

Sinais de cena 1

Junho de 2004





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 1, Junho de 2004

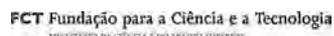
Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho Redactorial	Fernando Matos Oliveira, Miguel-Pedro Quadrio, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Cintra e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	Carlos Porto, Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesochinsky
Colaboraram neste número	Ana Isabel Vasconcelos, Ana Pais, Béatrice Picon-Vallin, Christine Zurbach, Fernando Matos Oliveira, Graça Abreu, Isabel Rio Novo, João Carneiro, João Tuna, Georges Banu, José Pedro Serra, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Marta Brites Rosa, Miguel-Pedro Quadrio, Mónica Guerreiro, Rui Aires Augusto, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Selda Soares, Tatiana Manojlović
Coordenaram este número	Maria Helena Seródio e Paulo Eduardo Carvalho
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@mail.telepac.pt
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé 31 1069 - 153 Lisboa geral@apcteatro.org www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Campo das Letras - Editores, S.A., 2004 Rua D. Manuel II, 33 - 5º 4050 - 345 Porto Tel.: [351] 22 608 08 70 Fax: [351] 22 608 08 80 campo.letras@mail.telepac.pt www.campo-letras.pt
Impressão	Rainho e Neves
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1500 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	



INSTITUTO PORTUGUÊS DO LIVRO E DAS BIBLIOTECAS



MINISTÉRIO DA CULTURA



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIOS DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

Índice

Este número

nove | [Este \(primeiro\) número](#) | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

onze | [O\(s\) Prémio\(s\) da Crítica 2003](#) |

treze | [Uma apresentação de Vera San Payo de Lemos:](#)
[Sobre escritas, reescritas, e outras coisas que merecem ser ditas](#) | Paulo Eduardo Carvalho

vinte e três | [Anexo: Textos publicados por Vera San Payo de Lemos](#)

vinte e cinco | [Percurso](#) | Ana Pais

vinte e oito | [A secreta partitura das imagens:](#)
[Memórias das múltiplas moradas de um castelo interior](#) | Miguel-Pedro Quadrio

trinta e três | ["Um teatro também, ou mesmo, sobretudo, de som":](#)
[Francisco Leal](#) | Paulo Eduardo Carvalho

Portefólio

trinta e oito | [João Tuna 90-04: Ficções fotográficas](#) | João Tuna

Na primeira pessoa

quarenta e nove | [Pedro Penim e o Teatro Praga:](#)
[A responsabilidade máxima do actor](#) | Mónica Guerreiro,
Maria Helena Seródio e
João Carneiro

Em rede

cinquenta e oito | [Efémeros sinais](#) | Rui Pina Coelho

Estudos aplicados

sessenta e um | [A encenação e as idades do actor](#) | Georges Banu

sessenta e nove | [Jornais e revistas de teatro em Portugal](#) | Luiz Francisco Rebello

setenta e dois | [Sófocles: 2500 anos depois](#) | José Pedro Serra

Notícias de fora

setenta e quatro | [Cem números da ADE-Teatro](#) | Luiz Francisco Rebello

setenta e cinco | [Le dernier caravansérail, de Ariane Mnouchkine e do Théâtre du Soleil](#) | Béatrice Picon-Vallin

setenta e oito | [Teatro e intermedialidade](#) | Fernando Matos Oliveira

Passos em volta

oitenta e um	Um teatro que leva em conta a história: <i>Emmanuel Kant</i>	Christine Zurbach
oitenta e quatro	A dramaturgia do eu na vida de todos os dias: <i>Vou a tua casa, Saudades do tempo em que se dizia texto e Actor</i>	Mónica Guerreiro
oitenta e sete	Desumano, demasiado humano: <i>Endgame</i>	Sebastiana Fadda
noventa	Em cena no Teatro do Bairro Alto: <i>A família Schroffenstein</i>	Maria Helena Seródio

Leituras

noventa e três	Casas com asas: precisam-se: <i>A asa e a casa</i> , de Teresa Rita Lopes	Sebastiana Fadda
noventa e cinco	Uma fascinante memória histórica: <i>Do desencanto à revolta / Os deserdados da pátria</i> , de Norberto Ávila	Ana Isabel Vasconcelos
noventa e sete	O que mais há no espaço é vazio: <i>Um forte cheiro a maçã</i> , de Pedro Eiras	Isabel Rio Novo
noventa e nove	Uma recriação mitopoética: <i>Um Édipo</i> , de Armando Nascimento Rosa	Tatiana Manojlovic
cento e um	Fechado no presente: <i>Dorme devagar</i> , de João Tuna	Rui Aires Augusto
cento e quatro	Fedra, a cintilante: <i>Fedra</i> , de Jean Racine	Graça Abreu
cento e sete	De frente ou de costas, o teatro: <i>Teatro em debate(s)</i> , de Maria Helena Seródio <i>et al.</i>	Paulo Eduardo Carvalho
cento e doze	Desvendando patricianas máscaras: <i>As máscaras nigromantes</i> , de Armando Nascimento Rosa	Maria João Brilhante
cento e quinze	Metaforizações teatrais: <i>Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo</i> , de Fernando Matos Oliveira	Paulo Eduardo Carvalho
cento e dezoito	Publicações de teatro em 2003	Maria Helena Seródio

Arquivo solto

cento e vinte e um	Actor Taborda: O homem, o actor e a imagem	Selda Soares
--------------------	--	--------------

Este (primeiro) número

Maria Helena Serôdio

Uma publicação como esta é uma aventura desejada há muito pelos críticos de teatro reunidos na sua Associação Portuguesa, braço entre nós da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT / IATC). A ousadia, contudo, só foi viabilizada quer pelo novo impulso que a sua reorganização de 2002 potenciou (porque, sem renegar por completo o seu passado, passou a contar com membros mais jovens e dinâmicos), quer pela convergência de esforços com o Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, onde, de resto, alguns dos seus membros desenvolvem trabalho de investigação e docência.

De ambos os lados se julgou vital criar um espaço de documentação, debate, análise e 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 (onde possamos ir, ou de onde possamos receber colaborações relevantes).

A razão maior de um lançamento como este decorre, em primeiro lugar, da verificação de uma acelerada redução do espaço dedicado ao teatro nos meios de comunicação, o que constitui uma das razões para que a visibilidade desta forma artística fique quase só entregue aos cartazes (ou *spots*) publicitários, a entrevistas de ocasião e a algumas breves notas avaliativas dos poucos críticos de teatro que ainda perduram em alguns jornais.

Por outro lado, o debate teórico, a investigação histórica, o juízo crítico, a problematização da relação do teatro com outras formas de arte são alguns dos assuntos que vêm carecendo, em geral, de espaço editorial próprio onde possam desenvolver-se, contribuindo, como será de desejar, para um enriquecimento da nossa reflexão em torno do teatro e outras artes performativas, mas também com eventuais repercussões na própria qualidade das artes cénicas.

No panorama das publicações periódicas que em Portugal se ocupam de questões ligadas ao teatro há neste momento cinco títulos, de desigual fôlego e de incerta periodicidade, mas que existem, de algum modo, em molduras específicas. Assim, *Adágio*, *Cadernos* e *Artistas Unidos* são revistas ligadas a companhias de teatro (respectivamente CENDREV, Companhia de Teatro de Almada e Artistas Unidos) e, acolhendo embora estudos e materiais diversos, têm, naturalmente, como designio central dar a conhecer as suas produções, os repertórios que seleccionam, as ligações que promovem. Idêntica relação com uma instituição específica tem o jornal *Duas colunas* que o Teatro Nacional S. João do Porto vem assegurando. Um quinto caso – a *Setepalcos* – está ligado à Cena Lusófona e contempla a realidade artística dos países da CPLP.

A circunstância de esta nossa revista poder contar com a colaboração do Centro de Estudos de Teatro (que em 2004 perfaz 10 anos de existência) permite também assinalar o desenvolvimento entre nós do campo científico dos "Estudos de Teatro" ao nível da pós-graduação (cursos de Especialização, Mestrado e Doutoramento), o que se verifica desde meados dos anos 90 do século passado no contexto da Faculdade de Letras de Lisboa. Essa nova especialidade, referida às Humanidades e aos Estudos Artísticos, tem-se traduzido em dissertações de alguma consistência, bem como em diversos trabalhos de investigação que necessitam claramente de um espaço editorial não apenas para dar a conhecer o que se tem feito, mas também para suscitar um mais amplo debate em torno das questões estudadas.

A periodicidade – semestral – por que se optou resulta do ponto de equilíbrio entre o que era o nosso desejo e o que são as nossas verdadeiras possibilidades logísticas e de recursos financeiros. Com efeito, um apoio – modesto – do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas e a contribuição pontual, através de publicidade, por parte de duas instituições (o Instituto das Artes e o Teatro Nacional S. João),

são uma moldura quase insuficiente, mínima em rigor, mas foi quanto bastou neste momento para aí vertermos esta nossa inabalável determinação de dar voz a um pensamento crítico que reivindicamos nosso – atento à pluralidade do campo, conhecedor das modalidades artísticas que no teatro se interceptam, desejoso de dialogar, de questionar, de comprometer-se. E o esforço justifica-se porque consideramos, de facto, imprescindível esta nossa intervenção activa no campo das artes, do saber e da comunicação.

Na sua organização interna designámos um Conselho Redactorial formado por jovens críticos, docentes e investigadores, representativos do trabalho que vem sendo realizado em diversas zonas do país. Relativamente ao seu Conselho Consultivo, é de referir a ampla dimensão nacional e internacional do conjunto de especialistas que apresenta: desde académicos portugueses de renome, que asseguram o estudo do teatro em diferentes universidades do país, a teatrólogos de valor, bem como a críticos de teatro que, em Portugal e no âmbito da Associação Internacional de Críticos de Teatro, representam os críticos do seu país.

Este primeiro número inicia já os 10 “trabalhos” (feitos rubricas) que nos propomos perfazer em cada número e que não apenas representam zonas de estudo, registo e problematização, mas que também ensaiam formas distintas de aproximação à arte e aos profissionais envolvidos na criação.

Escolhemos para o nosso *Dossiê temático* a primeira apresentação pública da renovada Associação Portuguesa de Críticos de Teatro: a atribuição do Prémio da Crítica e das Menções Especiais. A forma como o fizemos, com as declarações críticas de membros do júri a propósito das distinções que merecidamente atribuíamos (e que aqui reproduzimos), foi já sinal inequívoco da seriedade e exigência que colocamos ao nosso trabalho, bem como da atenção com que damos testemunho comprometido do que há a celebrar no teatro em Portugal.

Nas recensões a livros de e sobre teatro (*Leituras*), tal como na crítica a espectáculos (*Passos em volta*) procurámos – na disponibilidade de espaço gráfico e no empenhamento possível de colaboradores – dar (alguma) conta da diversidade enorme do que existe nesses campos. E é essa diversidade que elegemos para análise e reflexão, convencidos que estamos de que alguns dos conceitos com que vulgarmente se estabelecem fronteiras ou enunciam dicotomias tendentes a minorizar um dos termos (o novo vs. o velho, o estabelecido vs. o alternativo, etc.), podem não ser os mais operatórios para dar conta da consistência artística de muitos dos projectos que vão animando o teatro entre nós.

A entrevista plural (*Na primeira pessoa*) a um jovem fazedor de teatro – Pedro Penim – visa tornar mais conhecida a sua actuação no contexto do Teatro Praga e revelar os procedimentos estéticos com que vêm dando corpo às suas criações. Em contraponto (no *Arquivo solto*), elegemos um velho actor oitocentista – Taborda – cuja memória não está esquecida e que é aqui perspectivado em função não apenas de uma nota biográfica, mas também no enquadramento do que foi sendo a fotografia de actor.

Hoje a fotografia de teatro obedece a critérios e exigências muito diferentes e disso damos conta nas escolhas que João Tuna fez a partir do seu vasto e diverso arquivo (*Portefólio*). Entretanto, *De fora* chegam-nos notícias de um espectáculo de Mnouchkine (na pena brilhante de Béatrice Picon-Vallin), bem como de uma revista espanhola de grande qualidade e de fôlego verdadeiramente internacional, e ainda de um livro em alemão sobre teatro que ainda não está disponível em português. E se a rubrica *Em rede* nos conduz por essa outra forma de acedermos a realidades distantes de nós (pela *internet*), os *Estudos aplicados* desenvolvem de forma mais ponderada temas de reflexão que lemos com prazer tanto na escavação historiográfica de Luiz Francisco Rebello, como no fulgor da meditação estética e humana de Georges Banu, como ainda na nota – breve, mas muito esclarecedora – de José Pedro Serra sobre o teatro de Sófocles.

É, assim, com indisfarçável orgulho que aqui nos apresentamos!

O(s) Prémio(s) da Crítica 2003

Paulo Eduardo Carvalho

Durante largos anos, uma das manifestações mais visíveis e regulares da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro consistiu na atribuição anual de um conjunto de prémios, distribuídos pelas diversas modalidades de maior reconhecimento no domínio da criação teatral. Quando relançámos a nossa actividade, em início de 2003, foi opinião praticamente unânime dos antigos e novos membros da APCT que seria importante retomar essa iniciativa: porque nos continua a parecer pertinente destacar a qualidade diversa daquilo que, entre nós, se vai fazendo, mas também porque acreditámos que a essa distinção poderia corresponder uma oportunidade para se reflectir criticamente sobre a prática que a suscita.

São, contudo, muito diversas as coordenadas da criação teatral nestes primeiros anos do século XXI, quando comparadas com as dos anos oitenta e noventa do século passado. Ao mesmo tempo a que se assiste a uma multiplicação, diversificação e dispersão geográfica da criação teatral, deparamo-nos com uma inquietante retracção do espaço crítico, nas suas amplas valências de informação, análise, debate e avaliação. Considerámos, assim, não estarem reunidas as condições para regressar à atribuição de prémios por modalidades, sobretudo porque tal estratégia, de inequívoca legitimidade, parece sempre conduzida pela ambição discutível de eleger o "melhor", ainda que no espaço de um ano ou temporada. Acabámos por optar pela criação de um único prémio – o Prémio da Crítica –, destinado a distinguir "uma invulgar contribuição para o panorama artístico nacional" no domínio das artes performativas. Mas porque antecipávamos a frustração induzida por esta espécie de modelo único, contemplámos no regulamento então aprovado a possibilidade de atribuição de Menções Especiais, até ao número máximo de três. O mesmo regulamento definiu ainda a nomeação anual de um júri de cinco pessoas, com a tarefa da decisão final, mas também com a responsabilidade de atender às sugestões que, oportunamente, os restantes associados lhes fizessem chegar.

O júri nomeado para o ano de 2003 traduziu o desejável rejuvenescimento desta Associação: Ana Pais, Miguel-Pedro Quadrio, Mónica Guerreiro, Rui Cintra e eu próprio. Decidiu este júri atribuir o Prémio da Crítica 2003 à tradutora e dramaturgista Vera San Payo de Lemos e, tirando o máximo partido das possibilidades concedidas pelo já referido regulamento, atribuir ainda três Menções Especiais: ao projecto *Percursos*, uma iniciativa do Centro de Pedagogia e Animação do Centro Cultural de Belém, coordenado por Madalena

Victorino e Giacomo Scalisi; ao espectáculo *Circo*, do Teatro da Garagem, com texto e encenação de Carlos J. Pessoa; e ao sonoplasta e desenhador de som Francisco Leal.

Se, por um lado, esta nova moldura de atribuição de prémios surgiu como a nossa resposta à referida fragmentação do tecido teatral português a nível produtivo e criativo e à consequente consciência da impossibilidade de um visionamento exaustivo da totalidade da criação teatral em todo o território nacional, por outro, ela trouxe consigo a possibilidade de acrescentar um novo tipo de sequência e "consequência" à nossa atenção crítica. Assim, no dia escolhido para a cerimónia da entrega pública dos humildes troféus oferecidos pela APCT – concebidos pelos mesmos criativos talentosos que asseguram o desenho gráfico desta revista –, esta Associação criou a oportunidade de presentear os distinguidos com um momento raro de partilha colectiva de um discurso mais desenvolvido e argumentado sobre o seu labor. Tratou-se, a um só tempo, de publicamente justificarmos as nossas convicções e, por outro, de contribuir, como julgamos ser nosso dever, para a ampliação "crítica" dos méritos reconhecidos aos premiados.

As contribuições que integram o *dossiê* temático deste primeiro número da nossa revista, *Sinais de cena*, correspondem, assim, aos textos que foram apresentados nessa cerimónia, realizada no passado dia 15 de Maio, às 18h, no espaço do Jardim de Inverno do Teatro Municipal de S. Luiz, por amável cedência do seu director, Jorge Salavisa, e cuidada atenção de Francisco Barbosa. Porque optámos por não "pré-formatar" excessivamente estas intervenções, cada um dos textos que agora aqui se reproduz reflecte a abordagem muito pessoal que cada um dos intervenientes adoptou face ao seu entendimento do objecto e da ocasião. Com base na divisão de tarefas decidida ainda durante a reunião do júri, coube a Ana Pais assegurar a apresentação de *Percursos*, a Miguel-Pedro Quadrio o comentário de *Circo* e a mim próprio as apresentações de Vera San Payo de Lemos e de Francisco Leal.

É nossa convicção que esta nova modalidade de atribuição de prémios e, agora, a publicação do material crítico por eles suscitado preenchem, ainda que parcialmente, aquele que é o principal objectivo da nossa Associação: "Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas".

>
Os prémios!

Vera San Payo de Lemos.

Madalena Victorino.



>

Maria Helena Seródio e
Vera San Payo de Lemos.

O Jardim de Inverno do
Teatro Municipal de S. Luiz.



>

Mónica Guerreiro e
Miguel-Pedro Quadrio.

Carlos J. Pessoa e
Miguel-Pedro Quadrio.

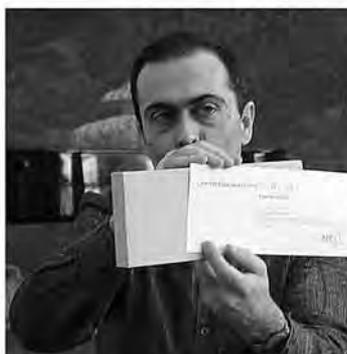


>

Madalena Victorino.

Paulo Eduardo Carvalho.

Carlos J. Pessoa.



>

Francisco Leal.

Paulo Eduardo Carvalho,
Maria Helena Seródio e
Rui Cintra.



Uma apresentação de Vera San Payo de Lemos: Sobre escritas, reescritas, e outras coisas que merecem ser ditas

Paulo Eduardo Carvalho



<

Vera San Payo de Lemos,
fot. Fernanda Carvalho.

1. Vera San Payo de Lemos assegurou, em 2003, a tradução, dramaturgia e versão (nesta última valência, em colaboração com o encenador João Lourenço) dos textos para os espectáculos *Copenhaga*, do inglês Michael Frayn, *Demónios menores*, do norte-americano Bruce Graham, e *O bobo e a sua mulher esta noite na Pancomédia*, do alemão Botho Strauss, assim confirmando uma das mais consistentes contribuições criativas para o teatro português contemporâneo. Num ano em que Vera San Payo de Lemos, discretamente, comemora vinte e cinco anos de actividade teatral regular, decidiu um júri composto por cinco membros da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro atribuir-lhe o Prémio da Crítica 2003, deste modo reconhecendo a consistência e a relevância artística do seu contributo para a afirmação, em Portugal, do labor tradutório e dramaturgic e, por essa via, para a divulgação de textos e autores representativos da dramaturgia contemporânea, com consequências significativas no enriquecimento dos repertórios que, entre nós, vêm sendo construídos.

Desde 1980 – isto é, o ano em que participou nessa

experiência fundadora que terá sido a criação portuguesa de *Baal*, de Bertolt Brecht –, que a tradutora e dramaturgista se tem notabilizado, entre outras coisas, pela revelação entre nós da literatura dramática em língua alemã: recordem-se os muitos textos de Brecht (*Baal*, *A boa pessoa de Setzuan*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, *Mãe Coragem e os seus filhos*, *Happy End*, *A ópera de três vinténs*, bem como os textos para o espectáculo musical *O mar é azul, azul*); mas também as obras de outros dramaturgos alemães, como Friedrich Karl Waechter (*Tu e eu*), Tankred Dorst (*Fernando Krapp escreveu-me esta carta e Merlim*), Urs Widmer (*Top Dogs*), Lutz Hübner (*O coração de um pugilista*), Oliver Bukowski (*Até mais ver*), Marius von Mayenburg (*Cara de fogo*) e Botho Strauss (*O tempo e o quarto*, *Grande e Pequeno* e *O bobo e a sua mulher esta noite na Pancomédia*); e ainda dos austríacos Werner Schwab (*As presidentes e Peso a mais, sem peso, sem forma*) e Peter Turrini (*José e Maria*).

Mas a sua actuação tem também, em idêntica medida, privilegiado autores de língua inglesa, sejam eles norte-americanos, tais como Eugene O'Neill (*Desejo sob os ulmeiros*),

>

A visita,

de Eric - Emmanuel Schmitt,

enc. João Lourenço,

Teatro Aberto, 2001

(João Perry e João Reis),

fot. João Lourenço.



Sam Shepard (*Loucos por amor e Coração na boca*), David Mamet (*Oleanna*), Neil LaBute (*Socos. Peças dos últimos dias e A forma das coisas*) e Bruce Graham (*Demônios menores*), bem como Stephen Sondheim e Hugh Wheeler, autores da obra musical *Sweeney Todd*; ingleses, como Shakespeare (*Romeu e Julieta*), Shelagh Delaney (*Um sabor a mel*), Jim Cartwright (*A rua*), David Hare (*Luz de Inverno*), Patrick Marber (*Quase*), Michael Frayn (*Copenhaga*); irlandeses, como Frank McGuinness (*Alguém olhará por mim*) e Conor McPherson (*Água salgada e Lucefêcit*); sul-africanos, como Athol Fugard (*O caminho para Meca*); e ainda Ariel Dorfman, um argentino que escreve em inglês (*A morte e a donzela*).

A um total que ultrapassa as quarenta traduções e/ou dramaturgias, será ainda necessário acrescentar os franceses Georges Feydeau (*A dama do Maxim's*), Jean Anouilh (*O ensaio*), Bernard-Marie Koltès (*Na solidão dos campos de algodão*) e Eric-Emmanuel Schmitt (*A visita*), os russos Tchekov (*Jardim das cerejas*) e Nikolai Erdman (*O suicidário*), os italianos Dario Fo e Franca Rame (*Oiçam como eu respiro*) e o norueguês Ibsen (*Peer Gynt*).

Trata-se de uma "obra" vastíssima cujo verdadeiro alcance se revela extraordinariamente difícil de recuperar e avaliar, desde logo porque a sua existência está intimamente associada à efemeridade da própria experiência teatral, mas também em consequência da "invisibilidade" a que são, inclusive criticamente, tantas vezes, condenadas as operações tradutórias e dramaturgias. Relativamente à tradução sobrevive ainda, assaz disseminada, a ideia de que ela será tão mais competente quanto mais "fiel", "fluida" e "transparente" se mostrar (cf. Carvalho, 1999). Aquilo que muitas vezes é menosprezado na, reconhecidamente difícil, tarefa de avaliação crítica deste tipo de intervenção, é a maior ou menor coerência das estratégias e soluções tradutórias relativamente à natureza das propostas cénicas dos espectáculos em que cada um dos textos traduzidos se integra. Uma perspectiva que se revela de particular utilidade quando aplicada ao trabalho de Vera San Payo de Lemos.

No que diz respeito à actividade dramaturgica, por muito indispensável que ela se revele em qualquer processo de criação cénica, o facto é que, ao contrário do trabalho de um cenógrafo ou de um actor, nem sempre se mostra

tarefa fácil identificar algo que possa ser apresentado como prova tangível da contribuição do, ou da, dramaturgista para determinado espectáculo. Se nuns casos, alguns criadores continuam, legitimamente, a recusar a existência ou sequer a necessidade da figura do dramaturgista na equipa criativa, reclamando tais competências para a esfera da sua intervenção autoral, noutros, em que o trabalho de dramaturgia surge efectivamente confiado a um determinado participante ou "cúmplice" criativo, parece esperar-se dele (ou dela), sobretudo, que contribua para a experiência teatral global e para o esforço de todos os criadores envolvidos, não devendo, por isso, assumir nenhum particular protagonismo.

Bernard Dort, responsável pela abertura de uma disciplina de Dramaturgia no Conservatório de Paris no início da década de oitenta, referia-se a esta actividade como "um estado de espírito dramaturgico. Uma prática transversal. Não uma actividade em si" (Dort 1986: 10), apresentando-a simultaneamente como um "ofício de transição" e uma "prática pedagógica":

Diria, por isso, que o ofício de dramaturgista é um ofício de transição. Também ele deve ser "liquidado" no fogo de artifício da representação. Trata-se, literalmente, de um lugar de passagem. Duvido que se possa ser dramaturgista durante toda a vida. A dramaturgia não se pode contentar consigo mesma. Deve dar lugar ora à escrita, ora à realização de espectáculos. Talvez ela não seja mais do que uma prática pedagógica. Ensina um estado de espírito. Convida os criadores de teatro a tomar consciência da sua actividade. Responsabiliza-os. Torna-os responsáveis pelo sentido ou sentidos das suas realizações. (Dort 1986: 10, tradução minha)

Para lá das formulações inspiradas de Bernard Dort, importará, sobretudo, reconhecer que o papel e as funções do dramaturgista, como figura autónoma e especializada ou não, variam muito conforme os contextos e que, do mesmo modo que não existe um receituário único para a criação teatral, também não existe nenhum modelo para a intervenção dramaturgica (Cf. Versény 2003: 387; Cardullo 1995). Identificando o lugar da dramaturgia como uma espécie de "enclave ambíguo entre a encenação e o texto", Ana Pais avançou, num estudo recente sobre a dramaturgia, com uma imagem sugestiva, mas de ousada conotação ameaçadora:

"Dado a sua pluralidade, poderíamos mesmo considerá-la um conceito-hidra, um ser com muitas cabeças que se multiplica em ramificações permanentes" (Pais 2004: 15). A própria Vera San Payo de Lemos teve já, por diversas vezes, a oportunidade de reconhecer que a dramaturgia se apresenta como "uma actividade de múltiplos contornos indefinidos e marcas indistintas" (Lemos 1994: 64).

Tanto a tradução de teatro como o trabalho dramático constituem áreas de intervenção no processo de criação teatral que, entre nós, por razões várias, só em anos mais recentes vêm merecendo a necessária atenção, tanto a nível criativo como a nível de comentário e análise. Com a consciência das vantagens e dos riscos de qualquer especialização, impõe-se como um facto mais ou menos indiscutível que as transformações que o teatro português conheceu nas últimas três décadas se reflectiram de forma expressiva, e nem por isso menos variada, na prática



tradutória e dramática: elevaram-se níveis de exigência, buscaram-se competências, desenvolveram-se métodos, sofisticaram-se as articulações criativas, desenharam-se cumplicidades, definiram-se percursos, num movimento que, genericamente, se pode considerar como decisivamente enriquecedor do tecido teatral português. É e no seio desse vasto território que deveremos tentar cartografar a prática criativa de Vera San Payo de Lemos.

Para uma discussão efectiva e mais justa da dimensão real da actividade desta tradutora e dramaturga seria, assim, desde logo, necessário entregarmo-nos ao prazer da actuação da memória, nossa e alheia, dos espectáculos em que participou. Mas, sem dúvida, que para um comentário de maior profundidade e alcance, seria igualmente imperativo

estudar todos os textos dramáticos traduzidos e "reescritos" por Vera San Payo de Lemos, muitos deles em produtiva colaboração com outros criadores – e como seria útil, aqui, se beneficiássemos da tradição alemã de publicar "livros-programa" em que se reproduzem integralmente os textos das peças, indicando os cortes e as transformações introduzidas –, bem como todos os outros textos originalmente escritos a propósito de cada uma dessas aventuras. Seria ainda necessário recuperar reacções críticas, ponderar impactos públicos, aprofundar os métodos de trabalho praticados pelos diversos criadores envolvidos, e entrevistar não só a própria tradutora e dramaturga, mas também muitos dos seus mais próximos colaboradores, etc.

Ao deixar aqui tão toscamente esboçado um mais do que justo e merecido projecto de trabalho, pretende-se, sobretudo, advertir para o facto de estas palavras se oferecerem simplesmente como a sinalização possível, e necessariamente provisória, senão mesmo precária, de uma obra que justifica, para lá do reconhecimento que agora lhe é prestado, uma atenção muito mais empenhada e disponível para atender à complexidade das operações constitutivas do tipo de labor criativo que lhe está associado (vejam-se, contudo, os estudos parcelares de Carrington 1991, e Teixeira 1998). Proponho-me, assim, baseado numa pequena amostra de alguns dos materiais indicados, esboçar breves apontamentos e reflexões, avançando com algumas hipóteses de caracterização do percurso criativo de Vera San Payo de Lemos.

Acrescente-se, ainda em jeito preambular, que a atribuição deste prémio constitui também uma rara oportunidade para combater a já discutida "invisibilidade" do labor tradutório e dramático – de que a "discrição", pessoal e profissional, praticada pela premiada é imagem paradigmática (cf. Nunes 2003). Parece-nos, de facto, necessário e urgente que esse labor seja arrancado dos bastidores onde habitualmente se desenvolve e refugia, deslocando-o para o centro da cena, pois esse é o lugar para uma mais justa discussão da imensa variedade de procedimentos envolvidos. É nesse sentido que se procederá à exposição de algumas das suas estratégias e à valorização dos seus mais positivos contributos.

2.

Com uma formação linguística e literária na área dos estudos alemães e ingleses, a actual dramaturga residente do Novo Grupo/Teatro Aberto deve à obra de Brecht as suas experiências formadoras no domínio do teatro, primeiro, em meados dos anos 70, com a tradução de alguns textos para um seminário de actores orientado pelo director do Centro Brechtiano de Berlim, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, e depois, em 1980, com a já referida participação nessa aventura que terá constituído a primeira criação portuguesa de *Baal*. Tratou-se de um espectáculo com encenação de João Lourenço (que já tinha, entre 1975 e 1976, encenado *As espingardas da mãe Carrar* e *O círculo de giz caucasiano*) e interpretação de Mário Viegas e João

<
O suicidário,
de Nikolai Erdman,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 1983
(Mário Viegas),
fot. João Lourenço.

>
Peer Gynt,
de Henrik Ibsen,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 2002
(João Pedro Vaz),
fot. Ramon de Melo.



Perry, que a própria tradutora e dramaturgista já descreveu em termos sugestivamente fundadores: "O que tinha começado por parecer uma aplicação prática de estudos literários a uma área específica, o teatro, acabou por ser um primeiro trabalho de dramaturgia" (Lemos 1994: 66). Para além de uma dissertação de mestrado, em 1988, dedicada à obra do jovem Brecht, Vera San Payo de Lemos participaria, até 1998, em mais seis espectáculos baseados na obra do dramaturgo alemão, sempre em colaboração com o encenador João Lourenço e, muitas vezes, também com a participação de José Fanha: *A boa-pessoa de Setzuan* (1984), *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1985), *Mãe Coragem e os seus filhos* (1986), *Happy End* (1989), *A ópera de três vinténs* (1992), e o espectáculo de canções *O mar é azul, azul* (1998).

Este núcleo de experiências práticas e de investigação em torno da obra de Brecht afirma-se como determinante no desenvolvimento de alguns dos procedimentos mais característicos da intervenção dramaturgista de Vera San Payo de Lemos. Numa reflexão, singularmente esclarecedora, como é seu hábito, que em 1994 dedicou à exposição de alguns "pontos e linhas" da sua prática dramaturgista, Vera San Payo de Lemos invoca os nomes de Lessing, com a sua *Dramaturgia de Hamburgo, de 1767* – momento efectivamente fundador de um entendimento da dramaturgia como "consciência crítica" do espectáculo teatral –, e de Brecht, criador ao qual, sobretudo no contexto do Berliner Ensemble, se ficará a dever uma mais clara autonomização do papel do dramaturgista, doravante integrado como elemento de pleno direito na

equipa responsável pela criação do espectáculo. O estabelecimento desta deliberada e consciente genealogia esclarece, primeiro, um entendimento do trabalho dramático como decisivamente centrado no texto e em tudo aquilo que implica a sua material "passagem à cena", e, segundo, uma mais complexa, e porventura rica, negociação autoral, na medida em que, à imagem da prática dramática brechtiana, o texto a traduzir, a "verter" e a encenar, se oferece como um material apropriável e reconfigurável, em função das mais diversas coordenadas, determinadas, desde logo, por um novo contexto criativo e de comunicação com o público.

Numa outra reflexão que dedicou à tradução de *A ópera de três vinténs*, Vera San Payo de Lemos insiste, sempre que se trate de traduzir Brecht "para o teatro", não só na necessidade de "reflectir sobre a teoria e a prática do teatro épico por ele desenvolvido", mas também na legítima, senão mesmo na justa pertinência, de replicar "princípios e estratégias semelhantes às que enformaram as fases de *tradução e recriação*" das suas próprias "versões" – tal como aconteceu com o trabalho, realizado por Elisabeth Hauptmann, Brecht e Weill, em 1928, sobre *The Beggar's Opera*, de John Gay. Reafirmando a convicção de que "traduzir Brecht para o teatro é interpretar os seus textos e recriá-los aqui e agora", *A ópera de três vinténs* que se oferecia ao público português, em 1992, era uma "versão própria (...) marcada desde o início pelas escolhas do projecto de encenação e depois alterada, cortada e acrescentada ao longo do processo de trabalho, dos ensaios até à estreia". Apoiadas numa lúcida consciência da necessidade de um "tratamento diferenciado dos elementos dramáticos, narrativos e lírico-musicais" do texto original, as operações de reescrita incluíram, neste caso, por exemplo, a ampliação das funções dramáticas da personagem do cantor de rua, a que não terá sido alheia a "personalidade do intérprete" (Fernando Gomes) e a sua facilidade de contacto directo com o público (cf. Lemos 1998: 215).

Apresentados como "versões", os diversos textos de Brecht fixados para os espectáculos já referidos exibem, assim, inúmeros exemplos de "cortes ou alterações de sequências de cenas e falas isoladas" ou "acrescentos e modificações em relação ao texto original". Dois outros exemplos: em *Mãe Coragem e os seus filhos*, é criada a personagem do "soldado-de-todos-os-tempos", uma figura com acrescidas funções narrativas retirada de uma história de almanaque do autor alemão, "O soldado de La Ciotat", introduzida na versão portuguesa para, de algum modo, potenciar os propósitos "anti-ilusionistas" de Brecht; em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, a figura do apresentador-narrador é transformada num realizador de cinema que está num teatro de ópera para filmar aquele espectáculo, tendo-lhe sido atribuídos dois tipos de discurso: um texto de narrador, escrito a partir das réplicas originais do apresentador, e um texto de realizador, escrito pelos próprios autores da versão.

A lição brechtiana de desenvoltura nas operações dramáticas combinada com esta propensão para "aproximar a acção das pessoas", centrando-a no "aqui e agora", explica,

por exemplo, a decisão de "ir ao passado buscar a história de *Romeu e Julieta* para a contar num palco de hoje, ao público do final da década de oitenta, num português bom de ler, dizer e ouvir", do mesmo modo que explica a opção por introduzir nessa tragédia romântica de Shakespeare a figura de um "clown" capaz de "quebrar a quarta parede da ilusão, aproximar-se do público e lembrar-lhe que está a assistir a um espectáculo e que a realidade é outra coisa" (Lemos 1988a).

Paralelamente à abundância de material recolhido em torno dos textos e das experiências cénicas, à utilização de uma vasta bibliografia crítica e à natureza aturada e atenta do trabalho desenvolvido (cf. Teixeira 1998: 80), verifica-se uma nítida, e legítima, tendência, em muitos dos espectáculos, para aproximar as peças do público-receptor, tendo em conta um certo entendimento dos aspectos do tempo e do lugar da representação, com o propósito claro de facilitar a tarefa do espectador na apreensão correcta dos sentidos produzidos pelo espectáculo. Se o gesto resulta assimilador – na medida em que a estranheza do original é substituída por sinais mais reconhecíveis na cultura receptiva (cf. Aaltonen 2000: 55) –, não é menos verdade que ele dá novo sentido ao entendimento da "tradução" como um momento mais no crescimento do original.

Vera San Payo de Lemos tem-se empenhado na demonstração, prática e teórica, de uma clara distinção entre "tradução de teatro" (destinada à leitura, esta seria mais académica e filologicamente rigorosa) e "tradução para teatro" (necessariamente mais pragmática), experiências às quais corresponderiam horizontes de expectativas distintos e, consequentemente, distintas estratégias de tradução. Tal oposição, apresentada com contornos quase ontológicos que mereceriam, penso, uma mais complexa e apurada problematização, descreve não tanto a realidade mais vasta da tradução de teatro tal como é diversamente praticada pelos mais variados criadores, nos mais diversos contextos criativos, mas antes um entendimento próprio da sua actuação e experiência e, nesse sentido, impõe-se como uma perspectiva de extraordinária utilidade na identificação das diversas estratégias por si praticadas. Se permanece como discutível a sobrevivência de um paradigma linguístico no olhar que é lançado sobre as relações entre o texto e a cena, esta caracterização oferece-nos uma ideia clara do labor de intensa "recriação" envolvido neste seu entendimento da intervenção tradutória e dramática:

Direccionada para um projecto concreto de encenação num determinado espaço e tempo, com um elenco de actores, cenógrafo, figurinista, compositor, coreógrafo, luminotécnico e sonoplasta definidos, a tradução feita para o teatro não só revela nas suas escolhas linguísticas as marcas do contexto em que se insere, como também se apresenta flexível e aberta a ser objecto de sucessivas transformações ao longo do processo de trabalho dos ensaios até à estreia. No conjunto de sinais verbais e não-verbais que compõem o texto final do espectáculo, a tradução que serviu de base e ponto de partida para o processo de criação do espectáculo vai sendo traduzida para as outras linguagens teatrais e, nesse processo,

>

Água salgada,
de Conor McPherson,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 1997
(Paulo Oom,
Tobias Monteiro e
José Jorge Duarte),
fot. João Lourenço.

geralmente encurtada e transformada em tipos de texto bastante diferentes, designados por versão, adaptação ou recriação segundo o grau de proximidade ou afastamento em relação ao texto original e ao contexto cultural em que surgiu. (Lemos 1998: 116) □

>

Lucefécit,
de Conor McPherson,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 2000
(Luís Alberto, José Boavida,
António Cordeiro,
Francisco Pestana e
Catarina Furtado),
fot. João Lourenço.

O reconhecimento da apropriação do modelo brechtiano deve, por tudo isto, ser temperado pela consciência de que têm sido muito diversas as manobras tradutórias e dramáticas efectivamente realizadas no terreno por Vera San Payo de Lemos, como diversos são os procedimentos, de alguma forma ditados pelas características do próprio texto, pelas modalidades de aproximação a esse mesmo texto em circunstâncias concretas, pelo processo particular de construção do espectáculo e até pela dinâmica que se gera entre todos os que nele participam.

Permito-me um exemplo, entre muitos outros possíveis: enquanto na "reescrita" de *Água salgada* (1997) e *Lucefécit* (2000), duas peças do irlandês, Conor McPherson, se optou pela completa transferência da acção para contextos portugueses, com a mais radical e imaginativa "adaptação" da ficção dramática da segunda daquelas peças a uma aldeia alentejana, aos seus hábitos e tradições, na tradução de *Alguém olhará por mim*, de um outro irlandês, Frank McGuinness, manteve-se o quadro ficcional proposto pelo autor – o encontro forçado de três prisioneiros, um norte-americano, um inglês e um irlandês, numa cela no Líbano –, eliminando simplesmente algumas referências topográficas e históricas, e expandindo ou esclarecendo outras (para mais desenvolvimentos, cf. Carvalho 2002).

A atracção por Brecht pode também explicar uma certa preferência por formas dramáticas parabólicas ou próximas da parábola, não só como modo de obviar a uma certa falência do realismo, mas também como modo de prosseguir, com base numa "atitude heurística ligeira", como sugere Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac 2002: 11), a aposta nas faculdades de reflexão e de questionamento pessoal do espectador. No seu texto "Sobre *A boa pessoa de Setzuan*, de Bertolt Brecht", Vera San Payo de Lemos convoca as palavras do dramaturgo alemão elogiando a particular argúcia e eficácia narrativa da parábola e apresentando-a como um verdadeiro "ovo de Colombo, porque é concreta na abstracção, na medida em que faz ressaltar o que é essencial" (Brecht *apud* Lemos, 1984). A propósito de *Mãe Coragem e os seus filhos*, a dramaturgista explica a utilização da parábola por Brecht como uma estratégia para:

fazer ressaltar a variedade, variabilidade e complexidade das formas de comportamento humano, os motivos que a condicionam e as situações em que surgem, não com a finalidade de indicar ao espectador as linhas de comportamento que deverá seguir, mas antes com a finalidade de suscitar o reconhecimento das contradições humanas e a reflexão crítica sobre um mundo em constante mudança (Lemos 1986: 44).

Assim é, por exemplo, que *As presidentes* (1996), desse "moralista empenhado" que foi Werner Schwab, nos surge



apresentado como uma "parábola sobre o estado em que vai o mundo" (Lemos 1996), de forma distinta, mas não muito distante do "grande teatro do mundo" que nos oferecem as peças de Botho Strauss (o dramaturgo, a seguir a Brecht, do qual Vera San Payo de Lemos traduziu mais peças):

Na escrita de Botho Strauss, as implicações deste olhar sobre a situação do ser humano no mundo revelam-se essencialmente de duas formas: na fuga para a frente, que se exprime na tentativa de acompanhar o compasso acelerado dos momentos fugazes dos tempos modernos e na elaboração do fragmento, do esboço e do instante de significados múltiplos, e na fuga para trás, que se reflecte na nostalgia por totalidades de sentido e na procura de uma 'estética da restauração' que valoriza a memória, o peso do passado e a força dos mitos. (Lemos 2003b: 18). □

O sonho do teatro como formador e reformador de consciências, como um instrumento privilegiado para combater o "desconcerto do mundo", surge renovado na interpretação da personagem Salomão, de *A rua* (1988), do inglês Jim Cartwright, uma dessas figuras brechtianas que "entram e saem da acção para contar ou mostrar o que consideram digno de nota (...) apelar para a razão e estimular a reflexão do espectador para, por fim, o tornar bem consciente da necessidade de transformar aquele mundo tão sórdido e desolador num mundo melhor" (Lemos 1988b).



3.

Muito diversos, mas igualmente reveladores, são os muitos textos que Vera San Payo de Lemos foi escrevendo para os programas dos espectáculos em que colaborou. Trata-se de uma vasta produção discursiva que, com a justa sinalização do circunstancialismo histórico da sua emergência, mereceria a sua reunião e publicação conjunta, não só pela extraordinária utilidade das informações que sistematiza, mas também pela riqueza dos olhares propostos sobre determinadas realidades dramáticas e teatrais. Nunca será demais sublinhar a importância desses textos originais que tão largamente

contribuem para a reverberação da experiência proporcionada pelo espectáculo. Mas aquilo que resulta como particularmente estimulante no caso de Vera San Payo de Lemos é, como sugeriria, a extraordinária diversidade de registos adoptados para a articulação de saberes e perspectivas.

Recordo aqui tanto textos com uma estrutura mais ortodoxa, mas nunca acadêmica, como outros em que a dramaturgista se deixa tentar por modelos mais arriscados, como aquele em que, a propósito da produção da dupla norte-americana de *Desejo sob os ulmeiros* e *Loucos por amor* (1990), põe em diálogo Eugene O'Neill e Sam Shepard (combinando a montagem de excertos de entrevistas, cartas e outros textos daqueles dois dramaturgos, com reflexões próprias), ou aquele outro destinado à apresentação de uma das grandes peças britânicas dos anos 80, a já referida *A rua* (1988), em que "o senhor Brecht" é ficcionalmente confrontado com o texto de Jim Cartwright, desse modo ensaiando uma penetrante caracterização de novas modalidades de construção dramática e de interpelação do real:

Também ele, anos atrás, fizera dramas de retalhos, mas, pensando bem, ainda alinhados dentro dos padrões tradicionais da causalidade e da racionalidade. (...) Em vez da clareza da racionalidade a apontar para a imagem de um mundo melhor, o foco concentrava-se agora sobre a subjectividade, fragmentada e problemática, do indivíduo que chama a atenção sobre si, enchendo o espaço com o seu corpo e a sua voz monologante. É a partir do indivíduo concreto, das suas mágoas e dos seus desejos particulares, que se olha para o mundo e aparece a imagem, multifacetada, do que o mundo é e deveria ser. (...) Apela mais aos sentidos e às emoções do que à razão, o espectáculo de Salomão produzia, pelo menos no Senhor B., um efeito semelhante ao que ele em tempos definira por efeito de estranheza: espanto e um ligeiro incómodo, propícios a desencadear a reflexão. (Lemos 1986) □

Poderemos ainda referir o caso de textos mais complexos e com uma mais exigente elaboração, como aquele que organiza a propósito de *O suicidário* (1983), desse quase desconhecido, contemporâneo de Meyerhold, que foi Nikolai Erdman, e em torno do qual se tentam recuperar coordenadas histórico-sociais, artísticas e dramáticas capazes de potenciar a recepção do próprio espectáculo. Alguns outros bons exemplos dessa diversidade de registos adoptados incluem a "Conversa para ouvidos de gravador", o registo ficcionalizado e em discurso directo das ideias trocadas pelos três autores de *Ubu português – 2002 Odisseia no Terreiro do Paço* (1984), no qual se explicitam as razões e as estratégias adoptadas na adaptação da peça de Jarry à realidade portuguesa do momento; mas também o "Diário de trabalho" que recupera a experiência em torno de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*; ou ainda o "Epistolário real e fictício sobre a Carta de Fernando Krapp" (1997), a propósito do texto de Tankred Dorst; e o quase poema, com o título sugestivo "O sonho da aflição", que a dramaturgista escreve "no divã de Freud", motivado por *A visita* (2001), de Eric-Emanuel Schmitt.

