pois, a presença/recuperação/continuidade de estéticas mais antigas, incluindo as que se tinham distanciado mais cedo da ideia dramática, seja ao nível do texto ou do teatro. A arte não pode desenvolver-se sem uma relação com formas anteriores» (Lehmann, 2017: 32).

Se é certo que «a arte» não vive o presente sem o seu passado, também é verdade que existem muitos passados e que Lehmann escolhe uma tradição que empurra os espetáculos de que fala para uma lógica que, embora recuse o paradigma dramático, vive com a sua memória como se esta fosse inevitável e necessariamente preponderante.

Não interessa aqui perdermo-nos numa crítica ao termo «pós-dramático» tal como ele é aplicado a um certo teatro que está a ser feito entre a década de 1970 e 1990. A repercussão da escolha de Lehmann e o acolhimento que obteve são sinais por si só da eficácia do seu argumento.

O que antes me interessa, mais de vinte anos depois da publicação do livro e em jeito de balanço da sua receção, é tentar perceber que pistas a sua releitura nos pode dar para uma teoria teatral que acompanhe as mais recentes experiências teatrais. Será que a centralidade do «drama», que, segundo Lehmann, se esvai com as práticas pós-dramáticas, continua a ecoar no teatro contemporâneo de cariz mais experimental? Assim como o teatro pós-dramático pretendia dar casa e visibilidade a quem se dispunha «a correr riscos» (*ibid*: 34), até que ponto podemos abdicar desta tradição e procurar outros cruzamentos, rimas e ecos que estejam mais próximos de parte da realidade teatral contemporânea?

O termo «pós-dramático» tem sido empregado, já ao longo do século XXI, com cada vez maior alcance para abarcar espetáculos, companhias e artistas muito diferentes entre si e que talvez partilhem o simples facto de não seguirem um teatro literário ou dramático. Se se trata de um adjetivo que serve retroativamente para juntar experiências que ficavam de fora, também é verdade que, à medida que o livro de Lehmann foi sendo traduzido e o termo mais divulgado (e repare-se que em Portugal a sua edição chegou dezoito anos depois da primeira edição alemã, embora já circulasse a versão brasileira e a inglesa), a sua aplicação estendeu-se a ponto de «surpreender» o próprio autor.¹

No prefácio à 3.^a edição de *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann escreve:

Estruturas de produção «nómadas», *networks*, novas formas de coletividades passageiras e de criação coletiva, atividades intermediáticas que se servem estética e pragmaticamente da comunicação eletrónica, projectos entre exposição, instalação e performance, [...] teatro com leigos interessado em aspetos documentais, interligação entre processos políticos e estéticos, artísticos e didáticos (*lecture performance*) em e com instituições diversas parecem-me indicar um deslocamento na percepção tradicional das artes performativas. Os teatros há muito estabelecidos já são apenas uma das diversas instâncias promotoras de tais actividades, para as quais a própria ideia de «arte» enquanto tal deixou de constituir, inquestionavelmente, o seu centro de interesse. O «caminho de progresso» do teatro pós-dramático traduz-se também, em muitos aspectos, num caminho de afastamento do teatro-arte, caminho este

que — é um facto — por regra deixou e deixa ficar à vista o que foi posto de parte. (*ibidem*: 12)

Pouco mais de duas décadas após a primeira edição de um dos livros mais influentes da teoria teatral, importa partir desta lista de aparentes descendentes do teatro experimental do final do século XX. Numa conferência em 2017, em Copenhaga, Lehmann confessa a certa altura que os Estudos Teatrais estão «bastante atrás da realidade teatral».²

E revela um interesse, pouco explorado no seu livro de referência, pelas artes plásticas e pela necessidade de cruzar a sua história e teoria com os estudos teatrais. Nesse sentido, proponho que se intersecte a releitura do *Teatro Pós-Dramático* com o que nas últimas décadas se tem pensado no campo mais abrangente das artes e da estética. Esta proposta resulta do facto de, por um lado, hoje se notar uma maior facilidade de cruzamento entre as práticas que ocorrem em contexto museológico e as que ocorrem em contexto teatral, mas, por outro também, existir uma permeabilidade na linguagem teatral que parece esquecida da sua memória dramática e mais interessada ou ocupada com as reflexões estéticas produzidas no campo das artes plásticas e do pensamento estético.

O foco de Lehmann no «drama» levou-o necessariamente a ignorar muito do pensamento que estava a ser produzido no campo das artes plásticas e a ser acompanhado por algumas das práticas teatrais que descreve. A estética e a história de arte têm a vantagem de ter uma muito maior produção escrita e de pensamento do que a teoria teatral e, além disso, de se cruzarem frequentemente com práticas performativas. RoseLee Goldberg, Claire Bishop, Richard Schechner ou Erika Fischer-Lichte, entre outros, vão dando conta dessas contaminações, mas parece ainda existir uma cesura entre a teoria estética e a história e teoria do teatro que faz com que os contágios sejam pouco explorados e o vocabulário produzido no campo da estética desaproveitado pelos Estudos Teatrais.

Mais recentemente, tem sido evidente uma aproximação entre o percurso das artes plásticas e o do teatro, aproximação com já longa tradição, é certo, mas que se faz hoje com muito maior facilidade. Museus e bienais apresentam performances cada vez mais complexas e

1 Como escreve, em jeito de balanço, no site «In Terms of Performance», «uma antologia de palavras-chave» editada por Shannon Jackson e Paula Marincola (<http://intermsofperformance.site/>).

2 <https://vimeo.com/233114130>. Nesta conferência, organizada em 8 de setembro de 2017 por ForsOgsstationen, Lehmann demonstra como o seu pensamento está enraizado na tensão entre teatro e drama, mas, a certo ponto, menciona a necessidade de se estudar hoje teatro em conjunto com as artes visuais. Neste aspeto, aproxima-se parcialmente do ponto que aqui defendo.

encenadas (Anne Imhof, Tino Sehgal, Alexandra Pirici ou o mais recente Leão de Ouro na Bienal de Veneza, as artistas lituanas Rugilė Barzdziukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė, por exemplo), teatros apresentam espetáculos de artistas ligados à prática museológica e formados em artes plásticas (Ragnar Kjartansson, Julien Fournet e Antoine Deefort, Akira Takayama ou Philippe Quesne), museus fazem entrar o teatro (ou a dança) nos seus espaços, o teatro os artistas plásticos nas suas salas, etc. Se o cruzamento sempre existiu (Robert Wilson, paradigma do teatro pós-dramático de Lehmann...), talvez não seja extemporâneo mencionar uma intensificação e normalização desse movimento graças a um entendimento contemporâneo da prática artística que atravessa com grande naturalidade diferentes suportes e escolas. É possível que, precisamente porque parte do teatro se libertou do «drama» (ou de certas ideias de teatro) e as artes plásticas ultrapassaram o modernismo, esta dança entre espaços, instituições, artistas, práticas e formatos se fez hábito e se pode hoje falar desses objetos e experiências artísticas sem mencionar fronteiras e disciplinas ou recorrer sequer à ideia, que, à sua vista começa a parecer anacrónica, da «interdisciplinaridade».

A chamada «arte contemporânea» tem vindo a gerar, desde há mais de quatro décadas, um *corpus* de pensamento e de descrições demonstrativas da enorme abrangência do campo das artes, a que se acrescenta o adjetivo, de que tantas vezes se abdica, «plásticas» em português, em alemão *bildende* (formadoras) e em inglês «visuais». O termo «Arte» serve então uma diversidade habitualmente associada a museus, galerias ou bienais (de arte) e onde podemos ver cinema, vídeo, performances, escultura, instalação, espetáculos ou pintura. Este movimento parece indicar um interesse cada vez menor, ao contrário do que era característico do modernismo, em trabalhar e sublinhar a especificidade de cada área ou disciplina, abrindo-se portas a outros interesses que resultam de curtos-circuitos que vão bem para lá de aspetos formais ou metodológicos. A «condição pós-medium», cunhada por Rosalind Krauss, tem aliás servido para descrever um tempo, nas artes plásticas, em que se ataca a especificidade do suporte, à custa de uma desmaterialização do objeto de arte, do conceptualismo e da influência de Duchamp.³