<

A ópera de três vinténs,
de Brecht/Weill,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 1992
(ao centro, Sofia Portugal
e Fernando Luis),
fot. João Lourenço.

<

*Mãe Coragem e os seus
filhos*, de Brecht,
enc. João Lourenço,
Teatro Nacional D. Maria II,
1986
(Ruy de Carvalho
e Eunice Muñoz),
fot. João Lourenço.

<

O mar é azul, azul,
de João Lourenço,
José Fanha e
Vera San Payo de Lemos,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 1998
(José Jorge Duarte),
fot. João Lourenço.

<

A boa pessoa de Setzuan,
de Brecht,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 1984
(ao centro, Irene Cruz),
fot. João Lourenço.

>

A rua,

de Jim Cartwright,

enc. João Lourenço,

Teatro Aberto, 1988

(ao centro, Virgílio Castelo),

fot. João Lourenço.

E não esqueçamos, para lá dos textos escritos, os magníficos documentos que constituem muitos dos programas coordenados pela dramaturgista – afinal de contas, aqueles objectos que, nas suas próprias palavras, se oferecem como “o produto mais específico e visível do trabalho de dramaturgia” (Lemos 1994: 67) – de que são exemplo mais recente aqueles dedicados a *Peer Gynt* (2002), de Ibsen, e a *O bobo e a sua mulher esta noite na Pancomédia* (2003), de Botho Strauss.

4.

No quadro de uma categorização amplamente reconhecida, podemos afirmar que Vera San Payo de Lemos vem juntando à sua experiência no domínio da “dramaturgia do espectáculo” uma não menos determinante responsabilidade “institucional”. Refiro-me à actividade que, no âmbito de uma estrutura de produção e criação teatral como é uma companhia de teatro, diz respeito à selecção de um repertório e à elaboração de uma lógica programática, desse modo contribuindo de forma decisiva para a prossecução dos objectivos da companhia e, conseqüentemente, para a construção da sua imagem junto do público. Embora partilhe, seguramente, tais funções com a direcção do Novo Grupo, com particular relevo na figura do seu mais regular cúmplice criativo, o encenador João Lourenço, não será arriscado imaginar que à sua atenção e interesses se deverão também algumas das propostas que têm feito a história repertorial daquela companhia. Para lá das peças de temática mais acentuadamente social, levadas à cena no início dos anos 80, dos diversos textos de Brecht que, na mesma década, foram estreados ou revisitados – nomeadamente em espaços com um diverso capital simbólico como o Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Nacional de S. Carlos –, e das incursões em territórios mais clássicos, como os de Shakespeare e Tchekov, explorados no final da década de 80, haverá que realçar a pluralidade de novos textos e novos autores produzidos e encenados pelo Novo Grupo, em consequência da aposta decidida numa programação voltada para a nova dramaturgia universal, nela incluindo a portuguesa.

Tal como resulta claro da lista de autores traduzidos apresentada no início deste texto, não obstante o lugar importante ocupado pela obra de Brecht entre os objectos da atenção dramaturgista de Vera San Payo de Lemos, são muito mais numerosos e variados os universos dramáticos explorados, devendo-se à sua intervenção ora a absoluta revelação, ora a continuada e empenhada divulgação de dramaturgos nossos contemporâneos. Ao seu esforço, e ao trabalho do Novo Grupo, se fica a dever o nosso conhecimento de grande parte dos autores e dos textos em língua alemã que, nas duas últimas décadas, têm, em português, visitado os nossos palcos – Friedrich Karl Waechter, Urs Widmer, Oliver Bukowski, Werner Schwab, Peter Turrini, Botho Strauss... –, do mesmo modo que, no domínio do drama em língua inglesa, lhe ficamos a dever a revelação de figuras diversamente representativas da cena actual como os ingleses Jim Cartwright e Patrick Marber, os irlandeses Frank McGuinness e Conor McPherson, ou ainda o norte-americano Neil LaBute.

>

Loucos por amor,

de Sam Shepard,

enc. João Lourenço,

Teatro Aberto, 1990

(Virgílio Castelo e

António Filipe),

fot. João Lourenço.

>

Desejo sob os ulmeiros,

de Eugene O'Neill,

enc. João Lourenço,

Teatro Aberto, 1990

(Rogério Paulo, Irene Cruz

e Fernando Luís),

fot. João Lourenço.

>

Oleanna,

de David Mamet,

enc. João Lourenço,

Teatro Aberto, 1994

(Francisco Pestana e

Sofia Portugal),

fot. João Lourenço.





Haveria ainda que destacar a atenção muito particular dedicada por Vera San Payo de Lemos à especificidade exigida pelo teatro musical, de Brecht (*Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, *Happy End*, *A ópera de três vinténs* e *O mar é azul, azul*) a Stephen Sondheim (*Sweeney Todd*). É sempre com particular empenho e sedução que a tradutora nos descreve, nos seus relatos destes trabalhos, a fase de labor colectivo (muitas vezes, com a colaboração de músicos como, por exemplo, João Paulo Santos) em torno das versões portuguesas de muitas das canções que integram aqueles espectáculos, numa aposta decidida no alargamento generoso e eficaz da comunicação com o público.

Outro aspecto não menos importante da actividade da tradutora e dramaturgista é o facto de, para lá da sua relação privilegiada com o Novo Grupo/Teatro Aberto, Vera San Payo de Lemos ter colaborado com outras companhias, tais como o Grupo de Teatro de Letras (na adaptação de *Os novos sofrimentos do jovem Werther*, 1986), o Teatro da Rainha (na revisão de *A hora do lobo ou A verdadeira história de Ah Q*, 1985), o Teatro do Tejo (na tradução e dramaturgia de *Coração na boca*, de Shepard, 1991), o Bando (na tradução de *Merlim*, de Tankred Dorst, 2000) e o Teatro Nacional S. João (na tradução de *O coração de um pugilista*, de Lutz Hübner, 2002, e na tradução utilizada para legendagem electrónica de *Cara de fogo*, de Marius von Mayenburg). Fenómeno diverso, mas igualmente revelador da importância reconhecida ao seu trabalho, é, ainda, o facto de algumas estruturas continuarem a recuperar algumas das suas traduções para novos espectáculos, como aconteceu, em 2003, com *Loucos por amor*, de Sam Shepard, e acontece agora, em 2004, justamente, com *Cara de fogo*, de Marius von Mayenburg, em cena no Teatro da Comuna, numa encenação de João Mota.

Resulta quase como absurdo que, de entre a multiplicidade de textos estudados, traduzidos e reescritos por Vera San Payo de Lemos, só um número muito reduzido tenha sido publicado, como é o caso, para além das duas peças atrás referidas, de *Oleanna*, de David Mamet, *O tempo e o quarto*, de Botho Strauss, *O coração de um pugilista*, de Lutz Hübner, e os libretos de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* e *Sweeney Todd*. Assinale-se, justamente por isso, com particular regozijo e louvor, a sua colaboração no projecto de publicação da obra dramática completa de Bertolt Brecht, iniciada já em 2003, com um primeiro volume, onde encontramos mais um informado texto seu dedicado à "Definição de um território: Os primeiros trabalhos do jovem Brecht" (Lemos 2003a). A publicação das traduções acaba por ser, afinal, a face mais visível e duradoura de um trabalho que, no seu caso, surge também enriquecido pela experiência de docência e de investigação, nas áreas da Tradução e Dramaturgia e História do Teatro, no âmbito dos cursos de pós-graduação em Estudos de Teatro, oferecidos pela Faculdade de Letras de Lisboa, e do Centro de Estudos de Teatro, unidade instalada naquela mesma instituição universitária.

5.

Num sistema teatral como o nosso, que continua a depender, de um modo tão flagrante, da importação regular de experiências dramáticas estrangeiras, é importante, por um lado, que as operações de transferência se realizem de um modo consciente e consequente, e, por outro, é sempre de esperar que a divulgação sistemática e informada desses universos seja capaz, para além de exercitar a imaginação cénica dos nossos criadores teatrais, também de contribuir para o estímulo da produção dramática nacional.

Num ano em que se celebram trinta anos de democracia portuguesa, celebra-se também, aqui, através deste prémio e destas breves palavras que o tentam justificar, um percurso

<

Peer Gynt,
de Henrik Ibsen,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 2002
(Irene Cruz e
João Pedro Vaz),
fot. Ramon de Melo.

<

O tempo e o quarto,
de Botho Strauss,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 1993
(Virgílio Castelo e
Diogo Infante),
fot. João Lourenço.

<

Ubu português - 2002
Odisseia no Terreiro do
Paço,
de João Lourenço,
José Fanha e
Vera San Payo de Lemos,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 1984
(Carlos Pisco, Miguel
Guilherme, Francisco
Pestana, António Feio e
Irene Cruz),
fot. João Lourenço.

<

As presidentes,
de Werner Schwab,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 1996
(Maria João Abreu, Irene
Cruz e Anna Paula),
fot. João Lourenço.

<

>

*O bobo e a sua mulher esta
noite na Pancomédia,*
de Botho Strauss,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto/TNSJ, 2003
(Sara Cipriano),
fot. João Tuna.

de pesquisa e de criação singularmente atento e coerente, representativo de uma das muitas e diversas vias percorridas pelo teatro português nas últimas três décadas. Numa fase em que esse mesmo teatro português se mostra renovado por experiências empenhadas na interrogação de práticas e modelos estabelecidos – muitas vezes numa espécie de vertigem meta-teatral, tão fascinante como inquietante –, o destaque concedido a um percurso com a coerência de que se reveste este, aqui exposto, de Vera San Payo de Lemos não deve ser entendido como a valorização de um modelo sobre quaisquer outros, nem como um qualquer irreflectido prémio por "antiguidade", mas tão simplesmente – tão deliberadamente, acrescentaria – como o reconhecimento simbólico de um saber e de um fazer, onde se combinam, com a paixão e a profundidade que se tentaram demonstrar, o conhecimento da história, da teoria e da prática do teatro. Práticas e saberes com os quais criadores, espectadores e críticos continuarão, por certo, a dialogar, da forma mais lúcida, lúdica e reconhecida que a experiência teatral for capaz de, renovadamente, nos proporcionar.



Referências bibliográficas*

- AALTONEN, Sirkku (2000), *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters.
- CARDULLO, Bert (1995), *What is Dramaturgy?*, New York, Peter Lang Publishing.
- CARRINGTON, Maria Cristina (1991), "Herr Puntilla und Sein Knecht Matti|O Senhor Puntilla e o seu criado Matti e Der Gute Mensch von Sezuan|A alma boa de Se-Tsuan – A boa pessoa de Setzuan", in Maria Manuel Gouveia Delille (coord.), *Do pobre B.B. em Portugal: Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Coimbra, Editora Estante, pp. 241-288.
- CARVALHO, Paulo Eduardo (1999), "Pérolas, esferas e círculos: A tradução de teatro", *Teatro Escritos: Revista de Ensaio e Ficção*, Lisboa, IPAE e Livros Cotovia, pp. 50-69.
- (2002), "Modalidades de negociação da alteridade: O caso do teatro irlandês contemporâneo nos palcos portugueses", in Maria do Carmo Oliveira e Alexandra Lopes (org.), *Deste lado do espelho. Estudos de tradução em Portugal: Novos contributos para a história da literatura portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, pp. 203-228.
- DORT, Bernard (1986), "L'état d'esprit dramaturgique", *Théâtre/Public*, nº 67, *Dramaturgie*, Janeiro-Fevereiro, pp. 8-12.
- LEMONS, Vera San Payo de (1984), "Sobre a boa pessoa de Setzuan, de Bertolt Brecht", in Programa de *A boa pessoa de Setzuan*, Lisboa, Novo Grupo, s/p.
- (1986), "Sobre este espectáculo", in Programa de *Mãe Coragem e os seus filhos*, Lisboa, TNDMII, pp. 37-47.
- (1988a), "Fragmentos de um discurso dramático sobre *Romeu e Julieta*", in Programa de *Romeu e Julieta*, Lisboa, Novo Grupo, s/p.
- (1988b), "O senhor B. atravessa a rua", in Programa de *A rua*, Lisboa, Novo Grupo, s/p.
- (1994), "Em pano de fundo: Pontos e linhas de uma prática dramática", in Eugénia Vasques et al. (ed.), *Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 1994, Lisboa, Acarte/F.C.G., pp. 64-70.
- (1998), "A liberdade pois sim mas porém: Aspectos de uma tradução de *A ópera de três vinténs*, de Brecht/Weill", *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, nº 21/22, Junho de 1998/Janeiro de 1999, *Colóquio Internacional Bertolt Brecht*, pp. 214-221.
- (2003a), "Definição de um território. Os primeiros trabalhos do jovem Brecht", in Bertolt Brecht, *Teatro I*, Lisboa, Cotovia, pp. 17-35.
- (2003b), "Caras e corações: Retrato de Botho Strauss", in Programa de *O bobo e a sua mulher esta noite na Pancomédia*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, pp. 15-19; *Duas Colunas*, nº 6, Setembro, p. 14.
- NUNES, Maria Leonor (2003), "Vera San Payo de Lemos: Das palavras a actos", *Jornal de Letras*, 24 de Dezembro, p. 9.
- PAIS, Ana (2004), *O discurso da cumplicidade. Dramaturgias contemporâneas*, Lisboa, Edições Colibri.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé.
- TEIXEIRA, Maria Antónia (1998), "A recepção portuguesa de *Mutter Courage und ihre Kinder*|*Mãe Coragem e os seus filhos*", in Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do pobre B.B. em Portugal: A recepção dos dramas 'Mutter Courage und ihre Kinder' e 'Leben des Galilei'*, Coimbra, Livraria Minerva, pp. 19-100.
- VERSÉNY, Adam (2003), "Dramaturgy/Dramaturg", in Dennis Kennedy (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford, O.U.P., pp. 386-88.

* A identificação mais exaustiva dos textos de Vera San Payo de Lemos, alguns deles referidos, mas não citados, nesta apresentação, deve ser procurada no Anexo seguinte.

Para mais informações sobre a actividade de Vera San Payo de Lemos, consulte-se a página do Novo Grupo/Teatro Aberto e a CETBase, do Centro de Estudos de Teatro: <www.teatroaberto.com> e <www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm>.



ANEXO

Textos publicados por Vera San Payo de Lemos

- (1980) "Vamos contar a história de Baal", in Programa de *Baal*, Lisboa, Teatro da Trindade, 1980, s/p; reproduzido in Bertolt Brecht, *Baal*, versão de João Lourenço e José Fanha, Lisboa, Barca Nova, 1982, pp. 7-31.
- (1982) "Sobre *Oiçam como eu respiro*, de Dario Fo/Franca Rame", in programa de *Oiçam como eu respiro*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1983) "Nikolai Erdman e o *O suicidário*", in Programa de *O suicidário*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1984) "Sobre *A boa pessoa de Setzuan*, de Bertolt Brecht", in Programa de *A boa pessoa de Setzuan*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- "Conversa para ouvidos de gravador", in Programa de *Ubu português*: -- *2002 Odisseia no Terreiro do Paço*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1985) "Diário de trabalho", in Programa de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, Lisboa, TNSC, s/p.
- "Do fundo da caixa... para o mundo maravilhoso", in Programa de *Tu e eu*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1986) "Sobre este espectáculo", in Programa de *Mãe Coragem e os seus filhos*, Lisboa, TNDMII, pp. 37-47.
- (1987) "O jardim é como as cerejas", in Programa de *O jardim das cerejas*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1988) "O senhor B. atravessa a rua", in Programa de *A rua*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- "Fragmentos de um discurso dramaturgico sobre *Romeu e Julieta*", in Programa de *Romeu e Julieta*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1989) "Sobre *Happy End*: Happy End procura-se", in Programa de *Happy End*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1990) "Estações de um percurso: Através da solidão dos campos de algodão", in Programa de *Na solidão dos campos de algodão*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- "Desejo loucos sob os ulmeiros por amor: Conversa entre Eugene O'Neill e Sam Shepard", in Programa de *Desejo sob os ulmeiros e Loucos por amor*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1991) "Salve Semion!", in Programa de *O suicidário*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1992) "Sabor a mel, sabor a fel", in Programa de *Sabor a mel*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- "A ópera de três vinténs. Uma peça em pedaços para um mundo em pedaços", in Programa de *A ópera de três vinténs*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1993) "Visões de Marie", in Programa de *O tempo e o quarto*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1994) "Diálogo - Drama - Duelo: Sobre *Oleanna*, de David Mamet", in Programa de *Oleanna*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- "Onde o inferno não são os outros", in Programa de *Alguém olhará por mim*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- "Em pano de fundo: Pontos e linhas de uma prática dramaturgica", in Eugénia Vasques et al. (ed.), *Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 1994, Lisboa, Acarte/F.C.G., pp. 64-70.
- (1995) "Geografia exterior e interior no caminho para Meca", in Programa de *O caminho para Meca*, Lisboa, TNDMII, pp. 15-17
- "Ensaio em três compassos", in Programa de *O ensaio*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1996) "Chicago ou Tahiti? Um processo de ensino/aprendizagem em *Im Dickicht* de Brecht", in Rita Iriarte (coord.), *Ensaio de literatura e cultura alemã*, Coimbra, Minerva, pp. 143-159.
- "Sobre *As presidentes*, de Werner Schwab", in Programa de *As presidentes*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1997) "Sobre *Fernando Krapp escreveu-me esta carta*", in Programa de *Fernando Krapp escreveu-me esta carta*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- "Sweeney Todd em Lisboa. Notas em cinco andamentos", in Programa de *Sweeney Todd*, Lisboa, TNDMII, pp. 50-51, em colaboração com João Lourenço.
- "Fios de histórias", in Programa de *Água salgada*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1998) "A liberdade pois sim mas porém: Aspectos de uma tradução de *A ópera de três vinténs*, de Brecht/Weill", *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, nº 21/22, Junho 1998/Janeiro 1999, *Colóquio Internacional Bertolt Brecht*, pp. 214-221.
- "Cai neve em Abril. Visões do apocalipse na era pós-cristã", in Programa de *Às vezes neva em Abril*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo grupo, s/p.
- "(1988) "Luz de Inverno: Um debate em luso - fusco", in Programa de Luz de Inverno, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (1999) "Sobre *Quase*. Em ponto de interrogação", in Programa de *Quase*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- "Outras faces da moeda", in Programa de *Top Dogs*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (2000) "Vozes vindas das trevas", in *A palavra e o canto: Miscelânea de homenagem a Rita Iriarte*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 341-352.
- "Trabalho de Campo", in Programa de *Luçefécit*, Lisboa, Novo Grupo, s/p.
- "Coisas com vida, coisas sem vida" e "Nos entretextos", in Programa de *Até mais ver*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (2001) "O sonho da aflição", in Programa de *A visita*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, s/p.
- (2002) "Antes de Pentecostes", in Programa de *Peer Gynt*, Lisboa, Novo Grupo, pp. 67-73.
- "As máscaras diante da cara", in Programa de José e Maria, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, pp. 66-69.
- (2003) "Na encruzilhada", in Programa de *Demónios Menores*, Lisboa, Novo Grupo, pp. 45-49.
- "Caras e corações: Retrato de Botho Strauss", in Programa de *O bobo e a sua mulher esta noite na Pancomédia*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, pp. 15-19; *Duas Colunas*, nº 6, Setembro, p. 14.
- "Momentos, apontamentos", in Programa de *O bobo e a sua mulher esta noite na Pancomédia*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, pp. 48-51.
- "Definição de um território. Os primeiros trabalhos do jovem Brecht", in Bertolt Brecht, *Teatro 1*, Lisboa, Cotovia, pp. 17-35.
- (2004) "Entre os lagos, debaixo da estrela polar", *Duas Colunas*, nº 8, Janeiro, p. 17.
- "A arte de ocultar a arte", in Programa de *A forma das coisas*, Lisboa, Teatro Aberto/Novo Grupo, pp. 40-43.

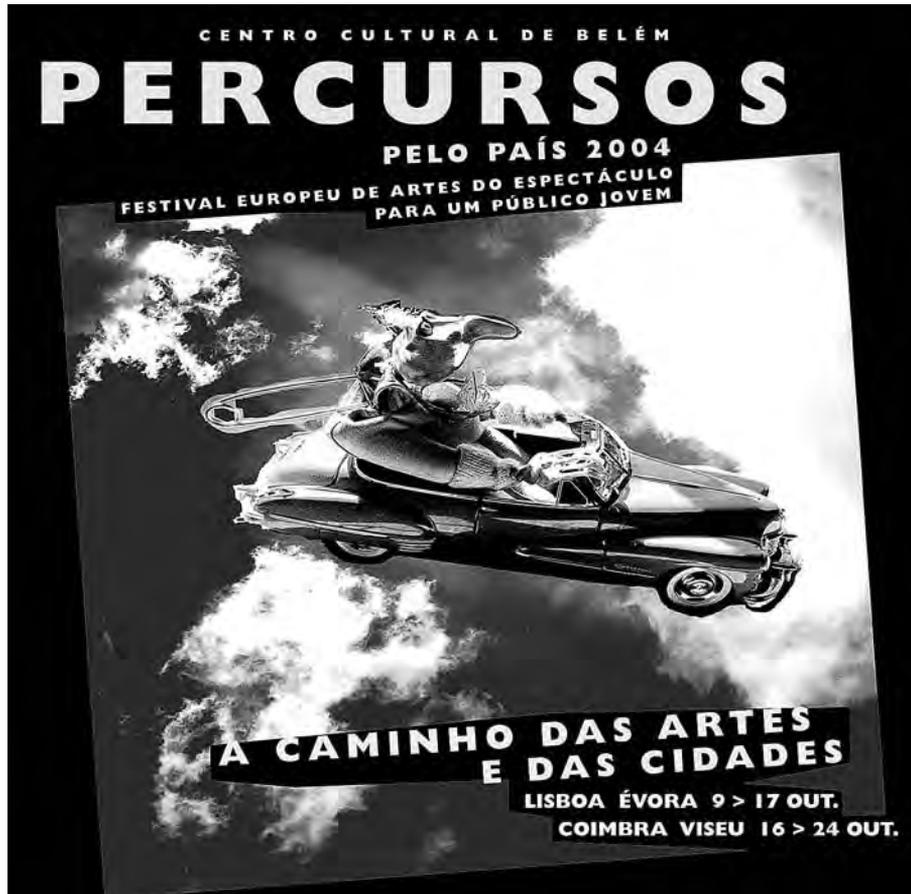


Traduções publicadas

- BRECHT, Bertolt e Kurt Weill (1985), *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, libretto, trad. João Lourenço, José Fanha e Vera San Payo de Lemos, in Anexo ao Programa de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, Lisboa, TNSC.
- BRECHT, Bertolt (2003), *Teatro 1*, trad. Vera San Payo de Lemos (*Baal, A boda, Expulsando um demônio, Lux in Tenebris, Na selva das cidades*), Jorge Silva Melo (*Baal, Tambores na noite, A boda, Na selva das cidades*) e José Maria Vieira Mendes (*Baal, O mendigo ou o cão morto, A pesca, Na selva das cidades*), Lisboa, Livros Cotovia.
- HÜBNER, Lutz (2002), *O coração de um pugilista e Creeps: drama*, trad. Vera San Payo de Lemos e Ana Maria Dias Pires, Montemor-o-Novo, A Cobra Laranja.
- MAMET, David (1994), *Oleanna*, trad. Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Colibri.
- MAYENBURG, Marius von (2001), *Cara de fogo*, trad. Vera San Payo de Lemos, Cadernos Dramat 7, Porto e Lisboa, Centro de Dramaturgias Contemporâneas e Livros Cotovia.
- SHEPARD, Sam (1990), *Loucos por amor*, trad. Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Relógio d'Água.
- SONDHEIM, Stephen (1997), *Sweeney Todd*, libreto, trad. João Lourenço, José Fanha e Vera San Payo de Lemos, Lisboa, TNDMII.
- STRAUSS, Botho (1993), *O tempo e o quarto*, trad. Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Relógio d'Água.
- WEKWERTH, Manfred (1981), *Notas de trabalho no Berliner Ensemble*, trad. Ana Gaspar, Anabela Mendes, Beatriz Coelho, Leonor Dias, Vera San Payo de Lemos, Lisboa, APTA (Associação Portuguesa de Teatro Amador).

Percursos

Ana Pais



<

Imagem de Susana Paiva.

O renovado Prémio da Associação de Críticos de Teatro definiu como critério central o reconhecimento público de contribuições invulgares no âmbito das artes performativas, abrangendo um leque diversificado de categorias (artistas, espectáculos, eventos, estruturas de produção ou formação, entre outras). Neste sentido, o júri desta edição considerou fundamental distinguir o projecto cultural *Percursos*, uma iniciativa do Centro Cultural de Belém co-dirigida por Madalena Victorino e Giacomo Scalisi, pelo seu contributo para uma efectiva política artística para crianças, na sua dupla vertente de festival e de laboratório.

Percursos insere-se na actividade programática do Centro de Pedagogia e Animação (CPA) do CCB, dirigido por Madalena Victorino. De há 7 anos a esta parte, o CPA vem oferecendo um notável e único programa internacional de espectáculos, exposições e oficinas para crianças. Tendo por objectivo de fundo a procura da "importância da experiência artística no crescimento e desenvolvimento da sociedade", o CPA é, actualmente, um espaço incontornável de fruição e pensamento sobre a relação entre as artes e as crianças. Embora receba, anualmente, um total de 25.000 pessoas (entre professores, pais e crianças) propôs-se desafiar as suas fronteiras arquitectónicas investindo numa difusão descentralizada, quer do ponto de vista da formação e da relação com os locais, quer do ponto de vista do encontro dessas comunidades com artistas estrangeiros nacionais e estes entre si. Num contexto refractário no que respeita a estratégias e programas de actividade cultural a longo-prazo, *Percursos* constitui um invulgar compromisso político e artístico com um sector que as instituições, a *intelligenza* e a comunicação social (a crítica inclusivé) têm, lamentavelmente, secundarizado.

>

Auto da Criação do Mundo,
Bonecos de Sto. Aleixo,
fot. Paulo Nuno Silva.

>

Fot. Maurizio Agostinotto.



Percursos assume-se como um projecto de dinâmica europeia direccionado, sobretudo, para um público jovem, na sua relação com o meio envolvente: a família, a escola, a comunidade e o local, sendo a transversalidade artística inerente a uma visão da arte enquanto vivência integrada no quotidiano e direito inequívoco de uma cidadania plena. O projecto conheceu diversas fases: em Maio de 2000, teve lugar em Lisboa um primeiro festival internacional, convidando o pequeno público a um itinerário por vários espaços culturais da cidade; dois anos depois arrancava a nova etapa, também em Lisboa um segundo festival intitulado Encontro Internacional de Artes do Espectáculo para um Público Jovem. Em 2003, os *Percursos* viajaram para 3 cidades (Coimbra, em Abril/Maio, Viseu, em Maio, e Évora, em Outubro), convidando artistas nacionais e estrangeiros a interpelarem os locais e as respectivas comunidades de múltiplas formas, designadamente, através de espectáculos e laboratórios. Se o conjunto dos espectáculos e animações foram responsáveis por criar o ambiente festivo, alcançando uma adesão de público assinalável (15.300 pessoas no total das 3 cidades), a faceta laboratorial não só evidencia uma potencial infinidade de encontros inesperados entre artistas, locais e comunidades, como também define um campo de acção que privilegia a experiência em primeira mão da arte, isto é, promovendo a formação. Neste momento (Maio de 2004) estão em curso 5 residências para novas criações (a maioria articulando artistas portugueses e estrangeiros) e em Outubro o projecto culminará com uma espécie de "festival inter-cidades", os *Percursos pelo país 2004*. Desta feita, as quatro cidades serão palco de festivais simultâneos, que os espectadores poderão seguir através de um sistema de transportes previsto (e animado!).

No final de 2004, *Percursos* terá promovido um total de 120 eventos e 682 sessões, envolvendo 567 artistas. Mas os números são apenas um detalhe, um valor relativo. O essencial é tentar compreender as valências absolutas de um projecto levado a cabo com o empenho incansável desta equipa. *Percursos* (bem como todo o trabalho desenvolvido do CPA)

vem suprir uma grave lacuna em Portugal, artística e culturalmente, embora havendo excepções pontuais. Essa lacuna prende-se com um preconceito de base dominante na sociedade portuguesa relativo à especificidade dos espectáculos para crianças, tendencialmente consideradas como alguém que deve ser ensinado, instruído, controlado ou apenas distraído por algumas horas. Demarcando-se destes pressupostos sobre como educar a sensibilidade da criança para se centrar nos variados modos de relação entre ela e a experiência artística, *Percursos* vem, inequivocamente, abrir e incentivar um novo espaço de encontros e de pensamento.

Estruturalmente, este espaço evidencia três factores cruciais para o desenvolvimento de uma vivência cultural ampla: 1. as especificidades do público-alvo; 2. a descentralização e 3. a articulação de discursos artísticos e criadores nacionais e estrangeiros.

Percursos pretende estimular o gosto e a proximidade das crianças, familiares e educadores com as artes, procurando, assim, a sedimentação de hábitos culturais e uma activa participação na cultura. A passagem por Évora foi um caso exemplar a vários níveis. Na vertente formativa, conseguiu o envolvimento de diferentes sectores, de estudantes de teatro a estudantes das escolas secundárias ou mesmo a 7 famílias. Para além do espaço público, os artistas conseguiram chegar às salas de aula de escolas primárias e visitar 120 idosos, residentes no Recolhimento de Barahona. No que toca às colaborações entre artistas nacionais e estrangeiros afim de produzir novas criações – promover estes encontros é um dos grandes propósitos dos programadores –, destaca-se o espectáculo *Um S.O.I.R. na Turquia*, uma experiência comovente de abertura e comunicação com o Outro (artista, cultura, público). A excelência deste espectáculo, em que participam o conjunto musical Bigodes Band e o Grupo de Cantares de Évora, sob a batuta francesa da Turak Création, reside na extraordinária e generosa capacidade de partilhar canções, marionetas e uma refeição alentejana, proporcionando um momento inusitado de cumplicidade entre diferentes artes, pessoas e tradições.



<

Um S.O.I.R. na Turquia,
Turak Création, França,
fot. Susana Paiva.

Para a descentralização deste projecto, foi essencial manter a exigência no que respeita a qualidade dos artistas e dos espectáculos, bem como a necessidade de intervenção, de criar laços com cada contexto particular, na medida em que se propunha uma acção integrada. Esta só é possível quando existem objectivos claros e um óbvio compromisso com uma estratégia política e artística, sustentados por uma reflexão maturada sobre as suas motivações e directrizes. O que move um projecto, e uma instituição estatal como o CCB, a apostar numa descentralização deste tipo? Talvez uma vontade de dialogar para dentro e para fora do país, simultaneamente. Este é, justamente, o ponto de contacto com o terceiro factor imprescindível para um desenvolvimento saudável da participação cultural e artística em Portugal, já que, também ele, existe integrado numa relação com o mundo. Para tal, torna-se necessário observar as especificidades de cada sector de público, de cada local, de cada comunidade, para assim fazer circular as artes e a informação de forma efectiva. Mas é igualmente fundamental integrar essa observação numa perspectiva internacional, que nos permita, por um lado, receber e aprender com os espectáculos e companhias estrangeiras e, por outro, contribuir para a intervenção de artistas portugueses nos discursos artísticos internacionais, quer em termos de formação quer do debate.

Aos *Percursos*, desejamos o maior sucesso na recta final da sua viagem. E desejamos ainda que ao consolidar-se, sedimentando-se, eventualmente, em estruturas de circulação de espectáculos, intercâmbios e formação pelo país fora, seja cada vez menos um contributo invulgar mas se torne um modo de agir e pensar sobre o papel das artes na vida da nossa sociedade.

A secreta partitura das imagens: Memórias das múltiplas moradas de um castelo interior¹

Miguel-Pedro Quadrio

O deserto que intitula a peça [Desertos] é essa paisagem vazia, atravessada pela humanidade nómada que sobra da memória europeia.

Fernando Matos Oliveira (2003: 89)

< >

Circo,

enc. Carlos J. Pessoa,
Teatro da Garagem, 2003
(Carlos Oliveira;
Sílvia Barbeiro e Miguel
Mendes),
fot. Susana Paiva.

¹ Dedico este trabalho aos meus editores do *Diário de Notícias* – Feliciano Ferreira e Eurico de Barros – que têm lutado empenhadamente para que o Teatro continue a ser objecto de um tratamento atempado e condigno nas páginas do DN.

² Pretendi, com este texto, integrar a minha reflexão sobre o espectáculo *Circo* num primeiro levantamento do olhar da crítica sobre os quinze anos de existência do Teatro da Garagem. Os trabalhos citados representam apenas um (ainda muito incompleto) *corpus*, que pretendo vir a alargar, em desenvolvimento posterior, pela inclusão das análises publicadas por diversos críticos (Carlos Porto, Fernando Midões, Eugénia Vasques, Manuel João Gomes, João Carneiro), recorrendo, também, ao material de apresentação e às entrevistas que tenham saído em diferentes órgãos de comunicação social.



O. Introdução²

Em *Callas Forever* – desmesurada e bizarra fantasia cinematográfica em torno duma imaginária interrupção da reclusão parisiense de Maria Callas –, o realizador Franco Zeffirelli ajusta subtilmente contas com os críticos, através da personagem duma simpática e idosa crítica musical, espécie de versão sofisticada (não muito...) da Miss Marple de Agatha Christie. É de tal modo convincente (e comovente) o altruísmo generoso e franco com que esta personagem ajuda Callas a emergir do torpor depressivo em que a tinham lançado a perda de Onassis e da voz, que qualquer espectador de boa vontade tomará por profunda e sincera confissão o desabafo, que a dada

altura, partilha com a diva: "... o vampiro sou eu. Sou uma jornalista, lembra-se? Nós chupamos o sangue porque, como é evidente, não sabemos cantar, nem dançar, nem pintar, nem fazer nada". Vi o filme quando preparava este texto. Primeiro suspirei de alívio, porque a desbocada *old lady* não se lembrara do teatro; mas depois – reflectindo melhor e talvez porque nesse dia fosse eu o tal espectador ingénuo – reconheci que me convinha especialmente hoje esse lugar duma inutilidade vazia, mais que não fosse porque a quem não sabe fazer nada, não poderá quem canta, dança, pinta ou... representa exigir mais do que algumas bagatelas inúteis de fim de tarde. Cá vão elas então.

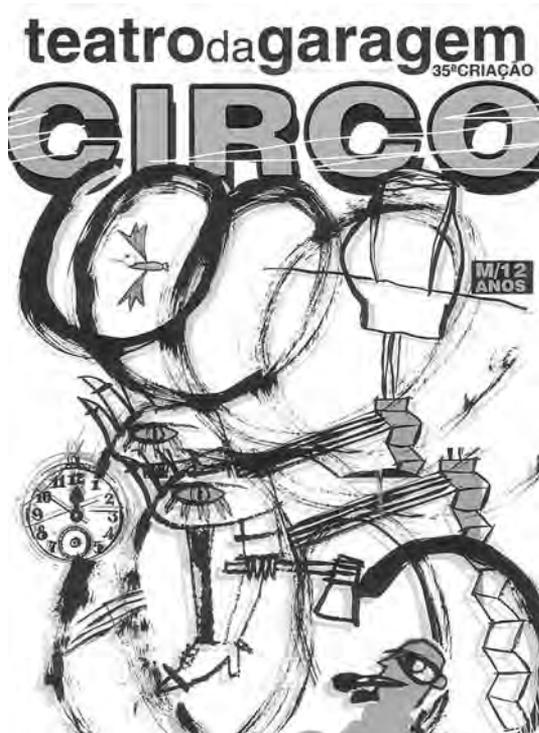
1. Despojos

Antes de iniciar a reflexão sobre o *Circo* – e já que a entrega desta Menção Especial ocorre em 2004, ano em que o Teatro da Garagem comemora o seu décimo quinto ano de existência – recorde, de *Quadros de uma exposição* (projecto que inaugura a comemoração do acontecimento), a primeira imagem com que, no piso térreo do actual espaço do colectivo (em Lisboa, no Poço do Bispo), o encenador Carlos J. Pessoa confrontava o espectador: "...uma ordenação desordenada de despojos cenográficos de produções anteriores" (Quadrio 2004). Na crítica que fiz ao espectáculo³, designei genericamente por *despojos* esta assunção e recuperação da memória, para conciliar duas leituras possíveis: a daqueles que os entendessem como amontoado informe de objectos privados de significação – fosse por se encontrarem descontextualizados, fosse por desconhecimento dos espectáculos em que haviam sido utilizados – com a dos que neles vissem a tradução dramática da valorização que, em ano de celebração dum percurso já longo, o Teatro da Garagem atribuía ao seu espólio. Independentemente, porém, do significado que se atribua a essa exibição fragmentária⁴ – o regresso ao passado aí proposto pelo grupo cauciona que, também eu, regresso aos *despojos* dalguma crítica para tentar entender como (uma parte d') o público recebeu o trabalho do Teatro da Garagem.

2. Gerações e discursos

A mais ampla caracterização sócio-estética do trabalho do Teatro da Garagem encontra-se no artigo "Conversação Et colagem" de Fernando Matos Oliveira, republicado em 2003 na colectânea de ensaios *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, numa edição revista dum texto que, no n.º 6 da revista virtual *Ciberkiosk* (Julho de 1999), apresentava criticamente *Desertos: Evento didáctico seguido de um poema grátis*, peça que recebera o Prémio Ciberkiosk de 1998. Vale a pena relembra-la, ainda que reduzida a uma esquematização empobrecedora, pela clareza e precisão com que nela se traçam algumas das linhas que teceram o percurso do Teatro da Garagem. Valerá a pena também, ainda que sumariamente, cruzá-la com outras vozes da crítica:

a) caracterização social e política – o aparecimento do Teatro da Garagem em 1990 – com o espectáculo *Pequeno areal junto à falésia com cravos, parece-me* – dá-se no trânsito de gerações do teatro independente, o qual distingue a geração que viveu o final da ditadura e a aventura político-revolucionária do PREC – identificada, como veremos, com um carácter matricial e utópico – e que, nos anos 90, se encontra consolidada: "as décadas de oitenta e noventa coincidiram com a consagração dos grupos maiores, como o Bando, a Cornucópia, o TEC, a Comuna, entre outros" e apta – nas suas convulsões, acrescentaria eu – a originar "estruturas produtivas polivalentes" como o CENDREV, os Artistas Unidos e o AMASCULTURA (cf. Oliveira 1993: 85-86). Numa identificação muito genérica desta geração,



Matos Oliveira recorre a uma afirmação de Jorge Silva Melo sobre os anos sessenta europeus – "A Cultura do Homem Bom não sabia resistir à fúria de absoluto que a súbita riqueza da juventude dos anos 60 agora exigia" (*apud* Oliveira 2003: 87; Melo 1998: 300) – para caracterizar os anos noventa portugueses, desfasamento que se torna particularmente pertinente se pensarmos que a ditadura impediu Portugal de acompanhar o desenvolvimento da Europa do pós-guerra e que a abertura revolucionária e a adesão, em 1986, à então Comunidade Económica Europeia desencadearam uma recepção heteróclita de novidades de última hora e outras, tomadas como tal, que já tinham um patine de trinta anos. Concluiu Matos Oliveira: "A versão portuguesa mais próxima desse Homem seria talvez a do período pós-74" (2003: 87).⁵

Distingue esta primeira geração, dizia, daquela(s) nova(s) geração(ões) que, emergindo nos anos 90, têm "por detrás uma materialidade histórica intimamente ligada ao aprofundamento da integração europeia e à participação de um número cada vez mais vasto de portugueses no devir consumista do cidadão global" (Oliveira 2003: 86-87) e que portanto – regressando à acomodação que Matos Oliveira faz da citação de Silva Melo – integram um tempo português que parece mimar "a saturação europeia de sessenta, obviamente com aquele grau de distorção que é devido à repetição dos factos históricos: primeiro como tragédia, depois como comédia" (Oliveira 2003: 87);⁶

b) caracterização institucional – a "emergência dos novos" coincide com uma política de descentralização e

³ "Antes que se inicie o espectáculo, o público da 36ª produção do Teatro da Garagem, a que abre a comemoração dos quinze anos de vida do grupo, é recebido no andar térreo do espaço do Poço do Bispo, podendo deambular por entre uma ordenação desordenada de despojos cenográficos de produções anteriores" (Quadrio 2004).

⁴ Que poderia ser completada pelo número já razoável de edições de textos dramáticos de Carlos J. Pessoa (*Cidade de Fausto, Café magnético, Pentateuco: Manual de sobrevivência para o ano 2000 e A portageira da brisa*) e, deveria sê-lo, por uma publicação onde, de forma alargada, o Teatro da Garagem fixasse um dos espólios mais significativos da segunda geração do teatro independente português.

⁵ Estranho, neste primeiro bloco, as ausências do Grupo de Teatro de Campolide, hoje Companhia de Teatro de Almada (e do seu fundador Joaquim Benite), do Grupo 4/Novo Grupo (e de João Lourenço e Irene Cruz, primeiro e, mais tarde, de Vera San Payo de Lemos) e da dupla Ricardo Pais/António Lagarto.

⁶ Eugénia Vasques, na resenha "Efemérides teatrais: Pequena cronologia", que incluiu no catálogo da exposição *Fragments da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, limita-se a registar no ano de 1989 a "formação, em Lisboa, da companhia Teatro do Tejo e do grupo Teatro da Garagem" (Vasques 1994b: 90).

<< (pág. anterior)

Ilustração Paulo Cardoso.

com a abertura de novos espaços de representação – factores que a favorecem – ainda que, reclamando o mesmo modelo de financiamento da primeira geração, se encontrem igualmente dependentes da "oscilação endémica da política cultural" (Cf. Oliveira 2003: 85). Ora a vertente institucional não remeterá apenas para as deficiências impostas, extrinsecamente, pela conjugação infeliz entre um financiamento errante e uma não menos incompreensível intermitência na fixação do(s) público(s), embora esta última oscilação⁷, conjugada com as dificuldades financeira que hipotecam a programação a médio prazo e a manutenção de espaços condignos de representação, sejam factores de desgaste e, até, de extinção dalguns grupos.⁸ Há ainda a considerar a organização interna dos novos grupos que, no caso concreto do Teatro da Garagem e segundo as formulações subtilmente críticas de Carlos Porto (1994: 13) e de João Carneiro (1999: 74), repetiria o modelo da primeira geração do teatro independente, o qual se materializara em "estruturas orientadas (dominadas?) por determinados criadores". Esta repetição torná-los-ia – segundo João Carneiro – num "exemplo acabado da institucionalização do novo: uma companhia com um núcleo fixo mínimo, com um dramaturgo – escritor – permanente [Carlos J. Pessoa], também encenador, com uma actividade regular e um estilo próprio".

c) caracterização ética e estética – integrando-se numa "geração *individualista e dispersa* [de subúrbio] a que faltaram as referências dos seus ascendentes imediatos" (Oliveira 2003: 87) – Matos Oliveira sustenta esta inscrição numa "existência intervalar" resumindo um texto de Carlos J. Pessoa: "nasceram em finais da década de sessenta: tarde de mais para a vivência adulta da Revolução, mas justamente a tempo para dela terem uma memória vaga": "Terá sido precisamente o desacerto social e histórico do subúrbio (...) que conduziu o projecto do Teatro da Garagem à 'reflexão sobre uma jovem democracia num país velho de oito séculos', mantendo sempre nesse pensamento 'o espirito da garagem às costas'" (Oliveira 2003: 89). Teríamos, então, por um lado, o comprometimento vago de Abril, aliado ao inconformismo do subúrbio, expressando-se num *zapping* pós-moderno de formas que organizariam um território pós dramático e cuja dramaturgia seria balizada pela reciclagem de matéria formal disponibilizada pela tradição e pelo "oportunismo dramaturgíco pós-moderno" (cf. Oliveira 2003: 87-88, citando Sarrazac 2002: 235).

Quando a tradição é omissa – refiro-me à excessiva dependência externa no campo da escrita dramática que a primeira geração do teatro independente instituiu – Matos Oliveira considera que a nova geração ou seguiu a tendência da anterior ou, nos casos em que tentou contrariá-la, optou por reequacionar o lugar do texto quer num teatro entendido como evento celebratório ou choque cruel (exemplifica com os nomes de Lúcia Sigalho, Luís Castro e João Garcia Miguel), quer – e seria este o posicionamento do Teatro da Garagem que na maioria das suas criações utilizou peças novas de Carlos J. Pessoa – num teatro que

se mantém como transposição medial de um texto, centro crítico da prática teatral (cf. Oliveira 2003: 86).

Sobre a tensão que parece causar na crítica a dupla condição de dramaturgo e encenador de Carlos J. Pessoa, vale a pena avançar com três notas complementares.