3 «Dê-se-lhe o nome de arte da instalação [*installation art*] ou crítica institucional, a propagação internacional da instalação com uma mistura de media [*mixed-media installation*] tornou-se ubíqua. Declarando triunfantemente que habitamos hoje uma era pós-medium, a condição pós-medium segue assim a linhagem, não tanto de Joseph Kosuth, quanto de Marcel Broodthaers», Rosalind Krauss (1999), "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-medium Condition*, Nova Iorque, Thames & Hudson, p. 20.

Talvez seja por isso então que o livro de Lehmann está hoje mais distante de certas práticas teatrais contemporâneas. Apesar de descrever um desvio, o *Teatro Pós-Dramático* contribui para definir a especificidade da arte teatral e a sua história particular e distinta enquanto *medium*. É disso sinal não apenas o termo «pós-dramático» como a construção temática que sustenta o índice. «Performance», «texto», «espaço», «tempo» ou «corpo» são tidas como características próprias do teatro, que lhe marcam o género e o inscrevem numa tradição. Nesse sentido, o discurso de Lehmann adere a um pensamento que é transversal a muitos outros autores que escrevem sobre teatro e artes performativas e que lançaram e cunharam conceitos que encontram enorme aceitação e repercussão. Pensemos tanto na já ultrapassada *mimesis* aristotélica, como na «*liveness*» de Philip Auslander, na «copresença» de espectador e espetáculo ou no «*autopoietic feedback loop*» de Fischer-Lichte, na «performance» de Josette Féral ou Joseph Danan ou nas características tidas como especificamente teatrais ou performáticas: a efemeridade, a irrepetibilidade, a convivência com o real, a participação do espectador, etc. O objetivo destes conceitos, que sustentam ideias de teatro, é o de reificar atributos e identificar a especificidade de uma disciplina, separando-a das outras, uma lógica em tudo modernista, tal como ela é descrita por Clement Greenberg no famoso ensaio «Pintura modernista» (1960): «A essência do modernismo consiste, parece-me, no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina – não no sentido de a subverter mas para a entrincheirar com ainda maior firmeza na sua área de competência» (Greenberg, 2003: 774).

Em 1983, Edward Said publicou um ensaio, «Opponents, Audiences, Constituencies and Community», a propósito da relação entre, por um lado, as universidades e a academia e, por outro, a política e a sociedade. O contexto histórico, bem como a realidade americana que o motiva, é singular e não reproduzível; no entanto, este texto disponibiliza reflexões que ajudam a perceber a necessidade de ultrapassar hoje o termo «pós-dramático». Said denuncia uma resistência à permeabilidade no campo académico e um «princípio de exclusão silenciosa que opera dentro das fronteiras do discurso», que foi de tal forma «interiorizado, que áreas, disciplinas e os seus discursos adquiriram um estatuto de duração imutável. [...] Adquirir uma posição de autoridade numa área significa dedicar-se internamente à constituição de um cânone que normalmente acaba por funcionar como dispositivo de bloqueio para um autoquestionamento metódico e disciplinar» (Said, 1983: 149). Este isolamento, que

alimenta as diferentes disciplinas ao mesmo tempo que as torna resistentes à mudança, pode ser mais bem explicado, segundo Said, recorrendo à ideia de *representação*, tal como ela é trabalhada na teoria literária («de Aristóteles a Auerbach») (*ibidem*: 152). E é com a ajuda do conceito que Said consegue formular a seguinte descrição do que considera ser uma «*epistemologia da separação*»: «cada área está separada das outras porque o assunto é distinto. Cada separação corresponde imediatamente a uma separação na função, instituição, história e objetivo. Cada discurso “representa” a sua área, que por sua vez é suportada pelo seu eleitorado e pelo público especializado a que apela» (*ibidem*: 155).