Nota 1: No catálogo a que já aludi – publicado quatro anos depois da formação do Teatro da Garagem –, Vasques (1994a: 39), na breve síntese histórica sobre o teatro pós-25 de Abril, refere-se uma só vez a Carlos J. Pessoa, contando-o entre os novos autores portugueses. Esta preferência pelo dramaturgo em detrimento do encenador parece confirmada pela curiosidade de, num trabalho profusamente ilustrado com fotografias de quase todo o tecido teatral português de então, não constar uma única imagem dum espectáculo do Teatro da Garagem.

Nota 2: Não sei até que ponto estas duas linhagens artísticas definidas por Matos Oliveira não provirão, antes, da tensão no interior da primeira geração do teatro independente, a qual é situada nos anos 80 por Eugénia Vasques: "foi só passado quase dez anos sobre a revolução de Abril que as chamadas 'novas linguagens', introduzidas desde cedo, pelo Teatro da Cornucópia ou, entre outros, por Ricardo Pais, Osório Mateus, Carlos Zingaro ou Constança Capedeville, começaram a ganhar terreno no teatro português", transitando-se, então, dum teatro "que tinha, genericamente, como utopia 'a educação' para um teatro consciente da pulverização de públicos, da fragmentação da comunicação, da desarticulação de nexos entre forma e sentido, com o consequente investimento em formas mais imagéticas do que intelectuais ou em dramaturgias menos dialécticas do que metafóricas" (Vasques 1994a: 27).

Nota 3: Na mesma linha de Matos Oliveira, João Carneiro classifica de *híbridos* os textos de Carlos J. Pessoa, pois neles «se misturava, senão tudo, pelo menos muita coisa: poesia, narrativa, especulação filosófica, referências ao nosso quotidiano, a um fundo cultural conhecido. A história do bairro passou a coexistir com a história da cidade ou com a história dos descobrimentos, o merceiro da esquina com Maria Callas; também neles regista o convívio dum registo *sério* com "o irónico e o humorístico", concluindo dum modo que me parece especialmente relevante: o recurso ao fragmento não decorreria dum efeito estilístico do texto ou a dum superficial e passageiro maneirismo estetizante, mas da estruturação cultural em que se funda a prática dramaturgíca do Teatro da Garagem. Esta escolha desligará o espectador duma noção transitiva de sentido – que inevitavelmente o faria esbarrar na vulgar discussão em torno da bizzaria, originalidade ou desvio da proposta teatral – desafiando-o, antes, para uma (re)projectão contemporânea, sem antecedentes em Portugal, dos elementos que desde sempre justificaram a prática teatral – e volto ao texto de João Carneiro – "o público, o actor, a personagem e o espaço; a vista e o ouvido; e, mesmo ainda, a surpresa e o prazer do espectáculo" (Carneiro 1999: 74).

⁷ Esta situação surgiu realçada no *lead* da panorâmica sobre o teatro que se podia ver em Lisboa, publicada em 2003 por um jornalista inglês nas páginas do *The Guardian*: "Na primeira de uma nova série sobre o teatro europeu, John O'Mahony visita Lisboa e encontra um cenário em crescimento sem edifícios, dinheiro – nem espectadores" (O'Mahony 2003, tradução minha).

⁸ Relembre-se que, só em 2002, conseguiu o Teatro da Garagem responsabilizar-se por um espaço próprio – o actual Espaço do Teatro da Garagem, ao Poço do Bispo –, apesar da distância do centro de Lisboa e da dificuldade de acessos serem claros obstáculos à presença de muitos dos seus potenciais espectadores.



< >

Circo,
enc. Carlos J. Pessoa,
Teatro da Garagem, 2003
(Tiago Mateus e
Carina Cardoso;
Susana Andrade),
fot. Susana Paiva.

3. Finalmente, o *Circo*

Glosando mais uma vez o trabalho de Matos Oliveira, reconheço que já vai longa esta *conversa*ção e que muita foi a *colagem* às palavras de outros. Confesso, no entanto, que me foi particularmente grato rever, nos pontos de vista expressos por quatro respeitadores investigadores e críticos teatrais – Fernando Matos Oliveira, Eugénia Vasques, Carlos Porto e João Carneiro –, alguns dos pressupostos teóricos e juízos estéticos que desenvolvi nas reflexões acerca dos espectáculos do Teatro da Garagem que publiquei no *Diário de Notícias*. Esta coincidência nas análises, não me torna insensível, porém, à diferente valorização crítica de que têm sido alvo os mais recentes produtos que saíram da fábrica teatral da Garagem. Não me esqueço ainda do modo incisivo como, na crítica a *Quadros de uma exposição*, destaquei este colectivo no contexto da segunda geração do teatro independente português – sublinhando a “intervenção cívica e ética do grupo [como] a mais bem resolvida expressão do nosso pós-modernismo teatral” (Quadrio 2004) –, e dos remates encomiásticos que dediquei às três produções de 2003: *Paixão segundo o meu anjo* – “Trata-se assim dum espectáculo belo, difícil, imperfeito, já que não é fácil forçar os deuses a mostrarem a razão que o seu rosto esconde” (Quadrio 2003c) –, *Adélia Z* – “esta reafirmação do actor como catalisador insubstituível à comunicação teatral encontrou no lirismo e na marginalidade da Adélia de Maria João Vicente uma comovente validação” (Quadrio 2003b) – e *Circo* – “julgo que a terceira e conclusiva etapa tem lugar no 2º andar do teatro para fisicamente assinalar ao espectador que a clareza do discurso ouvido, a serenidade do humor e a subversiva capacidade de auto-ironia correspondem à celebração festiva duma vontade artística [...], à consagração da nova sala e à demarcação dum ponto de chegada...” (Quadrio 2003a).

Ora só mais tarde, quando escrevi sobre *Quadros de*

uma exposição, consegui objectivar esta percepção de que, em *Circo*, aquilo que venho designando (e caracterizando) como *percurso* do Teatro da Garagem adquirira uma maturidade onde já se resolvera a mistura heteróclita a que se referia João Carneiro – e cito – “Martelar mais as teorias não é aqui indispensável, pois *Quadros de uma exposição* é a mais iluminadora síntese do projecto da Garagem. A evidência do confronto geracional na oposição do Sujeito em estado de coma (Miguel Mendes, actor que vem assumindo em cena a voz autoral de Pessoa, é o autor/encenador dum grupo também moribundo) e da Condessa (Maria João Vicente, co-fundadora do colectivo, interpreta a empresária falida) à Actriz (Ana Palma, exuberantemente caprichosa) e a Lenny (Fernando Nobre, o menino selvagem ou o redentor?); a acutilância duma reflexão sobre o teatro, quando o modo de conhecimento cede à prática industrial (aproximação de Handke e, sobretudo, do prolixo pessimismo de Bernhard); a surpresa dum quase pudor na encenação de texto alheio (a contida manipulação da *Pentesileia* de Kleist antecipa a abertura a reportório que não de Pessoa?)” (Quadrio 2004).

Nesse espectáculo eram observáveis as mesmas marcas textuais e cénicas a que venho aludindo e que agora resumo. Primeiro, a intermitência textual – assinalada pela colagem, histórica e literariamente descontextualizada, de discursos; pelas constantes interferências fragmentárias doutras vozes; pela sucessão de falas numa espécie de dialogismo monologado; pela metamorfose fluida das personagens; pela alegorização inesperada de personagens tipo). Depois, a deriva espacial e genológica – o espectador de *Circo* é sujeito a um percurso físico em três etapas – a rua, o espaço do rés-do-chão e a sala do 1º andar – que é simultaneamente um périplo pela farsa circense dum teatro que desce à rua para granjear o seu público; pela tragédia – e recorro o que então escrevi: “a segunda etapa (...) é a via purgativa do circo propriamente dito, com as suas rápidas e cruéis

>

Adélia Z,

enc. Carlos J. Pessoa,

Teatro da Garagem, 2003

(Maria João Vicente),

fot. Susana Paiva.



desfigurações morais (o inteligente e tortuoso humor cáustico de Pessoa estilhaça e reinventa os tipos expectáveis – equilibristas, domadores de feras, contorcionistas, palhaços, trapezistas – em fragmentos de vozes que, não chegando a definir personagens, são apenas mais um elemento que integrará a sucessiva acumulação de poderosas imagens). (...) neste segundo momento se reconhecem as inquietações que afectaram os (...) anteriores trabalhos do grupo (...) *Paixão segundo o meu anjo e Adélia Z*" (Quadrio 2003a); – e pela comédia lírica. Por último, estética genuinamente pós-moderna caucionada pelo rigor e expressividade com que fundem o entrelaçamento discursivo, a recomposição visual de objectos e signos improváveis e um trabalho de actor que, com um surpreendente à-vontade, manipula os vários códigos de representação do século XX.

Ora, o que me parece ter acontecido de novo naquele segundo andar dum barracão do Poço do Bispo, quando aí se representava o *Circo*, foi a transmutação de um *vórtice fragmentário* – expressão onde faço a síntese possível de tudo o que já disse – numa unificada vertigem de imagens. A deslocção da recepção da sintaxe para a (sua) capacidade de expandir associações só foi possível face a três mudanças significativas: uma depuração textual; a acentuação duma religiosidade panteísta que parece traduzir-se na vontade de estabelecer com o espectador uma comunidade discursiva livre, onde a constante reformulação de sentidos, que a sociedade contemporânea impõe, é sujeita a um ritual teatral de experimentação e validação partilhada; e – elemento fundamental – a crescente preponderância do elemento musical que, na sua evanescência linguística e dada a qualidade que Daniel Cervantes lhe tem imprimido, potencializa e reunifica a tão propalada dispersão da Garagem. Ou dito de outra forma: "o que aqui se torna deslumbrantemente belo e comovente é a incandescente mestria com que, encenador e actores fundem todos os discursos (...) numa ondulante vertigem de imagens (...). Esta culta partilha de 'afinidades electivas', [devolve] ao teatro uma comunicabilidade de que parecia arredado" (Quadrio 2003a).

Referências bibliográficas

- CARNEIRO, João (1999), "Dramaturgias nacionais", *Teatro escritos: Revista de ensaio e ficção*, Lisboa, IPAE e Cotovia, nº 2, pp. 73-76.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2003), "Conversaão Et Colagem", *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, Lisboa, Angelus Novus, pp. 85-96.
- MELO, Jorge Silva (1998), "Teatro para os novos, religião dos novos papas", in AA. VV., *Essas outras histórias que há para contar*, Lisboa, Edições Salamandra, pp. 298-308.
- O'MAHONY, John (2003), "The Big Experiment", *The Guardian*, 13 de Setembro.
- PORTO, Carlos (1994), "Memória de fragmentos", in Eugénia Vasques et al. (ed.), *Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 1994, Lisboa, Acarte/F.C.G., pp. 7-25.
- QUADRIO, Miguel-Pedro (2003a), "As moradas do castelo interior" (crítica de teatro a *Circo*, Teatro da Garagem, encenação de Carlos J. Pessoa, estreia 17 de Julho), *Diário de Notícias*, 5 de Agosto.
- (2003b), "O regresso de Adélia Z" (crítica de teatro a *Adélia Z*, Teatro da Garagem, encenação de Carlos J. Pessoa, estreia 13 de Fevereiro), *Diário de Notícias*, 19 de Fevereiro.
- (2003c), "Se numa noite de Inverno um anjo" (crítica de teatro a *Paixão Segundo o Meu Anjo*, Teatro da Garagem, encenação de Carlos J. Pessoa, estreia 20 de Dezembro), *Diário de Notícias*, 20 de Janeiro.
- (2004), "Paisagem com uma condessa ao fundo" (crítica de teatro a *Quadros de uma exposição*, Teatro da Garagem, encenação de Carlos J. Pessoa), *Diário de Notícias*, 29 de Janeiro.
- VASQUES, Eugénia (1994a) "Cometimentos / Sofrimentos: 13 fragmentos", in Eugénia Vasques et al. (ed.), *Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 1994, Lisboa, Acarte/F.C.G., pp. 27-41.
- (1994b), "Efemérides teatrais: Pequena cronologia", in Eugénia Vasques et al. (ed.), *Fragmentos da memória: Teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE 1994, Lisboa, Acarte/F.C.G., pp. 88-91.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Cadernos Dramat nº. 9, Porto, Campo das Letras.

“Um teatro também, ou mesmo, sobretudo, de som”: Francisco Leal

Paulo Eduardo Carvalho



<

Francisco Leal,
fot. João Tuna.

Tendo já tido o privilégio de me cruzar criativamente com o sonoplasta e desenhador de som Francisco Leal e reclamando-me como um seu espectador – ou, talvez melhor, ouvinte – atento, não resisto a iniciar esta breve apresentação, justificativa da Menção Especial atribuída pela APCT para o ano de 2003, convocando um retrato que me parece justo, mas generosamente afectivo, esboçado por um dos seus mais próximos colaboradores criativos:

O Francisco Leal não existe. Foi inventado. A gente, às vezes, pensa que ele está, mas ou não está, ou não é ele! O silêncio que ele consegue criar à sua volta (mesmo no meio da gritaria geral) e a perícia, o profundo conhecimento de acústica – e de música! –, o excelente, discretíssimo gosto sonoro e, principalmente, o modo como ele mesmo se faz intérprete do espectáculo enquanto opera o som são, no mínimo, tentadores. (Pais 1998b)

Estas são palavras de Ricardo Pais, criador cénico com o qual Francisco Leal vem colaborando regularmente desde 1996, em espectáculos tão diversamente marcantes como os mais "textuais" *A salvação de Veneza* (Thomas Otway, 1997), *As lições* (Ionesco, 1998), *Noite de Reis* (Shakespeare, 1998), *Arranha-Céus* (Jacinto Lucas Pires, 1999), *Madame*

(Maria Velho da Costa, 2000), *Hamlet* (Shakespeare, 2001) e *Castro* (António Ferreira, 2003), e os mais "musicais" *Raízes rurais, paixões urbanas* (1997), *Músicas para Vieira* (1997), *Linha curva, linha turva* (1999), *Grátis* (2002), *Um Hamlet a mais* (2003) e, já este ano, *Sondai-me* (2004), todos eles caracteristicamente "visuais", mas nem por isso menos intensamente "sonoros". Embora Francisco Leal registre no seu percurso uma estimulante variedade de colaborações com outros criadores, estruturas de produção e companhias de teatro e de dança, não aparecerá como exagerada a sugestão de que uma dimensão muito expressiva dos caminhos que este técnico-criador vem explorando, sobretudo nestes últimos anos, surge intimamente articulada com a inquietação criativa do actual director do Teatro Nacional S. João, sempre renovadamente fascinado e apostado na exploração do "alucinante potencial de alargamento de significados no espectáculo", proporcionado pela manipulação das novas tecnologias.

Nascido em 1965, o ainda jovem Francisco Leal participa, em meados da década de oitenta, da aventura das rádios pirata, com uma passagem pela Rádio Universitária do Tejo, onde chegará a animar um programa sobre *jazz* e *blues*. A esta experiência juntam-se estudos de música na Academia

< >
Noite de Reis,
 de Shakespeare,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 1998
 (João Reis),
 fot. João Tuna.

dos Amadores de Música e na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, a frequência de cursos de produção de som, e, em finais daquela mesma década, a passagem pelo Angel Studio, onde aprende técnicas de gravação e captação de som. Datará de 1991, a sua primeira experiência de "desenho de som", com *Nocturnos III*, um espectáculo apresentado no Jardim Botânico de Lisboa, concebido por Nuno Artur Silva e com música de Nuno Rebelo. Nesse mesmo ano, colabora com Ana Tamen na primeira produção de *Nunca nada de ninguém* (Luísa Costa Gomes), voltando a colaborar com a encenadora em *Grande e Pequeno* (Botho Strauss, 1995) e *Geografia e Peças* (Gertrude Stein, 1998). Ainda em Lisboa, uma das suas decisivas experiências teatrais é *Inox Take 5* (1993), encenado por José Pedro Gomes, espectáculo no qual acumula algumas das muitas valências, de fronteiras nem sempre muito claras para o não especialista, que vêm marcando todo o seu trabalho desde então: a concepção da banda sonora, a produção de som, a sonoplastia e o desenho de som.

Em Setembro de 1993, este lisboeta é "exilado" para o Porto, para dirigir o Departamento de Som do Teatro Nacional S. João, funções técnicas que continua ainda a desempenhar. Será naquele teatro que, como já adiantamos, iniciará a sua colaboração criativa com Ricardo Pais, mas também com muitos outros encenadores que, de diferentes maneiras, passaram pelo TNSJ, como Nuno Carinhas (*O grande teatro do Mundo*, Calderón, 1996; *A ilusão cómica*, Corneille, 1999; *O belo indiferente*, Cocteau, 1997; *Uma peça mais tarde e O jogo de lalta*, Brian Friel, 2003, em co-produção com a Escola de Mulheres), Giorgio Barberio Corsetti (*Os gigantes da montanha*, Pirandello, 1997, e *Barcas*, Gil Vicente, 2000), Luís Miguel Cintra (*Quando passarem cinco anos*, Lorca, 1998), e José Wallenstein (*Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett, 2001). Ao mesmo tempo, e provavelmente em resposta a convites motivados pelo reconhecimento da sua demonstrada competência técnica e discreta, mas cativante, personalidade artística, Francisco Leal alarga o espectro das suas colaborações a companhias e criadores cénicos como o Teatro da Garagem e Carlos Jorge Pessoa (*As filhas do Marajá*, 2001; *O gato Lucas e a tia Zizi*, 2001; *Os testemunhos de Adélia*, 2001; *A deriva dos fragmentos... sobre o amor*, 2002; *Paixão segundo o meu anjo*, 2002), a ASSÉDIO e os encenadores Nuno Carinhas (*Tia Dan e Limão*, Wallace Shawn, 2001), João Cardoso (*Cinza às cinzas*, Pinter, 2002; *Distante*, Caryl Churchill, 2002; *No campo*, Martin Crimp, 2003) e João Pedro Vaz (*O triunfo do amor*, Marivaux, 2002; *Uma noite em Novembro*, Marie Jones, 2003), o Ensemble e, mais uma vez, Nuno Carinhas (*Dama d'água*, Frank McGuinness, 2001), o Teatro Bruto e Rogério de Carvalho (*Don Juan*, Brecht, 2000), ou ainda o CENDREV e o GICC-Teatro das Beiras e Gil Salgueiro Nave (*Na volta do mar*, vários, 2001, e *Ambulância*, Gregory Motton, 2001).

Deixando, por ora, de lado as suas prestações só aparentemente mais técnicas, como a operação de som, esclareça-se que o conjunto destas colaborações mais criativas recobrem, como atrás já se sugeriu, valências e realidades muito distintas, entre a concepção da banda sonora, a sonoplastia e o mais recente desenho de som, assim traçando



a exploração de uma das expressões literalmente mais *invisíveis* da experiência cénica e, talvez, nem sempre tão reconhecidamente *audíveis* pelo espectador contemporâneo como seria desejável. Como nos recorda, algo disforicamente, um outro criador português activo na área daquilo a que gosta de chamar o "*design* acústico", "o mundo contemporâneo é surdo. Deslocámos o eixo da percepção do ambiente que nos rodeia do ouvido para a visão" (Augusto 1999: 13). Carlos Alberto Augusto avança, assim, com o pessimista diagnóstico de que o teatro, ao contrário do cinema, não teria sabido aproveitar a tecnologia para transformar a dimensão sonora num dos seus eixos fundamentais de expressão, conduzindo àquilo que apresenta como um "teatro surdo" (*Ibidem*: 14). A consulta de obras tão influentes como o *Dicionário de teatro* e o manual *Análise de espectáculos*, do teatrólogo Patrice Pavis, parecem, na reduzida atenção que dedicam à complexa dimensão sonora do espectáculo, conformar esta visão tão pessimista (cf. Pavis 1996a e 1996b).

Contudo, se é verdade que o investimento e "a tecnologia da dimensão sonora ocupa" – habitualmente – "um espaço manifestamente secundário quando comparada com o peso da tecnologia da dimensão visual" (Augusto 1999: 15) – em relação directa com a natureza rudimentar do entendimento científico, histórico, estético e etnográfico do som quando comparado com o nosso entendimento da cenografia ou, até mesmo, da luz (cf. Barnes 2003: 1262) –, não será menos verdade que determinadas realidades técnicas e criativas, como aquela aqui representada por Francisco Leal, apontam numa direcção bem mais positiva e estimulante. Talvez não por acaso, a importância do som no teatro começa a ser objecto de reflexões e análises, entre o mais técnicas ou filosóficas, de que são exemplo, respectivamente, as obras de John A. Leonard, *Theatre Sound* (2001) e de Daniel Deshays, *De l'écriture sonore* (1999), fazendo adivinhar uma atenção futura ao desenho de som no teatro comparável àquela que, há décadas, por exemplo, um autor como Michel Chion vem dedicando ao som no cinema (veja-se o mais recente, *Un art sonore, le cinéma*, 2003).



<

Dama d'água,
de Frank McGuinness,
enc. Nuno Carinhas,
Ensemble,
Quartel do Bom Pastor, 2001
(Emília Silvestre),
fot. João Tuna.

Esquecemo-nos frequentemente – todos nós, criadores, espectadores e críticos – que muitos dos recursos tecnológicos actualmente ao serviço do teatro não são mais do que prolongamentos e extensões diversas de inovações e outras inflexões que a expressão teatral sempre conheceu ao longo da sua história. No caso do "desenho de som" – só reconhecido como disciplina a partir dos anos 60 e, entre nós, naturalmente mais tarde... –, teremos de recuar até meados do século XIX para traçarmos as suas origens. Tal como terá acontecido com a emergência da figura do encenador, também no domínio das explorações sonoras os desafios diversos colocados pela dramaturgia naturalista e simbolista parecem ter-se imposto como as principais motivações para muitos dos progressos então verificados. A produção histórica de *A gaivota* pelo Teatro de Arte de Moscovo, com o seu lago desafiador, surge como exemplar na demonstração dessa ideia transformadora de que o som deveria ser realista, mas o seu timbre, volume e ritmo deveriam antes contribuir para a criação de um certo "espírito atmosférico" (Cf. Barnes 2003: 1264).

Se regressarmos ao nosso próprio tempo histórico, teremos de reconhecer que, com uma rapidez que certamente escapará ao mais leigo, a tecnologia associada ao som tem evoluído de uma forma extraordinária, disponibilizando hoje sistemas certamente mais sólidos, capazes e versáteis do que aqueles existentes há uma década atrás. Claro que tais progressos alucinantes podem facilmente conduzir a uma espécie de fascinado desvario tecnológico, propiciadores da substituição de uma mais exigente articulação das linguagens teatrais por uma qualquer indesejável vacuidade expressiva. Mas não será menos claro que as mesmas possibilidades tecnológicas podem abrir caminho a um território de experimentação capaz de se oferecer como verdadeiramente desafiador, quando não hostil, a legítimos entendimentos mais artesanais da criação e da recepção teatral. Talvez por isso às funções expressivas tradicionalmente reconhecidas ao som – (1) assegurar os sons referidos no texto, (2) dar informação necessária, mas não fornecida pelos diálogos,

(3) afectar o "espírito" do espectador através da criação ou reforço de determinados sons e (4) intensificar uma dada situação cénica (cf. Leonard 2001: 142) – parece, problemáticamente, necessário acrescentar outras.

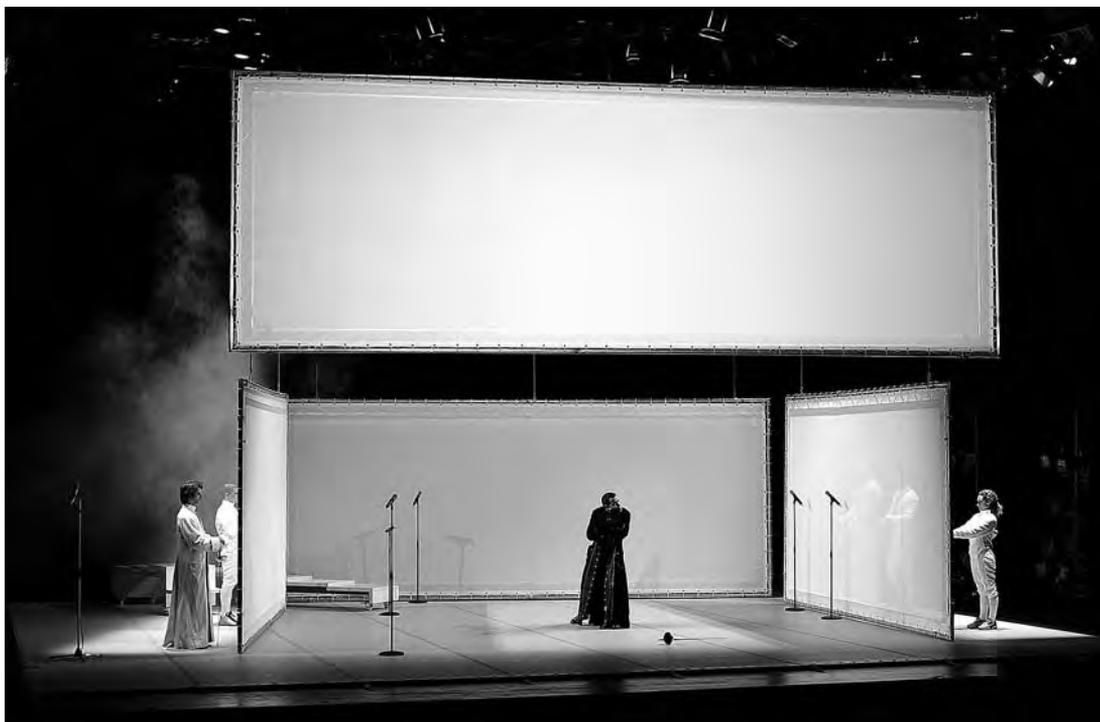
Uma das dimensões que Francisco Leal tem intensamente explorado em muitos dos seus desenhos de som – prática que ele próprio gosta de apresentar como a criação de um "conceito global de som ou envolvente sonoro para um determinado espectáculo" (*apud* Sobrado 2003: 15) – é, por exemplo, aquele que incide directamente sobre a voz dos actores, uma matéria dotada de uma extraordinária espessura semântica, tais as dimensões de corporalidade, sensualidade e musicalidade que estão naturalmente envolvidas e às quais importa estar atento. Entre o simples – como se alguma vez pudesse ser simples – reforço das vozes, através da utilização de microfones emissores, e a sua mais explícita amplificação e distorção variada é todo um campo *espectacularmente* performativo que se abre à competência e ao talento do técnico-criador.

Excelentes exemplos deste tipo de intervenção performativa são espectáculos como *As lições*, *Noite de Reis* ou o mais recente *Um Hamlet a mais* – espectáculo no qual a utilização de microfones de mão torna mais explícita a proposta espectacular em causa. Mas permito-me igualmente recordar alguns instantes de incomparável fascínio e perturbação como aqueles que Francisco Leal criou, por exemplo, para *Dama d'água*, condenando a intérprete a uma esforçada articulação dos seus recursos expressivos autónomos com aqueles emprestados pela tecnologia, potenciando, deste modo, a criação de uma figura de um intemporal e deslocalizado, mas não menos lírico, desespero. Ou, ainda, com diverso grau de subtilidade, o modo como surgia pontuada – não consigo melhor termo – a voz de Teresa Tapadas, quando subitamente emerge, cantando, do fundo do palco, no decurso de *Raízes rurais, paixões urbanas*. Este espectáculo é um eloquente exemplo de um caso em que o desenho de som se apoiava "na própria lógica musical para se constituir num discurso discreto, mas autónomo" (Pais 1997), devolvendo

>
As lições,
 a partir de Ionesco,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 1998
 (João Reis e
 Micaela Cardoso),
 fot. João Tuna.



>
Um Hamlet a mais,
 a partir de Shakespeare,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 2003
 (Pedro Almendra,
 Nicolau Pais, João Reis e
 Luísa Cruz),
 fot. João Tuna.



ao público a imagem sonora mais expressiva do ambiente associado a cada momento ou intérprete.

Mas claro que o "desenho de som" explorado por Francisco Leal é algo que vai muito para além da produção vocal dos actores – e à qual haveria que acrescentar o trabalho de espacialização –, incluindo, como também já foi sugerido, uma mais directa intervenção a nível da criação de uma banda sonora, e da sua distribuição no espaço cénico e no tempo da acção, ou do diálogo com a música pré-gravada ou interpretada ao vivo, por outros – como pode ser o caso dos músicos Mário Laginha, Nuno Rebelo ou Vítor Rua. *As lições*, com o seu assumido "festim de artificios", terá sido o espectáculo onde, pela primeira vez, a dupla

criativa Francisco Leal e Ricardo Pais assumiram "o lado performativo explícito do som, da sonoplastia e da música, como parceiro legítimo da produção vocal, da representação", como formas associadas de fazer ouvir o teatro (Pais 1998a).

Em função da natureza da proposta dramaturgica em causa ou em consequência dos estímulos criativos envolvidos, o trabalho informado e talentoso de Francisco Leal pode oscilar entre a maior das "invisibilidades" sonoras e a mais explícita e assumida "artificialidade". A sua missão consiste, nas suas próprias palavras, "em revitalizar os acontecimentos sonoros através do engenho técnico: captar e reproduzir, ampliar e remoldar esses estímulos, de forma a potenciar a auralidade do espectáculo" (*apud* Sobrado 2003).



<
O triunfo do amor,
 de Marivaux,
 enc. João Pedro Vaz,
 ASSÉDIO/TNSJ, 2002
 (Ivo Alexandre,
 Rute Pimenta,
 Paula Diogo e
 João Cardoso),
 fot. João Tuna.

A atribuição, pela APCT, de uma Menção Especial relativa ao ano de 2003 a Francisco Leal tem, deste modo, como objectivo premiar a singularidade, entre a competência técnica e a sensibilidade artística, de um ainda jovem percurso, na convicção de que, deste modo, está também a premiar e a reconhecer a vitalidade da dimensão sonora do espectáculo teatral, para a qual este criador reclama um papel expressivo tão decisivo como aquele mais tradicionalmente reconhecido às linguagens visuais da cena. Este é, assim, um prémio para distinguir a contribuição sensível e inovadora de Francisco Leal para o desenvolvimento e renovação das linguagens cénicas em Portugal.

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, Carlos Alberto (1999), "No tempo do teatro surdo", *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, nº 21/22, Junho de 1998/Janeiro de 1999, pp. 12-19. Veja-se, igualmente, "O teatro à vista", *Teatro escritos. Revista de ensaio e ficção*, nº 1, *Para que é que serve o teatro*, Lisboa, IPAE e Cotovia, 1998, pp. 64-71.
- BARNES, John (2003), "Sound and Sound Effects", in Dennis Kennedy (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Vol. 1, Oxford, O.U.P., pp. 1262-1266.
- CHION, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- DESHAYS, Daniel (1999), *De l'écriture sonore*, Marseille, Éditions Entre/ŷues.
- LEONARD, John A. (2001), *Theatre Sound*, London, A&C Black. Veja-se, igualmente, "Sound", in Colin Chambers (ed.), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, London & New York, Continuum, 2002, pp. 698-699.
- PAIS, Ricardo (1997), s/título, in Programa de *Raízes Rurais, Paixões Urbanas*, Porto, TNSJ.
- (1998a), "A propósito de *As lições*: Entrevista fabricada por Rodrigo Affreixo e Ricardo Pais", in Programa de *As lições*, Porto, TNSJ, s/p.
- (1998b), "A propósito de *Noite de Reis*: Entrevista fabricada por Rodrigo Affreixo e Ricardo Pais", in Programa de *Noite de Reis*, Porto, TNSJ, s/p.
- PAVIS, Patrice (1996a), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan; v. *A análise dos espectáculos*, trad. Sérgio Sálvia Coelho, revisão de Marilena Vizontin, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- (1996b), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod; v. *Dicionário de teatro*, trad. sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- SOBRADO, Pedro (2003), "Francisco Leal", in Manual de Leitura de *Um Hamlet a mais*, Porto, TNSJ, p. 15.

Para mais informações sobre a actividade de Francisco Leal, consulte-se a página da CETBase, do Centro de Estudos de Teatro: <www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm>.

João Tuna 90-04: Ficções fotográficas

Paulo Eduardo Carvalho

A fotografia, tal como a escrita e a realização, só me interessa enquanto representação de ficções. Qualquer outra abordagem não me interessa.

João Tuna

Criámos este "portefólio" com a mais generosa das estratégias: invertendo de algum modo a lógica de organização da revista, dominada por textos a que as imagens convocadas pretendem oferecer o suporte possível, trata-se aqui de dar espaço, primazia e quase exclusividade à fotografia de teatro. O critério para a ocupação destas dez páginas pode passar pela obra de um fotógrafo, como acontece neste primeiro número, mas também pode vir a contemplar a carreira de um actor, o destino cénico de um determinado dramaturgo, o percurso de uma companhia ou criador teatral, etc.

João Tuna (n. 1967) foi o fotógrafo português convidado a inaugurar este espaço. Para além da sua actividade ligada à imagem em movimento (fotógrafo e realizador de cinema e vídeo, nomeadamente como responsável por diversas versões vídeo de espectáculos de teatro), da sua experiência no domínio do retrato fotográfico e das suas aventuras como autor dramático (*Dorme devagar*, 2001), João Tuna é sobretudo conhecido entre os criadores e os espectadores de teatro pelo seu já longo e riquíssimo percurso no domínio da fotografia de cena. Tendo começado a fotografar teatro no início da década de 90, o seu trabalho vem-se desenvolvendo em colaboração com uma grande diversidade de estruturas: Teatro do Século, Casa Conveniente, Festival Internacional de Teatro (Lisboa), Teatro da Comuna, Sensurround, Teatro Nacional D. Maria II, ASSÉDIO, Ensemble. A experiência de *Fados*, em 1994, terá sido, contudo, determinante para a relação mais regular que passou a estabelecer com Ricardo Pais, relação essa, a partir de 1996, ampliada para a globalidade de produções e acolhimentos do Teatro Nacional S. João, incluindo as sucessivas edições do PoNTI (1997, 1999 e 2001). Para além do modo mais difuso como as suas imagens vêm povoando muitos dos materiais publicados e divulgados por aquele Teatro, João Tuna teve já a oportunidade de mostrar algumas das muitas imagens captadas/criadas no âmbito dessa colaboração numa exposição invulgar – evocada pelo próprio fotógrafo nas páginas seguintes –, com o título *Lapsos e memórias*, apresentada no Salão Nobre do TNSJ.

O desafio lançado agora a João Tuna foi o de escolher ele próprio um número indeterminado de fotografias entre o seu vasto e variado espólio. O fotógrafo respondeu ao desafio com generosidade, acrescentando-lhe a responsabilidade pela distribuição e arranjo gráfico das imagens seleccionadas. E porque optou por combinar espectáculos portugueses com muitas das criações estrangeiras que nos visitaram, o leque de ofertas revelou-se ainda mais diversificado. Se, nalguns casos,

o leitor/espectador conseguirá reconhecer imediatamente determinado espectáculo, noutros terá de se socorrer da legenda para esclarecer a experiência cénica registada.

Justamente porque, enquanto "fotógrafo de cena", João Tuna tende a subordinar a sua acção interpretativa ao olhar do encenador, o resultado do seu trabalho vai muito para além do registo tímido ou equivocado da experiência cénica, empenhando-se antes numa busca ambiciosa, necessariamente criativa, de um qualquer efeito de totalidade: "a fotografia de cena funciona enquanto, mesmo através de um detalhe, representar a *forma* do espectáculo" (Tuna 2003: 117).

Estas são imagens atravessadas pelo labor de actores, encenadores, cenógrafos, figurinistas e desenhadores de luz. Concentradas nos corpos e nos rostos dos actores, inevitável ponto focalizador da cena, estas são fotografias que se revelam sensíveis não só ao espaço da representação e às múltiplas relações dos actores com os objectos, mas também, algumas vezes, à proxémica dos actores distribuídos naquele espaço. Na sua surpreendente variedade, estas imagens ilustram as vias percorridas por esse "astrónomo amador" que é João Tuna, na sua errante reconstituição de universos. Numa produtiva oscilação entre o designio comunicativo e a legítima ambição estética, estas são imagens com um inegável valor documental, mas com não menor eloquência expressiva e independência artística. Se em algumas encontramos exemplarmente revelada "a verdade enfática do gesto nos grandes momentos da vida", de que nos fala Baudelaire, noutras é pela quase absoluta transfiguração que a morte da experiência surge, mais uma vez, adiada.

Aquilo que estas dez páginas nos proporcionam são múltiplos instantes silenciosos evocativos de muitas encenações, representações e outras ficções. No silêncio, ficam naturalmente as palavras, os textos, os sons, as músicas e as formas mais animadas e expandidas que, com idêntica determinação, acompanham essas experiências. E, porém, por vezes, dir-se-ia que estão lá, as palavras e os sons, os gestos e os movimentos, prontos a eclodir, estabelecido o contacto entre o instante roubado ao efémero e a já diversa, mas não menos complexa, expressão em que, por intervenção do fotógrafo, o que era passageiro deixou rasto. O que resta são sinais, de cena.

Referência bibliográfica

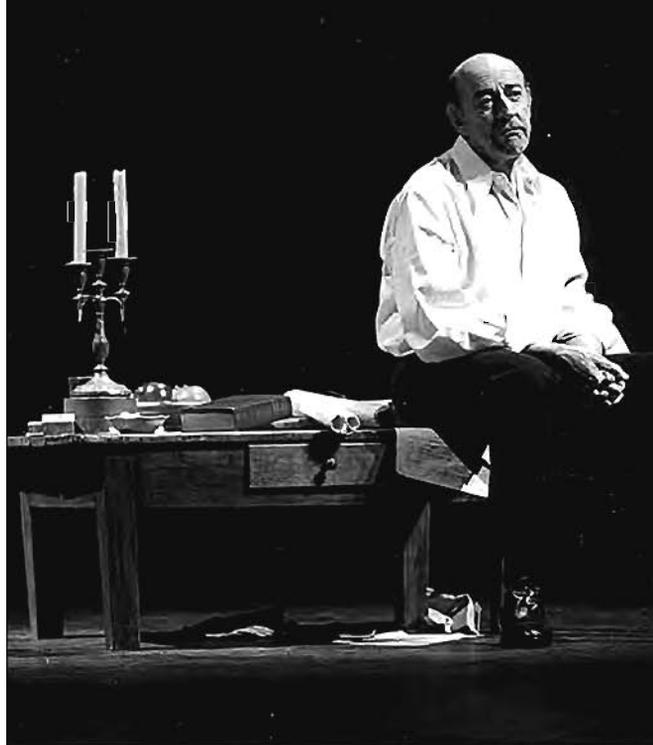
TUNA, João (2003), "Representar a *forma*", *Artistas Unidos: Revista*, n.º 9, Novembro de 2003, pp. 116-118.



Em teatro, há um pequeno problema para que se possa definir com a mesma clareza que no cinema o que é a fotografia de cena. Não existe referente. Não há uma imagem com a qual a fotografia de cena se deva parecer, como o fotograma no cinema. No entanto, há alguns princípios: a fotografia de cena em teatro deve representar o espectáculo, deve traduzir o espaço cénico, a cenografia, a iluminação, os figurinos, as personagens. Deve, quando surge na imprensa, representar uma forma semelhante à que o espectador vê na sala. Mas o espectáculo pode ser interpretado de várias formas, então precisamos de especificar o nosso olhar e devemos fazê-lo sob o olhar do encenador que representa agora a nossa câmara de cinema. A sua ideia de espectáculo deve ser reproduzida nas fotografias. (Tuna 2003: 116)



Baris Godunov, enc. Iuri Liubimov, Teatro Taganka, 1991. *Brace Up!*, enc. Elizabeth LeCompte, The Wooster Group, 1991. *Baris Godunov*, enc. Iuri Liubimov, Teatro Taganka, 1991. *Madame de Sade*, enc. Ingmar Bergman, Kungliga Dramatiska Teatern, 1991. *O suicidário*, enc. João Lourenço, Novo Grupo/Teatro Aberto, 1991.



(A)tentados, enc. João Pedro Vaz, ASSÉDIO, 2000. *Um certo olhar*, enc. José Passi Neto, 1999. *Edmond*, enc. Adriano Luz, Projecto Intercidades, 1997. *Dedicat6rias*, enc. Lúcia Sigalho, Sensurround, 2000. *Trono de sangue - Macbeth*, enc. Antunes Filho, Grupo de Teatro Macunálma, 1993. *L'altro processo*, enc. Giorgio Barberio Corsetti, Compagnia Teatrale di G. B. C., 1999. *O mal da juventude*, enc. João Mota, Teatro da Comuna, 1996. *Nunca nada de ninguém*, enc. Ana Tamen, ACARTE, 1992.



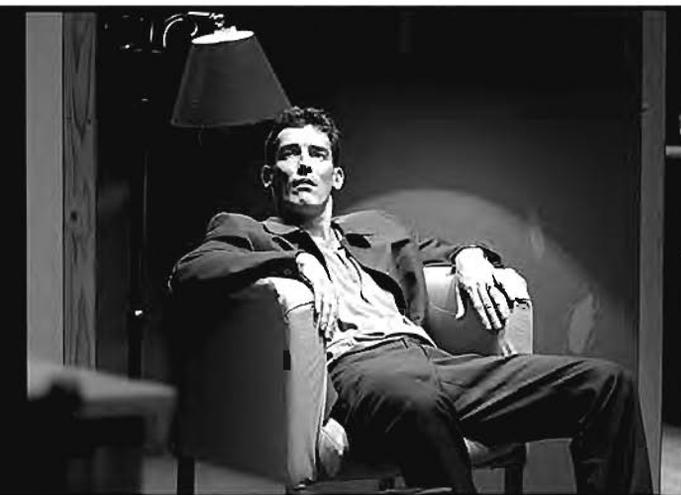
The Days Before: Death, Destruction & Detroit III, enc. Robert Wilson, Change Performing Arts, 1999. Kazuo Ohno, Kazuo Ohno Dance Institute, 1994. *Salome*, enc. Steven Berkoff, East Productions, 1993. *Comédia de Rubena*, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1991. *Gaudeamus*, enc. Lev Dodine, Teatro Maly de S. Petersburgo, 1993.



Zazou, enc. Jérôme Savary, Théâtre National de Chaillot, 1991. *Os dias que nos dão*, enc. Mónica Calle, Casa Comeniente, 1999. *O pecado de João Agonia*, enc. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 1991. *A hora em que não sabemos nada uns dos outros*, enc. José Wallenstein, TNSJ, 2001. *Zerlina*, enc. João Perry, Teatro Nacional D. Maria II, 1993. *Bichas*, enc. João Brites, O Bando, 1991.



Com encenação do designer João Nunes, inaugurou em Março de 1999, no Salão Nobre do Teatro Nacional S. João (TNSJ), a exposição *Lapsos e memórias*: dois painéis de 4x6m colocados nas duas extremidades da sala, cada painel com 24 imagens de 1x1m. Prevista para um período de 4 meses, esta instalação fotográfica acabaria por habitar o Salão Nobre durante cerca de ano e meio, sendo objecto de duas actualizações.



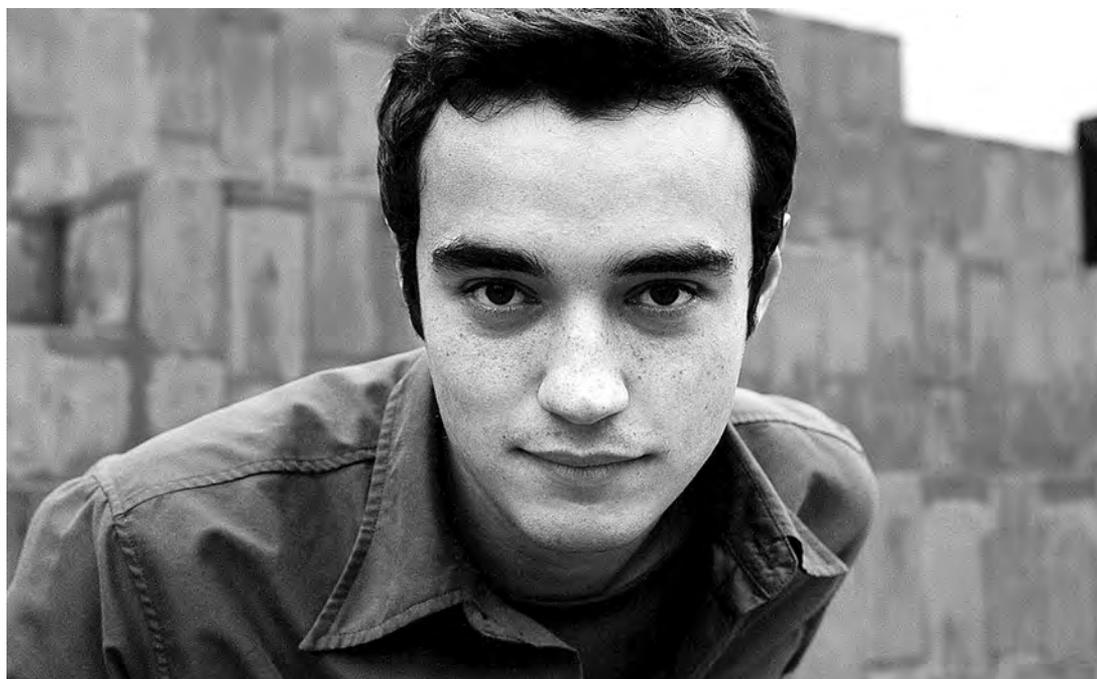
Poesia e selvajaria, dir. Vera Mantero, 1990. *Projecto X.Z.*, enc. Francisco Alves, Teatro Plástico, 2000. *A gaviota*, enc. Gastão Cruz, Teatro da Graça, 1992. *A senhora Klein*, enc. João Mota, Teatro da Comuna, 1994. *Marie e Bruce*, enc. Nuno Carinhas, Ideia Fixa, 1997. *Molly Sweeney*, enc. Nuno Carinhas, Ensemble, 1999. *Três irmãs*, enc. Eimuntas Nekrusius, Meno Furtas, 1997. *[>] Castro*, enc. Ricardo Pais, TMSJ, 2003.





Pedro Penim e o Teatro Praga: A responsabilidade máxima do actor

Mónica Guerreiro, Maria Helena Serôdio e João Carneiro



<

Pedro Penim,
fot. Sofia Ferrão.

Para este primeiro número, escolhemos para conhecer Na primeira pessoa um dos mais estimulantes fazedores de teatro da nova geração: Pedro Penim. O seu trabalho, nomeadamente enquanto encenador no colectivo Teatro Praga, tem vindo a constituir-se como uma continuidade de pesquisa e de questionamento do fazer teatral para impor aos espectadores – e aos próprios criadores da companhia – uma constante surpresa no que diz respeito às fórmulas, aos modelos e às convenções da representação. A entrevista foi conduzida por Mónica Guerreiro, Maria Helena Serôdio e João Carneiro.

Como se posiciona relativamente ao tecido artístico nacional, nomeadamente em termos de iniciação profissional, funções e dinâmicas de integração no meio teatral?

Considero-me acima de tudo um actor. Começo por tecer esta consideração porque a acho fundamental para entender todas as abordagens que tenho vindo a fazer ao teatro. E considerando-me actor, o meu posicionamento só faz sentido dessa forma, só pensando assim: que sou um actor. A minha formação vem toda daí e a prática acaba igualmente por reflectir isso. Falando do meu percurso: antes de entrar no Conservatório, fiz um curso com os Satyros, um grupo brasileiro que estava cá nos anos 90. Gostava muito de teatro, tinha entretanto visto um espectáculo maravilhoso do Teatro Meridional, *Naque ou sobre piolhos e actores*, do Sinisterra, e achei que era mesmo aquilo que eu queria, estar ali a fazer aquelas coisas. Foram dois os espectáculos que determinaram essa escolha: esse e *O conto de Inverno*, da Cornucópia. Este incluía no elenco muita gente saída do curso do Instituto

Franco-Português e eu fiquei com muita curiosidade em saber o que era fazer um curso de iniciação teatral, que era uma coisa que não existia. Decidi então fazer esse curso dos Satyros, o primeiro que eles deram, que era uma fantochada, [risos] mas que me ajudou a ter um primeiro confronto com fazedores de teatro (porque eu não conhecia absolutamente ninguém), e também com outras pessoas da minha geração que também lá estavam e que em comum comigo tinham essa curiosidade e esse intuito. O Teatro Praga formou-se logo aí, a partir de uma das turmas do curso, com algumas das pessoas que ainda hoje cá estão: a Cláudia Gaiolas, a Sofia Ferrão, a Paula Diogo... Somos só os quatro da formação original. Acho que na altura pusemos o carro à frente dos bois, porque decidimos que queríamos fazer coisas juntos e por isso precisávamos de ter uma companhia, mas isto sem qualquer perspectiva do que é que isso implicava, nem sem pensarmos muito bem no que é que íamos exactamente fazer. E foi assim: decidimos logo formar uma associação, escolhemos o nome e começámos a fazer teatro.

>

Alice no armário,
Teatro Praga, 2004
(Tonán Quito),
fot. Sofia Ferrão.

<

Alice no armário,
Teatro Praga, 2004
(Sandra Simão),
fot. Sofia Ferrão.



Porque é que escolheram este nome, Praga?

É que, à boleia dos Satyros, andávamos a ler muito Artaud! [risos] O curso começava com Stanislavsky, cada aula era um capítulo da *Formação do actor*. Claro que adorámos, fazia todo o sentido, eles faziam ligações com o Actors' Studio, com o cinema e a televisão, havia um certo fascínio com a interpretação do texto daquela maneira. E depois, mais tarde, apresentaram-nos o Artaud, que nos deu completamente a volta à cabeça. Quando estávamos a legalizar a associação, era a fase em que líamos muito Artaud, *O teatro e a peste...* Ficou Praga. A nossa primeira peça, que foi ainda dentro do curso, foi a partir do texto *O concílio do amor*, do Oskar Panizza, que foi uma obrigação/sugestão dos Satyros. Mas foi, para todos os efeitos, o primeiro espectáculo do Teatro Praga, no Auditório de Benfica, em Outubro de 1995. Éramos tão inconscientes que, apesar de sermos só uns alunos, enviámos textos para a imprensa, quisemos ter lá as pessoas... Também para nos apresentarmos, porque já havia essa ideia de continuidade. Depois começámos a querer fazer outras coisas. E o grupo foi-se desenvolvendo à medida de cada um de nós. Quase todos entrámos depois para o Conservatório e o grupo foi-se desenvolvendo a partir de ansiedades pessoais, crescendo com as experiências de cada membro: uns foram trabalhar com a Lúcia Sigalho, outros para a Garagem... E as opções e os rumos do grupo foram-se fazendo assim: a escolha dos textos, os actores...

O Teatro Praga equilibra, portanto, trabalhos individuais em colaborações variadas e depois o "regresso a casa". Isso pressupõe alguma estabilidade formal, um núcleo duro de criadores que constitui o Teatro Praga?

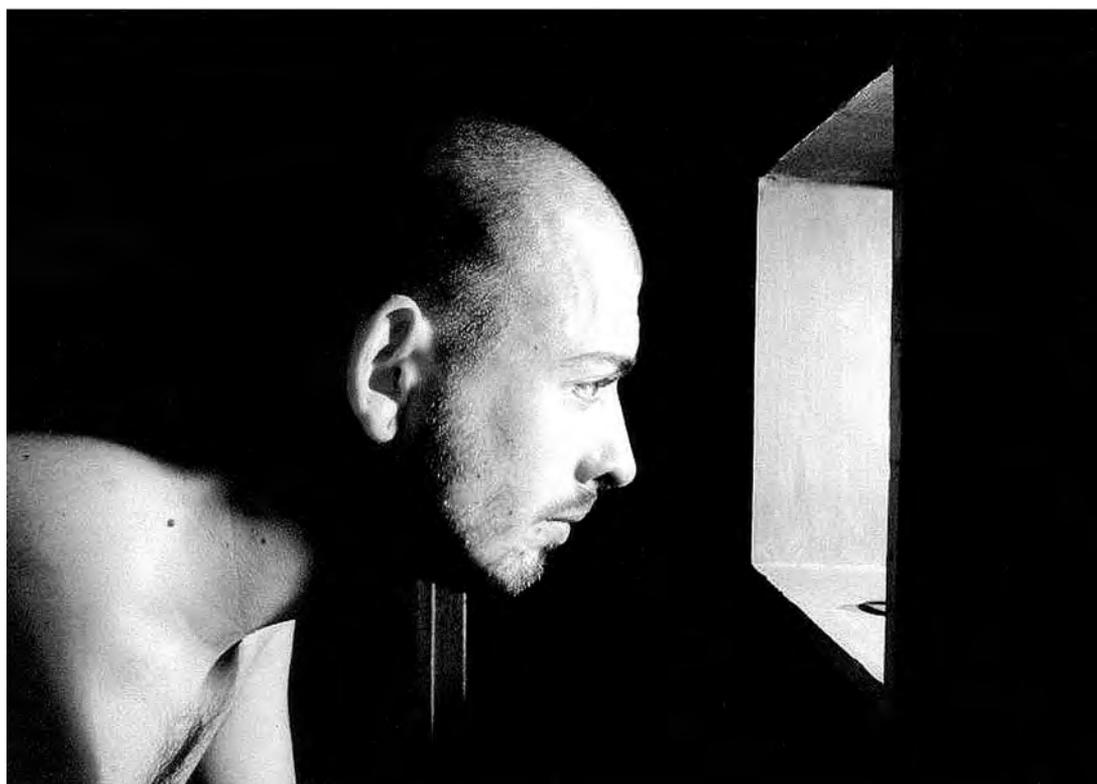
Há um grupo formado, de alguma forma fechado, porque somos muitos: somos dez pessoas, a direcção do Teatro Praga¹. Uma direcção paritária, em que cada elemento vale por si e vale o mesmo que os outros. Mas no início – quando ainda não havia uma estrutura, não havia dinheiro, não havia sequer

uma ideia do que queríamos fazer, queríamos fazer teatro, sem mais – houve muito essa necessidade das pessoas, na ânsia de se formarem, de irem buscar experiências fora. E algumas pertenceram a outras companhias durante muito tempo. Só recentemente é que "fecharam o círculo" no sentido de firmar que "nós somos o Teatro Praga", somos estas dez pessoas. A formação está agora definida. Mas não há propriamente a vontade de termos um elenco fixo. Há uma estrutura de produção, que funciona em permanência, e um grupo de actores que são a direcção mas que não têm um cargo: são os pensadores.

E a entrada no Conservatório? De que forma é que alterou o projecto original ou as vossas perspectivas?

O Conservatório, acima de tudo, formatou-nos enquanto grupo. Dá para perceber isso muito bem olhando para o nosso historial e vendo que género de peças é que fazíamos antes e as que fizemos depois do Conservatório. Começámos, por exemplo, a fazer Ödön Von Horváth, que já não tem nada a ver com o Oskar Panizza ou com o Artaud. Essas absorções foram sempre muito determinantes nos nossos espectáculos. Mas o Conservatório ajudou-nos, primeiro que tudo, a encarar os pares, conhecê-los, porque a nossa única experiência tinha sido com o grupo brasileiro, que era de certo modo "marginal". De resto havia um desconhecimento absoluto relativamente à situação do teatro português, ao que nele era a ordem dominante. Conhecendo os professores, começámos a integrar-nos nesse meio, porque muitos deles tinham as suas companhias: o João Mota, o Carlos J. Pessoa... E eles também nos conheceram a nós, já enquanto grupo, porque assim que entrámos no Conservatório apresentámo-nos como fazendo parte do Teatro Praga [risos]. O Conservatório ajudou-nos, principalmente, a perceber as regras do espaço do teatro: onde estão as pessoas, onde estão os teatros, onde está o dinheiro, quem são os autores, o que se está a fazer... E perceber como se estrutura uma companhia. Dai surgiram

¹ André Teodósio, Carlos Alves, Cláudia Gaiolas, Cláudia Jardim, Patrícia da Silva, Paula Diogo, Pedro Penim, Pedro Pires, Sandra Simões e Sofia Ferrão.



<

Alice no armário,
Teatro Praga, 2004
(Carlos Alves),
fot. Sofia Ferrão.

relacionamentos que nos permitiram sair e trabalhar com outros grupos, experiências que acabaram por ser determinantes nas coisas que íamos fazendo. Fomos sempre continuando, durante muito tempo sem apoios, até porque não sabíamos como isso funcionaria. Fomos aprendendo todas essas coisas mas com uma actividade sempre contínua, sempre a fazer espectáculos, ainda que sem ver uma luz ao fundo do túnel que nos fizesse querer ser como a Cornucópia ou seja quem for. Isso nunca existiu e até hoje não existe, mas houve sempre uma vontade de continuar. Fizemos pelo menos um espectáculo por ano. E os conteúdos dos espectáculos foram sendo também adaptados a essas experiências, que eram trazidas para dentro do grupo.

E, neste momento, tem alguma ideia sobre o tipo de teatro que gostam de fazer? Ou antes: que preferências, que linhas de contacto? Ou será que as coisas se vão desenhando à medida que trabalham?

As coisas foram sendo desenhadas de espectáculo para espectáculo. Conseguimos, nos espectáculos que fazemos, identificar algumas coisas, nomeá-las e colocá-las em sítios. Continua a não haver uma necessidade de fazer sempre desta ou daquela maneira. Não determinamos à partida o que nos interessa ou não. Para já, se não nos interessa, procuramos perceber porquê e, frequentemente, acabamos por lá ir parar. Podemos catalogar-nos como um grupo que pesquisa, e essa pesquisa incide, para já, nos actores e nas relações entre os actores e o público: há uma preocupação muito grande com a convenção, com o questionamento da convenção, o que é fazer teatro num teatro ou fora de um teatro, o que isso implica em termos de organização, pôr muitas vezes isso à mostra, a exposição de processos, etc. Tudo isso nos interessa muito. Não gosto de lhe chamar desconstrução porque é uma palavra muito feia, mas há a construção de um universo a partir de pequenas partes, e a formação de um todo a partir dessas partes, que são as

idiossincrasias do teatro. Há um lado quase vampiresco em relação à tradição. Por isso, quando nos perguntam se o que fazemos é *performance*, dizemos que não, que o que fazemos é teatro. Continua a ser isso que queremos fazer. Há é o pressuposto de não fazermos espectáculos que já estão feitos. Aqui, neste grupo, não é o espaço para isso. Aceitamos que se faça, não recusamos nada, mas não é esse o nosso objectivo. Também na nossa geração há muitas pessoas que continuam a insistir em fazer teatro como fazem o João Mota ou o Luís Miguel Cintra. Esse à partida parece-nos um caminho a não tomar.

Quando fala em desconstrução e questionamento das convenções, é evidente que faz sentido que o Teatro Praga ocupe um espaço como o armazém do Hospital Miguel Bombarda, que não é um teatro tradicional (apesar de cá estar um palco). Os espectáculos concebidos aqui podem ser transferidos para outros locais ou, pelo contrário, consideram que o espaço condiciona o resultado, é uma moldura que constrói ela própria parte do espectáculo?

Essa pergunta é muito interessante porque os espectáculos que nós construímos aqui de raiz acabaram por se tornar muito *site-specific*, ou seja, há uma apropriação da morfologia do próprio espaço. Há espectáculos, como o *De repente...*, que foi concebido entre dois teatros, o de Torres Vedras e o de Sintra, que nos foi mais fácil transportar para espaços diferentes. Já com outros, tornou-se mesmo impossível fazê-los fora daqui, como o *Alice no armário*. Foi feito para aqui, as coisas foram sendo trazidas aqui do Hospital. É que há essa preocupação de haver uma relação com o espaço hospitalar, porque é aqui que estamos e isso tem o seu peso. Acontecem as duas situações, porque cada projecto é encarado de uma forma muito específica. O *Alice* foi feito para este espaço e o espectáculo que vamos estrear em Agosto, *Título*, também foi construído para este espaço.

>

Private Lives,
Teatro Praga, 2003
(Paula Diogo e Carlos Alves),
fot. Luis Piorro.

Qual é para vocês a importância de ter um espaço próprio?

Para nós foi fundamental conseguirmos estar aqui², termos um espaço para ensaiar e para apresentar aquilo que quisermos, sem depender de outro sítio. Trabalhámos durante muito tempo no Teatro Taborda, que foi um sítio fundamental para alguns espectáculos que lá fizemos. A história reflecte-se nos espaços. Somos quase uma estrutura-esponja, que absorve não só as experiências, mas também os espaços e tudo o que acontece. Nós fazemos um teatro que se apoia muito no real, no real da situação teatral. Às 21h30 começa. E esse pressuposto leva-nos a querer um aqui e agora. Os nossos espectáculos são muito baseados em aqui e agora. E quando nos convidam para outros sítios, há sempre essa dificuldade de perceber o aqui e agora nessas circunstâncias, porque as coisas são muito rápidas: chega num dia, monta, e faz a peça no dia a seguir. Às vezes é bom, porque nos leva a reinventar e a actuar no momento: fazemos muitas vezes isso porque todos os dias temos um público diferente e isso também faz parte do aqui e agora. Os espectáculos fazem-se de assumir essas questões todas. Quem é que vem hoje? Vens tu! Então o espectáculo é diferente porque vens tu. Onde é que estamos, quem é que está, como é que eu hoje me estou a sentir? Estou a fazer Noël Coward [*Private Lives*] e sinto-me um farrapo: como é que eu lido com isso? Isto depois leva-nos a uma outra questão, a da personagem, um tema que nos persegue [*risos*] e sobre o qual continuamos a falar horas a fio. Há, pelo menos, uma recusa da convenção no que diz respeito à quarta parede da personagem, imune a tudo o que a rodeia. Ao contrário disso, há uma absorção de tudo: energias, pessoas, espaços como este, como o Miguel Bombarda.

Peguem no assunto magno que é o assunto da personagem. Como é que vocês a encaram neste momento? Ela coloca-vos alguns problemas específicos? Ou são as questões que se colocam de cada vez que se encena um espectáculo?

Essa é uma questão interminável, deparamo-nos com ela de cinco em cinco minutos em cada ensaio. É uma espécie de dogma, também. Principalmente no teatro português, há uma valorização muito grande do encarnar da personagem, da apropriação da personagem, de como a personagem não falha, uma construção contínua... Como em duas horas tu me provas que és aquela personagem. E nós sentimos esse peso, até porque a nossa formação no Conservatório vincava muito essa vertente, do actor quase camaleónico, que agora faz de padreiro e logo a seguir de príncipe da Dinamarca. Para nós, enquanto criadores, esse é um peso muito grande, pensar que nos subjugamos a essa ideia – que vem do Stanislavsky, depois desenvolvida no *Método* – que eu não sou eu, agora sou um outro. Nós recusamos à partida essa relação de entrega à personagem, o deixarmo-nos levar por aquilo que a personagem quer. Isso implica que há a construção de uma *persona*, uma *persona* teatral. Porque não há a pretensão de ser eu em palco: não sou eu em palco, como é óbvio. E isso, mais uma vez, é a assunção da convenção: alguém está a olhar para mim e eu estou a fazer alguma coisa.



Nessa relação com o texto, com a história e com a personagem, vocês vão construindo um código algo romântico, embora isto possa parecer contraditório. Não romântico no sentido da personagem exaltada, mas no sentido do prazer que sentem ao brincar, ao criar espectáculos que lançam a noção do fantasioso, do lúdico... Ou seja: há um trabalho permanente de construção e desconstrução, uma vontade de manterem a capacidade de maravilharem. Em espectáculos como *Shall We Dance* ou *Alice no armário*, há momentos em que sentimos que a construção do espectáculo é também uma forma de acompanhar a construção de alguns ícones do cinema ou da música. A banda sonora dos vossos espectáculos é, aliás, um dos aspectos mais curiosos de apropriação de outros códigos artísticos. Aplicam, por exemplo, em momentos de silêncio uma música forte, toda ela quase sempre melodiosa e romântica, bem estruturada do ponto de vista da sua harmonia. Sendo um grupo jovem, e trabalhando de forma muito experimental, acabam – contra o que seria a convenção – por trabalhar universos literários, artísticos, melódicos, que não são os que associaríamos a propostas de provocação, que se julga muitas vezes ser o que os jovens fazem. Esta noção do "jovem radical", da violência, é uma coisa que não existe nos vossos espectáculos.

Nós somos muito iconoclastas, todos, o que à partida se reflecte muito nos espectáculos. Mas acho que esse lado romântico, particularmente nesses dois espectáculos que referiu, tem muito a ver com quem os constrói. Se calhar, um outro espectáculo nosso, como o *De repente...*, já não é nada romântico. Já *Um mês no campo* desenvolvia um pouco mais o seu romantismo. Mas essa é uma das nossas questões principais: olhar para a nossa geração e perceber o que é que as pessoas andam a fazer, que música ouvem, por que sítios é que andam, o que consomem. Mas acho que esse

² A utilização do Armazém obedece a um protocolo de cedência por parte do Hospital, que assegura também algumas das despesas inerentes ao seu uso.



<>

De repente...,
Teatro Praga, 2003
(André Teodósio e
Cláudia Jardim),
fot. Pedro Penim.



<

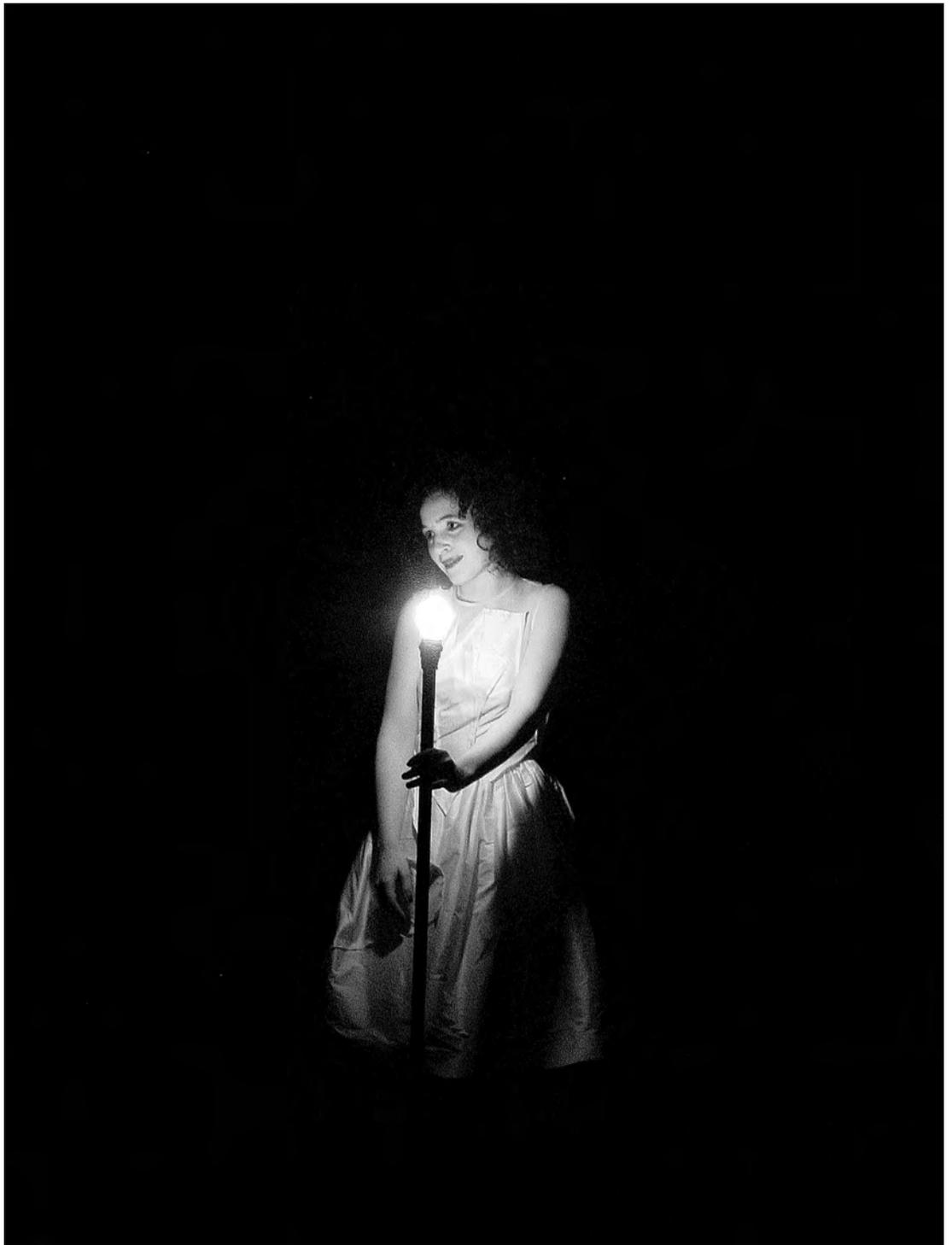
Um mês no campo,
Teatro Praga, 2002
(Cláudia Jardim, Carlos
Alves e André Teodósio),
fot. Sofia Serrão.

romantismo acaba também por ser o romantismo da personagem: apesar de a recusarmos, temos uma espécie de nostalgia desse lado mais claro das questões do teatro. Como essas questões eram postas, como as coisas se faziam com mais clareza. E nós não conseguimos fazê-las dessa maneira. Não está na nossa prática nem nos nossos corpos actuar dessa forma. Neste último espectáculo há uma espécie de nostalgia: propusemo-nos voltar a fazer uma personagem, e tentar perceber como é que isso funciona depois de tantos espectáculos em que andámos a dar pontapés à personagem. Mas, de qualquer maneira, não é para ninguém ver [risos], é só uma experiência. Na verdade, *Titulo* é um espectáculo que decorre em dois momentos: fazemos a *Menina Júlia* e ao mesmo tempo o espectáculo decorre. É a nossa *Menina Júlia*: da nostalgia e do Conservatório. A proposta era fazê-la como nunca a conseguimos fazer. Mas o espectáculo não é isso, o público está a ver outra coisa.

Mas tudo isso impõe que se volte a formular a questão: mais importante do que falar sobre o que significa fazer uma personagem (representá-la, desmontá-la, etc.) é a noção de que a personagem irrompe nos vossos

espectáculos de uma forma inesperada. Curiosamente, o discurso de desmontagem do presente tem de se confrontar com coisas que foram ditas, e que eventualmente terão sido bem ditas, por confronto com outras que não se conseguem dizer. O que se sente nos vossos espectáculos é que, mais do que construir personagens, há uma preocupação com os mecanismos da construção da cena, com os mecanismos de transformação e de representação. Por vezes, irrompe aí qualquer coisa parecida com uma personagem. E isto é particularmente evidente em espectáculos como *Private Lives*, um dos mais enigmáticos. Tudo advém da situação em que nos colocamos: toda a situação é construída para que isso se possa dar em nós, para que essa dúvida se possa dar naquele momento. Tínhamos à partida a certeza de que iríamos fazer aquelas personagens, que iríamos construir aquela peça naquele momento à frente de determinado público, só não sabíamos como. Nem quem. Nem que música ou que texto é que ia entrar. Mas trata-se sempre de uma predisposição para que esse mecanismo se revele à frente de quem vem assistir ao espectáculo, sem sermos nós a imputarmo-nos essa responsabilidade: aquele já era um jogo construído para esse efeito. Esses momentos de percepção do que é que eu vou fazer e como o posso fazer – vou ser o protagonista? com quem? contigo? não, contigo? está bem! – põe-nos num estado de alerta máximo relativamente ao que faço e a quem está a ver. E depois é o questionamento permanente: que espectáculo é que se está aqui a fazer afinal? Para onde é que está a ir o espectáculo? Onde é que ele está? Para onde foi a personagem? Estou a ser? Sou o Elliot, estou a conseguir fazê-lo? Porque a peça do Noël Coward pressupunha isso, que se fizesse realmente. Já o Turgueniev, com todas as suas questões niilistas, permitia muito mais facilmente deslocar diálogos, contextos, etc. *Private Lives* é uma peça de deixas cómicas, de piadas (*punchlines*), uma peça feita de anedotas. Colocarmo-nos

>
Shall We Dance,
Teatro Praga, 2003
(Paula Diogo),
fot. Sofia Serrão.



perante isso numa peça, representando personagens, era uma questão permanente. Quem é que eu sou, primeiro, e como é que foi decidido que seria assim – porque era deixado ao acaso, com o lançamento dos dados que predestinava a atribuição dos papéis. Tudo no sentido de extremar cada vez mais a visibilidade do mecanismo teatral. E nós queríamos mesmo ser a personagem, tentávamos fazer a personagem, e depois toda a concepção do espectáculo é que nos levava a questionar isso. Mas enquanto actores tentávamos salvar o espectáculo, porque esse é o mecanismo dos actores. Como já referi ao início: pela nossa formação e pelo meio em que nos inserimos, temos necessidade dessa eficácia do espectáculo.

Percebe-se nas suas palavras uma ideia clara do que querem e uma grande disponibilidade para experimentar relações, formas de construção, etc. Têm algum referente estético – nacional ou internacional – que possa ser um parâmetro ou um ponto de ancoragem das vossas experiências?

Pessoalmente, sim, mas enquanto grupo não consigo avaliar, não tenho essa perspectiva. Trabalhei com um grupo belga, o Tg. STAN, que não são propriamente originais, porque seguem uma tradição da Flandres e dos Países Baixos de uma nova apropriação do texto, de uma outra relação entre os actores, o texto e o público. O grupo começou com um encenador que veio agora há pouco tempo à Culturgest, o



Josse de Pauw, que foi o mestre de alguns dos actores do STAN. Para mim, a experiência com os STAN foi o meu verdadeiro Conservatório. Digo isto sem recusar a formação académica que o Conservatório me deu, a qual hoje em dia consigo até apreciar melhor, ao ponto de reconhecer os ensinamentos valiosos de professores de quem eu até nem gostava nada – actores donos de uma sabedoria que tinha muito a ver com a convenção, que detinham a referência máxima em relação ao mecanismo do Método. Alguns grupos independentes recusam isto e apostam mais nas emoções e como é que elas produzem espectáculos. Mas esse lado racional da construção de um espectáculo – que depois nós questionamos – está muito reflectida nos ensinamentos de alguns actores que foram meus professores. Mas os STAN têm também essa referência de um teatro clássico belga, porque Portugal e a Bélgica têm isso em comum: não têm um teatro baseado numa tradição muito pesada, como acontece com Espanha, Inglaterra ou França, onde em qualquer altura do ano se pode ir ver uma peça na Comédie Française. Nós não temos essa grande referência institucional, não temos uma Royal Shakespeare Company, e os belgas também não, porque o nosso teatro sempre foi feito a partir de importação de modelos. Mas os belgas conseguiram tornar isso numa mais-valia que é hoje uma marca com grande visibilidade no tecido cultural europeu. O teatro holandês e da Flandres é o que está agora na moda, digamos assim. Particpei num espectáculo que se chamava *Point Blank*, a partir de *Platonov*, do Tchekov, representado em vários pontos da Europa. E, isso sim, foi um Conservatório. Porque me obrigou a questionar enquanto artista, coisa que o Conservatório em Lisboa não faz. Pensa nos actores como executantes, bons e virtuosos executantes, às mãos de um encenador. E no STAN há uma responsabilização máxima dos actores por aquilo que acontece. Isso é também uma marca do Teatro Praga: os actores responsabilizam-se pelas

coisas porque eles são os criadores do espectáculo. São os actores que estão em cena, é uma questão de aqui e do agora. O facto de trabalharmos frequentemente sem encenador é coerente com isto. Não tenho desculpas, nem ninguém a quem apontar responsabilidade pelo meu trabalho – a nível conceptual e a nível prático.

Como é que, então, funciona um colectivo de actores que, como há pouco o Pedro dizia, são os "pensadores", portanto, "os criadores" dos espectáculos? Porquê continuarem a denominar-se actores? Ou antes: qual é o vosso entendimento das atribuições do actor?

Há esse entendimento do actor como alguém cuja imagem – e voz, e criatividade – vai ser usada ao serviço de alguma coisa. Isso sempre me perturbou, essa ideia do actor que está pronto para fazer qualquer coisa, a qualquer momento, seja por quem for. Chama-te o Filipe La Féria e tu vais, e chama-te o Luís Miguel Cintra e tu também vais. Essa é uma atitude que me parece denegrir o actor enquanto pessoa, enquanto criador e enquanto artista. É aquilo a que chamamos o actor-barro. Eu próprio fiz coisas muito diferentes do que faço no Teatro Praga: *Luzes, Pêssegos*, e agora recentemente um outro espectáculo também no Teatro Aberto, *Paisagens americanas*. Mas nós não queremos ser actores-barro. E é a partir desse princípio que o espaço é aberto para toda a gente poder intervir da maneira que quiser, não só nas decisões do grupo, mas também em cada espectáculo. É por isso também que há fases em que o caos se instala, também porque somos pessoas muito diferentes, com vontades diferentes: os espectáculos fazem-se de compromissos mediante as ideias de quem faz a proposta e as questões levantadas por todos os outros. Há todo um processo de convencimento que nos obriga a pensar muito sobre aquilo que estamos a propor: não posso só querer uma parede cor-de-rosa, tenho de articular essa necessidade, justificá-la. As minhas ideias como encenador – porque no fundo somos todos co-encenadores – têm de ser muito mais honestas, porque têm de fazer sentido para toda a gente. E muito mais responsáveis, porque os actores não são formados para isso: são formados para serem veículos de um espectáculo, não para responderem por ele.

Nesse sentido, como é que se determina a distribuição de funções dentro do grupo, ou a escolha da programação? O Pedro por vezes é encenador, mas frequentemente é actor, assina a concepção geral, o projecto, a dramaturgia, a versão ...

A tendência agora, no Praga, é abolir definitivamente a figura do encenador, porque é uma coisa que nos oprime. Num dos nossos últimos espectáculos com encenador, o *De repente...*,

<

Shall We Dance,
Teatro Praga, 2003
(Joaquim Horta e
Paula Diogo),
fot. Sofia Serrão.

<

Shall We Dance,
Teatro Praga, 2003
(Marta Furtado e
Carlos Alves),
fot. Sofia Serrão.

>
 Conceção gráfica de
 Triplinfinito.



assinei a encenação porque fui eu que fiz a adaptação do texto do Nuno Bragança, e por isso a peça já estava muito formatada àquilo que eu tinha apreendido do romance. Pareceu-me justo assumir uma posição mais de espectador relativamente ao que se estava a fazer, até porque não entrava na peça. E também era uma co-produção com outra companhia, o Teatro de Sintra, o que exigia outro tipo de organização. Mas as escolhas dos espectáculos podem acontecer de várias formas: por sugestão minha ou de outra pessoa. O *Private Lives* começou quando li a peça e logo me ocorreu o jogo de distribuição de personagens ao acaso. Delineei uma equação que depois foi desenvolvida no grupo. No caso da *Alice no armário*, a Paula Diogo participou num evento do António Catalano, os *Armários sensíveis*, que teve lugar no âmbito do projecto *Percursos*, e a partir daí propôs-nos fazer uma apropriação desse universo dos armários com o texto da *Alice no país das maravilhas*, do Lewis Carroll. Às vezes são estas equações, outras vezes não, são questões muito práticas como: queremos fazer um texto russo.

Já que referiu uma co-produção com uma outra companhia, gostaria de lhe perguntar como é que avalia essas colaborações e se o Teatro Praga está disponível para outras co-produções.

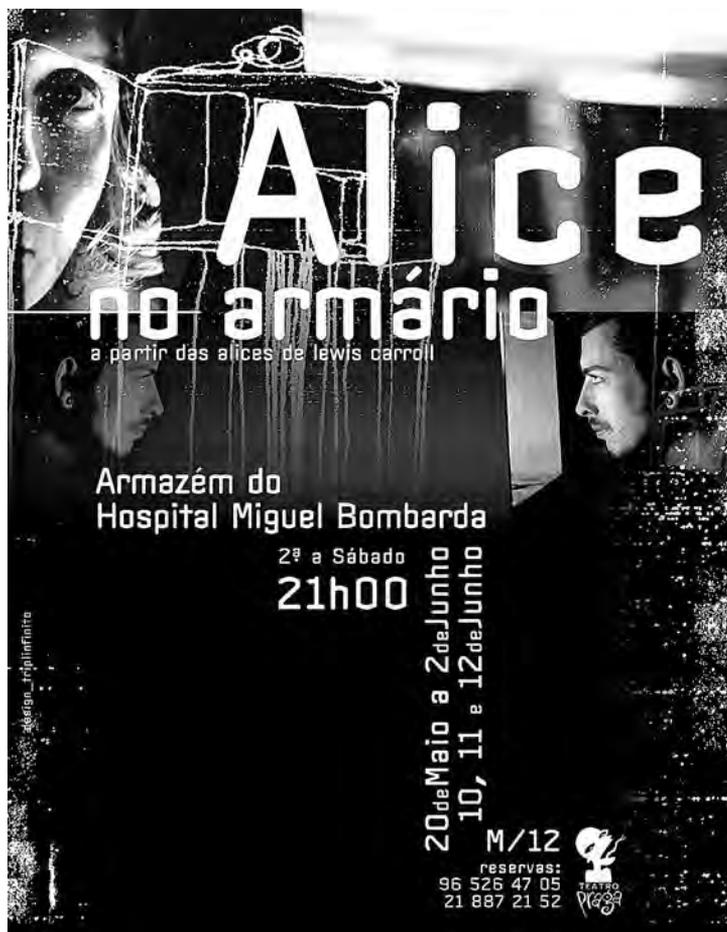
Interessa-nos muito colaborar com outros grupos e temos agendada uma co-produção mais para o final do ano com o Cão Solteiro. Este último espectáculo que estreámos foi uma colaboração com dois artistas plásticos, a Catarina Campino e o espanhol Javier Nuñez Gasco. Interessa-nos muito esse lado da colaboração porque isso baralha-nos, e o facto de nos trazer questões é muito estimulante. Fazer um espectáculo com um grupo como a Companhia de Teatro de Sintra ou com uma artista como a Catarina Campino baralha-nos em sentidos diferentes, e interessa-nos procurar as mais-valias nesses criadores. Nós temos claramente muita vontade de abrir cada vez mais horizontes. E isso pode implicar contar com companhias cujos percursos nos interessem e em que nós vejamos claras semelhanças com o nosso, ou dúvidas parecidas mas práticas diferentes, como é o caso do Cão Solteiro, que têm a mesma espécie de ansiedades em relação à cena, mas em que depois a concretização é quase diametralmente oposta. Ou então companhias como a Casa Conveniente, com quem temos muitas afinidades e com quem também faremos, em princípio, um espectáculo em 2006. Os nossos planos para o futuro implicam uma grande aposta nas co-criações, e na tentativa de chamar mais pessoas exteriores à estrutura. O projecto *Shall We Dance* é para continuar: um formato em que uma pessoa do Teatro Praga convida uma pessoa de fora para fazerem um espectáculo em conjunto.

Já conseguem avaliar se têm um público vosso?

Não... Aqui no Miguel Bombarda começamos a conhecer algumas caras de pessoas que vêm cá. Se calhar é o público dos espectáculos do Teatro Praga, mas não fazemos essa avaliação. Como gostamos muito de fazer espectáculos fora de Lisboa, não pensamos se as pessoas são de cá ou se vêm de fora. O *Shall We Dance* foi concebido fora e com essa vocação de poder viajar, e também o *Private Lives* tinha esse intuito... Mas há diferenças, claras, na maneira como nos recebem em Lisboa e como nos recebem em Viseu. Em Viseu, com *Um mês no campo*, tivemos uma experiência alucinante... Porque é um texto clássico, e as pessoas esperam coisas dos textos clássicos. E nós tratamo-lo de uma forma que está muito apoiada na relação que eu estabeleço contigo agora em cena, "para onde é que isto vai?", não há marcações, nunca houve ensaios de palco para determinar marcações... Foi tudo improvisado a partir do momento em que sabíamos o texto de cor. E em Viseu sentimos um espécie de embate, em que as pessoas se perguntavam que objecto era aquele, o que é que se estava a fazer com estas palavras, se aquilo era um ensaio... Ouviu-se esse tipo de comentários, que eu percebo, e até começámos a integrar essas reacções no texto, "mas não há figurinos, não há cenário!", porque o conceito o permitia. E esse comentar do acontecimento é uma espécie de prova de que aquilo está a acontecer ali na realidade, não é uma viagem no tempo, estamos ali e naquele momento. O facto de isso ser visto como um ensaio é a tal exposição do processo. E as pessoas têm direito a não querer ver ensaios, isso é legítimo. Se a única informação que as pessoas têm é: *Um mês no campo*, de Turgueniev, pelo Teatro Praga... Ainda por cima pensarão logo que vêm cá uns checos fazer a coisa "à séria" [risos]! Mediante essa informação, aquilo que nós fazemos pode ser encarado como um logro, realmente. Fazer aquela peça é seguir o texto, fazer o que as didascálias pedem, seguir as indicações do autor, ter figurinos de época. E tudo isso é subvertido. Nessas ocasiões tenho sempre vontade de devolver o dinheiro a essas pessoas. É por isso que no *Título* damos a escolher às pessoas: ou pagam ou não pagam. Resolvemos aí uma série de questões éticas [risos]. E aos que não pagam permitimo-nos considerá-los colaboradores activos do espectáculo...

Já que voltou a falar deste último espectáculo, parece existir nele uma confirmação assumida de uma prática constante no vosso trabalho: em cada espectáculo há sempre dois espectáculos, aquele que contempla o trabalho interno e aquele que é lançado para fora. Esta quase esquizofrenia é produtiva?

Em *Título*, a questão de estarmos a fazer a *Menina Júlia* é produto da concepção geral do espectáculo: parte das ideias



<
 Concepção gráfica de
 Triplinfinito.

e das discussões com que o espectáculo se foi fazendo. Não há propriamente uma separação entre o que nós fazemos nos ensaios e a forma como as coisas são apresentadas. O que há é uma vontade grande de nos pormos em risco e em questão, isso sim. Vontade de nos questionarmos e de nos expormos, também, porque consideramos que o teatro é a arte da exposição, da exposição do eu. Recusar isso está fora de questão. Há essa assunção de que eu estou aqui para me expor, efectivamente. Não é quem me veio ver que se vai expor – a não ser que não pague bilhete, claro... [risos]. Mas temos essa consciência: se eu sou actor, é para estar no palco e assumir riscos, sim. E podemos extremar esses riscos. Muitas vezes saíamos do *Private Lives* muito chateados, porque como éramos postos em causa nas nossas faculdades enquanto actores, sentimo-nos quase como participantes do *Survivor* do teatro: "o que vai acontecer mais?". É que entravam músicas e textos aleatoriamente, cujo objectivo era quebrar a continuidade, para que se não pensasse que aquilo que estávamos a fazer era representar a peça do Noël Coward. Porque o espectáculo não era a peça, apesar de a estarmos a fazer. Para nós, enquanto actores, isso era muito frustrante: porque não éramos eficazes, não conseguíamos ser virtuosos; mas não havia como sê-lo, com as armadilhas que nos tínhamos posto...

Pedro Penim (n. Lisboa, 1975)
Teatro Praga (1995-)

Produções:

O concílio do amor (1995), *Como se fosse esse amor* (1996), *Don Juan volta da guerra* (1997), *Spangsgiving Day* (1997), *O canto do noitibó* (1998), *O desejo agarrado pelo rabo* (1999), *Madame de Sade* (2000), *Diotima* (2001), *Escola de bufões* (2001), *La ronde* (2002), *Um mês no campo* (2002), *Private Lives* (2003), *Profundo Delay* (2003), *De repente...* (2003), *Shall We Dance* (2003), *Alice no armário* (2004), *Título* (2004).

Efémeros sinais

Rui Pina Coelho

> *A tempestade*,
de Shakespeare,
enc. Giorgio Strehler,
Piccolo Teatro de Milão
no Teatro Lírico, 1978
(Giulia Lazzarini
e Tino Carraro),
fot. Ciminaghi.

Descontextualizando, sem pudor, as palavras de Benjamin chegamos rapidamente onde esta epígrafe nos quer trazer – a percepção que temos do mundo é hoje, em grande medida, condicionada pelas "novas" tecnologias. As nossas "circunstâncias históricas" são caracterizadas por inúmeras formas de mediação do visível, dando uma nova leitura ao que de facto é perene e ao que é eterno.

Dentro deste quadro, a *Internet*, essa mutável rede de informação, veio alterar a relação do Teatro com os seus "sinais de cena" – veio ajudar a tornar menos dolorosa a relação que o teatro tem com o drama da sua efemeridade. Para além de registos vídeo e áudio, fotografias, revistas, programas, etc., a *Internet* possibilita hoje uma maneira de arquivar e ao mesmo tempo tornar disponível a qualquer um os sinais efémeros do acontecimento teatral. Assim, trazemos aqui, a estas linhas, três exemplos de como através da "rede" a efemeridade do teatro é contornada. (A caracterização dos sítios aqui referidos foi realizada com base em visitas efectuadas entre Junho e Julho de 2004.)

O primeiro exemplo é, sem surpresa, dado que vem do grupo que se queria "exemplar", o sítio do *Piccolo Teatro di Milano* (www.piccoloteatro.org). O primeiro aspecto a reter é o enquadramento que podemos dar à própria existência deste sítio. Sendo um ilustre representante de um projecto de "teatro de arte", faz da necessidade de publicação um dos factores basilares da sua actividade. Um projecto desta natureza pode deixar-se caracterizar por uma necessidade de fazer circular os conceitos e reflexões que o animam, de maneira a poder instruir crítica e público na sua gramática específica. É neste contexto que entendemos este sítio – como mais um meio para explicitar uma ideia de teatro.

Mas apressemos-nos pois a entrar no sítio em questão. Apresentado exclusivamente em italiano, logo na página inicial, podemos aceder aos destaques da programação. Temos também várias "notícias" sobre a actividade do *Piccolo*, abrangendo temas como lançamentos de livros, festivais, espectáculos, concertos musicais, etc. Todas estas entradas são apresentadas de maneira sucinta, com possibilidade de desenvolvimento caso o navegador esteja interessado. Ainda na página inicial, há uma entrada com o título "selecciona um espectáculo". (Optou-se por traduzir os "botões" apresentados na página.) Assim, podemos escolher qualquer um de entre os 51 (!) espectáculos previstos para as salas do *Piccolo*. Para qualquer um destes espectáculos são

Em grandes épocas históricas, altera-se, com a forma da existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial. O modo em que a percepção sensorial do homem se organiza – o medium em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, mas também historicamente.

Walter Benjamin



fornecidas fotografias, sinopses, datas e locais de apresentação, fichas artísticas e técnicas. Em alguns casos, há informação sobre o autor do texto, o director e/ou a companhia, citações da crítica e informações sobre o país de origem da companhia.

Para um utilizador que esteja em Itália ou que programe uma visita ao *Piccolo Teatro*, provavelmente o mais útil é o que ficou acima descrito e o que pode encontrar na "Agenda". Aí, estão todas as informações sobre a programação, bastante discriminadas, incluindo preços dos bilhetes e a possibilidade de os adquirir *on-line*.