O sucesso e a repercussão de *Teatro Pós-Dramático* pode então estar no facto de, seguindo uma tradição já trilhada e inscrevendo-se nela, Lehmann «*representar*» os Estudos Teatrais, fortalecendo uma certa história mesmo quando descreve práticas que dela se estão a afastar. O tipo de descrição promovido por Lehmann, ao mesmo tempo que contribui para um reforço da identidade dos Estudos Teatrais e do seu discurso, contribui também para uma «*epistemologia da separação*».

É por isso que pode interessar, como resposta ao termo «*pós-dramático*», vinte anos depois, procurar outro vocabulário que não esteja vinculado à disciplina dos Estudos Teatrais nem ao seu cânone teórico. Este esforço permitiria uma mais justa aproximação ao que se experimenta hoje no campo do teatro pondo-se a par da facilidade com que se salta do «*real*» para o «*digital*», da sala de espetáculos para a galeria, da rua para a sala de cinema, da televisão para o livro ou da feira para o festival. Mas a importância do cruzamento com outras histórias está também no facto de ela poder contribuir para uma permeabilidade dos Estudos Teatrais a outros campos de conhecimento e para a sua renovação epistémica, abandonando em definitivo a lógica representativa que as práticas teatrais cada vez menos replicam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GREENBERG, Clement (2003), «Modernist Painting», in Charles Harrison e Paul J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Nova Iorque, Blackwell Publishing.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017), *Teatro Pós-Dramático*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.
- SAID, Edward (1983), «Opponents, Audiences, Constituencies and Community» in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983.

Um material é mais que um substantivo, é a antecipação de um encontro

GUSTAVO VICENTE

Fernando Matos Oliveira (ed.), *Conceitos e dispositivos de criação em artes performativas*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, 269 pp.



1. Este livro dá acesso ao «conjunto de materiais» – como é descrito na contracapa – apresentados no Colóquio Internacional com o mesmo nome, ocorrido em Coimbra, entre 26 e 28 de Novembro de 2015. A referência a materiais – em vez de textos, artigos ou comunicações, como é comum neste tipo de volumes – parece muito justa, uma vez que, além de expressar a sua variedade formal, dá conta da qualidade material que atravessa todo o livro. Com efeito, os materiais reunidos nesta publicação manifestam, na sua larga maioria, uma relação sensível com a prática do pensar e do fazer artísticos – seja a convocar o carácter imanente das interpretações conceptuais sobre a criação artística (capítulo I: *Conceitos*), a imergir na auto-reflexão sobre processos singulares de experimentação (capítulo II: *Dispositivos*) ou a dar a ver formas alternativas de mediação estética (capítulo III: *Remediações*).

O texto de Eduarda Neves que abre o primeiro capítulo, por exemplo, dá o mote para o que lhe sucederá, abordando a génese do termo *dispositivo*, não só do ponto de vista da sua origem foucaultiana, como da perspectiva do seu alcance performativo, patente logo no título: *Um dispositivo é mais que um adjetivo, é mais que um substantivo*. Esta predisposição para dar mais «corpo» às deambulações conceptuais mantém-se através das propostas de mapeamento cognitivo na dança (Ana Mira); de reflexão sobre a proximidade (Susana Mendes Silva) e co-criação (Francesca Rayner) entre performers e audiência; de aplicação da matemática ao estudo do movimento (Telma João Santos); de análise do impacto performativo da cenografia (Filipa Malva) ou de estabelecimento da rede de relações possível entre roupa, corpo e performance (Simone Mina). O segundo capítulo invoca a materialidade da experiência artística, abordando a forma como a activação de diversos dispositivos afecta a percepção dos espectadores. Aqui, embrenha-se no *temperamento* do jogo dramático (Ricardo Seíça Salgado); nos efeitos biopolíticos da