Com tantas possibilidades de navegação, é fácil sentirmo-nos perdidos, sem sabermos como regressar à página de abertura. Então, terá chegado o momento de ir ao "mapa do sítio", que é bastante eficaz naquilo que pretende: situar o navegador de maneira a poder programar a sua navegação.

Dentro das componentes do sítio, e porque merece alguma explicação, destaquemos então a "Comunidade". Registando-se o navegador na *Community del Piccolo* – o

que pode fazer através do preenchimento de um pequeno questionário –, passa a receber notícias daquele Teatro via correio electrónico e a ter acesso a áreas reservadas do sítio.

E podemos entrar, pois, no que de mais rico este sítio tem. Na esquerda do ecrã, na página inicial, encontramos oito botões. Alguns deles, dão acesso a informação a que se pode ter acesso por outros caminhos, tais como o "Cartaz", a "Bilheteira", as "Informações" ou a "Comunidade". Nos restantes quatro – "Piccolo Teatro", "Arquivo", "Exposições Virtuais" e "Projectos especiais" –, encontramos informação que não é somente direccionada a um possível espectador, mas também ao estudioso do fenómeno teatral. Assim, dentro dos "Projectos especiais" destacamos "*Tempesta, musica da vedere*": uma selecção de músicas para o espectáculo *A tempestade* (1978/79), de Shakespeare, com encenação de Giorgio Strehler. Integrado num esforço de catalogação e arquivo em formato digital de material histórico, este projecto vai muito para além disso – disponibiliza a música de Fiorenzo Carpi e algumas interpretações em registo áudio, bem como partituras e excertos dos cadernos de encenação. Tudo isto permite ao navegador "ver", "ouvir" e "pensar" sobre a música que acompanhou este espectáculo, constituindo-se este material como uma fonte indispensável para a sua reconstituição.

Dentro das áreas reservadas podemos encontrar também algumas "Exposições Virtuais" que, através de diverso material iconográfico, convocam a história do *Piccolo* através dos espectáculos e das personalidades que mais o marcaram ao longo da sua existência, tais como Giorgio Strehler ou Luca Ronconi.

Acedendo a "Piccolo Teatro", encontramos textos sobre a história do grupo, bem como várias biografias. Encontramos também informações sobre a Escola de Teatro do *Piccolo*, incluindo condições de acesso, projecto didáctico e programas.

Mas o melhor está ainda por vir. Acedendo aos "Arquivos" (histórico e fotográfico), podemos fazer um percurso guiado

através de cinco elementos: "Espectáculos", "Temporadas", "Autores", "Strehler" e "Artistas". Os materiais que podemos encontrar aqui vão desde registos vídeo e áudio, fotografias, apontamentos de encenação, esboços de cenários, sinopses, programas, registos de imprensa, cartazes, figurinos, etc. As possibilidades de cruzamento destes materiais são imensas. Cerca de 13.000 artigos digitalizados e 10.000 fotografias de cena permitem ao navegador acompanhar a história do *Piccolo*, desde a sua fundação em 1947 até aos dias de hoje. A riqueza destes materiais é incomensurável e traz à luz do dia muitos dos "sinais de cena" que ficam geralmente na sombra.

O segundo exemplo que aqui trazemos é bem diferente: o sítio *Didaskalia – Ancient Theatre Today* (<http://didaskalia.open.ac.uk>), apresentado exclusivamente em língua inglesa. Trata-se de um jornal em edição electrónica dedicado ao estudo do Teatro Clássico, Grego e Romano, que comemora este ano o seu décimo aniversário. Mas para além do jornal – o coração deste sítio –, encontramos ainda outros itens que importa referir. Em "Listagens" acedemos a listas de espectáculos ou outros eventos relacionados com o Teatro Clássico, tais como publicações, conferências, festivais, oficinas, etc. Embora esta informação pretenda ser universal, a incidência recai claramente no mundo anglófono. Na denominada "Área de Estudo" podemos aceder a reconstruções virtuais em três dimensões de espaços teatrais, a um dicionário de Teatro Clássico, hiperligações para outros sítios relacionados e uma área de discussão interactiva intitulada "*Ágord*", onde estudantes, professores, investigadores e actores são convidados a, informalmente, trocarem algumas ideias e materiais. Mas tudo isto é um pouco periférico e trata-se visivelmente de um trabalho em curso, sendo manifestamente parca a informação que aqui é reunida.

Como já referimos, a alma deste sítio é o jornal – uma publicação académica inteiramente dedicada ao teatro,



<
Vaso ático, c. 400 a.c.



dança e música da Grécia e Roma Antigas. Os temas abordados são bastante variados: "A Tradução para Teatro", "Fusões do Teatro Grego e Asiático", "Corporizando o Teatro Antigo" ou "Desenvolvimentos e Tendências na Investigação Contemporânea", são apenas alguns exemplos. A abordagem desta publicação não é propriamente classicista, mas sim a de uma exploração do legado do Teatro Clássico na cena moderna. Os artigos aí publicados destinam-se a públicos muito variados, o que confere um certo eclectismo e dá um interesse suplementar a este periódico electrónico: professores, jovens estudantes ou profissionais da área encontrarão aqui motivos para uma navegação proveitosa. Em relação à navegabilidade, é extremamente simples pesquisar em *Didaskalia*, dado que o menu está sempre visível e os conteúdos são bastante claros.

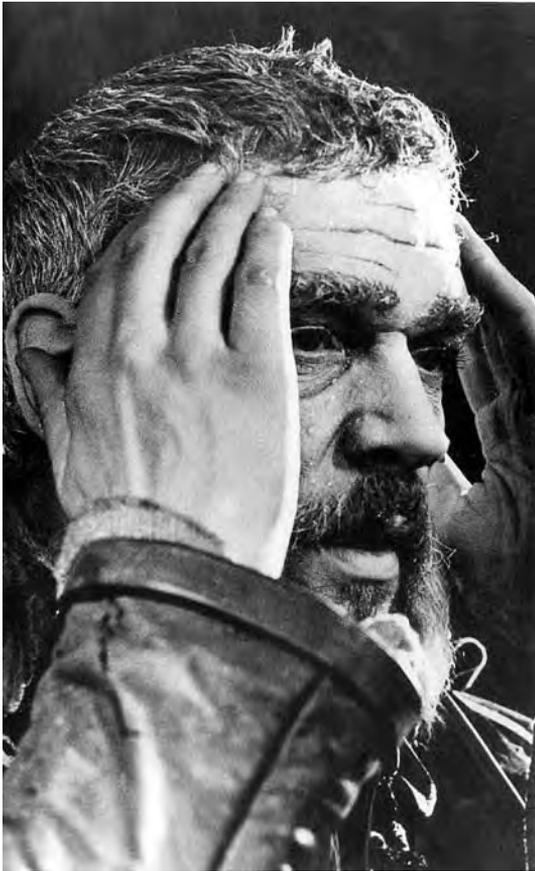
O último sítio que trazemos a estas linhas surgiu também há dez anos, mas na clássica forma de folhas de papel. Contudo, e dado que só teve um único número, rapidamente se tornou um objecto de coleccionador. Assim, só em Julho de 1997, *Footlight Notes* (<http://footlightnotes.tripod.com>) assumiu a sua forma electrónica, publicado em língua inglesa. E o que é? Trata-se de um arquivo iconográfico que aborda um período temporal limitado, que vai de 1850 a 1920. Recolhe imagens sobre vidas e carreiras de intérpretes que estiveram ligados a espectáculos de teatro, variedades, *music-hall*, *vaudeville*, comédias musicais, revistas e outros entretenimentos populares, no Reino Unido, América do Norte e em algumas zonas do antigo Império Britânico.

Podemos assim aceder a galerias de fotografias onde desfilam actores e atrizes, bailarinas, cantoras e acrobatas. O contributo deste sítio para o estudo da iconografia teatral é óbvio. Assistimos aqui também a um trabalho em curso, dado que, apesar das suas 315 páginas, os seus responsáveis manifestam a vontade de continuar a crescer.

Mas não encontramos só fotografias. Podemos consultar programas de espectáculos, artigos, capas de revistas, fotografias de cena, cartazes, postais, etc., para além dos populares retratos e fotografias de promoção de espectáculos

(ou de actores) em que os intérpretes posam envergando os figurinos dos papéis que interpretavam na altura (ou que os popularizaram). Mas a variedade dos materiais é muito maior e merece uma visita com tempo. Destaque-se o cuidado de apresentar ao navegador o material exposto. Quer através de uma biografia, de uma sinopse ou de uma qualquer outra explicação, todos os materiais vão sendo descritos, o que torna este sítio algo mais que um mero arquivo de imagens. Como um pequeno bônus, o navegador pode encontrar ainda alguns registos áudio de canções interpretadas em musicais do princípio do século.

Estes três sítios – e outros, claro! – vão captando o rasto que o teatro deixa atrás de si e vão recolhendo os sinais da sua efemeridade. A "rede" torna-se uma ferramenta contra o esquecimento e, mais do que isso, uma forte aliada dos estudos de teatro na preservação da memória. E isso muda (tem que mudar) a nossa própria relação com a efemeridade teatral.



<

Paul Scofield
em *Rei Lear*,
de Shakespeare,
enc. Peter Brook,
Royal Shakespeare
Company, 1962,
fot. Angus McBean.

A encenação e as idades do actor

Georges Banu

O que nos interessa aqui é a relação dos corpos com a idade, associada não a um destino de actor, mas ao trabalho de encenação. No teatro, mesmo em algum teatro contemporâneo, em que a personagem não desapareceu, há papéis que implicam um requisito etário mais ou menos explícito. A sua importância não é, contudo, sempre igual. A idade é relevante somente na medida em que intervém e tem consequências sobre o destino das personagens, reflectindo as marcas de uma idade e de tudo aquilo que a define, ainda que de uma maneira esquemática. A idade pode surgir indicada nas didascálias ou, ainda, ser deduzida a partir da matéria do texto. *Idade textual*.

O teatro faz-se com actores que têm uma realidade física e que seguem um ciclo biológico com todas as transformações que isso acarreta. Eles têm uma idade. Para o palco, a idade do actor é um dado inevitável. A idade, para retomar uma bela fórmula de Patrick Le Mauff, intervém em relação aos dados de partida do corpo "como uma harmónica". A idade é essa harmónica que encontra a sua origem no actor e que se oferece à percepção do espectador. *Idade biográfica*. O trabalho de encenação, sobretudo para uma certa categoria de textos, não pode furtar-se a esse confronto: *idade textual* – *idade biográfica*. Todo o trabalho de distribuição de papéis o tem em conta.

O encenador joga com as duas idades e, por vezes, propõe uma *idade dramática*, que ganha sentido e apela

à leitura. Idade "fictícia" que se situa no cruzamento da idade textual com a idade biográfica. É o resultado de uma reflexão e de uma decisão do encenador que explora conjuntamente os dois termos em presença: idade da personagem e idade do intérprete. Serve-lhe de intermediário e por vezes opera casamentos inesperados que fazem sentido, renovam uma leitura ou relançam uma carreira. A *idade dramática* é uma construção. Construção que se mostra sobre o palco. Pode surpreender ou desconcertar, pouco importa, mas afirma sobretudo o trabalho sobre a relação activa entre as premissas da ficção textual e as premissas da realidade física. Relação reflectida e integrada no projecto global do espectáculo onde as três idades se confundem!

Do desfasamento à coincidência das idades

A tradição europeia, para não falar dos excessos orientais, mostrou-se durante muito tempo indiferente à conformidade entre idade textual e idade biográfica. Os exemplos são numerosos e atestam a recusa em ter em linha de conta a coincidência entre os dois termos: sobretudo quando se tratava de um "monstro sagrado", a idade biográfica do intérprete não intervinha na atribuição do papel e menos ainda na sua manutenção, apesar da incompatibilidade flagrante com a idade textual. Entre a idade textual e a idade biográfica nenhuma coerência era imperativa. Podemos mencionar Sarah Bernhardt que, aos sessenta anos, interpreta

>
 Evelyn Istría
 em *Electra*,
 de Sófocles,
 enc. Antoine Vitez,
 Théâtre-Maison de la
 culture de Caen, 1966,
 fot. Guermanprez.

Lorenzaccio em travesti e Olga Knipper que, durante quarenta anos, mantém o papel de Liubov, n' *O cerejal*. Isto era motivo, por vezes, de reacções divertidas, mas sem que tal implicasse o abandono do exercício de semelhante prática. (Uma observação: na época, o desfasamento da idade intervém apenas num sentido: um actor idoso pode interpretar uma personagem jovem, mas nunca a um actor em início de carreira se atribuirá um papel que ultrapasse a sua idade). Trata-se de um desfasamento, de facto, que poderemos designar como um *desfasamento de experiência*, exercido fora de todo e qualquer programa estabelecido, devido aos imprevistos de uma carreira, à notoriedade de um actor ou às necessidades de uma companhia. Este desfasamento faz, no entanto, sentido, na medida em que dá mostras de uma confiança profunda na arte do actor, capaz de se manifestar, apesar da inadequação da idade. Não valorizamos nós, deste modo, até ao extremo, tanto a arte quanto a aura do actor mítico? O palco impõe-se como espaço do actor, onde ele reina para além de todos os constrangimentos da idade textual. Chegado ao topo da sua arte, ele pode interpretar tudo. Afirma-se assim a confiança na cena, como território do falso, que não se atravanca com reticências ligadas às exigências do verdadeiro, em nome das quais, mais tarde, esta antiga permissividade será posta em causa aquando do advento da encenação, cujos arautos, Antoine e Stanislavsky, não nos esqueçamos, reclamam para si próprios o naturalismo ou o realismo.

A encenação dedicar-se-á, frequentemente, a reduzir e a diminuir aquele desfasamento. Ela fará progressivamente da identificação idade textual / idade biográfica o seu programa. O objectivo consiste em alcançar a aproximação máxima daqueles dois termos até que as duas idades acabem por se confundir. Através da busca desta coincidência, formula-se o desejo da imagem unificada actor / personagem. A arte do actor passa para segundo plano, porque o que se procura doravante é um efeito de "verosimilhança", fundado sobretudo nesta "união" das idades. Isto é gerador de uma mutação extraordinária: Julieta passa a ser interpretada por uma actriz com a idade aproximada da personagem, deste modo fornecendo-se ao espectador um corpo novo no qual personagem e intérprete se encontram reunidas numa mesma idade. A encenação dedicar-se-á muitas vezes a essa prática. O choque da célebre *Fedra*, de Vitez, em 1975, não resultará ele, igualmente, do facto de Nada Strancar ter aproximadamente a idade da personagem? Une-as a mesma juventude. O mesmo acontece n' *A disputa*, de Marivaux, onde Chéreau faz a distribuição dos actores conforme a sua proximidade à idade dos protagonistas. O palco cultiva um certo "verismo", onde podemos reconhecer uma verdadeira influência do cinematógrafo. Doravante, ao actor está interdita uma circulação livre pelo repertório e ele vê-se submetido aos critérios "temporais" que o aproximam ou o afastam de certos papéis. Além do mais, "o desfasamento suprimido" praticado pela encenação vai arrastar consigo a recusa quase sistemática do trabalho de "composição". A partir do momento em que se deixa de



admitir a distribuição do velho actor no papel de uma personagem jovem, o inverso também sucede, e o palco recusa aos jovens actores o abandono da sua categoria etária em nome da repulsa produzida pelo actor que "compõe" a sua idade. O corpo inapropriado do actor contradiz a biografia da personagem. O que se procura é a sua sobreposição e não a sua dissociação. Evoque-se, mesmo assim, um exemplo raro. N' *O cerejal*, encenado por Stéphane Braunschweig, em vez de um jovem actor a "compor" a velhice de Firs, o intérprete fazia-se acompanhar por uma marioneta de *bunraku*, o que lhe permitia "mostrar", graças a este duplo, o estado de decrepitude da personagem. Reencontrávamos aqui o princípio de várias "escritas" identificado por Barthes no *bunraku*, princípio que põe em causa as práticas miméticas ocidentais. A velhice de Firs era, naquele caso, teatralmente construída.

À arte do actor adquirida ao longo do tempo sucede a juventude do corpo, por vezes sem qualquer interrogação sobre o nível da sua arte. Foi o que Peter Stein e os actores da Schaubühne descobriram quando quiseram montar Tchekov: demasiado jovens, eles decidem adiar o projecto. Para se prepararem, passam primeiro por Gorki. Tinham compreendido que, ao querer praticar em excesso a coincidência das duas idades, era a própria arte do actor que se arriscava a ser adulterada. Mas este é um caso à parte, porque podemos constatar que uma mutação se impõe: a substituição dos "papéis típicos", cada vez mais negligenciados, em proveito dos constrangimentos da "idade", cada vez mais respeitados.

O desfasamento dramático

A assimilação das duas idades, uma vez generalizada, arrasta consigo a exclusão do desfasamento. Ou, então, exige um uso deliberado de um desfasamento que resulta de uma decisão deliberada, mostrada, produtora de sentido. Consequência de uma leitura! Por exemplo: Lear, no célebre espectáculo de Peter Brook, é interpretado por Paul Scofield, um actor então perto dos cinquenta anos. Brook explica a



sua escolha. Em primeiro lugar, diz ele, o desejo de trabalhar com este actor, o que lhe permitia modificar a visão sobre aquela personagem: já não um rei esgotado, mas antes um tirano cansado do poder, disposto a abandonar essa função, sem, contudo, abdicar dos seus privilégios. Para Brook, este Lear poderoso é necessário, antes de mais porque o encenador faz dele um homem político inquietante, que decide simplesmente delegar o poder, esperando poder continuar a tirar proveito dos privilégios associados a esse mesmo poder. O intérprete, pela exposição da sua presença física, pelas suas explosões vocais e pela desmesura dos seus gestos, confirma a hipótese de Brook. O corpo surge como garante de uma leitura renovada: a idade do intérprete, distinta em relação à idade textual e à tradição cénica, serve de base de trabalho. O encenador procede àquilo a que poderíamos chamar um desfasamento dramaturgico, assim renovando a abordagem do texto. Apesar disso, poderá o actor representar tudo, independentemente da sua idade? Brook não acredita nisso e para a personagem de Lear pareceu-lhe adequado ter um actor não necessariamente octogenário,

mas antes um actor de uma certa idade, com alguma vivência e experiência. A experiência do actor entra em linha de conta.

Um outro exemplo: Peter Stein encena *Júlio César* e atribui o papel de Brutus a um velho actor. A sua idade intervém para legitimar e motivar o carácter inelutável da conspiração: não é um Brutus imaturo aquele que se empenha no projecto do assassinato, mas sim um Brutus que chegou ao máximo da sua exasperação, um ser moral revoltado com os desvios totalitários de César. Stein trabalha com o *desfasamento dramaturgico*.

Antoine Vitez, preocupado com a questão da idade, colocou-a diversas vezes no centro dos seus espectáculos. O caso de *Electra* é exemplar. Na terceira versão, a de Chaillot, ele atribui o papel da rapariga a Evelyne Istria, uma actriz de uma certa idade, que já interpretara o papel duas vezes, por considerar, segundo os velhos costumes que lhe eram caros, que os critérios da idade podem ser sacrificados em nome de uma fidelidade partilhada: para ele, Evelyne será para sempre *Electra*! O desafio consiste justamente em não fazer caso dos imperativos da idade, para impor uma continuidade no papel, com tudo o que isso acarreta de persistência mnemónica e gosto pela convenção teatral. A isto junta-se a distribuição, que a muitos pareceu paradoxal, do papel de Clitemnestra a Valérie Dréville, que era então aluna da escola. Vitez procede a uma reviravolta violenta e, em nome de um projecto dramaturgico, joga com as idades sem se submeter a exigências realistas: a mãe que goza a vida e desabrocha sexualmente será aqui mais jovem que a filha, que se instala no luto e parece pender para o lado dos mortos. Através desta inversão flagrante, Vitez encena a sua convicção: a idade dos corpos e a idade física não têm de coincidir. O desfasamento dramaturgico assume aqui um valor exemplar.

Um outro exemplo em que a leitura das relações se apoia essencialmente nas deslocações da idade. Vitez, em *Hamlet*, inova, atribuindo o papel de Gertrudes a Madeleine Marion, actriz de uma certa idade, e o de Cláudio a Aurélien Recoing, actor quase com a mesma idade de Hamlet. Esta alteração produz uma verdadeira constelação de sentidos: o par Gertrudes – Cláudio explica-se pela diferença de idades e pelas suas implicações sexuais e impõe-se a Hamlet, o príncipe, como tão mais escandaloso quanto é certo que aquele que ocupa o leito da sua mãe poderia ser seu irmão, seu duplo. E a análise poderia ser ainda mais refinada. Esta mutação não é senão o resultado de uma decisão de distribuição de papéis que contraria o que canonicamente se impôs como imperativo da idade para o par Gertrudes – Cláudio. As implicações deste *desfasamento dramaturgico* adquirem uma importância decisiva.

O desfasamento seduz porque enriquece a abordagem do papel, sem outro contributo para além do corpo do actor. Como no *Avarento*, encenado por Andrei Serban, em que Harpagão, interpretado por Gérard Giroudon, actor nitidamente mais jovem do que dita a tradição, torna plausível quer o casamento previsto quer a violência das paixões. É um Lear às avessas, mas que não pretende ver-se

<

Antoine Vitez e
Evelyne Istria
em *Electra*,
de Sófocles,
enc. Antoine Vitez,
Théâtre des Amandiers
de Nanterre, 1971,
fot. Nicolas Treatt.

<

Evelyne Istria
em *Electra*,
de Sófocles,
enc. Antoine Vitez,
Théâtre National de
Chaillot, 1986,
fot. Claude Bricage.

>

Martin Benrath
e Gerd Voss

em *Júlio César*,
de Shakespeare,
enc. Peter Stein,

Salzburger Festspiele, 1992,
fot. Ruth Walz.

privado desse poder. Combate com a energia de um homem ainda fisicamente poderoso. Os exemplos podem multiplicar-se: mais recentemente, para Anatol, a personagem frívola de Schnitzler, a presença de Carlo Brandt trouxe um segundo plano ligado à idade, capaz de dar conta tanto das suas derrotas como da efemeridade das suas vitórias. Luc Bondy, ao atribuir o papel de Anatol a um actor muito jovem, recusa esta dimensão trazida por Carlo Brandt e torna a personagem banalmente plausível: falta-lhe o desfasamento dramaturgico. Desfasamento que, é evidente, não pode libertar-se integralmente de certas determinações impostas pela idade, salvo em casos excepcionais, quando a encenação aceita o risco deliberado de as ignorar.

Os desfasamentos praticados pela encenação adquirem uma força particular na medida em que ela própria instaura, mais ou menos, o reino da proximidade, se não mesmo o da coincidência. Esta escolha vê-se hoje ligeiramente corrigida, após a descoberta de que há uma percepção "histórica" da idade, que em épocas diferentes definiu de outra maneira uma personagem e a sua condição. Sabemo-lo agora, a idade didascálica não é suficiente, é preciso que nos reportemos também a estudos sobre a duração da vida numa época precisa, sobre a relação com a idade em meios sociais mais particulares, sobre a imagem da idade, e ter tudo isto em conta. É errado não se ter em conta aquilo que podemos designar como *desfasamento de percepção*. Não olhamos da mesma forma para um homem de cinquenta anos do tempo de Molière ou dos dias de hoje! O seu corpo também difere, pratica uma outra higiene física, tem de si próprio uma outra percepção e projecta o corpo de forma diferente. É por isso que certos encenadores procedem a uma "correção" que se acrescenta ao sonho da coincidência das idades, textual e biográfica. Trata-se de proceder a uma avaliação dramaturgica a fim de apreciar e integrar este *desfasamento de percepção* das idades. Deixamos, assim, de projectar sobre corpos estranhos a imagem das nossas idades... Nós não somos contemporâneos dos heróis. Quem era jovem, quem era velho no seu tempo? E hoje?

A unidade geracional

No teatro dos anos 60, um grupo abordou em conjunto uma peça e foi a homogeneidade das suas idades que se impôs. Tratava-se de mostrar o envolvimento comunitário de uma equipa, mais do que dissociar identidades e ainda menos de as relacionar com os papéis. O Living Theatre encena *Antígona* sem nenhuma preocupação relativamente aos diferentes níveis etários, porque o objectivo era contar em conjunto aquela história, para fazer dela uma aventura partilhada. O mesmo aconteceu com *Trilogia antiga*, encenada por Andrei Serban: de imediato se percebe a indiferenciação da idade. Esta coerência resulta, desde logo, de uma eleição recíproca dos jovens membros reunidos em volta de um projecto de sociedade e/ou de teatro. Eles pertencem a uma mesma geração. Uma outra hipótese encontra-se na origem desta coerência. Ela é, muitas vezes, o resultado de uma experiência pedagógica partilhada: uma turma do



Conservatório que segue o seu percurso fora da escola. Os antigos alunos, depois de terem estudado em conjunto, reencontram-se num lugar ou numa equipa. É o seu passado e a sua idade que os une. Nos dois casos, é sempre uma unidade geracional que é mostrada.

O papel da escola será decisivo para esta abordagem. Confirmam-se os trabalhos de Liubimov, Fomenko ou Dodine, todos encenadores-pedagogos que, num momento ou noutro, fundaram a sua prática teatral na base das equipas constituídas durante o processo de ensino. O "culto da juventude" que vão desenvolver está muitas vezes ligado a um grupo que se impõe em conjunto, de maneira "coral": *A boa alma*, de Liubimov, nos anos 50, *Gaudeamus*, de Dodine, em 1990, os espectáculos de Fomenko, ainda hoje. O "culto da juventude" ganha um sentido polémico sobre os palcos russos, dominados por uma verdadeira gerontocracia, dupla da gerontocracia cultivada pelo poder soviético. A frescura dos alunos saídos da escola opõe-se à tradição do desfasamento entre idade textual e idade biográfica longamente preservada em Moscovo e noutros locais. O problema surge a partir do momento em que este "efeito geracional" é mimado, memória de uma idade inicial da qual não nos queremos afastar. É o que ameaça o célebre

>

Carlo Brandt e
Zabou Breitman

em *Anatol*,
de Arthur Schnitzler,
enc. Claude Bacqué,

Théâtre de l'Athénée, 2003,
fot. Pascal Victor.



espectáculo *Gaudeamus* criado há mais de dez anos e que ainda continua a ser representado. Os jovens de antigamente acabam por "mimar" a sua energia de outrora.

Os encenadores-pedagogos cultivam bastante esta prática. Em França, Vitez, que foi o seu principal defensor, conheceu alguns dos seus sucessos mais significativos justamente graças à continuação dos trabalhos com alunos saídos das suas aulas. A célebre *Tetralogia de Molière* permanece como a demonstração mais deslumbrante: trata-se de uma companhia de jovens actores que assumem todos os papéis e que, para além das diferenças, afirmam a sua identidade comum. Vitez desejava, deste modo, referir-se à companhia de Molière e à juventude dos seus membros. A mesma abordagem generaliza-se em alguém como Fomenko que, nos seus espectáculos, procede constantemente à deslocação das diversas idades das personagens em direcção a uma idade única, "geracional", da distribuição de papéis. É uma mutação global que tem conseqüências sobre a abordagem de um autor e da percepção que temos dele. Mais do que um desfaseamento dramático, trata-se aqui de uma renovação integral que afecta a imagem de uma obra na sua totalidade. (Em Fomenko, à força da repetição, esta prática torna-se sistemática e por vezes perturba. Pode representar-se todo o repertório do mundo com uma turma do Conservatório. Nivelam-se, deste modo, as diferenças de idade em proveito de uma juventude eterna!)

Nos últimos tempos, o recurso a uma "unidade geracional" explica-se sobretudo por motivos ligados à contaminação do teatro por exigências coreográficas. Elas reclamam aptidões físicas e uma energia que conduzem alguns encenadores como Eric Lacascade a privilegiar a juventude dos intérpretes. É uma estética, tanto a sua como a de Stanislas Nordey, também ele dominado pela referência à dança, que reclama a homogeneidade da idade.

O princípio da unidade geracional permanece indissociável da constituição de um grupo ou da persistência de uma turma de alunos. Trata-se sempre de um requisito que ultrapassa a leitura da obra. Pelo contrário, a sua escolha,



tal como a de um autor, explica-se muitas vezes por este dado inicial da equipa.

Literalidade da passagem das idades

Alguns papéis, pouco numerosos, implicam uma evolução no tempo, uma travessia de vários períodos que, no conjunto, constituem uma biografia. O que fazer? Optar pela fusão de vários estilos de representação – é preciso, então, resignar-se a "compor" –, ou proceder a uma desmultiplicação dos intérpretes, de modo a que cada um deles represente uma diferente "idade" da personagem. Stein, para marcar fisicamente a evolução de Peer Gynt, utiliza cinco actores; Stéphane Braunschweig, dois. Na sua recente encenação de *Fausto*, Peter Stein distribuiu o papel de Fausto por dois actores, um jovem de trinta e pouco anos e um outro já sexagenário, para distinguir explicitamente, graças às suas diferenças físicas, as duas identidades da personagem de Goethe. Isto participa dessa devoção à coincidência entre a idade biográfica e a idade textual da personagem num dado momento do seu percurso. Maurizio Scaparo, para *As memórias* de Goldoni, faz a personagem do escritor ser representada primeiro por um actor jovem e, depois, por um actor mais velho. Sotiguy Kouyaté, para a representação integral do ciclo de Édipo, começa por utilizar um jovem intérprete, capaz de tornar plausível a sua relação com Jocasta, para, em seguida, aquando da passagem a *Édipo em Colono*, representar ele mesmo, actor de idade, assinalando o

<

Antígona,
de Bertolt Brecht,
a partir de Sófocles,
enc. Julian Beck,
Living Theatre, 1967,
fot. Agence de
Presse Bernard.

>

As troianas,
a partir de Eurípides,
enc. Andrei Serban,
Bucareste, 1990,
fot. G. Delahaye.

>

Minetti em *Fausto*,
de Goethe,
enc. Klaus-Michael Grüber,
Freie Volksbühne, 1982,
fot. Ruth Waltz.

>

Gaudeamus,
a partir de *Batalhões*
de construção,
de Serguei Valadine,
enc. Lev Dodine,
Teatro Maly
de S. Petersburgo,
representação em Bobigny,
1992,
fot. Philippe Coqueux.



encerramento do ciclo trágico. Numa peça contemporânea, desta vez, *Incêndios*, o autor libanês Wajdi Mouwad utiliza três atrizes, para chamar a atenção para o percurso trágico de uma mãe violada, espoliada das suas crianças, a quem chamam a "mulher que canta". E não é que termina o espectáculo com as três intérpretes reunidas, que em conjunto reconstituem o percurso temporal da personagem? De uma certa maneira, em cada um destes exemplos, pretende-se estabelecer uma relação plausível entre a idade textual do papel e a idade biográfica do actor, com o apoio de uma solução de encenação. Para recuperar a expressão "literal" do envelhecimento procede-se a uma sucessão de perfeitas "correspondências" biográficas. Encena-se, deste modo, a passagem das idades, essas "peles" das quais Peer Gynt se desembaraça ao longo de toda uma biografia.

Dois princípios distintos comandam esta prática: por um lado, o princípio do verosímil, obtido graças à assimilação idade do actor / idade da personagem e, por outro, o da construção "teatral", que estilhaça a unidade física do papel em proveito de uma distribuição múltipla de papéis. É o próprio estatuto do teatro que encontramos deste modo: o verdadeiro / falso está em marcha.

A idade e a imagem mental do actor

Também o actor, através da sua biografia, segue um percurso em "estações". E tenta, frequentemente, retardar o máximo possível a passagem de uma para outra, porque deseja prolongar a sua manutenção numa categoria de papéis que considera ainda conformes à sua idade. Nada Strancar confessava querer "resistir o máximo", porque para um actor não só os ponteiros do relógio não andam para atrás, como também os papéis já interpretados não voltam a ser-lhe distribuídos. Este pânico imobiliza a transição e alguns actores tornam-se prisioneiros de uma "imagem mental" que não é, certamente, uma função unicamente da idade, mas onde esta intervém com um coeficiente importante. A "imagem mental" paralisa um actor. Cabe ao encenador manipulá-la, quebrá-la, a fim de, talvez, engendrar um novo actor, fruto desse doloroso combate. Veja-se o caso de Hughes de Quester: ele impõe-se n' *A disputa*, de Chéreau, ou n' *A gaivota*, de Pintillé, para se imobilizar de seguida numa espécie de "juventude" cada vez mais suspeita. Será preciso que Emmanuel Demarcy-Motta o distribua explicitamente no papel do Pai de *Seis personagens à procura de um autor* e desloque o seu jogo de representação para uma outra idade, para que Quester ressuscite artisticamente. "Não voltes a tentar fazer de jovem entre os jovens, nunca o conseguirás", repetia-lhe incessantemente o encenador. O actor muda de silhueta e assume o seu peso, um chapéu esconde o seu esforço desesperado para dissimular uma calvície evidente, o andar modifica-se. Deste modo, uma vez ultrapassada a "imagem mental", o actor adquire uma verdade nova. Renascimento do actor resultante de um acordo com a idade.



<

Madeleine Renaud
em *Dias felizes*,
de Samuel Beckett,
enc. Roger Blin,
Compagnie
Renaud-Barrault, 1969,
fot. John Haynes.

Uma actriz romena, Ioana Craciunescu, incarnou durante anos em Bucareste a imagem da mulher sedutora, da mulher "europeia" que, nas suas aparições, deixava supor que vinha sempre de um outro lugar. Ela exibiu uma outra cultura do corpo, distinta da nativa, e, confortavelmente, os encenadores cultivaram essa "imagem mental" que há muito deixara de se justificar. Foi preciso que uma mulher encenadora tomasse consciência das mutações físicas da actriz e lhe atribuisse o papel da mãe em *Rosa tatuada*, de Tennessee Williams, para que se assistisse à sua renovação. O encenador, nestes casos, coloca-se na origem de uma transposição necessária, que o actor sozinho é incapaz de realizar.

Um outro exemplo, mais complexo. Para o seu *Hamlet*, K. Warlikowski atribuiu Gertrudes a uma actriz rechonchuda, idosa, "antiga beldade". O espectador francês não pode senão ficar surpreendido, transtornado mesmo, com esta aparição tão deliberadamente grotesca. Na realidade, nesta actriz, o espectador polaco reconhece aquela que foi em tempos um verdadeiro ícone da jovem deslumbrante. Warlikowski trabalha, assim, com a sua "imagem pública", legível num país e não noutra. O espectador é, então, convidado a avaliar os efeitos do tempo sobre o corpo de um actor e sobre a melhor maneira de lhe conceder uma "dimensão" dramática, porque, ao atribuir este papel a esta actriz, Warlikowski dava as suas indicações de leitura sobre a própria personagem de Gertrudes.

Poderíamos fazer intervir a distinção, aqui pertinente, que Juvet estabeleceu entre "comediante" e "actor". No caso do "comediante", a passagem dos anos é menos visível, ele assegura-a com mais desembaraço, enquanto que, pelo contrário, para o "actor", a idade pode trazer um excesso de presença ou tornar-se, noutras circunstâncias, uma desvantagem. Este sofre mais a experiência do tempo e torna-a perceptível. Se o "comediante" representa, quase brechtianamente, na "terceira pessoa", o "actor" representa na "primeira pessoa". A sua implicação biográfica é de uma outra natureza, não somente técnica, mas também existencial. Isto torna-o talvez menos flexível e, por isso, obrigatoriamente dependente da "imagem mental" elaborada num certo

momento do seu percurso. Algo que, durante algum tempo, funciona como uma ajuda, para, mais tarde, se converter num obstáculo que alguns actores, com a ajuda dos encenadores, acabam por conseguir ultrapassar.

A idade como "facto da memória"

O trabalho sobre as idades conduz a uma outra abordagem: o desfasamento que consiste em deslocar a distribuição de papéis para uma idade avançada. Deste modo, Vitez, que foi o primeiro a representar Racine com actores muito jovens, próximos da idade textual, ensaiou, mais tarde, uma reviravolta completa: refazer todo o Racine com actores muito velhos! Ele desejava reabilitar assim a antiga convenção indiferente à concordância entre idade textual e idade biográfica. Convenção tratada, esclareça-se, como "facto da memória": devemos reencontrar já não "o verídico", mas a lembrança "imaginária" dos tempos volvidos. Luca Ronconi, para surpresa geral, assinará uma encenação de *Três irmãs*, de Tchekov, em que as três irmãs são interpretadas por actrizes idosas, tal como antes acontecera no Teatro de Arte de Moscovo. Também aqui se trata de uma abordagem mnemónica.

O encenador pode utilizar o velho actor como um facto da memória, memória do palco, atribuir-lhe um papel em nome da "imagem pública" construída através dos tempos. O actor velho é assim mais do que um intérprete e é desse modo que o encenador o trata. Klaus Michael Grüber, quando monta o seu *Fausto* com Minetti no papel do protagonista, procede à assimilação do sábio que envelheceu na sua biblioteca e do actor que atravessou cinquenta anos da história do teatro alemão. O mesmo estatuto tinha Madeleine Renaud n' *Os dias felizes*: ela era o rosto de uma memória em acção. Na Roménia, Lucia Sturdza-Bulandra, que continuava a representar aos 90 anos, incarnava em si própria uma parte da história do teatro. E era isso mesmo que o público se precipitava para ver. E, em Paris, quando Maria Casarés, célebre actriz do teatro e do cinema, regressa após uma longa ausência, é-lhe confiada a representação, n' *O conto de Inverno*, do monólogo do Tempo. Ela era o Tempo. O actor idoso adquire o estatuto de um "facto da memória" baseado numa "história" pessoal que ele encarna

>
Arlequim servidor
 de dois amos,
 de Carlo Goldoni,
 enc. Giorgio Strehler,
 Piccolo Teatro de Milão,
 1977,
 fot. David Salle.



e que o público reconhece nele. Sem esse saber partilhado entre o palco e a sala, só a sua velhice é perceptível. O actor idoso como "facto da memória" permanece um "facto local". Como saber de outro modo que a intérprete escolhida por Heiner Müller para representar Madame de Merteuil em *Quartett* era uma antiga personalidade do teatro hitleriano? O calafrio experimentado por um espectador alemão era estranho ao público parisiense.

No Oriente, há um verdadeiro culto do actor idoso. Ele incarna tanto uma memória como uma progressão da sua arte. "Ele vai morrer em breve, ele é verdadeiramente grande", diz-se. Isto supõe a aquisição de uma técnica e simultaneamente a sua ultrapassagem, o seu esquecimento. O actor idoso está "para além da técnica" e atinge as virtudes derradeiras do anonimato. Termo derradeiro da memória.

O espelho das idades

Hoje em dia, são muitos os que procuram encontrar a beleza de um palco capaz de reunir o arco-íris das idades, o palco como imagem da vida e dos seus contrastes. Isto produz variedade e complexidade, assegura a circulação e o diálogo, porque a própria vida é feita desta multiplicidade que poderíamos qualificar de "shakespeariana". Esta conjugação das idades impõe-se como uma resposta à institucionalização do "culto da juventude", por vezes abusivamente praticado. O palco é então o espelho do Homem. Como numa alegoria medieval ou num monólogo de Jacques, o melancólico, ele reúne todas as idades. De resto, esta reunião das idades pode parecer por vezes uma confissão de filiação: o encenador escolhe actores de idades diversas que correspondem ao seu próprio percurso. Ele reúne no palco, não explicitamente, uma espécie de auto-retrato secreto. Poucos são aqueles que o conseguem detectar, mas o encenador e a equipa sabem-no: isso une-os.

Relembremos, para encerrar esta reflexão, o espectáculo *Arlequim, servidor de dois amos*, apresentado há uns anos na Ópera de Paris: o equilíbrio da companhia, o ritmo, tudo nos remetia para a obra prima de Strehler. Mas só no momento dos agradecimentos, quando os actores tiraram as máscaras, reconhecemos, entre os alunos da escola do Piccolo, Ferruccio Soleri, o intérprete histórico de Arlequim: o homem velho e os seus jovens parceiros.

E, para finalizar, um último exemplo, verdadeira alegorização das idades. O grande mestre Kazuo Ohno em *Argentina*. O velho bailarino dança a memória do jovem que ele foi quando experimentou o deslumbramento de uma mulher em plena posse da sua arte. Num só corpo, três idades.

Jornais e revistas de teatro em Portugal

Luiz Francisco Rebello



< (1) (2) (3)

Num texto recente, de grande abrangência, sobre a dramaturgia portuguesa no século XX, Maria Helena Seródio deixou registado que "são raríssimas e irregulares as revistas de teatro em Portugal" (2004: 99), e é justa a observação sobretudo no que aos tempos mais próximos diz respeito. Mas não foi sempre assim.

Historicamente, o primeiro jornal de língua portuguesa de que há notícia terá sido a "Gazeta em que se relatam as novas todas que houve nesta corte, e que vieram de várias partes, no mês de Novembro de 1641", que até Setembro de 1647 continuaria a publicar-se mensalmente – mas as notícias, de sucessos nossos ou alheios, que divulgava eram de natureza exclusivamente política e militar. Seria preciso que decorresse mais de um século até aparecer uma publicação periódica em que era concedido espaço à actividade teatral: a *Gazeta Literária*, do Padre Francisco Bernardo de Lima, que no Porto se imprimiu e teve a duração de um ano (Julho de 1761 a Julho de 1762). Propunha-se o seu redactor dar "notícia exacta dos principais escritos que modernamente se vão publicando na Europa, conforme a análise que deles fazem os melhores críticos e diaristas das nações mais civilizadas" – e a literatura dramática, esporadicamente embora, não foi esquecida.

Mas é no século XIX, sobretudo após o advento do liberalismo, que se assiste a uma verdadeira explosão da imprensa periódica (entre 1820 e 1823 surgem trinta novos jornais por ano, média que sobe para mais do dobro em 1836), com destaque para a imprensa especializada. Em 1813 sai o primeiro número do *Teatro Nacional*, que inseria os anúncios dos espectáculos levados à cena no Teatro da rua dos Condes; em 1825, no Porto, o *Boletim Teatral*; em 1835 um *Jornal de Comédias e Variedades*. No ano seguinte, Garrett empreende a grande reforma do teatro português

– a mais profunda e consequente da sua história –, de que um dos pilares era a criação de um Conservatório para "fomentar a Arte Dramática, e suas subsidiárias, tão abandonadas e perdidas entre nós", lê-se no § 5.º do artigo 3.º da histórica portaria de 15 de Novembro. Em defesa das suas ideias – e do seu projecto global – o futuro autor de *Frei Luis de Sousa* fundou, em 1837, um jornal, *Entreacto*, que dirigiu (e redigiu) com o pseudónimo João Vaz, de que se publicaram vinte números entre 17 de Maio e 2 de Julho; o mesmo título seria utilizado em 1840, 1852, 1883 e, no Porto, 1879, por outras tantas publicações noticiosas, todas elas de escassa duração. Para Garrett, tratava-se de "conversar amiúde com o público sobre os seus divertimentos e moralizar sobre eles". O *Entreacto* de 1840, porém, destinava-se praticamente a defender uma jovem cantora de ópera contra os ataques desferidos pelos adeptos de uma sua rival noutra publicação...

Começou o Conservatório a funcionar no último trimestre de 1839, e logo uma revista teve início de publicação "para sustentar o pensamento da restauração da arte dramática em Portugal", o *Jornal do Conservatório*, que viria a ter continuidade, com o título alterado para *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, em 1842, e, entrado já um novo século, reapareceria com esta designação, então sob a direcção do dramaturgo Eduardo Schwalbach.

Mas entretanto outras revistas foram surgindo, e logo duas em 1838, com relevância para a vida teatral da época, apesar de a sua existência haver sido breve: *A Atalaia Nacional dos Teatros*, de Junho a Agosto, *O Desenjoativo Teatral*, de Julho a Setembro, dirigida aquela por Luís Baiardo, este por Rodrigo da Câmara, autores dramáticos ambos. Uma razão polémica estava na origem do seu nascimento. Enquanto se arrastavam as diligências para a construção

do Teatro Nacional para aí se "poderem decentemente representar os dramas nacionais" (e haveria que esperar ainda até 1846!), Garrett erigia o velho Teatro da rua dos Condes, "uma espelunca imunda e carunchosa" no dizer do dramaturgo Costa Cascais, à categoria de Teatro Nacional e Normal e organizava uma companhia com os principais actores do seu tempo, confiando a direcção ao actor e encenador – a palavra não existia nessa data – Émile Doux. Do seu lado, Castilho, com o apoio de Herculano, fundava a Associação Gil Vicente e formava uma outra companhia para actuar no Teatro do Salitre, crismado de Real Teatro Português, que não desmerecia no confronto com aquele: "uma baiuca", assim o definiu Anselmo Braancamp. *A Atalaia* terçava armas pelo Condes, *O Desenjoativo* pelo Salitre. E nesse despique consumiam as suas páginas...

Não diferem muito desse modelo as várias dezenas de revistas publicadas até ao fim do século, e deste até à implantação da ditadura emergente do golpe militar de 1926 e a consequente sujeição da imprensa à censura prévia. Para além da informação factual sobre os espectáculos em cena, o que avulta são as querelas de bastidores, as anedotas de camarim (e, subliminarmente, por vezes de cama...). Quase todas têm Lisboa por berço, mas eventualmente o Porto ou Coimbra, como neste último caso, a *Crónica Teatral da Nova Academia Dramática*, de 1839, ano que viu também nascer *O Elenco*, *O Recreio Teatral*, uma *Galeria Teatral* e uma *Revista Teatral*, a que sucederia no ano seguinte *A Sentinela do Palco*, na mesma linha, e com a mesma finalidade, da *Atalaia* de 39. De 1842 é *O Espelho do Palco*, e são nada menos de seis as que saem dos prelos em 43: *A Ulisseia Dramática*, *O Espectador* (com o mesmo título se publicaria um "jornal dos teatros e das filarmónicas"), *O Neorama Teatral*, *O Raio Teatral*, a *Resenha Teatral* e uma segunda *Revista Teatral* dirigida por Mendes Leal, o autor do famoso drama ultra-romântico *Os dois renegados*.

Sem a pretensão de apresentar aqui um inventário exaustivo, mencionem-se, todavia, *O Correio dos Teatros*,

O Eco dos Teatros e *O Relâmpago* (1845); a *Revista dos Espectáculos*, suplemento de um jornal que depois se autonomizou (1850-59); a *Crónica dos Teatros*, em que colaboraram Camilo, Teófilo Braga, Júlio César Machado, Biester, Joaquim de Vasconcelos e o "mimoso poeta Vidal", entre muitos outros (1861-71); o semanário *O Espectador Imparcial* (1868); *A Arte Teatral*, que tinha como redactor principal o empresário e autor Sousa Bastos e se dizia "folha instrutiva, crítica e noticiosa" (1873-78); *O Contemporâneo*, dedicado às "letras, artes, ciências, livros, palcos, quadros e salas", com colaboração de Gervásio Lobato, Salvador Marques, Pedro Vidoeira (1875-82); a folha quinzenal de crítica teatral *A Plateia* (1875-76); *O Mundo Artístico*, jornal ilustrado de música, teatro e belas-artistas, dirigido por Monteiro de Carvalho (1883); *Tim Tim por Tim* (1), revista de assuntos teatrais dirigida por Sousa Bastos para promoção dos seus espectáculos, de incómodo formato (30 x 44 cm), em que se publicou o texto integral da revista *Fim de Século* (1889-93); *A Ribalta*, semanário dedicado aos amadores dramáticos (1893), dirigida por José Garcia de Lima, que reincidiria em 1896 com *A Scena* (2, 3 e 4); *Palcos Et Circos* (1894); a revista quinzenal de música, teatro e belas-artistas *Amphion* (1897); *O Crítico*, órgão dos teatros em geral e dos amadores dramáticos em especial, sob a direcção de João Borges (1898) – sem esquecer *O Almanaque dos Palcos e Salas*, que teve longa vida pois se publicou regularmente entre 1889 e 1928.

Em medida muito diversa, todos estes jornais e revistas contêm material interessante para o conhecimento prático da história (e da pequena história) do espectáculo teatral entre nós e do meio sócio-cultural em que se inscreve. Mas não vão além disso, e com frequência ficam aquém. Uma excepção importa, no entanto, ressaltar: a *Revista Teatral*, dirigida por Joaquim Miranda e Colares Pereira, de que uma primeira série (dezanove números) se publicou quinzenalmente de Janeiro a Setembro de 1885 e a segunda (quarenta e oito números) de Janeiro de 1895 a Dezembro do ano seguinte (5). O nível crítico e literário deste periódico

(4) (5) (6) >



de "críticas e estudos teatrais" sobreleva, em muito, o de quantas a precederam, e até de muitas que lhe sucederam.

Só por si, justificaria ela que se lhe dedicasse um artigo próprio, tanto é – descontadas, evidentemente, as limitações da época – o material que nos transmite sobre o pensamento crítico num país em que (e cito um opúsculo de Carl Bush, editado em 1870, *Da crítica teatral em Portugal*) "coisa que toda a gente sabe e ninguém quer confessar, é que não existe crítica teatral".

Corroborando este juízo, os directores da *Revista Teatral* lamentariam, num texto inicial, "a ausência completa de crítica no nosso teatro", "sacrificada a delicadezas particulares, a interesses pessoais ou a tricas dos bastidores"...

Propunha-se a Revista suprir essa lacuna incluindo nas suas páginas um comentário desenvolvido sobre os espectáculos em cena (e nos palcos doutros países, com destaque para a França), detendo-se particularmente no argumento das peças e na sua estrutura externa (agenciamento da acção e das situações, desenho e comportamento das personagens) – com o acréscimo de textos de investigação ou simples informação histórica e de referência à evolução da arte dramática. Entre os primeiros, além de uma secção de "efemérides teatrais", merecem realce os estudos de Teófilo Braga e Henrique Lopes de Mendonça, aquele sobre as origens do teatro português e a fundação do teatro nacional, este sobre o Pátio das Arcas; a série de artigos de Charles Magnin e Licínio de Carvalho sobre as origens do teatro antigo e da arte dramática; os artigos relativos ao teatro na China e no Japão – e, entre os segundos, os textos de Dumas filho, Edmond de Goncourt e Zola acerca do "Naturalismo no teatro" (6) e de Pinheiro Chagas sobre a recepção do teatro escandinavo em França (Ibsen e Bjornson foram, aliás, objecto de artigos individuais). E foi nas suas páginas que Fialho de Almeida publicou o seu, depois tão divulgado, estudo sobre o teatro de revista, Augusto de Lacerda dissertou sobre a *mise-en-scène*, e pela primeira vez se traduziu o *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot, cento e vinte anos depois de ele o haver escrito...

Curiosamente a *Revista* recolheu também nas suas páginas excertos de obras dramáticas, como *Aspásia*, peça de estreia de Augusto de Lacerda, *A pérola*, de Marcelino Mesquita, *A toutinegra real*, de D. João da Câmara, o *Fausto*, de Goethe na tradução de Castilho, *Otelo* e *Romeu e Julieta*, de François Coppé, e *Mancha que Limpia*, de Echegaray. E não deve menosprezar-se a energia com que se bateu pela independência e a dignidade do teatro português, dos autores portugueses, dos actores portugueses, colocando-se acima das questiúnculas que os aviltavam e dividiam.

Por isso, no seu derradeiro número, ao anunciarem o seu fim, os directores puderam escrever que a sua revista "era hoje uma planta exótica no meio em que vivia" – e "morria como nasceu, intransigente e desapaixonada, honesta e escrupulosa, cõscia da sua missão e cumpridora do seu dever".

Agonizava o século XIX. Veremos, no próximo artigo, como esta situação evoluiu no que iria suceder-lhe.

Referências bibliográficas

- SERÓDIO, Maria Helena (2004), "Dramaturgia", in Fernando J.B. Martinho (coord.), *Literatura portuguesa do século XX*, Lisboa, Instituto Camões, pp. 95-141.
- PEREIRA, Silva (1895-96), "Os primeiros jornais de teatro de Lisboa", *Revista Teatral*, Lisboa, n.º 23, pp. 354-355; n.º 25, pp. 15-16; n.º 26, pp. 31-32; n.º 28, pp. 63-64; n.º 29, pp. 87-88; n.º 35, pp. 184-186; n.º 36, pp. 198-199.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (1924), "Revistas de Teatro", *De Teatro*, n.º 22, Julho, p. III.

>

Teatro de Epidauro, Grécia.



Sófocles: 2500 anos depois

José Pedro Serra

É nas pedras, caídas, dispersas, mudas, anarquicamente dispostas, ou, ao contrário, conservando ainda a harmonia da forma e o equilíbrio do espaço, e também nas palavras, escritas, ou ainda audíveis no sopro de um vento antiquíssimo, é assim que os anfiteatros gregos se fazem sentir e se tornam presentes. Desde a sua alvorada na já longínqua cidade-estado, a densa e imensa história destes anfiteatros guarda a memória de cerimónias políticas e militares, de rituais, de sacrifícios religiosos e de procissões, de ditirambos e de representações teatrais. Desta fragmentada, mesclada e ubérrima seiva é certamente a tragédia que constitui a mais poderosa força, o sangue elementar que ainda hoje mantém bem vivo o pulsar do *theatron*. É comovente lançar o olhar e o gesto atrás, numa memória por dois mil e quinhentos anos estendida, e trazer uma mão tão cheia de vozes e de figuras, de mitos e destinos, de crimes, de culpas, de amores, de supremas lealdades e traições, de abissais inquietações, de severas dúvidas, de límpidas esperanças. Lembrar a tragédia, porém, não é apenas comovente – embora o seja um ser tão breve pensar em tão longa demora –, é apropriarmo-nos de um rosto, tomarmos para nós um destino, erguermo-nos como homens e coincidirmos com o nosso *destino trágico*.

Por estas e outras razões, a Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, o Instituto de Estudos Clássicos e o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, o Departamento de Estudos Clássicos e o Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa organizaram, entre 27 de Novembro e 11 de Dezembro últimos, um conjunto de actividades comemorativas dos 2500 anos do nascimento de Sófocles.

De entre os três grandes tragediógrafos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, Sófocles é certamente aquele que mais imediatamente nos envolve, nos obriga a mergulhar nos dilemas das personagens, nos arrasta no tumulto das emoções desencadeadas. Esta não mais profunda, mas mais óbvia familiaridade relaciona-se com o momento político da Atenas de Sófocles e com o lugar que este ocupa na evolução da tragédia. Segundo uma antiga tradição, pouco digna de crédito, mas bastante significativa quanto à importância da vitória dos Gregos sobre os Persas, Ésquilo teria combatido em Salamina (480 a.C.), Sófocles teria dirigido o coro dos jovens que celebrou a vitória e Eurípides teria nascido nesse mesmo dia e nesse local. Entre outros aspectos, esta efabulação tem a vantagem de salientar a ordenação cronológica entre os três tragediógrafos, ordenação que não é meramente formal e que corresponde a modificações de conteúdo e de intencionalidade.

Herdeiro de Ésquilo, o teatro de Sófocles, todavia, não coincide já com o momento épico-trágico da fundamentação de um novo direito e da plena instauração da democracia. A tragédia da razão emergente e da nova ordem política, de que a *Oresteia* é o mais incisivo desenho, corresponde em Ésquilo à saga do humano na demanda de uma nova ordem, de uma nova harmonia, de uma nova Justiça. Esta saga integra as relações familiares, os crimes e as expiações, o desejo de poder e de glória, mas o trágico assume os contornos da aventura colectiva da invenção da *polis*, na qual se inserem as relações entre os homens e os deuses e os *daimones*. Por isso pode a tragédia de Ésquilo ser vista como a tragédia dos homens inscrita na procura da compreensão da Justiça de Zeus. Sófocles não pertence já

a este momento fundador, à alegria trágica da instauração da democracia e do Direito que a suporta. A cidade democrática triunfou e a autoridade de Atena pôde garantir a validade dos tribunais e a legitimidade dos votos. Mas, no momento seguinte ao triunfo do novo regime, como conciliar, evitando fracturas e conflitos, ordens e razões diferentes, a razão de estado e a religião, a ordem da *polis* e a família, o interesse colectivo e os laços individuais? É sobre esta tensão política, de que *Antígona* e *Filoctetes* são exemplos modelares, como se de uma substância vulcânica se tratasse, que, de um modo geral, o teatro de Sófocles se constrói. Não espanta por isso que as suas tragédias sejam as tragédias do herói solitário, do distinto homem sobre quem, privilegiada e tragicamente, cai o destino de eleição, Antígona ou Electra, Ajax ou Édipo, Dejanira ou Hércules ou Filoctetes. E esta dificuldade política, desenhada em contornos tão individuais, toca-nos imediatamente, envolvendo o nosso enraizado individualismo, desocultando a astenia da nossa vida colectiva, as dúvidas e obscuridades na elucidação dos princípios que a orientam e a regem, a obliquidade na nossa pessoal inserção na causa comum. Seria boçal erro restringir este perfil político do teatro de Sófocles, que tão bem nos engloba e logo nos adopta, a um limitado "jogo da política", a um estrito desejo do poder, à intensa sedução por este exercida, barca de devaneios que navega sobre um mar de intrigas e traições. É que o cenário da *polis*, o universo da política em Sófocles é imensamente mais vasto e mais profundo que a simples ambição pelo poder; esta está presente, mas como capa exterior dos dilaceramentos da nossa vida familiar e colectiva, e, mesmo estas, determinadas pelas limitações da nossa condição de seres finitos, súbditos da ignorância, da força dos enganos, dos equívocos, da morte. E não é tanto esse hálito político, mas essa outra coisa, autêntica e decisiva, que não está divorciada da "política" mas é mais do que ela, que faz Sófocles dobrar os séculos, desafiando os limites do nosso olhar.

As comemorações do nascimento do autor de *Rei Édipo* integraram debates, exposições, teatro e cinema. A obra de Sófocles foi comentada e analisada a partir de diversos pontos de vista. Carlos Miralles (Universidade de Barcelona), Freddy Decreus (Universidade de Gand) e Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra) debruçaram-se sobre a modernidade do poeta, a diversidade da sua presença na cena contemporânea, a sua permanência na nossa memória cultural, apresentando comunicações intituladas, respectivamente, "Sófocles como poeta en el siglo XX", "Sófocles na cena contemporânea" e "Sentido da permanência e risco de esquecimento de Sófocles: um convite à leitura". Numa análise ampla, abarcando globalmente a obra do tragediógrafo, Richard Hunter (Cambridge) e José Pedro Serra (Universidade de Lisboa), procurando identificar alguns dos temas e dos traços característicos do teatro sofocliano, falaram sobre a "Temática sofocliana" e sobre a "Construção do trágico em Sófocles", respectivamente. Maria do Céu Fialho (Universidade de Coimbra) centrou-se nos estásimos, os elementos líricos das tragédias, discorrendo sobre "O

perfil dos coros em Sófocles". Ainda sobre a perenidade de Sófocles uma mesa redonda reuniu Maria do Céu Fialho (sobre a tradução), Luís Navarro (sobre a produção) e Hélia Correia (sobre a reescrita), autora de uma *Antígona*. A presença de Sófocles na ópera foi também abordada por J. M. de Bustamante (Universidade de Santiago de Compostela) que apresentou uma comunicação intitulada "Sófocles na ópera". A relação entre Sófocles e o cinema foi também explorada e muitos foram os oradores que incidiram sobre este tema; estas foram as intervenções: Jorge Silva Melo/Francisco Frazão, "Linguagem cinematográfica e teatro sofocliano: contrapontos – presenças e ausências clássicas no cinema"; João Bénard da Costa, "Do mito ao cinema"; Pedro I. Cano (Universidade de Barcelona), "Aspectos de la obra de Sófocles en el cine". Aguarda-se a publicação das Actas, nas quais, pelo muito interesse que sempre revestem, muito se desejaria estivesse incluído o texto de Luís de Sousa Rebelo ("*Os Maias* em leitura sofocliana") que, por motivos de força maior, não pôde ser apresentado em devida altura.

Completando a abordagem teórica sobre as relações entre Sófocles e o cinema, graças à colaboração com a Cinemateca Portuguesa foram projectados alguns filmes de temática sofocliana: *Oedipe Roi* de André Calmettes, França – 1908, *Édipo* de G. de Liguoro, Itália – 1910, *Electra* de J. S. Blankton, USA – 1910, *La Nouvelle Antigone* de Jacques de Baroncelli, França – 1916, *Electra* de Michael Cacoyannis, 1961, *Édipo Rei* de Pier Paolo Pasolini, *Édipo Rei* de Philip Saville, *Antígona* de Yorgos Javelis, 1961, *Édipo* de Toishiro Narushima, Japão – 1986, *Antígona* de Danielle Huillet/Jean Marie Straub, *Apontamentos para uma Oresteia africana* de Pier Paolo Pasolini, *Secrète Defense* de Jacques Rivette, *Mourning becomes Electra* de Dudley Nichols a partir da peça de O'Neill, *Fedra* de Manuel Mur Oti, *Vaghe Stelle dell' Orsa* de Luchino Visconti. Para televisão, puderam ainda ser vistos *Antígona* (1984) e *Édipo em Colono* (1985) de Don Taylor.

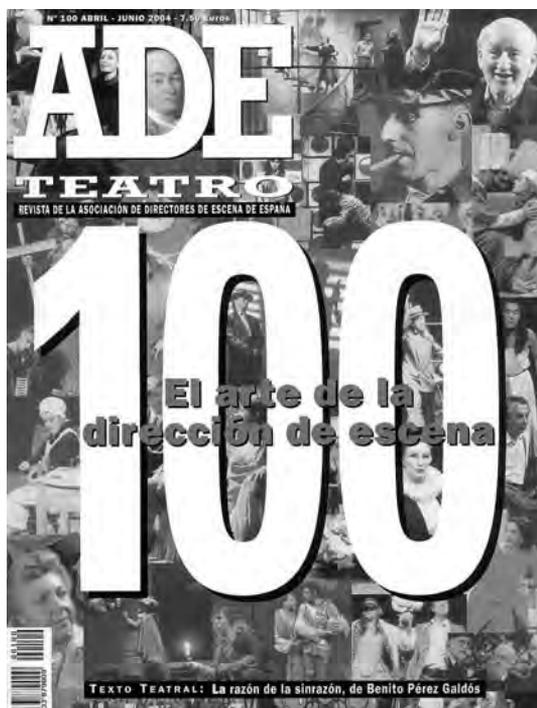
Uma exposição de Máscaras de Tragédia, organizada pelo FESTEIA (Festival de Teatro de Tema Clássico) e a representação de *As Traquinias* pelo Thiasos – grupo do Instituto de Estudos Clássicos que ciclicamente leva à cena peças do repertório clássico –, com encenação de Delfim Leão e direcção de Victor Torres, completaram o conjunto de actividades programadas.

E embora não fizesse propriamente parte do programa das celebrações dos 2500 anos do nascimento de Sófocles, mas coincidindo no espírito, merece o maior destaque a publicação (Minerva, Coimbra, 2003), num único volume, das sete tragédias de Sófocles que chegaram até nós, com traduções a partir do grego de Maria Helena da Rocha Pereira, Maria do Céu Fialho e José Ribeiro Ferreira. Além de reunir as traduções já existentes, mas dispersas, *Antígona*, *As Traquinias*, *Rei Édipo*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*, este volume contém ainda as traduções inéditas do *Ájax* e da *Electra*, da responsabilidade de Maria Helena da Rocha Pereira e Maria do Céu Fialho, respectivamente. E assim, também em português, e numa tradução digna de crédito, prossegue Sófocles o seu, nosso, caminho.

Cem números de ADE-Teatro

Luiz Francisco Rebello

ADE – Teatro: Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España, n.º 100, Abril – Junho 2004.



Em 1982 os encenadores espanhóis fundaram uma associação – a ADE (Asociación de los Directores de Escena) –, que três anos depois iniciava a publicação de um boletim, de periodicidade irregular. Mais cinco anos haviam de passar e, a partir do n.º 16, o boletim assumia-se como revista, sob o impulso dinâmico e dinamizador do Secretário da Associação, Juan Antonio Hormigón, catedrático de teatro, com a denominação *ADE – Teatro* e periodicidade trimestral. O último número publicado, referente aos meses de Abril a Junho de 2004, é o n.º 100.

No panorama das publicações periódicas dedicadas à arte dramática (seria doloroso comparar a penúria doméstica que noutros países nesta área se verifica...), a *ADE – Teatro* ocupa um lugar que sem exagero se pode considerar impar. Tendo como objectivo – nas palavras do seu director, Hormigón – “compaginar a informação e análise sobre questões da actualidade cénica com estudos de historiografia, teoria e técnica de teatro”, e incluindo em cada entrega pelo menos um texto dramático, a revista tem vindo a cumprir exemplarmente esse programa. Mas, como também adverte Hormigón, “não é possível falar de teatro de forma endogâmica, à margem das contradições sociais, do devir histórico, dos sofrimentos e esperanças dos homens e dos povos”. Sempre

o teatro existe na e para a cidade, e essa perspectiva acompanha, enquadra e esclarece todo o material publicado.

Assim é que nas suas páginas se têm discutido temas da maior acuidade, entre os quais – para citar apenas alguns – o teatro como serviço público, os direitos do encenador, o exercício da profissão do encenador nas suas relações com o dramaturgo e o público, a função da crítica teatral, o mercado do espectáculo cénico. E não só a esses temas, através de debates teóricos, de entrevistas, de estudos críticos, por vezes com recurso a testemunhos históricos, se têm aberto as colunas da revista, como nelas se têm albergado dossiês relativos a grandes personalidades do teatro contemporâneo: dramaturgos como Brecht, encenadores como Strehler, ao teatro de uma época (a guerra civil e o exílio, por exemplo), uma região, um país (e ao teatro português actual, por exemplo, também foi dedicado o número duplo relativo ao 2.º semestre de 1997). E, entre os textos dados a conhecer, figuram obras de modernos autores espanhóis, de Heiner Müller, Alexander Vampilov, Michel Vinaver, Sarah Kane, Eduardo De Filippo – e *O fim, ou tende misericórdia de nós*, de Jorge Silva Melo.

Não se esgota, porém, nesta excelente revista a actividade da ADE, que paralelamente edita três colecções: uma dedicada à teoria e prática do teatro, onde se incluem volumes monográficos sobre Meyerhold, Copeau, Goldoni e o texto integral da *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing; outro é a literatura dramática iberoamericana; uma terceira sobre literatura dramática universal, cujo último volume publicado é o *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, traduzido por Iolanda Ogando, com o apoio, laboriosamente conseguido, do Instituto Camões.

O número centenário da revista, nas suas mais de 300 páginas, tem como tema central a encenação e o encenador, analisados numa pluralidade de ângulos: histórico, profissional, deontológico, teórico, prático e jurídico. Apoiam esta análise textos de Antoine, Appia, Gordon Craig, Copeau, Max Reinhart, Meyerhold, Piscator, Peter Stein, Bob Wilson, Boal e outros mais, introduzidos por um texto de grande rigor e densidade de informação assinado por Pablo Iglesias Simón. E recolhem-se depoimentos de várias personalidades do mundo teatral, de Espanha e não só, alusivos à efeméride cuja importância e significado sublinham e exaltam. A estes materiais, publicados em suporte papel, acrescenta ainda a revista um CD com índice de sócios, cronologia da ADE (de 1982 a 2003), catálogo das publicações da Associação, índice da revista (do 1.º ao 99.º número) e os prémios ADE.

Sinais de cena associa-se, no seu primeiro número, à homenagem assim prestada a *ADE – Teatro* pelo seu centésimo número e ao seu director, que tem sido um activo e entusiástico defensor da aproximação luso-espanhola na área do teatro.

Le dernier caravansérail

Espectáculo em duas partes, de Ariane Mnouchkine e do Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, Paris, 2003

Béatrice Picon-Vallin*



Em 2000, *Tambours sur la digue* afirmou-se como um momento importante no longo percurso do Théâtre du Soleil, companhia que, fundada em 1964, festeja este ano o seu 40º aniversário. Com efeito, nesse espectáculo, Ariane Mnouchkine e a sua companhia criaram o seu próprio teatro de *bunraku*. A peça foi escrita pela autora residente do Théâtre du Soleil, Hélène Cixous, a partir do modelo das grandes peças de Nô, para marionetas, representadas por actores, com movimentos precisos e tensos, manipuladas por um ou dois *koken*, vestidos e cobertos de negro. Os actores envergam fatos orientais sumptuosos, o seu rosto está maquilhado ou coberto parcialmente por uma máscara flexível e colorida feita de meias de *nylon* enchumadas de algodão, as mãos surgem embranquecidas e os punhos dos fatos atados com fitas. Sobre um imenso espaço de madeira, rodeado de seixos redondos, como é hábito no Nô, eles fazem a sua entrada por dois passadiços situados ao fundo do palco, sustidos pelos *koken*, que os conduzem do mesmo modo para a saída. Enormes painéis de seda, pintados com requinte em tons que vão do cinzento ao vermelho, passando pelo cor-de-rosa, cobrem a parede do fundo. Suspensos, caem suavemente uns após os outros, indicando, pela mudança de cores ou de reflexos da cor, as alterações de lugar ou de atmosfera.

Tambours sur la digue falava-nos do mundo de hoje com o distanciamento máximo, contando uma história de poder e de lutas pelo poder, que terminava tragicamente, numa China de há muito tempo, com a inundação de bairros inteiros de uma cidade. Distância no espaço e no tempo, longe ambos do nosso Ocidente e do nosso século, distância no modo de representação escolhido: os actores exprimem a sua emoção ou agonia através de magníficas "atitudes", pelas quais os seus *kokens* os elevam à força de braços, como na dança clássica. Distância na cenografia, de Guy-Claude

François, simultaneamente intemporal e ligada às grandes tradições teatrais. Na sua demanda infinita do Teatro, Ariane Mnouchkine, sabemo-lo, passou mais de uma vez pela Ásia, combinando fontes e tradições, fabricando sobre o palco o seu próprio Oriente. E quando da visita do Théâtre du Soleil a Tóquio, os mestres de *bunraku* presentes nas representações comoveram-se com a companhia, que soube, através de uma visão pessoal e livre da sua tradição, reanimar aquela antiga arte.

Ariane Mnouchkine fez o filme deste espectáculo, questionando-se sobre a maneira de filmar um objecto tão poderosamente teatral, acabando, paradoxalmente, por encontrar o cinema através da acentuação da teatralidade.

Onde ir de seguida? Parecia que neste ano de 2000 o Théâtre du Soleil tinha chegado ao fim de um caminho magnífico que não podia levá-lo mais longe. Mas durante a digressão de *Tambours* pela Austrália, Mnouchkine viu-se confrontada com um problema que ela não esperava encontrar nesse continente longínquo – o dos campos de refugiados que se multiplicam pelo mundo. Este acabaria por ser o tema do espectáculo seguinte, até hoje o último espectáculo do Théâtre du Soleil. Mnouchkine realiza inquéritos e entrevistas em diferentes campos de refugiados, interessa-se de perto pelo de Sangatte¹, em França, perto de Calais, muito falado na altura. Uma actriz do Théâtre du Soleil, de origem iraniana, acompanha-a e traduz. Partindo do material documental reunido e das improvisações dos actores registadas em vídeo e depois visionadas, Mnouchkine constrói, sem apoio de qualquer texto escrito, um espectáculo colectivo, regressando, depois de a ter abandonado, à "criação colectiva", que definiu o Théâtre du Soleil nos anos setenta (1979, *L'âge d'or*). *Le dernier caravansérail*² fala-nos dos dias de hoje, desta vez seguindo de perto a actualidade. As personagens são esses viajantes sem bagagem e sem papéis, que fogem do seu país em guerra, de um governo que os persegue ou de um regime que age contra as liberdades e a inteligência. O tema do espectáculo é o *exílio* que constitui a condição do grupo de seres humanos mais numeroso do século XXI, o acolhimento oferecido a esses exilados e a responsabilidade dos países ocidentais. Ocupa-se, enfim, do fundamentalismo religioso e dos direitos achincalhados – tanto o das mulheres sob o *tchador*, como o de todos os seres humanos à instrução. Trata-se de uma enorme saga que, na sua versão integral, dura 6 horas (com as pausas necessárias para que o espectador possa respirar e recompor-se). É composta por capítulos ou sequências, onde reencontramos as mesmas personagens e onde os actores interpretam vários papéis.

<

Fot. Charles
Henri Bradier.

¹ Campo onde os refugiados esperavam receber os seus papéis ou esperavam por uma eventual passagem para Inglaterra, comprada aos passadores ilegais. Este campo já não existe actualmente, mas os refugiados permanecem lá.

² No persa original, significava "palácio das caravanas". Em português existe "caravançaraí" ou "caravançará", com o sentido, justamente, de estalagem pública, no Médio Oriente, para hospedar gratuitamente as caravanas que viajam por regiões desérticas; em sentido figurativo, sugere ainda mistura, baralhamento, confusão (N.T.).

Como representar um tema tão actual, complexo, sórdido, violento, quando o realismo procurado por Ariane Mnouchkine é um "realismo convencional"? Como trabalhar para encontrar, para modular a distância necessária ao acto teatral? Que forma inventar, para que o documento não perca a sua força e impacto e para que, ao mesmo tempo, esse teatro documental seja uma obra de arte?

Atrás do palco, coberto por uma camada lisa de cimento colorido numa gama de tons de cinzento e preto, eleva-se um pano de seda também cinzento, recuperado de *Tambours sur la digue*, sobre o qual se apresentam, em versão pastel, as cores do tempo e do espectro cromático. Este pano de seda levantar-se-á no início e no fim de cada sequência para assegurar as entradas e saídas, facultadas pelos dois passadiços inclinados, que bordejam lateralmente o palco. No proscénio, uma longa fenda negra, um buraco rectangular. Neste vasto espaço vazio, simultaneamente sombrio e luminoso, tudo é dedicado ao movimento, visto que o espectáculo só fala de peregrinações, viagens, deslocações através do mundo, perda das raízes. A representação dos actores realiza-se sobre praticáveis rolantes, agilmente manipulados, postos em marcha ou parados por "impulsionadores" que, assistindo às cenas, são também os delegados do público, como um coro silencioso, mas expressivo. Cada lugar tem assim o seu praticável, que entra pelo fundo do palco, carregado com o seu cenário e as suas personagens. Podem ainda entrar outras personagens, sobre praticáveis mais pequenos, dirigidas também pelos seus colegas "impulsionadores". Eles são, deste modo, elevados acima do chão do palco,

constantemente deslocados e postos em desequilíbrio. A invenção, nascida do trabalho dos actores que tinham de construir o espaço a partir das suas improvisações, assemelha-se simultaneamente ao *ekkyklema* grego, ao célebre praticável d'*O Inspector-Geral* de Gogol-Meyerhold e à tábua de *skateboard*, ligando assim a tradição longínqua à contemporaneidade.

Um dos episódios recorrentes é a passagem da fronteira: um grande praticável situado na borda da abertura rectangular, limitado à frente por uma rede de arame que os passadores (aqueles que em troca de dinheiro fazem os refugiados passar ilegalmente a fronteira) cortavam para que os refugiados escapassem por entre as suas malhas, saltando no vazio – um vazio que representa simultaneamente o risco, o esconderijo onde os procuram os polícias com as suas lanternas-archotes, e o comboio ao qual eles devem, aproveitando um abrandamento, agarrar-se para deixar a França e atingir a Inglaterra mais acolhedora. Outros palcos rolantes evocam, através dos objectos que transportam, um porto francês, uma estrada do Cáucaso, uma praia, uma casa afegã ou tchetchena, um tribunal australiano, uma falésia inglesa... Alguns levam um contentor para o contrabando, um burro, uma mota, ou simplesmente árvores que indicam as diferentes estações ou ainda iluminação pública. Estas "caravanas" teatrais podem estar munidas de umas aberturas capazes de enquadrar grandes planos sobre diferentes partes do corpo das personagens. A referência ao grande cinema mudo está constantemente presente no tratamento do espaço recortado e móvel, tal como no jogo dos actores.

>
Fot. Charles
Henri Bradier.





<

Fot. Charles
Henri Bradier.

Este dispositivo espacial, simultaneamente inventivo e repetitivo, pronto a acolher dezenas de histórias dilacerantes de partida e de separação, combina-se com um dispositivo visual e um dispositivo musical. Os dois últimos pertencem tanto à dramaturgia como à cenografia. O estatuto do texto em *Le dernier caravansérail* é de dois tipos: testemunhos gravados, ditos nas suas línguas originais, e réplicas dos actores das mais variadas nacionalidades que utilizam o seu idioma (francês, persa, russo, búlgaro, inglês, ucraniano, etc.) ou o dos outros, como puderem. Os testemunhos comovem pelo timbre particular das vozes, pela beleza das sonoridades, pela emoção profunda que os faz vibrar. Traduzidos em francês, vão aparecendo sobre a tela de seda do fundo, ao passo que o equivalente francês das réplicas é projectado sobre qualquer parte do dispositivo cénico, por exemplo, sobre o bordo dos praticáveis móveis. Poderosa associação do oral e do escrito!

A música, cujo papel é, de há muito, essencial no Théâtre du Soleil, assume funções mais complexas do que alguma vez antes: "tapete" sonoro sobre o qual os actores representam, ela também serve de didascália – evocando o lugar, o momento, identificando um acontecimento político; compõe um espaço sonoro estratificado que completa o texto, reduzido ao essencial neste espectáculo, e aprofunda a narrativa. O músico-compositor utiliza música ao vivo, como é usual, instrumentos ocidentais, orientais ou construídos, aos quais se adicionam máquinas electrónicas, *samplers* (misturadores). O bricabraque deste *souk*³ de sons está, desta vez, escondido do público por um grande véu-tchador cinzento.

Esta combinação espacial, visual e sonora compõe uma forma audaciosa e nova, cuja beleza, sobriedade e eficácia estão ligadas a longas pesquisas colectivas. Esta é uma forma que exige virtuosismo e precisão por parte dos actores. Ela está ao serviço de um discurso impiedoso sobre o mundo de hoje. Cada uma das partes de *Le dernier*

caravansérail começa pelas atribuições dos exilados sobre a água agitada – o rio ou o mar: sequências em que os praticáveis baloçam sobre metros e metros de seda estendida, agitada furiosamente pelos actores. Esta forma constrói um hino à palavra dada: a voz da própria Mnouchkine, em directo ou gravada, consoante os espectáculos, anuncia numa carta (que, traduzida oralmente e simultaneamente em persa, é escrita ao mesmo tempo sobre a tela de seda cinzenta) dirigida a uma das suas interlocutoras principais, aquando da realização dos inquéritos, que o espectáculo prometido está finalmente acabado! Essa carta é também um hino à fraternidade, materializada no momento em que, depois de tantas cenas de violência e de ódio, os 40 actores do Théâtre du Soleil se lançam nos braços uns dos outros, na altura dos agradecimentos. Sem dúvida que este é um dos sentidos a que o teatro de hoje deve ainda ter a ousadia de aspirar.

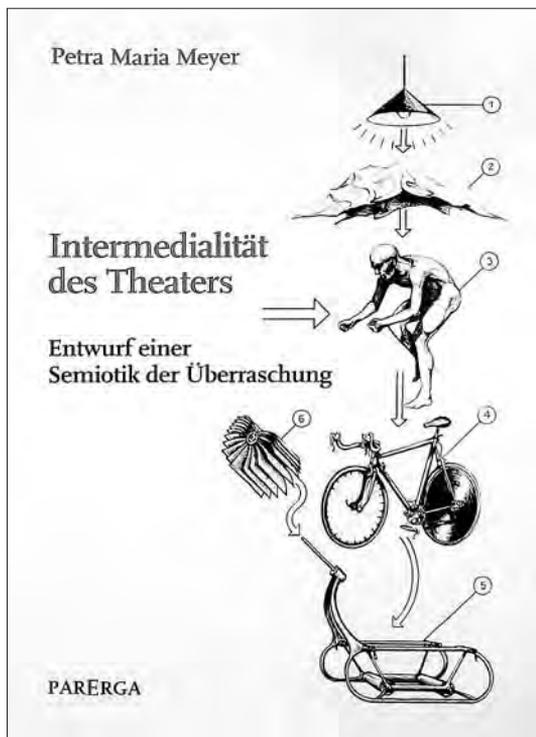
* Directora do Laboratório de Pesquisa sobre as Artes do Espectáculo, CNRS, Paris.

Tradução de Marta Brites Rosa.

³ Palavra oriental para designar um conjunto de lojas.

Teatro e intermedialidade

Fernando Matos Oliveira



Passada a voragem semiológica dos anos setenta e oitenta, devidamente amplificada pelo trajecto emancipatório da própria encenação teatral, o estudo sistemático dos fenómenos de significação em contexto artístico tem passado por um período algo intermitente. A publicação de livros como o de Petra Maria Meyer, intitulado *A intermedialidade do teatro. Para uma semiótica da surpresa, (Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung, Düsseldorf, Parerga Verlag, 2001)*, recorda-nos a sintonia crítica que desde cedo se verificou entre o teatro e os procedimentos analíticos desta tradição teórica. Um dos contributos mais enfáticos do livro de Petra Meyer consiste precisamente no modo como confronta a resistência da teatralidade contemporânea ao programa de leitura tradicionalmente proposto pela semiótica, especialmente no que diz respeito à necessidade prévia de conceptualizar unidades signíficas ou segmentos cénicos, devidamente identificados e estabilizados. Neste sentido, o volume prossegue pelos seus próprios meios a análise do espectáculo contemporâneo que a crítica teatral germânica vem desenvolvendo na última década, período que teve no ensaio de Hans-Thies Lehmann intitulado *Teatro pós-dramático (Postdramatisches Theater, 1999)* uma das suas realizações mais proficientes.¹

Petra Meyer começa por assumir a teoria teatral sobretudo como uma teoria medial, um discurso que julga

capaz de acrescentar a legibilidade dos múltiplos suportes mediáticos que constituem o universo teatral contemporâneo. A tarefa a que se propõe é dupla: por um lado, defende a constituição medial de uma teoria do teatro; por outro, busca um modelo analítico que possa responder às transformações, cruzamentos e sobreposições intermediais que caracterizam o teatro de hoje. É neste plano que a proposta de uma "semiótica da surpresa" visa acolher a natureza contingente das linguagens cénicas actuais, marcadas por estratégias de reciclagem intermedial, recorrendo com frequência às técnicas e aos arquivos simbólicos do cinema, da pintura, da música etc.. O termo "surpresa" emana dos escritos de Charles Sanders Peirce, citado em epígrafe: "A experiência é o nosso único magistério. Mas exactamente como é que ela acontece? Acontece através de uma série de surpresas".²

Para que uma "semiótica da surpresa" não acabe num ecumenismo teórico sem consequências, Petra Meyer recorre sistematicamente ao estudo de casos concretos. A evidência empírica recolhida em cada um destes casos pretende actuar como instância de controlo e de aferição conceptual. Os autores a que confere maior destaque incluem coreógrafos, cenógrafos, dramaturgos, encenadores, agrupamentos de teatro e músicos. Refiram-se, em primeira linha, os casos de John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Erich Wonder, Heiner Goebbels, The Wooster Group, Hansgünther Heyme, Robert Wilson, Richard Foreman, John King e Prince. O próprio ensaio adopta uma estruturação para-teatral, declaradamente "encenada como uma cenografia-escrita". Esta composição estrutural inclui um prelúdio, cenas, onze secções designadas "Actos de pensamento" e ainda cinco "Knee-plays", um conceito directamente pilhado da obra de Robert Wilson. O discurso procura deste modo replicar uma certa intimidade conceptual relativamente ao objecto de análise, sem com isso hipotecar o seu próprio espaço crítico.

O ensaio avança desde o início com a articulação entre o quadro semiológico e o discurso pós-estruturalista de autores como Barthes, Deleuze, Foucault, ou Derrida. O modo como a configuração plurimedial dos actuais processos espectaculares desafia abordagens de teor estritamente "lógico-analítico" justificaria esta opção. A incorporação do dicionário pós-estruturalista, a que se junta o pensamento estético frankfurtiano, propõe-se capacitar o discurso crítico para a leitura dos diversos registos que caracterizam a cena contemporânea. Ao longo dos capítulos da obra, a "semiótica da surpresa" devém progressivamente um espaço contíguo à *différence* pós-estruturalista, forjando uma compatibilidade baseada na latitude de conceitos como *texto, escrita ou rizoma*. Neste contexto, a reflexão estética de Theodor Adorno impõe-se pelo tom premonitório. A sua referência

¹ A L'Arche publicou, em 2002, uma tradução francesa sob o título *Le Théâtre postdramatique*.

² "Experience is our only teacher. But precisely how does this action of experience take place? It takes place by a series of surprises".

à fusão entre as artes ou ao entrelaçar (*Verfransung*) das várias expressões artísticas é uma análise válida da situação presente, momento em que a pressão hegemônica da modernidade tende a sobrepor-se às diferenças modais e funcionais. À medida que cada expressão artística se emancipa dessa sua especificidade modal, a aproximação mútua torna-se mais provável. Emergindo como herança vanguardista, a fusão (adorniana) entre as artes adquire na narrativa de Petra Meyer um sentido renovado na era eletrônica e digital, período que verdadeiramente epitomiza o diálogo intermedial e a influência das novas tecnologias. A era cibernética sustentaria uma espécie de semiose interminável, um espaço no qual a materialidade expositiva pode atenuar a própria fronteira entre o estético e o científico.

A vinculação intermedial do teatro, diga-se, vinha sendo confirmada no plano da recepção e da análise, pois os estudos teatrais recorrem frequentemente ao apoio de outros meios, de forma a compensar a natureza evanescente do acontecimento espectacular. Como o palco não produz artefactos no sentido clássico do termo, o próprio processo de interpretação tende a socorrer-se de diversos complementos textuais e visuais. De certo modo, cada exercício de memória implica uma negociação intermedial, de acordo com o contributo testemunhal de cada um dos meios em causa. Esta realidade é hoje mais premente, pois além das representações gráficas tradicionais – como a gravura e o desenho –, a fotografia e o vídeo surgiram como dois meios particularmente poderosos. O aparato técnico da pós-modernidade marca as diversas actividades estéticas e simbólicas, actuando como extensão sensorial capaz de

condicionar os hábitos perceptivos forjados ao longo de séculos. Não por acaso o livro abre com um prelúdio metodológico em torno de uma fotografia com o espaço teatral de Knossos, antecedendo um momento crítico constituído por uma sequência de cinco leituras, centrada nas questões da representação e da percepção. A foto, tirada pela autora em 1994, surge nestas páginas como pretexto para uma reflexão preliminar em torno da densidade semiótica inerente à representação fotográfica. Cada exercício de leitura adianta o jogo entre o observador e o observado, tornando por vezes indistinta a fronteira entre o interior e o exterior da moldura fotográfica.

Percebemos que a imagem reproduzida no livro, antes mesmo de nos confrontar, acumula duas realidades em simultâneo: (a) o olhar contingente e pessoal da fotógrafa e (b) os contornos referenciais de um espaço teatral antigo que a passagem dos anos foi tornando indiferenciado para o turista acidental. Em 1994, a distinção entre a paisagem e o espaço cultural de Knossos parece pedir já um esclarecimento suplementar, presente sob a forma de um cartaz informativo dirigido aos visitantes. A legenda orienta assim a percepção mimética da imagem, actuando como uma especificação complementar. Entre a imagem, o texto do cartaz e o olhar do espectador estabelece-se um diálogo que é em grande parte um diálogo motivado pelo tipo de interferências e de transposições mediais que no livro se projectam em inúmeros criadores. Na verdade, esta dramatização do olhar em torno de Knossos antecipa e metaforiza um movimento correspondente no teatro contemporâneo, onde a presença crescente de meios



<

*The CIVIL warS:
a tree is best measured
when it is down,*
enc. Robert Wilson,
secção holandesa,
Roterdão, 1983,
fot. Marc Enguerand.

audiovisuais leva mais longe do que nunca a implicação entre o virtual e o real.

A foto de abertura assinala o papel das tecnologias modernas na preservação, selecção e processamento da memória, incluindo as experiências mais singulares. Trata-se de um programa a que Friedrich Kittler atribuiu um sentido histórico-cultural determinante, como é sabido. No caso da foto, o facto de a duplicação mimética produzida pela câmara se assemelhar ao efeito tautológico do teatro entendido como "imitação da vida", aproxima ainda ambos os meios do ritual mortuário referido por Barthes. O regresso ao passado resulta da retórica temporal activada pela representação fotográfica, à qual o teatro vai frequentemente pedir um testemunho que julga suficiente para controlar o seu impeto transitório.

O grosso do ensaio de Petra Meyer consiste numa espécie de mapeamento crítico das relações e cruzamentos entre as artes em contexto espectacular. A escrita adopta ela própria uma configuração algo rizomática, tendo em conta a fusão constante entre criadores e críticos dos últimos 30 anos. O conceito de intermedialidade não pretende ser uma revisitação holística da obra de arte total delineada nos escritos operáticos de Richard Wagner.³ Pelo contrário, o estudo contempla a análise do que é irreduzível em cada meio expressivo, inclusive nos chamados espectáculos multimédia. Na passagem para o século XXI, a organicidade da *Gesamtkunstwerk* wagneriana aparece-nos boicotada por aquilo a que F. Kittler, no seu ensaio de referência designava como a intradutibilidade fundamental de cada meio, expresso na fórmula "um meio é um meio é um meio" (cf. *Aufschreibsysteme 1800/1900*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985). Em rigor, o ordenamento da experiência que define a materialidade específica de um meio sugere que a teorização intermedial deve assumir a arbitrariedade inerente a todo o fenómeno de transposição. Com efeito, o catálogo conceptual de Petra Meyer sustenta isto mesmo, ao confrontar o teatro e o espectáculo com um dicionário que inclui, entre outros, os seguintes termos: metateatralidade, repetição, tradução, transformação, evento, espontaneidade, acaso, singularidade, musicalização, experimentação, translocalização, cruzamento, intertextualidade, *durée* ou mediação.