identidade de género na criação artística (André Rosa); nas disrupções sensoriais inerentes ao uso de soluções digitais em palco (Vítor Joaquim); nas possibilidades de articulação multimédia na performance *site-specific* (Frederico Dinis) ou nos ecodispositivos postos em acção por Vera Mantero (Fernando Matos Oliveira). O terceiro capítulo é, porventura, a secção do livro onde essa qualidade material mais se adensa, uma vez que aborda formas concretas de mediação artística. A particularidade da relação entre o teatro e a fotografia estereoscópica (Cláudia Madeira); a hibridiz da relação entre corpo e vídeo-performance (Regilene Sarzi-Ribeiro) e entre espectador-participante e instalação *intermedia* (Isabel Maria Dos); o carácter documental do teatro (Sara Jobard) ou a manifestação cénica de conceitos científicos (Mário Montenegro) são todos exemplos da procura da «matéria enquanto revelação», como diria Artaud.¹ Ou seja, dos aspectos reveladores da(s) prática(s) vivida(s) que as artes performativas intensificam e que nos permitem entrar em contacto com diferentes «modos de criar mundo e de abrir novos horizontes sensoriais e cognitivos», como refere Fernando Matos Oliveira na Introdução. O próprio cuidado posto na edição gráfica do livro convida a esta relação corpórea com o objecto, fazendo salientar a materialidade inerente ao encontro proporcionado pelas artes performativas. No fundo, aludindo ao que Ana Mira descreve no seu texto como «documento sensível», que pode ser extrapolado para o contexto deste livro na medida em que este incorpora a matéria expressiva de uma multiplicidade de corpos que dançam, representam, encenam, tocam, coreografam, cantam, escrevem, fotografam, assistem, ou simplesmente escutam, olham e reconhecem a massa transformadora da criação artística.

2. Numa edição deste género, existe, por vezes, a tentação de «arrumar» aquilo que não tem arrumação possível (nem desejável), ou de tentar homogeneizar a diversidade de olhares sob uma única lente; mas esse não é o caso deste livro. Apesar de o título e divisão por capítulos poder apontar para uma lógica de normalização sequencial entre o pensamento teórico (conceitos), as estruturas de regulação estética (dispositivos) e a prática artística (criação), a verdade é que isso não obscurece a forma como essas componentes se entrelaçam e confundem, nem apaga as valências inerentes ao cruzamento de tópicos e pontos de vista. Pelo contrário, o enquadramento dado por Fernando Matos Oliveira na Introdução, bem como a abertura temática do seu índice, promovem

uma leitura cruzada que dá uma nova luz aos textos individuais. A multiplicidade aqui é encarada de forma substantiva, dando-se a ver as possibilidades de combinação entre textos e contextos de análise e a forma como estes se desdobram noutras conexões potenciais. Para isto, a qualidade das várias contribuições é fundamental, especialmente na medida em que expõem dialécticas onde as interrogações se mantêm vivas e em constante relação. «Porque aspira a arte a uma vontade de verdade?» (Eduarda Neves); «Quão próximos podemos estar na performance?» (Susana Mendes Silva); «Who do we call a performer, a participant and a spectator [...]?» (Francesca Rayner); «Qual a relação entre o corpo performativo e a linguagem do vídeo?» (Regilene Sarzi-Ribeiro) são algumas das questões lançadas nos textos que, de alguma forma, dialogam entre si e se abrem para outras, com as quais se relacionam por proximidade temática, comparação disciplinar ou outro tipo de afinidade epistemológica. Neste sentido, o livro dá a ver, no seu todo, o alcance e a complexidade da rede de relações que o estudo das artes performativas envolve a diversos níveis de análise.

3. Todas estas questões são correspondentes da mesma inquietação primordial que André Rosa manifesta no seu texto quando, a certa altura da sua escrita, o autor «para» para se interrogar: «O que é que isto nos revela?» Esta é a pergunta que todos fazemos enquanto artistas, investigadores ou simples espectadores quando confrontados com qualquer prática criativa em particular. Não é uma pergunta sobre a natureza universal das artes, mas sobre a singularidade dos fenómenos artísticos. É precisamente esta atenção dada ao carácter singular das práticas artísticas que imprime ao livro o seu cunho intemporal; uma vez que a maioria dos seus textos aborda processos de criação e/ou eventos artísticos específicos – sobre os quais não pode haver qualquer tipo de «actualização» histórica, mas apenas o lastro deixado pela memória dos acontecimentos. Nesta perspectiva, o livro constitui também um instrumento de «salvaguarda criadora», como definiu Heidegger² a propósito da preservação das «obras de arte». Este acto de salvaguarda é fundamental para quem faz investigação artística, pois é a partir dos seus alicerces que é possível ir acumulando saberes sobre a diversidade das práticas artísticas – especialmente as que ocorrem na esfera das artes performativas, cujo carácter efémero e marcadamente vivencial exige um esforço contínuo de rememoração e contextualização.

1 Antonin Artaud (2016), *A arte e a morte*, Lisboa, Sr. Teste/Ignota.

2 Martin Heidegger (2019), *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70.

4. A multiplicidade de vozes presentes em *Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas* abre as portas para uma outra multiplicidade – nomeadamente a que é edificada pelos seus leitores potenciais. Do estudante iniciado ao investigador mais experiente, todos encontram, num ou noutro texto, numa ou noutra perspectiva, uma ressonância familiar ou provocadora. E todos encontram, no geral, a possibilidade de entrar em contacto com uma amostra relevante do panorama de investigação das artes performativas, sobretudo a que ocorre em Portugal. Neste contexto, teria sido vantajoso poder contar com pequenas biografias dos autores que contribuem para este volume, de modo que pudéssemos traçar um outro tipo de cartografia composta por quem pensa/faz, como tem pensado/feito e onde se encontra a pensar/fazer dentro da trama de artistas-investigadores que compõem este universo de estudos. Nada, no entanto, que o omnipresente dispositivo googliano não ajude a re-mediatar.

Paixão e fragilidade

JORGE PALINHOS

Luísa Marinho e Mário Moutinho, *O teatro semiprofissional no Porto – Arte, ativismo e experimentalismo nos anos 70 e 80*, Porto, Edições Afrontamento, 2019, 205 pp.



Uma história: no Natal de 1989, a companhia Realejo, dirigida por Victor Valente, está sediada na Rua dos Mercadores, no Porto, e procura autofinanciar-se com sessões regulares de café-teatro, envolvendo membros da companhia e convidados. Este espetáculo, *Nó Cego*, que uma espectadora descreve como o «Cabaret Voltaire» à portuguesa, tem boa adesão do público, até ao dia em que uma chuva intensa derriba um muro nas traseiras da sede da companhia, inutilizando o espaço e acabando com o percurso da companhia.

Outra: João Paulo Seara Cardoso, funcionário do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, dedica parte do seu trabalho a visitar os últimos titereiros de feira portugueses, guardiões do último teatro genuinamente popular, recolhendo materiais, técnicas e histórias de uma prática artística que se extinguiu com o fim do mundo rural português. A sua recolha é guardada numa sala do FAOJ, mas, quando este instituto é extinto e substituído pelo Instituto Português da Juventude, a coleção é deixada ao abandono, acabando por se perder de vez.

Uma terceira: Faúlha é uma companhia teatral fundada em 1973, por Antero Afonso, na zona de Canidelo, em Gaia, e oferece formação e espetáculos gratuitos para a população local, investindo em teatro para a infância. Procurando alguma estabilidade, o grupo informal constituiu-se como cooperativa. Mas, segundo Antero Afonso, os membros do grupo queriam a liberdade do palco e não dedicar o tempo a atas de reuniões e relatórios de conselho fiscal. Perante o peso da burocracia, o grupo acaba por se dissolver ao fim de dez anos.

Estas são apenas três histórias, emblemáticas, daquilo que aborda este livro de Luísa Marinho e Mário Moutinho: o território difuso e incerto de um teatro em potência. Com a expressão «teatro semiprofissional», os autores procuram resgatar a memória de vários grupos que se desenvolveram no Porto entre os anos 70 e 80, que existiam no limbo entre o teatro amador e o potencial da profissionalização, com os seus

membros divididos entre a paixão do que faziam e a insegurança como o faziam.