"Semiótica da surpresa" é o nome colectivo que no final do ensaio procura designar a complexidade signica que define o quadro conceptual acima delineado. O desafio colocado pela actualidade espectacular a qualquer intento semiótico passa precisamente pela pujança criativa desta significação mutante. Petra Meyer procura resolver esta dificuldade insistindo na centralidade do ritmo no teatro contemporâneo. A dominância teórica do ritmo é também uma prova do triunfo da encenação, num teatro progressivamente dominado pelo princípio da performatividade. O ritmo permite à autora apreender criticamente o catálogo das mutações e transgressões signicas. Se a conexão entre o ritmo e a encenação é legítima, a multiplicidade de linguagens, de memórias e

de códigos mobilizados pelo palco actual sintoniza plenamente com o carácter sensorial e espontâneo associado à experiência rítmica. Aqui radica, em última análise, a proposta de uma "semiótica da surpresa". Divergindo da semiótica tradicional, a atenção centra-se naquilo que escapa à regra e no que em qualquer repetição permanece como não-idêntico, razão para o regresso constante a uma criação emblemática de Heiner Goebbels, intitulada *Die Wiederholung / La Reprise / The Repetition* (1995). Após a publicação de dois volumes dedicados à investigação das transacções intermediais na arte (*Die Stimme und ihre Schrift: die Graphophonie der akustischen Kunst*, 1993 e *Gedächtniskultur des Hörens: Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*, 1997), Petra Meyer vem agora defender que antes de investir na significação, a semiótica deve considerar a materialidade do signo e a sua especificidade como meio. Num tempo em que o signo se despediu da moldura metafísica que tradicionalmente o enquadrava, o signo intermedial é um signo de signos, uma derivação labiríntica e transformacional que aqui verdadeiramente *surpreende* a semiótica tal como a conhecemos.

³ Recorde-se a publicação recente, entre nós, de *A obra de arte do futuro*, tradução José M. Justo, Lisboa, Antígona, 2003.

Um teatro que leva em conta a história: *Emmanuel Kant*

Christine Zurbach



Titulo: Emmanuel Kant. Autor: Thomas Bernhard. Encenação: Roger Planchon. Assistente de encenação: Anne Soisson. Cenografia: Ezio Frigerio. Luzes: André Diot. Figurinos: Franca Squarciapino. Sonoplastia: Stéphane Planchon. Intérpretes: André Benichou, Denis Benoiel, Marco Bisson, Cédric Colas, Colette Dompieri, Geneviève Fontanel, Claude Lévêque, Roger Planchon, Patrick Séguillon, Anne Guégan, Thibault Roux e Loïc Varraut. Produção: Théâtre National Populaire e Studio 24 – Compagnie Roger Planchon. Local e data de apresentação: Festival de Almada e Centro Cultural de Belém, 11 e 12 de Julho de 2004.

Em 1975, numa entrevista dada à revista *La nouvelle critique*, Planchon afirmava a sua convicção enquanto artista e criador: "(...) quando pego numa fábula, numa intriga, numa anedota, tento ver o que ela significa na história, qual é o seu peso na história, como é que ela funciona na grande história geral. (...) A segunda coisa que sempre me fascinou é aquilo que se passa nas cabeças, o papel daquilo a que chamamos as ideologias (ou a ideologia) dominantes numa determinada época". No prosseguimento do trabalho teatral que iniciou com o Théâtre de la Cité de Villeurbanne, patente nas suas opções de encenador, Planchon tratou *Emmanuel Kant*, de Thomas Bernhard, como um testemunho político e militante da crise do mundo contemporâneo. À partida sobretudo constituído como um teatro de texto, de palavras organizadas em quase monólogos para um número reduzido de personagens, a obra de Bernhard surge nesta versão enriquecida por soluções teatrais de uma grande diversidade, mas organizadas de modo coerente em torno de um tratamento exaustivo das potencialidades do texto.

O jogo cénico e as restantes componentes da encenação levam o espectador até aos limites da denúncia (amarga, mas

igualmente divertidíssima) proposta por Bernhard/Planchon da perversidade do mundo actual construído sobre uma certa Razão, esvaziada - pelo seu aproveitamento por políticos sem escrúpulos - de qualquer sentido ou valor ético. A intriga, desde logo, recorre a uma situação absurda: *Emmanuel Kant* (1978), de Thomas Bernhard, conta em forma de comédia, como o especifica a didascália inicial, a travessia burlesca do Atlântico pelo filósofo que, finalmente chegado a Nova Iorque, é recebido, em vez da esperada "delegação da universidade de Columbia" para um anunciado doutoramento *Honoris Causa*, por uma equipa de médicos e enfermeiros que o encaminham para o asilo psiquiátrico. Esta peça, que faz parte das obras menos conhecidas do dramaturgo, é também das mais surpreendentes, nomeadamente pelo tema. Contrária a lenda que imortalizou Kant, o filósofo sedentário de Königsberg, agora em viagem a caminho de Nova Iorque num transatlântico; além disso, ele, o solteirão empedernido, surge acompanhado da sua mulher e de um criado que tiraniza, apesar da sua evidente fragilidade mental, e que encarregou de tomar conta de um papagaio quase cinquentenário, alter-ego e fiel depositário de todo o

pensamento kantiano. Kant, ameaçado pela cegueira, tenciona igualmente aproveitar a ida aos Estados Unidos para ser operado às cataratas...

Mas, segundo o programa de apresentação do espectáculo, e para Bernhard, a cegueira de Kant, filósofo da razão e da percepção intelectual da realidade, é outra, e é mais grave, porque ataca o espírito, não permitindo reconhecer nem como a Razão é próxima da Loucura, nem como essa mesma Razão pode ser aproveitada pela "armadilha política que espreeita os filósofos e os teólogos". O cruzeiro de Kant situa-se entre a comicidade da farsa satírica e o sabor amargo de uma ironia sem ilusão. É nessa viagem que assenta a acção da peça, como travessia não só do Atlântico, mas também das duvidosas fronteiras entre razão e loucura. O perigo de tal cegueira, e do qual a História da Humanidade traz tantos testemunhos, traduz-se na actuação delirante – quer na sua versão mansa, quer inquietante – do ilustre filósofo. É também o mote para a encenação do texto por Planchon. Apoiada numa dramaturgia que retira qualquer ambiguidade ao significado da personagem Kant, ao mesmo tempo excessiva e irrisória numa deriva que o leva a ver a Razão no seu próprio papagaio, a leitura de Planchon mostra e denuncia, com e como o texto de Bernhard, os efeitos na História contemporânea do lado mais negro da Razão, esse nosso tão respeitado legado civilizacional.

Os restantes passageiros inventados por Bernhard são enriquecidos pela proposta teatral de Planchon, e compõem uma espécie de microcosmo simbólico das grandes esferas do poder, assentes nas grandes fortunas mais ou menos fraudulentas, na insinuante omnipresença da religião e no tráfico quase oficial das obras de arte. Também entram nesse retrato burlesco e arrepiante do mundo: uma milionária – fêmea/viúva alegre retirada do elenco de um *vaudeville* e aberta a todos os prazeres que o cruzeiro possa oferecer-lhe, marinheiros incluídos – viaja para negociar a bom preço o resgate das jóias da família perdidas com o Titanic; um colecionador de obras de arte, que atravessa num vai-e-vem apressado o espaço do primeiro plano, evoca com os seus modos furtivos e com os quadros que leva embrulhados em papel pardo debaixo do braço, todo o tráfico ilícito de obras de arte misturado com os grandes conflitos bélicos; um discreto mas insistente cardeal-missionário dos tempos modernos, cuja elegância física, na opinião da milionária, o devia levar ao cargo de papa em Roma, e que Planchon coloca durante toda a peça em situações de encontros mudos com Kant num (quase) bailado de atracção e repulsa, planeia ir pregar uma teoria dos equilíbrios no Novo Mundo.

Conhecido pelo realismo que marcou em particular a estética das suas leituras dos intocáveis clássicos como Molière, Planchon sublinha nesta encenação de *Emmanuel Kant* a importância objectiva da dimensão histórica e política do "caso Kant", levando ao extremo, pela farsa e pela sátira, a crítica do filósofo por Bernhard, pondo ao serviço desse pressuposto todos os elementos da sua encenação. O espaço recria, num cenário figurativo que conota uma estética

cinematográfica, mas datada e um pouco *démodée*, de *décor* de estúdio de Hollywood, o quadro convencional e esperado para uma travessia-modelo de um Atlântico imensamente azul, sob um céu sem nuvens, num navio branco, de luxo, com os seus rituais e as suas personagens obrigatórias, mas como que citados, retirados de uma ficção improvável, algo incoerente na sua mistura exuberante de géneros e de tons.

No primeiro plano, numa banda estreita de circulação entre os dois lados dos bastidores que recria a coberta do barco, o encenador inventou e instalou uma sucessão de imagens ou micro-acções, entregues à movimentação e agitação frenética de personagens-figurantes, interpelados por vezes pelas personagens que parecem andar à procura de destinatários para as suas falas. Pontuam a acção principal, geralmente em cenas mudas, no registo da citação a traço grosso de referências culturais-*clichés*, sobretudo provenientes do cinema ou do musical. Num segundo plano, por trás e no meio do palco, numa reconstituição estilizada da zona de convívio e de lazer dos passageiros evocando um contentor transparente, desenrolam-se as cenas dialogadas, espaço luxuoso e protegido, mas também sujeito à agitação incontável dos humores de toda a espécie, os das tempestades marítimas ou das falhas da mecânica ou até das paixões humanas nas cenas caricatas do triângulo amoroso entre Kant, a esposa e a viúva fatal. O terceiro espaço é o do mar, que ocupa a metade do fundo de cena e cuja cor varia entre o azul idílico e o cinzento-negro das tempestades, sucessivamente atravessado pelos barcos, *icebergs* e tubarões cujas passagens simulam o andamento do barco, pelo espaço e pela História. Por cima, o céu, também ele paradisíaco ou tenebrosamente ameaçador, é o quarto espaço utilizado pelo encenador para instalar e desenvolver a sua leitura de *Emmanuel Kant*, da segurança ilusória do cruzeiro para a ilusão da racionalidade do real.

Os espaços, iluminados com uma paleta de cores eléctricas gritantes, são também o suporte para a projecção de documentos autênticos, na forma de fotografias ou excertos de filmes ou vídeos. Organizados juntamente com a componente sonora do espectáculo, são materiais que reenviam para o teatro de Piscator ou da *Agit-prop* dos anos 20, de modo a (re)criar uma intensa e permanente recordação dos eternamente repetidos desastres na História do mundo. Nesse cenário, o espectador assiste ao desfile dos *icebergs* que ameaçam os incautos Titanics de grande luxo, dos barcos de guerra torpedeados que se afundam, dos ataques aéreos e navais dos conflitos mundiais, e ouve e vê rebentar bombas atômicas no horizonte. Os ruídos de fundo da guerra ou da destruição, que contrastam na sonoplastia do espectáculo com a música suave dos intermédios musicais, invadem sistematicamente todo o espaço sonoro e anulam a paz aparente da travessia, quer real, quer simbólica.

Os objectos são raros, como é habitual no teatro de Bernhard, mas a sua presença é essencial à fábula. Pela sua centralidade e funcionalidade ao longo da peça, destaca-se a gaiola do papagaio, coberta pelo pano cuja delicada manipulação a cargo de Ernst Ludwig, o criado de Kant,

representa uma acção quase única da personagem e um elo de ligação com o tirânico filósofo, seu amo. Mas à medida que Kant vai afirmando a sua identificação com o pássaro – o papagaio é o cérebro do filósofo –, o significado da gaiola modifica-se e ganha uma dimensão simbólica óbvia que culminará, mais tarde, quando surgir o colete de forças trazido pelos enfermeiros psiquiátricos: Razão e Loucura são muito mais próximos do que se poderia imaginar. Além da panóplia de bandejas, copos e garrafas de champanhe próprios da parafernália dos festejos com lampiões coloridos no alto mar, Planchon acrescentou um telefone para uso exclusivo da milionária, poderoso instrumento de comunicação moderno e ao mesmo tempo sinal da sua enérgica eficiência de mulher de negócios, e cujo toque pontua umas difíceis negociações com os seguros Lloyds de Nova Iorque, encarregados de recuperar o casco do Titanic e as jóias afundadas da avó Litfass. Uma imponente telefonia trazida no final da peça virá difundir um *swing* endiabrado dançado por Kant aplaudido, nesse momento de auge da peça, pelo coro embasbacado dos passageiros: "Kant está a dançar!". Nesta opção musical, Planchon substitui a valsa vienense sugerida na didascália, como é o caso nas restantes músicas do último acto, sistematicamente reenviadas para a cultura do ponto de desembarque do cruzeiro, alargando desse modo a caricatura anti-austriaca proposta por Bernhard a toda a invasão da velha cultura europeia pela cultura americana.

É finalmente no tratamento das personagens principais, o filósofo e a milionária, pólos em princípio opostos, mas tão parecidos, cujo encontro estrutura a acção da peça nesta encenação, que Planchon acumula as pistas interpretativas. Pelo seu estilo de jogo, o protagonista, Emmanuel Kant, representado pelo próprio encenador do espectáculo, ditador

e tirano doméstico, é reduzido à comicidade da sua pequenez, graças a um trabalho sobre a ironia, apoiada numa crítica divertida da sua irreversível cegueira. O lado sinistro da sua petulância discursiva e verbal é sistematicamente desdramatizado por *gags* de encenação, na tradição do absurdo próprio da BD e dos *cartoons*, tão enormes como o da cena de caça que faz cair do céu peixes e tubarões, ou na tradição do *boulevard* algo brejeiro na imensa anedota representada pela personagem da milionária com o episódio exibicionista em torno da rótula artificial, ou do ressuscitar da avó desaparecida com o Titanic e dos seus gorros de lã especialmente tricotados por ela para viajar no alto mar, e recomendados à esposa de Kant para proteger o precioso cérebro do marido, ou ainda na sua incontrolável necessidade de seduzir um Kant não menos disponível para a aventura extra-conjugal que se lhe oferece. Ambos partilham uma cumplicidade evidente numa espécie de tagarelice universal. Esse ruído alastra para o conjunto das personagens e complementa a cegueira kantiana pela imensa surdez que daí resulta: abafado pelo burburinho das mundanidades do barco, na sua cenografia de cliché, o mundo envolvente, sem limites claros no horizonte, não cessa de ressoar e tropejar, mas em vão.

Planchon termina com uma última imagem: o papagaio acaba por viver uma metamorfose aterradora. Retirado da sua gaiola no momento da chegada a Nova Iorque, ele torna-se gigante e revela-se como a cópia da águia emblema da bandeira americana: Kant desaparece num asilo, mas o seu cérebro está já, e talvez há muito tempo, convertido no mais sólido apoio da loucura do mundo contemporâneo e dos seus dirigentes. O teatro já não teria nada para dizer, seria já um "anacronismo": se é essa a opinião da milionária, certamente não foi essa a posição de Planchon neste trabalho.

A dramaturgia do eu na vida de todos os dias: *Vou a tua casa, Saudades do tempo em que se dizia texto e Actor*

Mónica Guerreiro

Título: Vou a tua casa – lado a (primeira parte da trilogia *Vou a tua casa*). *Dramaturgia, concepção, textos originais e interpretação:* Rogério Nuno Costa. *Fotografia e design:* Luísa Casella. *Local e datas de apresentação:* casas dos espectadores, entre 15 de Agosto de 2003 e 18 de Março de 2004.

Título: Saudades do tempo em que se dizia texto. *Dramaturgia, concepção e interpretação:* Rogério Nuno Costa. *Apoio cenográfico:* F. Ribeiro. *Figurino:* Tânia Franco. *Residência de movimento:* Marina Nabais. *Desenho de som:* André Castro. *Video:* Sílvia Firmino. *Fotografia e design:* Luísa Casella. *Local e data de estreia:* Teatro Taborada, Lisboa, 28 de Novembro de 2003; *reposição:* Casa Municipal da Juventude do Laranjeiro, Janeiro de 2004.

Título: Actor. *Dramaturgia, concepção, textos originais e interpretação:* Rogério Nuno Costa. *Espaço:* F. Ribeiro. *Figurino:* Tânia Franco. *Video:* Rui Ribeiro. *Luz:* José Álvaro. *Som:* Carlos Morgado. *Residência de movimento e assistência geral ao espectáculo:* Marina Nabais. *Colaboração artística:* Miguel Pereira. *Design gráfico:* Ana Calhau. *Fotografia:* Luísa Casella. *Produção:* Centro Cultural de Belém. *Local e data de estreia:* Sala de Ensaio do Centro Cultural de Belém, BoxNova, Lisboa, 26 de Junho de 2004; *reposição:* Casa de Teatro de Sintra – Chão de Oliva, Julho de 2004.

Pode colocar-se o problema ao contrário do que tentou Goffman (que, num acesso de ladroagem bem humorada, quase-cito no meu intitulado): e se um estranho de repente lhe entrasse pela casa adentro dizendo-se actor e propondo uma outra fórmula de experiência dramática – que observasse não apenas os preceitos curriculares mas, também, procurasse levar mais longe a percepção, por parte do agora feito espectador, da teatralidade latente nos objectos de que se rodeia? Invadir a intimidade e apoderar-se – ainda que por breves instantes – de parte da privacidade de um alguém que observa sabendo-se interpelado são, para Rogério Nuno Costa (n.1978, Braga), os alicerces do projecto *Vou a tua casa*, de que se cumpriu já a primeira de três versões (a segunda a decorrer em qualquer sítio da cidade à escolha do espectador e a terceira na casa do Rogério), um processo que deverá terminar em Agosto de 2005.

Ir a casa dos espectadores que o solicitassem, explica Rogério¹, não era verdadeiramente o mais importante: o espectro de possibilidades aberto pelos milhares de adereços de cena diferentes, e de hipóteses de inflexão dramática a cada esquina e divisão, ofereciam um desafio sempre renovado e que se apresentava, para o espectador, como uma aventura renovada. Porque, mais que servir teatro ao domicílio, tratava-se aqui de domiciliar uma teatralidade possível, sorvida das próprias circunstâncias que o actor encontra e integra em tempo real – cita-se o título do livro de cabeceira, por exemplo, interpelando-se o espectador, e alguns seus traços característicos, como constituintes da trama dramática². Num revelador texto publicado na novel revista *Artinsite*, edição da Transforma A.C., Rogério elabora em redor do conceito da *site-specific art*, explicando a dada altura que a sedimentação, no corpo e na percepção do *performer*, dos elementos constituintes de um determinado *topos* precede qualquer

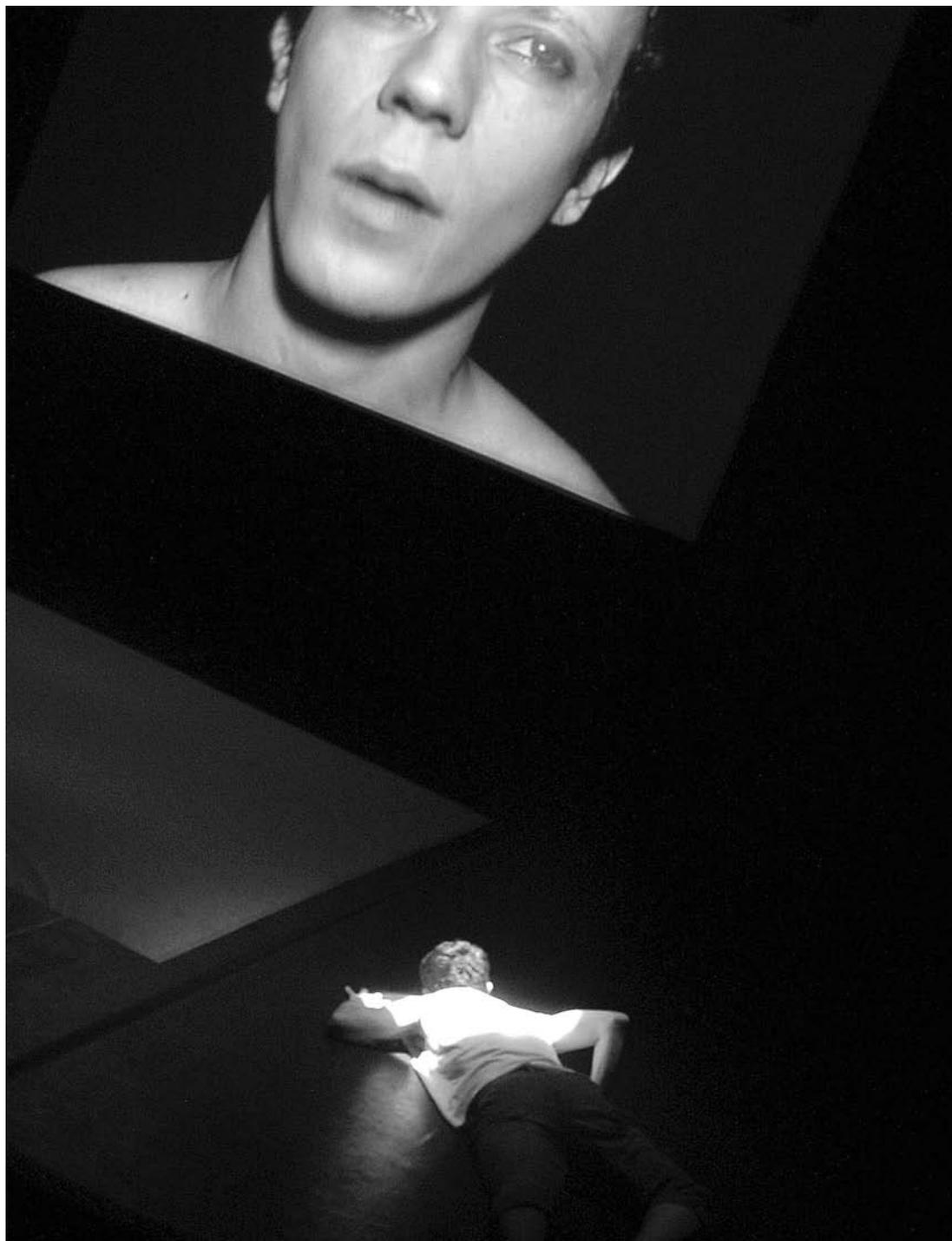
hipótese de experiência profunda das potencialidades abertas por essa intervenção. Não obstante esta premissa, o facto é que a presença de um outro, espectador, transfigura a acção para a retirar já da fase de processo: enquanto explora o espaço em que entra pela primeira vez, Rogério-actor deixa atrás de si sinais do percurso do espectáculo em que já nos encontramos, marcações que, por um lado, evidenciam a teatralidade indistigável do exercício (não é por acaso que fala deste como o seu trabalho "mais teatral") e, por outro, alteram o figurino da habitação do espectador, cúmplice activo mas absolutamente desconhecedor do que se passará.

Este carácter de transformação efémera, inerente ao enunciado da performance, funciona como princípio de acção para *Vou a tua casa*: a saída do actor coincide com o apagamento de todas as marcas da sua presença, e com a mesma sensação de abandono presente em cada correr da cortina. Contudo, a reciprocidade da experiência assume aqui contornos talvez menos habituais: a imprevisibilidade está presente (ainda que em doses diferenciadas) para espectador e actor; a lógica espacio-temporal, se bem que sujeita à apropriação criativa por parte do autor/actor, é em primeira instância decisão do espectador, usufrutuário; a fragilidade relativa do papel do actor, longe da segurança do palco demarcado e preparado, potencialmente mais em posição de convidado (com o desconforto que esse papel implica) do que de condutor da acção.

Até que ponto consegue Rogério Nuno Costa, com esta criação ainda em evolução, encetar uma estratégia de subversão dos modelos convencionais de representação? Possivelmente, só o desenrolar do projecto o dirá com propriedade. Mas, para entrar na banalidade das definições – e sem que seja preciso abordar detalhes do conteúdo do espectáculo, o qual se alongava em formato de monólogo

¹ Em apresentação pública que finalizou a primeira fase do projecto, no Centro em Movimento, dia 19 de Março de 2004.

² Entre outros traços, estes distinguiram a sessão apresentada na casa em que habitava, a 23 de Agosto de 2003.



<

Actor,

fot. F. Ribeiro.

"acompanhado" acerca da vivência urbana contemporânea e de uma aventura romântica falhada, com contornos poéticos, banda sonora "de trazer por casa" e mensagens subliminares – diria por ora que a acepção de teatro como "acto da vontade" (Brook) é levada ao extremo por Rogério Nuno Costa como pretexto para a consagração do mínimo denominador comum: uma artificialidade construída e um espectador. Ou seja, um espaço comum, um querer ver e um querer ser visto.

Isto não é performance, é teatro

Aquilo que de mais estimulante, contudo, tem sido produzido por Rogério Nuno Costa (e, sem que me caiba avançar com justificações, também menos divulgado), inscreve um outro *modus operandi* e toda uma outra agenda de interesses.

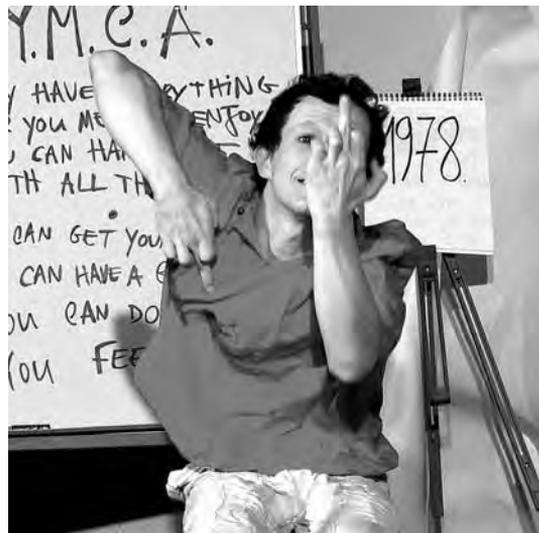
Mas não seria rigorosa se dissesse que há uma alteração radical: a necessidade de estabelecer cada nova investida criativa como um resultado da anterior, pesando falhas e êxitos, cunha todo o trabalho autoral de RNC, e estabelece aquilo que, para mim, é uma característica fundamental no seu ainda curto percurso, que chamaria de inscrição do breviário quotidiano na construção dramática. Conquanto *Vou a tua casa* desenhasse um projecto intimista e construído para assim se apresentar, os seus mais recentes projectos – *Saudades do tempo em que se dizia texto* e *Actor* – encaminham-se para o que se poderia chamar de baliza oposta a esse: é o criador quem convida a entrar no espaço da sua privacidade, dos seus fantasmas, das suas paixões e medos, de uma forma arrojada e sem a protecção que uma

<
 Vou a tua casa,
 fot. Luísa Casella.



Saudades do tempo em
 que se dizia texto,
 fot. Luísa Casella.

>



personagem dramática poderia oferecer à fragilidade que advém de tal exposição. O motivo central destes dois espectáculos pode resumir-se da forma simples e unívoca que introduz qualquer trama biográfica: um dia na vida de Rogério Nuno Costa, incluindo viagem ao seu passado, sonhos e aspirações. A suposta "banalidade" da sua vida fornece mais material de exploração, e de inspiração, que o *opus* dramático que tem vindo a ser produzido ao longo dos séculos. São, pois, projectos de uma unicidade notável, onde uma dramaturgia fundada na experiência individual – sem a habitual transferência – constrói ficções que não o são exactamente, e que fabricam a cada momento, com uma inventividade quase pueril, essa estranheza e esse descentramento.

Em ambas as peças, os detalhes pessoais, que podemos supor subjectivos pela coincidência entre biografador e biografado, são permanentemente cruzados com informação factual sobre a sua formação profissional e sobre a sua admissão no meio artístico, como intérprete e como criador, além de outros dados pessoais³. O que há aqui de mais extraordinário, contudo, é o facto de estas peças esboçarem já não uma aproximação a um modelo e um registo próprios, mas uma maturação dessas reflexões, como se um processo de questionamento, tentativa e erro estivesse há muito por trás da sua feitaura.

Saudades... é o típico espectáculo de despedida de carreira: elencam-se colaboradores e mestres, monta-se a feira das vaidades e serve-se um *tour de force* de 180 minutos, onde um actor sozinho em palco (que interpreta, dirige e opera também luzes e som) presta homenagem a si mesmo, num estilo auto-referencial e quase onanista. Extremamente ambicioso nos seus pressupostos, e mais ainda na concretização (porque o tema do espectáculo não é o teatro, nem a dramaturgia, nem um suposto "antigamente" da prática cénica clássica, mas sim o seu protagonista, Rogério Nuno Costa), *Saudades...* permitiu conhecer o programa que este jovem criador privilegia nas suas investigações: a construção de espectáculos-tese, para um intérprete, cuja identificação se confunde com a da personagem construída, a qual fala de si. Esta aparente confusão entre pessoa, *persona* e personagem tem proporcionado algumas acusações de narcisismo e megalomania, mas é impossível não ler nesta vontade e neste esforço uma evidência: trata-se de um dos mais incomuns

objectos nascidos da nova geração portuguesa de fazedores de teatro, pela constante interpelação das suas experiências pessoais e geracionais e pela sua inserção, a frio e quase sem intermediação, no espaço público de apresentação. Falamos de projectos de originalidade absoluta, em que muito pouco da linhagem tradicional resta para ser trabalhado, e em que o autor se anula por excesso de exposição, por descarnamento total daquilo que são "as vergonhas": a falta de preparação convencional para a actividade artística profissional, por exemplo.

É esse o exercício primordial esboçado em *Actor*: a disponibilização do guião, logo ao início do espectáculo, e a assunção do papel do autor como apresentador e conteúdo do mesmo espectáculo, são as características que desde logo introduzem estranheza. A tese: a formação do actor; a formação do bailarino; como se define um espectáculo (teatro, dança, etc.). Enquanto isso, enquadram-se conceitos do academismo na prática efectiva para verificação da sua acuidade, discutem-se os mecanismos da mentira na sugestão performativa e, já que estamos nisso, retoma-se o dogma da manipulação: até onde vai a representação?

A Rogério Nuno Costa podem apontar-se os defeitos da juventude, da investida talvez precipitada num filão de frutos maduros, mas que rapidamente se acabam: até porque os seus trabalhos ameaçam a espaços uma auto-explicação excessiva, uma inclinação para a demonstração da equação que talvez devesse ter ficado com uma incógnita por desvendar. Mas não se lhe pode exigir que modifique o seu objecto de estudo primordial: os espectáculos são interessantes porque se apresentam como problemas que se resolvem a si próprios, mas isso só é assim porque correspondem ao trabalho de Rogério Nuno Costa de se confrontar com os seus dilemas. Um actor que tivesse passado por uma instituição de ensino do seu ofício nunca teria os mesmos problemas de "certificação" ou de "identidade": é-se actor porque se trabalhou para isso, porque se nasceu assim, porque se estudou? E bailarino? Este criador e intérprete anunciou-se como uma alternativa, mesmo entre os seus pares, porque decidiu fazer de si mesmo, das suas vivências e ansiedades, um *leitmotiv* pessoal, ainda que partilhado por muitos na sua geração: questionar os formatos, os truques e as "bengalas" tradicionais dos nossos actos de representação.

³ Como o número de telefone, a morada, as preferências pessoais ou a canção que estava no *top de airplay* na semana em que nasceu. Rogério queria um espectáculo que fosse "a sua cara", ao mesmo tempo que desejava "violentar-se" pela obrigação de se confrontar com textos, pelo que pediu a dez pessoas com quem trabalhou que lhes escolhessem, abordando-os de formas pouco convencionais.

Desumano, demasiado humano: *Endgame*

Sebastiana Fadda



<

Miguel Seabra e
João Lagarto,
fot. Rui Mateus e
Patrícia Poção.

Título: Endgame (Fin de partie, 1957; Endgame, 1958). Autor: Samuel Beckett. Tradução: Francisco Luís Parreira. Encenação: Bruno Bravo. Cenografia: Stéphane Alberto. Figurinos: Chissangue Afonso. Desenho de luz: Miguel Seabra e Bruno Bravo. Interpretação: Gonçalo Waddington (Nagg), João Lagarto (Hamm), Miguel Seabra (Clov), Raquel Dias (Nell). Co-produção: Teatro Meridional e Primeiros Sintomas. Local e data de estreia: Espaço Karnart, Lisboa, 28 de Abril de 2004.

Fin de partie é a peça que confirma o êxito alcançado por Samuel Beckett com *En attendant Godot*, estreada em Paris nos primeiros dias de Janeiro de 1953, no Théâtre Babylone, numa encenação de Roger Blin.

Essa data é um marco incontornável na história do teatro do século XX, e por vários motivos. A cena passa a ser um lugar de acção e imobilidade com objectivos indefinidos, de palavras e silêncios com gratuidade aparente, de jogos cénicos com sentido ambíguo e motivação escorregadia. É a negação do teatro assente nas teorias aristotélicas, a recusa da função digestiva do teatro burguês, a descrença na capacidade dialéctica do teatro revolucionário. Falta, em geral, um esqueleto narrativo e as personagens deslocam-se no palco oscilando entre as fronteiras da normalidade e da patologia. A filosofia existencialista faz o seu ingresso no teatro dispensando comentários, substituindo a abstracção da teoria pela exibição de situações extremas. Regista-se, também, a confluência dos movimentos

vanguardistas que animaram os meios artísticos e culturais a partir de finais do século XIX, razão pela qual a linguagem se torna protagonista da cena, mesmo pela denúncia feita através do silêncio. Na génese deste teatro, convencionalmente chamado "do absurdo" residem, portanto, principalmente inquietações filosóficas, artísticas, culturais e religiosas, às quais se acrescentaria uma determinada postura intelectual perante os horrores da história da humanidade do século XX.

Não se identifiquem, porém, o espanto e a impotência perante as atrocidades de duas guerras mundiais, e da própria condição humana em geral, com a passividade. No caso de Beckett, por exemplo, esses mesmos sentimentos, analisados à lupa na cena, são resgatados na vida pela participação na resistência francesa contra as invasões nazis. É essa a configuração da atitude assumida pelas suas personagens: espantadas, horrorizadas, existem e resistem. Apesar de tudo e contra toda a lógica. Contra toda e qualquer

circunstância, as personagens beckettianas assemelham-se a seres "limiares" que existem e resistem, agarradas à palavra, ao gesto, à memória, nem que estes se transformem em sucedâneos do presente e da vida. Na sua tendência para a interiorização e o isolamento, o espírito ascético de Beckett cria assim um teatro em que os símbolos do deserto e das cinzas, atingindo uma dimensão quase mística, mas profana e poética, bem sintetizariam a sua visão do mundo.

A impermanência e a vacuidade das coisas e das situações, a inelutabilidade da deterioração determinada pelo tempo, depois de preencher o espaço ilusoriamente aberto de *En attendant Godot*, povoam o espaço explicitamente fechado de *Fin de partie*.

A crítica mais informada discorda acerca das datas de redacção desta peça. Para uns remontaria a 1952, para outros a 1954 ou até 1955, quase na unanimidade concordam que já se encontraria ultimada em 1956. A versão final segue duas versões intermédias em dois actos, acabando por os condensar num só. A estreia absoluta acontece em Londres, a 1 de Abril de 1957, no Royal Court Theatre, com encenação de Roger Blin e interpretação do próprio encenador no papel de Hamm, que contracena com Jean Martin (Clov), Christine Tsingos (Nell) e George Adet (Nagg). Esse espectáculo é estreado poucas semanas a seguir em Paris, a 26 de Abril de 1957, no Théâtre des Champs-Élysées, havendo como única alteração a presença de Germaine de France no papel de Nell. Em 1958 o autor verte o texto para inglês, intitulando-o *Endgame*.

Em Portugal já houve várias versões com diversos títulos. Entre elas *Fim de festa* (1970, com encenação de Júlio Castronuovo), *Final* (1989, com encenação de Mário Viegas) e *Última jogada* (1996, com encenação de Ana Tamen). Apaixonado jogador de xadrez, é visivelmente no tabuleiro que Beckett vai buscar inspiração e encontra o título certo para a sua segunda peça de fama internacional. Os jogos estão feitos, já não há nada nem ninguém a esperar, já não há natureza nem salvação possível, por autoenganadora que seja. Xequé-mate aos homens, a quem a vida reserva

a derrota desde a primeira jogada, porque a primeira respiração é portadora também da última.

A recente produção do Teatro Meridional / Primeiros Sintomas baseia-se na redacção inglesa e dela mantém o título original, o que permitiria a imediatez da identificação, bem como a preservação da secura e incisividade que o autor quis imprimir ao texto em geral. Mesmo tratando-se no caso em questão de uma língua sintética e não analítica (daí a maior secura), na verdade a opção efectuada pelo tradutor é claro sintoma da inegável função de língua franca desempenhada pelo inglês na sociedade ocidental e na cultura juvenil contemporânea (mas também nos meios político-financeiros internacionais). E é desde as primeiras falas de Clov ("Acabou. Está acabado. Quase acabado"), até às derradeiras palavras proferidas por Hamm ("Trapo imundo. Tu permaneces"), que a essencialidade da linguagem beckettiana é transportada indemne para o português. Aliás, a esse sentido da economia da palavra corresponde o sentido da economia na cena, e ambos regem todo o espectáculo.

O resultado é simplesmente belíssimo. Fiel sem ser servil, a encenação de Bruno Bravo respeita o espírito da peça como a tradução de Francisco Luís Parreira respeita a letra do autor. Há, contudo, leves afirmações de autonomia geradoras de novos pontos de força e de novas ressonâncias, sem cair nos perigos do desvio ou do empobrecimento do original. Vejam-se alguns exemplos concretos.

Beckett imagina um espaço cénico perfeitamente simétrico: uma porta à esquerda, os caixotes do lixo à direita; uma janela no fundo à esquerda e outra no fundo à direita, numa vê-se uma terra abandonada e da outra um mar deserto; Clov, o servo/filho de Hamm afectado por uma doença que o impede de se sentar, fica em geral na zona esquerda do palco, enquanto Nagg e Nell, os velhos pais de Hamm, ocupam os caixotes do lixo colocados na zona direita; Hamm, o pai/patrão cego e paralítico, domina do seu miserável trono colocado no meio do espaço.

Ao reduzir a um acto os dois primitivos, todavia, Beckett decide romper com a simetria ao nível da construção textual,



<
Gonçalo Waddington e
Raquel Dias,
fot. Rui Mateus e
Patrícia Poção.

ou seja, aquela simetria procurada e mantida em *En attendant Godot* é abandonada. Tendo em conta também esse pormenor, não resulta abusiva a quebra da simetria ao nível da cena praticada nesta encenação.

No lugar da porta há uma espécie de parede e as duas janelas fundem-se numa, situada no fundo à esquerda. Isso significa que as hipotéticas saídas ou pontos de possível fuga diminuem; quanto ao mundo exterior, é uniformizado e reduzido ulteriormente numa zona indistinta de terra/mar de ninguém. Hamm pede a Clov para que o leve até ao centro do centro desse minúsculo microcosmos, mas é inútil. Uma vez quebrada a simetria só estará sempre e de qualquer modo no centro da desordem. Esse pequeno deus impedido na visão e na motricidade é arrastado pela escuridão no meio do caos.

Os caixotes do lixo que deveriam acolher Nagg e Nell são substituídos por caixas de madeira e os dois deuteragonistas são interpretados por jovens actores. Infiltra-se assim o paradoxo. Os pais, por viverem das suas memórias, podem ficar projectados atrás no tempo, na época da sua juventude, e por isso ser em cena mais novos do que o filho. Mas insinua-se também o grotesco. Se falar em falsete é uma alusão em chave tragicómica à infantilização da velhice, pelo contrário o semblante dos jovens, iluminados por um foco de luz vindo dos caixotes, torna-se spectral e remete para o facto de não poderem estar na fase residual (no caixote do lixo) por estarem já numa fase posterior (no caixão).

João Lagarto e Miguel Seabra, respectivamente nos papéis de Hamm e Clov, tiveram um desempenho exemplar. Na composição das personagens, João Lagarto retirou a Hamm os excessos de crueldade e soube dotar duma certa humanidade a sua criatura; Miguel Seabra conferiu a Clov pungência e dignidade possuída pelos ofendidos conscientes da sua posição. Ambos, na verdade, foram capazes de expressar uma vasta gama de sentimentos e de registos, contracenando nos diálogos e nas pausas, harmonizando as cenas mais dramáticas com as mais

moderadamente risonhas. As cenas mais intensas, onde o diálogo reincide sobre o conceito de progressiva decomposição da vida e do universo, ou sobre os interrogativos metafísicos e o anseio pelo tempo pré-manifestação da vida, são mitigados pelo registo mais certo com que os actores permitem saborear o humorismo de certas passagens do texto, inclusive o gozo de Hamm a contar o seu romance, os tiques de Clov a subir o escadote ou a falar para dentro dos caixotes, ou ainda o som do claxon usado no passeio pelo espaço doméstico. Movimentando-se mais numa prisão do que num circo, contudo, João Lagarto e Miguel Seabra restituem por inteiro o delicado mecanismo tragicómico tão minuciosamente descrito por Beckett. Os actores mais jovens, Raquel Dias e Gonçalo Waddington, enfrentaram corajosamente este desafio. Contidos e convincentes quanto basta, conseguiram não exceder para a lado da caricatura, mas mesmo tendo evitado ridiculizar as suas personagens, talvez as pudessem enriquecer de maiores nuances.

Contribuíram para a feliz recriação do teatro poético beckettiano, ainda, quer a cenografia, devidamente despojada segundo os preceitos do autor, quer os figurinos, de linha não datável para Hamm e Clov e mais datada para Nagg e Nell, reforçando a coerência desta encenação. Quanto à iluminação, que propiciava o efeito de uma intimidade dolorosa e comovedora no Espaço Karnart de Lisboa, devido à proximidade entre o palco e a plateia, criou efeitos vagamente *retrô* no Auditório Fernando Lopes Graça de Almada, graças a uma hábil reformulação do desenho de luzes que conseguiu colmatar a acrescida distância, envolvendo os espectadores com imagens em sépia, de gosto ao mesmo tempo antigo e actual, estranho e familiar.

O teatro de Samuel Beckett continua a tocar e a surpreender, por saber dizer tanto, contando tão pouco. Porque afinal o (não) enredo de *Fin de partie / Endgame* resumir-se-ia ao que segue: luzes, Clov anuncia a agonia do universo, *intermezzo*, Hamm proclama a vitória do sudário, escuro.

Em cena no Teatro do Bairro Alto: *A família Schroffenstein*

Maria Helena Seródio

>
Duarte Guimarães,
fot. Luís Santos.



Título: *A família Schroffenstein* (1801). **Autor:** Heinrich von Kleist. **Tradução:** João Barrento. **Encenação:** Luís Miguel Cintra. **Cenários e figurinos:** Cristina Reis. **Desenho de luzes:** Daniel Worm d'Assumpção. **Som:** Vasco Pimentel com Hugo Reis. **Interpretação:** Catarina Requeijo, Dinis Gomes, Duarte Guimarães, Glicínia Quartin João Lizardo, João Pedreiro, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Lucas, Luís Miguel Cintra, Manuel Romano, Márcia Breia, Ricardo Aibéo, Rita Durão, Rita Loureiro. **Produção:** Teatro da Cornucópia. **Local e data de estreia:** Teatro do Bairro Alto, 24 de Junho de 2004.

Não é fácil dizer o patronímico que a peça nomeia – tão germanófilo nos soa –, nem se espera que hoje em dia uma peça eleja a "família" como matéria dramatizável e, ainda por cima, a privilegie no título (vai longe a história da Família Trapp...). Mas era justamente por isso que o desafio começava por se instalar, cansados que estamos de títulos "cintilantes", colhidos na conversa quotidiana, vagamente prometendo cenas agitadas ou deleitosas, como vem sendo prática em algumas narrativas recentes. A diferença, então, em primeiro lugar.

Depois, havia a memória de outros títulos que a Cornucópia tratara cenicamente, como a peça de Jakob Lenz – *O novo Menozza, ou a História do Príncipe Tandi de Cumba* – numa interessantíssima solução teatral, que encantou quantos a viram. E há ainda aquela já conhecida e incessante procura de textos e autores canónicos, que a companhia empreende, para transfigurar em cena, vivificando de maneira muitas vezes feliz mundos ficcionais com que vamos

convivendo no patamar mais desinquieta das nossas memórias. Nem sempre, porém, a escolha recai sobre as peças mais emblemáticas, como faz aquele que procura os escosnos dos haveres literários, na esperança de ser surpreendido por alguma coisa esquecida e que pode constituir uma revelação: para quem a procura e para quem depois a lerá (ou verá em palco).

Por outro lado, a deriva do romantismo animara já alguns trabalhos da companhia, com particular destaque para Almeida Garrett (*Um auto de Gil Vicente*) ou Hölderlin (*A morte de Empédocles*). Então Heinrich von Kleist, romântico de vida atormentada e que se suicidara relativamente jovem (aos 34 anos), seria uma escolha possível à luz desse interesse, quer para focalizar o seu fascínio pelo lado obscuro da psique, quer para citar o seu credo idealista, a sua crença – rousseauista – na bondade humana contra a perfídia da sociedade. Desse autor já foram encenadas em Portugal peças como *A bilha quebrada* e *O príncipe de Homburgo*¹, e

¹ Sobre as várias encenações das peças de Kleist em Portugal, consultar a CETbase em www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm.

narrativas como *O terramoto no Chile* e *Michael Kohlhaas* tiveram já admiráveis recriações cênicas: a primeira pelo Teatro do Mundo, em 1981 sob a direcção de Michel Mathieu; a segunda, em 1997, pelos Artistas Unidos, com reescrita de Jorge Silva Melo e interpretada de maneira melancolicamente esfuziante por Paulo Claro no espectáculo *Num país onde não querem defender os meus direitos, eu não quero viver*.