Com este tema específico, o livro pretende em parte complementar o artigo de Paulo Eduardo Carvalho de 1997, «Brevíssimo Historial do Teatro no Porto no Século XX», onde se mapeava a evolução do teatro profissional daquela cidade entre os anos 70 e 90, e os artigos de Eugénia Vasques sobre o teatro português depois do 25 de Abril e nos anos 90.

A obra, ilustrada com fotografias de cena, cartazes e elementos cenográficos, divide-se em três grandes capítulos: um sobre o teatro no Porto antes do 25 de Abril; outro sobre a evolução do teatro entre o 25 de Abril e as companhias profissionais surgidas nos anos 90, vindas das principais escolas de teatro surgidas na região (a Escola Superior Artística do Porto, o Balletatro, a Academia Contemporânea do Espetáculo e a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo); o terceiro capítulo faz uma resenha biográfica de alguns destes grupos semiprofissionais: Faúlha, Teatro 5, Teatro Ensaio de Gaia, Teatro Amador de Intervenção, O Realejo, Teatro d'Água Acesa, Roda Viva, Banzé, Art'Imagem e Caixa de Pandora. O conteúdo é complementado por um prefácio da antiga vereadora da cultura Manuela de Melo, e um posfácio do crítico Jorge Loureiro Figueira.

Esta é uma obra de inegável importância pela fixação da memória de uma parte importante do teatro do Porto e de Portugal, potenciada pela identificação rigorosa das fontes e o recurso a entrevistas de testemunhas da época.

Todavia, a obra opta por se cingir a factos, datas, espetáculos e nomes, numa posição de aparente neutralidade jornalística. Quase não existe uma contextualização histórica, que dê conta de que estas companhias viveram num período de grande turbulência social, política e artística, e a avaliação crítica é dada quase exclusivamente com base em citações de textos da época de outros autores, como Paulo Eduardo Carvalho, Carlos Porto, Jorge Listopad ou Maria Helena Seródio. É como se os autores do livro não tivessem uma posição afetiva ou crítica sobre as companhias e espetáculos abordados, apesar de um deles, Mário Moutinho, ter sido testemunha ativa da época e do movimento, nomeadamente pela sua participação no Teatro Amador de Intervenção.

Esta posição de objetividade, se por um lado dá o palco aos acontecimentos e protagonistas, por outro torna o texto árido na sua factualidade, exigindo um esforço interpretativo e contextualizador por parte do leitor e dificultando o que parece ser um dos propósitos do livro: defender o valor daquele movimento teatral.

Esse valor pode ser aferido pela profissionalização e persistência do Teatro Art'Imagem até aos nossos dias, pelo trabalho excepcional de João Paulo Seara Cardoso à frente do Teatro de Marionetas do Porto, pela continuação da estética do Roda Viva no curso de teatro da ESMAE, de que foram professores Francisco Beja, João Lóio e José Topa – antigos membros do grupo –, pelo percurso profissional de numerosos artistas que começaram a sua experiência teatral no movimento, e também por alguns objetos artísticos singulares de que o livro dá conta, como *Nó Cego*, que abriu caminho ao sucesso de *Um Cálice de Porto*, da Seiva Trupe, e de *Vai no Batalha*, do Teatro de Marionetas do Porto.

A visão panorâmica do livro dá ainda pistas de reflexão. Em primeiro lugar, a importância da educação como alicerce dos percursos artísticos, tendo sido cruciais, para esta geração, os ensinamentos de João Mota, Roberto Merino e dos cursos de formação da Seiva Trupe. Em segundo lugar, a facilidade de entrada na prática teatral, para o que basta o entusiasmo de um grupo, mas também a dificuldade de singrar, independentemente do mérito, pela escassez de apoios. Em terceiro lugar, a vitalidade do teatro como arte de grupo, que nasce da necessidade de comunicar através do encontro.

O panorama teatral português é mais amplo do que a maioria dos *media* e estudos académicos muitas vezes dá conta, e esta obra de Luísa Marinho e Mário Moutinho é um contributo fundamental para que parte desse panorama não se perca e possa, não só ser aprofundado no futuro, como também olhado, não com indiferença ou condescendência, mas com exigência.

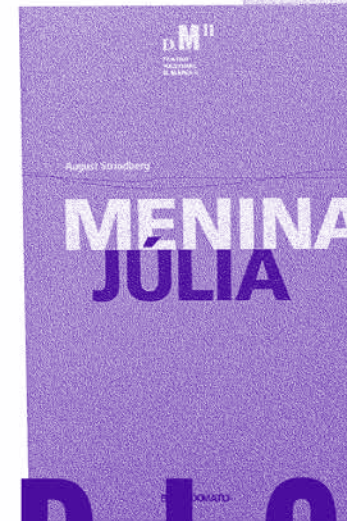






D.M^{II}

MACBETH	William Shakespeare
AZUL LONGE NAS COLINAS	Daphne Escal
AMARILDO DE LUZ	Luís de Camões
COM O AMOR NÃO SE BRINCA	Luís de Camões
AMADEUS	Peter Shaffer
FAZ O SEU AMOR DESPERDICADO	Luís de Camões
GLÓRIA	Luís de Camões
HARPER	Luís de Camões
O HOMEM	Luís de Camões
NUM DIA IGUAL	Luís de Camões
CYRANO DE BERGERAC	Ferdinand Lilliers
IFIGÉNIA, ELECTRA	Luís de Camões
VULÇÃO	Luís de Camões
AGOSTO EM	Luís de Camões
EM BELEZA	Luís de Camões
O CAMAREIRO	Luís de Camões
A PAIXÃO SEGUNDO EURICO	Luís de Camões
A MORTE DE DANITON	Luís de Camões
TRES MULHERES ALTAS	Luís de Camões
TURCARET	Luís de Camões
VIOLENCIA	Luís de Camões
A CONSTITUIÇÃO	Luís de Camões
DA REPUBLICA E DAS GENTES	Luís de Camões
COMO ELA MORRE SOPRO	Luís de Camões
CORIOLANO	Luís de Camões
FILM TONIN	Luís de Camões
O DUELO	Luís de Camões
CANÇÃO DO VALE	Luís de Camões
ENTRARIA NESTA SALA...	Luís de Camões
ROBINSON CRUSOE	Luís de Camões
A VOSSA UONIDADE	Luís de Camões
JOÃO TORRE	Luís de Camões
O IMPERADOR DE VERSALHES	Luís de Camões
CENAS DA VIDA CONJUGAL	Luís de Camões
MANO SAURUS REX	Luís de Camões
OS JURAMENTOS INDISCRETOS	Luís de Camões
ALPHOIS	Luís de Camões
SCATUA VERBA	Luís de Camões



EDIÇÕES D. MARIA II

São mais de 90 títulos. O projeto editorial do Teatro Nacional D. Maria II continua a crescer. Conheça, na Livraria do Teatro, as coleções: Textos de Teatro, Estudos, Biografias do Teatro Português e Biblioteca Básica de Teatro.

10% DE DESCONTO


Os estudantes de Teatro e Artes Performativas têm 10% de desconto em todos os produtos da Livraria do Teatro.

Esta revista foi composta com caracteres

Lyon Text (Kai Bernau, 2009)
+
Aperçu (The Entente, 2010).

Impressa em

Oikos extra white 100 gramas.



ANABELA MENDES
ARMANDO NASCIMENTO ROSA
CATARINA FIRMO
CATARINA NEVES
COSIMO CHIARELLI
DIANA ACOSTA RIPPE
EMÍLIA COSTA
FILIPA FREITAS
FILIPE FIGUEIREDO
GISELA DÓRIA
GUSTAVO VICENTE
JERÓNIMO PIZARRO
JORGE PALINHOS
JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES
LAURA ROZAS LETELIER
LEONOR MADUREIRA
LUÍS FILIPE SOARES
LUIS MIGUEL CINTRA
MARIA JOÃO BRILHANTE
RICARDO BOLÉO
ROBERTA ROSSI
RODRIGO XAVIER
RUI PINA COELHO
TERESA FARIA
VAGNER DE SOUZA VARGAS
ZECA CARVALHO