Com tradução de João Barrento, o texto de Kleist, que a Cornucópia agora levou à cena, é a primeira peça do autor, e localiza a acção num ambiente medieval de castelos, envolvendo amores proibidos e cavaleiros que se repartem entre a defesa indefectível da justiça e a mais truculenta vontade de vingança. A família, que o título nomeia, divide-se entre os que habitam o castelo de Rossitz (onde vive Roberto) e o de Warwand (onde mora Silvestre), e entre estes dois ramos da família instala-se a desconfiança (que, porém, se provará infundada): em ambas as casas morrerá um dos filhos e, como por "contrato" se decidira em tempos que, não havendo descendência num dos lados, o outro herdaria tudo (bens e poder), a dúvida de que a(s) morte(s) terá (terão) sido planeada(s) ameaça a paz entre os dois ramos da família. O espectáculo abre então ao som de uma missa de "corpo" presente em que Roberto obriga a mulher e os filhos a jurarem vingança sobre todos os de Warwand, construindo deste modo um quadro que simultaneamente evoca uma atmosfera e subverte alguns dos valores a ela associados. Assim, de um lado, a música solene do órgão e a comunhão da família enlutada, mas, ao mesmo tempo, o coro de vozes – femininas e masculinas – que, de fora de cena, alternadamente, vão citando as razões do ódio, e legitimando a litania da vingança.

Os figurinos, de Cristina Reis, sinalizam vestes de cavaleiros apumados e damas recatadas (como imaginariamente os fomos inventando numa Idade Média fantasiosa), mas a sua policromia – onde haverá, ao lado da gradação de cinzentos, grenás e castanhos –, contrastava com a moldura que cenograficamente Cristina Reis concebera e que operava especialmente sobre o preto e o cinzento (embora a cor azul dominasse a luz do ciclorama). Era uma moldura assimétrica atravessada de traços que sinalizavam fragmentariamente ogivas, frestas e muros de pedra, em desenho de assumido esquematismo. Só na segunda parte desceria da teia uma barra vermelha em zigzague que atravessaria a cena toda para figurar o desacerato trágico final (como um raio que desce tempestuosamente à terra). À direita, uma "rocha" onde se encontram os enamorados – Otto (filho de Roberto) e Inês (filha de Silvestre) –, bem como uma espécie de torre a cuja alta janela se acede por ressaltos de pedras. Neste desenho simples, que parecia resumir importantes traços arquitectónicos de igreja, castelo ou gruta, funcionavam de forma perfeita as cortinas escuras que deslizavam nos dois sentidos (da esquerda para a direita e vice-versa) para as passagens de cena, permitindo pequenas – e, todavia, muito eloquentes – mudanças de cenário. Do lado de Roberto o altar, o pequeno caixão (com a figura em gesso) e a cadeira de espaldar alto; na casa de Silvestre a pequena mesa familiar e a caixa dos brinquedos (com miniaturas de cavaleiros e peões). Esta

diferença era acentuada pela crispção e agressividade no papel de Roberto, que Luís Miguel Cintra interpretava de forma apaixonada num primeiro tempo, e pelo tom mais cordato, de estreme bonomia, que Luís Lima Barreto imprimia à figura de Silvestre. Simetria em contraponto estava também nas mulheres de ambos: Eustáquia, a compadecida mulher de Roberto, atormentada pela violência que a rodeia, era trazida à cena com acertada sensibilidade por Rita Loureiro, enquanto Gertrudes, mulher de Silvestre e meia-irmã de Eustáquia, surgia como a prosaica mulher, lingueira e desconfiada, que Márcia Breia sublinhava com singular – e muito própria – exuberância.

Não é difícil perceber no destino dos jovens enamorados Inês e Otto a história infeliz de Romeu e Julieta. Mas o mais curioso é a redundância de citações shakespearianas – frases literais e situações dramáticas – com que Kleist emoldura os amores funestos de Verona, aqui transpostos para a Suábia: o velho Silvio, avô de Inês, sugere Lear (José Manuel Mendes num belo perfil, próximo de *Ran*, de Kurosawa), e expressamente repete (as palavras de Gloucester) de como vão infelizes os tempos em que os loucos guiam os cegos, recolhendo mais tarde em seus braços Inês, qual Cordelia, morta; fala-se do "cadáver que tresanda" a propósito de João, desta feita citando Hamlet na sua diatribe a propósito de Polonius; vemos ainda na mistela que a jovem camponesa Barnabé agita no caldeirão (onde se inclui o dedo mindinho que cortara ao menino afogado) reminiscências das maquinações das feiticeiras de *Macbeth*; e temos ainda uma semelhança entre o final da peça de *Ricardo II*, com a cinica atitude de Bolingbroke perante a notícia do assassinato de Ricardo, e a frieza com que Roberto deixa que uma "fúria popular", encenada a comando seu, mate o nobre Jerónimo, e, perante a sofrida indignação da mulher, acaba por mandar executar o primeiro que o atingiu, provocando o maior desespero entre aqueles que mais não fizeram do que cumprir as ordens suas; por último, a circunstância de Otto e Inês que, tendo trocado de fatos entre si, acabam assassinados pelos próprios pais, recorda o caso de *Henrique VI* (3.ª Parte) em que, na discórdia civil entre lorques e Lencastres, um filho mata o próprio pai e um pai mata o próprio filho no campo de batalha, em ambas as cenas percebendo-se a mesma denúncia de como a violência recai sobre quem a pratica.

É legítimo ler na história – recamada de alusões literárias e declarações piedosas – a referência metafórica à vida na sua exasperada conflitualidade, bem como à ideia de que o poder corrompe. Com efeito, veja-se a hipocrisia com que os mandantes poderosos "condenam" publicamente os cúmplices que executam as suas ordens, mas a quem prometem prebendas se acatarem a pena (certamente a ser revogada em breve) e se mantiverem o silêncio.

Se a fábula desta peça de Kleist – na sua linha evolutiva – revela evidentes sinais de tragédia, a verdade é que, citando o modo romântico, há traços de ironia na história, o que Luís Miguel Cintra trabalha de forma deliberada no espectáculo em dois sentidos: quer provocando o riso em duas ou três cenas, quer exagerando o artifício. No primeiro caso, a

discussão entre Silvestre e Gertrudes a propósito de um possível "envenenamento" daquele, provocado pelos de Rossitz (mas de que, afinal, só ela poderia ser culpada, porque foram os frutos dela que ele comera), ou o breve apontamento sobre a sineta que um dos serviçais dá a Roberto para evitar o assobio com que os chama (e que, aparentemente, põe os cães em alvoroço). No segundo caso, de excesso de teatralidade, é sobretudo a cena na gruta: a convergência de todos no mesmo lugar, os equívocos entre os dois corpos por causa da troca da roupa, os assassinios (rápidos e eficientes) e a posterior promessa de reconciliação, com Roberto e Silvestre lado a lado a declararem um perdão em que ninguém acredita. A cena evoca o desenlace, temido e desejado, e integra-se naquele projecto de arte que acredita na possibilidade de regenerar almas. Ora o espectáculo, que Cintra encenou, detém-se justamente nessa "exibição" (*foregrounding*, diriam os estruturalistas), como se de uma citação estética se tratasse. E essa pode ter sido uma das razões de alguma incomodidade na recepção do espectáculo: por um lado, parecia haver uma colagem às doutrinas românticas que, na história e nas ideias, a peça colocava, por outro, havia momentos em que a pequena fenda da ironia permitia o jogo da desconstrução. O melodrama surge então como teatral, assumindo-se o palco como o lugar da sua perfeita enunciação.

>
Fot. Luís Santos.



Se a polaridade dos dois casais emerge como o jogo da idade adulta nos seus cambiantes de desconfiança, ódio e impossibilidade de (re)aprenderem o amor, é no casal jovem de Otto e Inês que se centra a exposição da inocência ainda não contaminada pelo mal do mundo. E, na sua figuração, Rita Durão e Duarte Guimarães dão-nos interpretações vivas, veementes, belíssimas de juventude e alegria. Nos dois outros jovens também enamorados de Inês – João, meio irmão de Otto, e Jerónimo, um outro Schroffenstein – vemos, no primeiro caso (que João Lizardo interpreta), o amor não correspondido transformar-se em loucura, e, no segundo (que Ricardo Aibéo presentifica), a cavaleiresca renúncia que, acompanhada de uma vontade de reconciliação das duas partes da família, valer-lhe-á ser assassinado a mando de Roberto.

Contando com um elenco de 15 actores, o espectáculo foi também a evidência de uma política artística e repertorial que só é possível no contexto de uma relativa estabilidade, como a Cornucópia (entre outras companhias) tem sabido preservar com tenacidade. E daí nos vem o equilíbrio de uma arte que se joga no plano individual, mas que se escora também nas relações que vão sendo forjadas num caminho comum e que são para nós, espectadores, um horizonte de expectativa que desejamos ver cumprido. Por isso é bom rever Glicínia Quartin em cena, na breve mas calorosa aparição de Úrsula, viúva de um coveiro e mãe da jovem Barnabé (que Catarina Requeijo representa), ou ouvir a voz clara e serena de Luís Lucas nas três figuras que traz ao palco, enquanto Dinis Gomes revela um crescente domínio de cena num perfil frágil que vai animando num jogo de efémeros protestos.

Efabulações, enfim, que a Cornucópia tece com a arte de muitos.

Casas com asas: precisam-se

Sebastiana Fadda

Teresa Rita Lopes, *A asa e a casa*, Porto, Campo das Letras e Teatro Pé de Vento, Coleção O Sol e a Lua, 2004, 45 pp.



Teresa Rita Lopes partilha com Fiamma Hasse Pais Brandão o título de decana das dramaturgas portuguesas actuais. Ambas poetisas e com uma longa experiência ligada ao palco, compõem, juntamente com colegas ligadas a outros géneros ou pertencentes a outras gerações, um importante grupo de autoras que tem vindo a protagonizar uma cena antes dominada quase exclusivamente pela presença masculina. As novas contribuições para o teatro, em termos de criação original ou de adaptações a partir de obras não teatrais, vêm de escritoras ligadas principalmente à narrativa (com destaque para Augustina Bessa Luís, Maria Velho da Costa, Eduarda Dionísio, Hélia Correia, Luísa Costa Gomes e Lídia Jorge), ou de atrizes e encenadoras que mais ou menos pontualmente se dedicam à (re)escrita dramática (Maria do Céu Ricardo, Isabel Medina, Graça P. Corrêa, Regina Guimarães, Lúcia Sigalho, Mónica Calle e Silvína Pereira, entre outras).

Exemplarmente significativo pela sua coerência e dedicação, particular atenção e apreço merece o percurso de Teresa Rita Lopes. Desde finais dos anos 50, quando era uma jovem estudante universitária, a autora faz da investigação e da escrita – nas modalidades do ensaio, da poesia, do teatro e da narrativa – uma prática de militância cívica. Em teatro, contudo, de início, desempenhou as tarefas mais díspares, fazendo parte do Grupo de Teatro da Faculdade de Letras dirigido por Fernando Amado e do Grupo Ribalta,

até fundar o Grupo de Teatro da Voz do Operário. Peças hoje esquecidas foram premiadas e encenadas por homens que vieram a ocupar um lugar ao sol no panorama do teatro português: *Dez contos de reis* (1959) recebeu um prémio televisivo e foi encenada por Artur Ramos, tendo entre os intérpretes Armando Cortês, Canto e Castro e Teresa Mota; *Uma consciência em paz* (1960) foi antes premiada em Jogos Florais universitários, a seguir levada à cena por Rogério Paulo e louvada por Urbano Tavares Rodrigues nas páginas do *Diário de Lisboa*; *A carruagem reservada* (1960) marca o encerramento desta fase.¹

Uma nova fase, conotada por uma escrita e por temas em que a autora se reconhece ainda hoje, é inaugurada por *Três fósforos* (1961), censurada três semanas antes da estreia, quando se encontrava em ensaios no Teatro Nacional D. Maria II, integrada no ciclo Teatro de Novos para Novos com encenação de Artur Ramos. A peça não conseguiu ter visibilidade devido à sua não transformação em espectáculo. Sendo a censura prévia mais vigilante relativamente aos espectáculos do que aos textos, chegou a ser publicada no ano seguinte. A partir daí e até hoje, a bibliografia de teatro de Teresa Rita Lopes conta com 17 peças (havendo porém um díptico que a autora considera como uma peça única, mas já disjuncto para a cena): *Três fósforos* (1961), *Os pássaros também* (1961), *Encomendação de João Calafate* (1962), *O grande reizinho da Pigmilândia* (1966), *As barbas de Sua Senhoria* (1966-67), *Sopinhas de mel* (início dos anos 70), *Díptico: O amor sem tréguas: a) Romance da mal casada* (início dos anos 70) e *b) O amor sem cara* (1993), *O teatro do Ser* (1985), *Andando andando* (1987), *Pessoa e Borges: As tranquilas aventuras do diálogo* (1987), *O privilégio dos caminhos* (1988), *A proibida azul distância* (1991), *Pessoa normalizado para uso da CEE* (1992), *A asa e a casa* (1995), *Esse tal Alguém* (2001), *A biblioteca de Campos* (2003). Dessas 17 peças apenas 5 têm ficado inéditas, encontrando-se todavia em preparação o livro *Teatro reunido*, que as reagrupará todas numa publicação da Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

A produção lopesiana apresenta uma grande variedade de temas e registos, com reincidência da matéria pessoal (dispersa em toda a obra e especialmente concentrada em cinco peças), do teatro popular (cuja ascendência é imputável ao *Romanceiro* de tradição ibérica, bem como a uma das vertentes do teatro vicentino e ao teatro de cordel), do teatro de intervenção (expresso pela metáfora poética, pela farsa satírica ou pelos ecos da tragédia clássica), do teatro

¹ Estas informações são retiradas do texto de autoria de Teresa Rita Lopes, *Meu trato com o teatro*, já publicadas na revista do Grupo de Teatro Gato de Santo André, dirigido por Mário Primo. Essas páginas de memórias, gentilmente cedidas em cópia pela autora, irão ser integradas in Teresa Rita Lopes, *Teatro reunido*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção de Autores Portugueses, no prelo.

intimista (que foca os conflitos e as tensões dicotómicas que afligem o casal, bem como os desentendimentos gerados pelo uso do mesmo código mas com sistemas referenciais antagónicos).

Apesar de recém-editada, *A asa e a casa* foi redigida em 1995 e teve a sua estreia absoluta no mesmo ano em Paris, no Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian. *La maison et l'oiseau*, com tradução ainda hoje inédita de Gérard Brignol, foi apresentada sob a forma de leitura dramatizada, dirigida por Emmanuel Mota-Demarcy. É este um dos casos pouco frequentes em que a montagem de uma peça portuguesa antecede a sua edição; mais raro ainda pelo facto de uma estreia no estrangeiro anteceder a nacional, que se deu a 4 de Julho de 2003 no Teatro da Vilarinha do Porto pelo Teatro Pé de Vento, com encenação de João Luiz. O espectáculo, reposto para o público portuense em 2004, de 12 de Junho a 25 de Julho, foi apresentado no dia 21 de Março em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, integrado na Festa da Primavera. Nessa data a Editora Campo das Letras, em colaboração com o Teatro Pé de Vento, procedeu ao lançamento do livro, inserido numa colecção (*O Sol e a Lua*) destinada à infância e à juventude. Trata-se do terceiro título de Teresa Rita Lopes acolhido por essa editora, tendo sido precedido por *Andando andando* (1999, também na Colecção *O Sol e a Lua*) e *Esse tal Alguém* (2001, Colecção Campo da Palavra, obra distinguida com o Grande Prémio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores / Ministério da Cultura 2001).

Convém esclarecer, no respeito da vontade da autora e utilizando as suas palavras, que ela anseia "por uma forma de teatro rebelde a qualquer rótulo que o destine a pequenos e grandes, novos ou velhos, ricos ou pobres, homens ou mulheres, doutores ou analfabetos".² Em relação directa com estas afirmações, as opções da dramaturga parecem convergir numa estratégia programática sustentada por valores éticos e estéticos bem definidos. Os seus pontos imprescindíveis seriam: a abolição dos géneros e das hierarquias a nível literário, bem como a recusa de limites de natureza anagráfica, sexual, cultural e económica a nível de público alvo.

Assim sendo, *A asa e a casa* assume-se como teatro para toda a gente. Aparenta ser destinado à juventude, mas o tratamento do tema desmente-o. Se, por hipótese, se pensar na presença exclusiva de um público adulto, os recursos formais instigam perplexidades fundamentadas acerca do contrário. Se surgir a suspeita de ser um texto simples e que simplifica o enredo e o conflito, uma leitura menos superficial mostra as suas duas grandes linhas de força: a concentração dos sentidos e a articulação da arquitectura cénico-linguística.

Pela concentração dos sentidos, o enredo desenvolve os conflitos da relação homem-mulher, desde a sedução à aceitação recíproca. Os símbolos eleitos para representar as polaridades masculina e feminina são, respectivamente, a asa e a casa, tal como o próprio título aponta. A asa remete para o desejo duma liberdade que tenha como único limite

o espaço inteiro (é esta uma outra metáfora para indicar a livre e total expressão e deambulação do espírito). A casa aponta para a necessidade de se possuir um centro fixo, um ninho protector e estável para onde fazer retorno (reenviando para o instinto telúrico e material de sobrevivência e conservação da espécie).

Na estruturação duma arquitectura cénico-linguística articulada, concorrem elementos tão vários como o tom efabulatório da narração (como se de uma fábula com moral final se tratasse), a inserção das quadras populares (a poesia enquanto bálsamo do sentir e sal da comunicação) e a intervenção das marionetas (associadas à reivindicação de momentos lúdicos e à recuperação fugaz da infância perdida). Pela via erudita, do processo de despojamento voluntário e premeditado, sobram as grandes tradições literárias ditas "populares", sobressaindo as virtudes da interacção imediata entre palco e plateia, rejeitando-se os artificios inibidores dessa função.

A autora manipula assim as suas personagens reiterando aquelas soluções éticas e estéticas que lhe parecem mais convenientes. Todavia, indiferente à moral comum e às tendências da moda, ela faz apelo ao bom senso e ao bom gosto, à reflexão e à crítica, a uma atitude construtiva e participativa perante a realidade. Assim, neste caso concreto, a sugestão para o apaziguamento do conflito é a negociação de um compromisso em que as duas partes em causa abdicuem do egoísmo que impede o encontro. Quanto à proposta estética, apesar de predominar o cunho popular, repudia qualquer acento populista, nunca cedendo à tentação de piscar o olho ao espectador para cativar a sua benevolência e adesão.

Se a Campo das Letras continua a desafiar as leis do mercado publicando teatro e confirmando uma linha editorial culturalmente significativa, com *A asa e a casa* Teresa Rita Lopes acrescenta mais uma pedra ao mosaico teatral que vem construindo há mais de quatro décadas, reforçando a sua unidade interna pela reiteração dos seus temas predilectos e das respectivas variações, bem como do encontro renovado e renovável com a tradição peninsular.

² Teresa Rita Lopes, "Já agora... sempre digo.", in *A asa e a casa*, Porto, Campo das Letras e Teatro Pé de Vento, Colecção *O Sol e a Lua*, 2004, p. 3.

Uma fascinante memória histórica

Ana Isabel Vasconcelos

Norberto Ávila, *Do desencanto à revolta / Os deserdados da pátria*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2003, 172 pp.



A relação que o leitor comum estabelece com uma obra começa naturalmente pela observação da capa que, no caso do mais recente livro da autoria do dramaturgo Norberto Ávila, tem, como imagem de fundo, o famoso e estranhíssimo quadro de Hieronymus Bosch, intitulado *As tentações de Santo Antão*, exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

É indiciadoramente envolvido por este tríptico que se encontra o díptico - objecto desta recensão -, obra composta por duas "peças de teatro", que, mais do que se complementarem, se completam. Como se explica numa breve introdução, embora permanecessem inéditos, estes textos tinham sido escritos havia alguns anos e, na versão primeira, constituíam um só. Devido à sua dimensão, decidiu o autor dividi-lo em dois, autónomos mas com uma estreita relação cronológica e factual, intitulando-os "Do desencanto à revolta" e "Os deserdados da pátria", respectivamente.

São então dados à estampa, num só volume, dois dramas que poderemos considerar "históricos". Trata-se de um género resultante da confluência de duas disciplinas - a

História e a Literatura - que, à partida, se situam em esferas, se não opostas, pelo menos de difícil articulação. A própria designação - *drama histórico* - denota alguma conflitualidade na relação dos seus termos que, apesar de associados, nos remetem para contextos referenciais diferentes, ou seja, o "mundo das verdades históricas" que adjectiva, compromete e restringe determinado universo de produção ficcional.

A utilização do facto histórico na criação dramática implica que se particularize e se restrinja o conteúdo de uma forma de produção que é, na sua essência, tendencialmente universal. Encontramo-nos, assim, perante um possível conflito criado pelo facto de se pretender encaixar a particularidade, de determinado momento ou figura históricos, na universalidade, que já Aristóteles defendia como inerente aos assuntos ficcionais. Este constrangimento não implica, contudo, que o drama tenha que perder potencialidades estéticas. Cabe ao criador dramático saber trabalhar os elementos que lhe chegam do passado, tornando-os universalmente aplicáveis, logo mais condizentes com a sua utilização numa estrutura ficcional. Com referentes históricos explícitos, não se espera que o autor adultere os dados tidos como prováveis, mas que os trabalhe por forma a destacar a "exemplaridade" dos factos utilizados. Este difícil entrelaçar da História na Ficção é aqui tecido por Norberto Ávila de uma forma magistral.

Entramos no primeiro texto a bordo da nau "São Jorge", propriedade do armador Baltasar de Montemor, que se encontra ancorada no porto de Antuérpia, pronta a rumar a Portugal. Bernardim de Montemor despede-se de Damião de Góis e regressa a Lisboa, onde lhe fora prometido o cargo de Reitor do Colégio Paulo III. A intriga centra-se fundamentalmente nas "nefastas" influências do luteranismo nos humanistas portugueses, facto vigiado e perseguido pelos Jesuítas.

Já percebemos que a acção deste díptico tem como painel de fundo a época de D. João III, mais concretamente o período de 1540 a 1546, e que se passa entre Antuérpia e Lisboa. O ponto de vista predominante é o dos "estrangeirados", ou seja, dos que vivem, ainda que temporariamente, longe da Pátria, tendo a sua formação académica sido completada em grandes universidades europeias. A política até então seguida pelo monarca fora a de apoiar este tipo de formação, aproveitando então o contributo apreciável que o regresso destes humanistas daria certamente à sociedade portuguesa.

No momento em que Bernardim de Montemor regressa a Portugal, depois de concluídos os estudos no Colégio de

Santa Bárbara, em Paris, já sopram ventos adversos de mudança. O texto preocupa-se em revelar esse processo, fornecendo, de uma forma extraordinariamente didáctica, até porque muito clara, elementos contextuais históricos que vão explicando a evolução dos acontecimentos.

A personagem emblemática desta obra é Damião de Góis, uma plasmação literária da figura histórica que todos, melhor ou pior, conhecemos. Neste universo construído funciona como amigo íntimo da personagem que podemos considerar como a principal, Bernardim de Montemor, estabelecendo com este uma permanente interacção. Apesar de nem sempre presente em cena, Damião de Góis é a referência, em termos intelectuais, embora o símbolo de resistência e de defesa do valor e do princípio de liberdade seja Bernardim. É através desta personagem que vivemos o drama, ou melhor, a tragédia provocada pela mentalidade preconceituosa dos jesuítas, que, sabendo do seu relacionamento com o futuro cronista e com as doutrinas de Erasmo e de Lutero, logo o afastam do cargo que lhe tinha sido prometido, colocando nesse lugar o Padre Simão Rodrigues, um jesuíta que a História indica como tendo denunciado Damião de Góis à Inquisição.

A estrutura destes dois dramas assenta em vários "quadros", que se vão cronologicamente sucedendo, e que, devido à frequente mudança, quer de cenário quer de constelações de personagens, favorecem a fluidez da própria acção. Ora estamos em Antuérpia, em casa de Baltasar de Montemor, ora estamos em Lisboa, na loja do mercador, nas arcadas do Terreiro do Paço ou na própria Torre de Belém. O mesmo acontece com as personagens que têm entre si, equilibradamente distribuídas, as intervenções verbais, denotando esta organização textual um grande sentido de quem está a escrever para o palco, e não para a gaveta. Neste sentido, são introduzidos, com a maior naturalidade, momentos de humor, como é o caso do diálogo travado entre Bernardim e uma "meretriz", que sugestivamente se apresenta como Felícia do Rego (cf. pp. 66-7).

Este primeiro texto dramático termina com uma interpelação directa aos espectadores, agora "hipotéticos circunstanciais da época", que, pretensamente, vão usufruir dos serviços de Bernardim. Em tom irónico, o ex-candidato ao lugar de Reitor denuncia a sua situação, através da qual vislumbramos a situação do próprio país: "É esta a minha maneira de servir Portugal!, escrevendo cartas, petições, requerimentos!, nas arcadas do Terreiro do Paço!, depois de haver concluído os meus estudos no famoso Colégio de Santa Bárbara, de Paris!" (p. 81).

Quando se inicia acção de *Os deserdados da pátria*, passaram já dois anos e encontramos-nos em Antuérpia. O conjunto de personagens que por aqui passa pertence a um mesmo universo, no que diz respeito à problemática em causa: todas são, de uma forma directa ou indirecta, vítimas do estabelecimento da Inquisição. Aliás, no que toca à organização do elenco de personagens, em termos de forças em confronto, verificam-se dois grupos, de peso desigual, se considerarmos os respectivos posicionamentos ideológicos.

Temos, por um lado, D. Fradique Alvarenga e o Padre Simão Rodrigues, defensores dos processos inquisitoriais, e, por outro, as restantes personagens, todas elas declaradamente contra esse regime de opressão. Como constata a personagem Bernardim: "Parece alastrar-se um execrável espírito de vingança, que leva muitos a denunciar inimigos ou pessoas com quem simplesmente não simpatizam. Outros, levados por um cego fanatismo religioso, não hesitam em indiciar à Inquisição os próprios parentes e amigos" (p. 152). Por outro lado, a divisão um pouco maniqueísta deste universo quinhentista não poupa, até pelo ridículo, as duas personagens sobre as quais recai todo o odioso da situação: D. Fradique e o Padre Simão (cf. pp. 126-7).

Lisboa é o local onde assistimos a uma das cenas mais significativas desta segunda obra. Trata-se do encontro entre os futuros Inquisidores e um Judeu, proprietário de uma loja de quadros. Procurando peças de arte para ornamentar as salas do Colégio de Santo Antão, o Padre Simão e D. Fradique Alvarenga apreciam o tríptico de Bosch que o judeu possui na loja e que, com um truque de encenação, se propõe que apareça projectado em transparência, simulando, em cena, a presença do próprio quadro.

Esta mesma imagem – *As tentações de Santo Antão* – Santo que, nas palavras do Padre Simão, "tudo venceu com orações e penitências", volta a ter um lugar de destaque no epílogo, cujo ambiente, em didascália, se indica como sendo "quase onírico" e para onde, "por mera convenção teatral", o autor faz confluir personagens que se encontram em locais e tempos diferentes, abreviando assim o desenlace: Catarina e Bernardim, "deserdados da Pátria", navegam em busca de uma ilha deserta, onde finalmente possam encontrar paz; Damião de Góis, dispensado agora do lugar de preceptor do príncipe, permanece numa pátria que o não entende, nem aceita; e a dupla D. Fradique Alvarenga/Padre Jesuíta que, assumindo a forma dos monstros saídos do quadro de Bosch, continua a "santa cruzada da Santa Inquisição".

Eis-nos chegados ao fim da dramatização de uma situação, sobretudo assente na memória histórica. Aqui, as pessoas, indivíduos que foram reais, passaram a um plano de personagens construídas e tudo se consubstanciou em situações dramáticas, próximas dos acontecimentos tidos por históricos, mas sobretudo significativas no quadro de referências criado. Este sublinha o facto de, seis anos volvidos sobre o início da acção, Portugal ter mudado radicalmente o seu rumo. De país progressista, passou a um "apertado e sinistro cantinho da Europa", onde se vigia e se pune qualquer discordância de cariz religioso.

Foi este o momento do nosso passado que Norberto Ávila decidiu trabalhar e recriar, constituindo estes textos, não uma visão derrotista da História, mas antes um hino à liberdade e ao progresso, e que bem merecem ver as luzes do palco. Aproveitemos então a proposta do autor: "E se as duas peças fossem representadas em dias alternados? Experiência fascinante, sem dúvida. Para os magros tempos que vão correndo, quanto não pouparia o teatro em guarda-roupa e cenografia?" (p. 5).

O que mais há no espaço é vazio

Isabel Rio Novo

Pedro Eiras, *Um forte cheiro a maçã*, Porto, Campo das Letras, 2003, 143 pp.



1.

A intriga de *Um forte cheiro a maçã*, o mais recente texto dramático de Pedro Eiras, dado à estampa pela editora Campo das Letras, é simples. Numa noite de estrelas cadentes, treze personagens, unidas por relações de parentesco ou de amizade, reúnem-se para jantar, em casa de Emanuel e Magdalena, pais de Elias, mentor do convite. No decurso do jantar volante, Elias revela-lhes o motivo por que os convidou: decidiu matar-se, anúncio surpreendente, saudado por uma explosão de contentamento geral. Para a encenação desta história, o autor sugere, nas didascálias, um ritmo "estonteante", transcodificado nas falas encadeadas, nas trajectórias complexas e contínuas das personagens em cena (como uma "dança ininterrupta", talvez ao som de *Les noces*, de Stravinsky), ritmo que ajuda a recriar um cenário aparentemente inócuo, burguês, e um jogo de relações humanas tensas mas banais, mas que, por outro lado, embala propiciamente "a sucessão vertiginosa de acontecimentos" que culminam no desenlace.

2.

Começamos pela interpretação a um primeiro nível que este texto dramático sugere, a de uma leitura religiosa desconstruída, ou seja, a de uma paródia da despedida de Cristo dos seus apóstolos e da sua posterior imolação. Vejamos os principais elementos textuais e cénicos que favorecem esta leitura. As personagens, em número de treze, todas elas portadoras de nomes bíblicos, juntam-se à volta de uma mesa grande, ostensivamente encimada por uma imagem d'*A última ceia* (na versão de Leonardo da Vinci), para saborear um prato de cordeiro, devidamente saudado pela réplica da personagem Judas com a fórmula: "Et consumatum est".

Tal como a última ceia de Cristo e dos seus apóstolos, este é um jantar de despedida, e um jantar em que a figura central, Elias, personagem virtual até meio da peça, altura em que o jantar já está servido, se assume como portador e anunciador de uma nova ("Eu tenho uma novidade para vos dar"): aqui, o seu suicídio, consumado *ob scena*, após o qual Emanuel, seu pai, depõe o cadáver sobre o colo de Magdalena, sua mãe.

Os mecanismos da desconstrução parodística das Escrituras extrapolam, obviamente, este primeiro plano da última ceia de Cristo e dos apóstolos. A este respeito, uma leitura pormenorizada, que não faremos aqui, empenhar-se-ia em analisar o que cada uma das personagens desta peça recupera e transforma do seu paradigma bíblico, da figura do Antigo ou do Novo Testamento que o ou a nomeia. A sensatez beata e o azedume de Judite, empregada num jardim de infância. O idealismo de Ana. Simão, um pouco simplório, inconveniente, apalhado. O tom doutoral de Judas, para quem "a precisão é importante", a personagem encarregue de evidenciar, com os seus comentários eruditos e as suas citações dos textos sagrados, a intertextualidade declarada da obra. Verónica, a personagem porventura mais fiel ao amor e aos seus instintos. Magdalena, a mãe, compreensiva e condescendente para com as (pequenas) transgressões, que, sob uma aparência calma e divertida, esconde uma imensa frustração. Emanuel, o pai de família, anfitrião distraído e titubeante no início da peça, revelando pouco a pouco o seu pessimismo sobre a natureza e o futuro da humanidade. Outro exemplo evidente deste investimento profundo no intertexto bíblico: as relações difíceis entre a moralista Marta, conjugal e matematicamente autoritária, e a sua nervosa e impressionável cunhada Maria.

Os pormenores textuais e cénicos que validam esta leitura paródica do intertexto bíblico proliferam. O pequeno

Tiago soletra a legenda de uma embalagem de sal, numa alusão, aliás devidamente sublinhada por Judas, à frase: "Vós sois o sal da terra". Falando com Magdalena, Elias confessa: "tenho muita pressa", "sinto que é muito tarde", frases que invertem o diálogo travado entre Jesus e Maria nas Bodas de Canã: "A minha hora ainda não chegou". Quanto à estrela que assinala o nascimento de Cristo, ela é aqui substituída pelo espectáculo de estrelas cadentes que precede o suicídio de Elias, estrelas parcialmente escondidas pelas nuvens, estrelas "poucas e fracas", segundo Emanuel, que só Elias parece ver bem...

3.

No entanto, este texto dramático reclama uma leitura a um outro nível, que se eleva acima do âmbito risível e até certo ponto *nonsense* da paródia, revelador da "progressiva transfiguração" apontada pelo autor na didascália inicial. Lembremos, aliás, que a paródia, mesmo quando investe numa intenção lúdica ou num registo humorístico (bem presentes nesta obra), nunca é inocente, reenviando sempre, de forma mais ou menos directa, para o intertexto e para o universo simbólico que convoca e subverte.

No plano dramático, parecem bem visíveis momentos distintos, cujo contraste ressalta tanto da densidade formal e substancial das réplicas (o texto principal), como das indicações cénicas diversas (o texto segundo). O momento anterior ao anúncio do suicídio de Elias, de chegada dos convivas e início do jantar, é um momento de falas rápidas e frequentemente interrompidas, de movimentações ininterruptas, de trocas linguísticas aparentemente anódinas, de ambiente *kitsch* e burguês. No momento posterior ao anúncio do suicídio, passadas a surpresa e a explosão de alegria iniciais, as personagens, separadas em grupos mais pequenos, assumem uma atitude introspectiva, confrontam-se com as suas desilusões, os seus fracassos, as suas obrigações. Este segundo momento culmina no esvaziamento gradual do palco, na redução progressiva da iluminação, num clima de angústia, até se entrar no domínio da "morosa fermentação nocturna" sugerida pelo autor. O momento posterior ao suicídio, fora de cena, de Elias, é quase todo preenchido pelo longo monólogo da sua mãe, Magdalena, com o cadáver do filho deposto no colo, numa reconstituição da *Pietà*. Como se fosse a porta-voz de todas as personagens, ela exprime o seu cansaço, o seu desencanto, a sua frustração pela monotonia da existência, pela incapacidade de superar os silêncios e os impedimentos que a coarctam.

4.

O desenlace chama-nos, de facto, a tentar apreender o sentido do suicídio/sacrifício de Elias, cujos motivos o próprio não desvenda directamente, e as razões pelas quais o seu gesto é aclamado e encorajado pelas restantes personagens. Não esqueçamos que, à sombra do intertexto bíblico que paira sobre este drama, Elias retoma o nome do profeta dos Livros dos Reis, empossado da missão de dar vida ao povo de Deus, o profeta que caminhou quarenta dias e quarenta

noites até à montanha de Horeb, que foi arrebatado ao céu por Javé num redemoinho.

Como todas as entregas sacrificiais, como o sacrifício propiciatório de Cristo, a decisão de Elias parece obedecer a um designio de salvação. Aqui, trata-se de resgatar, de recuperar a verdadeira essência da vida, essência simbolizada no forte cheiro a maçãs verdes, que, de todas as personagens, só ele, e, até certo ponto, Verónica, percebem, e que, por todas as conotações que o fruto assume no mito judaico-cristão da queda, representa a natureza humana anterior à consciência da imperfeição, do pecado original, das coacções sociais.

Segundo um processo de *mise en abîme*, que não é único no texto (lembremos, mais uma vez, a representação pictórica da última ceia), não é esse mesmo designio de evocação e de recriação de uma matriz genesiaca anterior à queda que subjaz à peça de teatro projectada (e, obviamente, inacabada) pelo próprio Elias, cuja acção seria situada no início do século XX, no Oeste profundo da América (o Novo Mundo), e contaria o massacre de uma tribo índia por parte da população branca? Os que não são massacrados, explicava Elias, na breve síntese que fazia aos outros, "ficam presos em reservas". O mesmo se pode dizer destas personagens, enredadas nos seus preconceitos, encerradas nas suas limitações, bloqueadas nas suas enxurradas de palavras.

Obedecendo a um desejo de "ir mais longe", de libertação, Elias realiza na vida, ou seja, na morte, o que não chega a realizar na sua peça. Ele é o caminhante que procura atravessar a cortina do céu para encontrar as estrelas (as mesmas que, em pequenino, temia que caíssem em cima dele), como na gravura descrita por Judas, como na gravura que ilustra a capa da edição do texto.

O *forte cheiro a maçã*, destacado no título desta obra, representa a perquisição dessa natureza matricial, o desejo de redenção, forçosamente incumpridos, pois aqui tudo acaba no "silêncio" e na "escuridão". Ou não estivesse a História humana, como diz Emanuel, "cheia de episódios que terminam no vazio".

Uma recriação mitopoética

Tatjana Manojlovic

Armando Nascimento Rosa, *Um Édipo*, Évora, Casa do Sul, 2003, 69 pp.



Na história da literatura dramática nacional, encontramos várias recriações baseadas no antigo mito de Édipo: Manuel de Figueiredo escreve *O Édipo*, em 1757; Garrett deixa um *Édipo em Colono* inacabado, do qual apenas restam fragmentos; e, no século XX, os dramaturgos influenciados pelo mito tebano são: João de Castro Osório (*Trilogia de Édipo*, 1955), Natália Correia (*O progresso de Édipo*, 1957) e Bernardo Santareno (*Antônio Marinheiro - Édipo de Alfama*, 1960).

A peça *Um Édipo*, de Armando Nascimento Rosa, estreada no Teatro da Comuna, em Lisboa, em 2003, surge como o primeiro Édipo português no século XXI.¹ Trata-se de um drama que segue o tema presumivelmente abordado nas tragédias perdidas *Laio* e *Édipo*, de Ésquilo, e ainda *Édipo*, de Eurípedes - o delito de Laio, cuja voluptuosa perversidade e impulso filicídio suscitaram a maldição dos seus descendentes. Na sua mitopoese, Nascimento Rosa reexplora a posição clássica da culpa trágica de Édipo, procurando a origem do crime primordial que provocou a ruína da família edípica: "Não são só os filhos que desejam matar e usurpar

o trono aos pais. Antes disso, os pais quiseram matar os filhos para que eles não viessem roubar um dia o trono que ocupam" (p. 47), diz Laio, de Nascimento Rosa.

A acção de *Um Édipo*, designado como "mitodrama fantasmático em um acto", apresenta-se concentrada em três lendas, que tocam, de modos diferentes, o mito principal de Édipo. As primeiras duas lendas são passadas e revisitadas: a da metamorfose de Tirésias e a do primeiro pecado de Laio. A terceira história - a única que *vai acontecer* - pertence a Manto, a jovem vidente e filha de Tirésias, o mais célebre adivinho da Grécia. Quanto à época mítica na peça portuguesa, o drama distingue-se dos padrões helénico e latino: *Rei Édipo*, de Sófocles, abre com a peste em Tebas, e *Oedipus*, de Séneca, começa com o diálogo entre Édipo e Jocasta, assustados ambos pela epidemia na Beócia. Em Nascimento Rosa, a fábula leva-nos até aos tempos de vagueações do cego Édipo e ao último dia da longa vida de Tirésias, a das sete gerações humanas.

A peça abre com a *Melódia de Manto*, composta pelo Autor, e, no encontro que se segue entre Tirésias e Jocasta, o fantasma ressuscitado da antiga rainha, confrontam-se estes dois tebanos, ambos com suas histórias escondidas. Numa espécie de mútuo jogo psicoterapêutico, Tirésias e Jocasta, cada um atraído pela sensatez e sabedoria do outro, libertam as memórias secretas. O espectro de Jocasta consegue alcançar o maior segredo do adivinho - as suas duas transformações do sexo: "Jocasta: Somos todos deuses e demónios, bem o sabes, mas são raros os mortais que conseguem invocar a força sepultada no útero da alma. Tu soubeste fazê-lo, Tirésias. Por isso foste punido. Nunca se sai ileso de um combate cósmico. / Tirésias (*demovido pelas palavras dela*): A tua lucidez é um bálsamo na minha velhice infinita. A aluna morta ultrapassou o mestre ainda vivo. Fala-me então de mim, para que eu possa lembrar o que já soube e já esqueci ou não recorde mais por culpa da idade e do orgulho" (p. 18). Poderíamos encontrar uma certa semelhança entre as simulações tiresianas do passado, contado por Jocasta, e representações cénicas: em que medida esta "terapia rememorante que aplicam um ao outro" (p. 66), com "o verbo da memória" (p. 25), tem a função de máscara dos seus esquecimentos fingidos? Uma ideia estimulante, que profere Manto - "Os actores são filhos dos xamãs" (p. 33) -, nasce no contexto da sua pretensão, para que Tirésias lhe deixasse seguir o próprio caminho de actriz. No *Posfácio* da peça, intitulado "Édipo, reflexo da escrita", o autor refere: "Interessou-me destacar esta analogia entre o mago ancestral que comunica com os espíritos, e

¹ A peça teve já tradução para inglês, de Luis Toledo, com o título *An Oedipus*.

oferecer-lhes energia anímica para estes se manifestarem, e a tarefa secular do actor, metamorfoseando nas figuras que a dramaturgia solicita" (p. 66). Daí o drama estar repleto de referências ao teatro: "Tirésias: Nada é mais penoso que ver um mortal sem corpo a fingir-se vivo. Não há teatro mais patético no cosmos. Poupa-me ao teu número dramático! O meu retiro na ravina não é sítio para palcos de Dioniso" (p. 14). Jocasta fala de Sófocles: "Sei o necessário para que Sófocles se interesse pelo meu testemunho. / Tirésias: Não conheço esse Sófocles, É algum poeta novo de Atenas? / Jocasta: Há-de vir a ser quando nascer um dia e pelas suas palavras havemos tu e eu de habitar na eternidade dos mitos" (p. 16). Tirésias diz a Jocasta: "Muitas actrizes viverão na cena do teu papel; muitos actores hão-de esmagar morangos sobre os olhos para fingirem o suplício desse marido que tu deste à luz" (p. 25). Manto fala do seu fascínio pela cena: "O meu sonho era representar em Atenas. Decorar os papéis de Dioniso e sentir que a possessão do palco é somente uma fábula, uma ficção que ensina, que diverte, e também cura as dores da alma" (p. 33). Tirésias e Jocasta tornam-se espectadores num ofício pitónico de Manto, com o fantasma de Crisipo (p. 41). Ao conduzir Édipo a Hipnos, Manto diz: "Amanhã embarco para Lesbos. (...) O meu trono está nas máscaras. É para Lesbos que o futuro me empurra" (p. 52).

O elenco das sete figuras inclui os vivos Tirésias, Manto e Édipo e os espectros de Jocasta, Crisipo, Pélops e Laio. Na caracterização das personagens que, em busca de identidade ou respostas definitivas aos mistérios esquecidos das suas existências, cruzam os seus caminhos entre o reino de Hades e montes helenos, Nascimento Rosa criou retratos notáveis, entre os quais se destaca Jocasta. Em contraste com a sua homóloga sofocliana – que, num célebre passo, diz a Édipo: "E não vivas no temor das núpcias da tua mãe: é que muitos foram já os mortais que em sonhos a sua mãe se uniram" (1995: 117) –, o espectro da rainha tebana no drama português revela que, antes do incesto, o crime de filicídio já "tinha acontecido": "Também eu não me devia ter separado do meu Édipo em criança. Voltei a juntar-me a ele em adulto sem sabê-lo. E o nosso idílio foi o castigo de o ter enviado para a morte" (p. 23). Ao revisitar o próprio pecado na conversa com Tirésias, Jocasta surpreende-nos com uma visão diferente: "Depois de me enforcar, extinguiu-se a agonia e a culpa. Como quando se sai vivo de uma peste mortal, olhamos as coisas com um deslumbramento virgem. Tudo me parece agora tão simples. Os homens amam as mulheres porque desejam mergulhar de novo no mar das delícias que os trouxe para o mundo. (...) O amor é um incesto universal. Não valia a pena ter-me enforcado por uma causa tão vulgar como esta" (p. 24).

Com uma outra personagem, também diferente do seu padrão clássico, Manto, a jovem pitonisa, cujo nome invoca a adivinhação, mergulhamos numa bela história inventada, sobre o seu nascimento e a sua evocação cénica. Na mitologia clássica, poucas referências existem em torno de Manto. Nas tragédias que chegaram até nós, a filha de Tirésias

aparece como figurante nas *Fenícias*, de Eurípides, e também como a personagem secundária, num único diálogo com o pai, em *Édipo*, de Séneca. Em Nascimento Rosa, Manto passa a ser a encarnação de paixão pelo teatro. Agarrando-se à ideia do palco, sem realmente conhecer esse desvio novo, Manto torna-se heroína que, pela sua pureza e devoção ao pai cego, bem como pelo apego à vocação escolhida, evoca Antígona. "É uma jovem bem viva a tua filha Manto, essa moça que tanto me faz lembrar a minha Antígona", diz Jocasta (p. 30). Ao despedir-se da vida, Tirésias finalmente liberta a filha: "Jocasta: Ele quer pedir-te uma coisa, mas a sua voz de fantasma ainda é fraca. Sirvo eu de mensageira. / Manto: O que é pai? (*Tirésias mexe os lábios em silêncio*) Jocasta: Ele diz para saíres deste sítio agreste, onde só abutres fazem ninho. Deverás tomar um barco rumo a Lesbos. Nessa ilha poderás cumprir o sonho de actriz. Porque em Lesbos as mulheres sobem ao palco. Vai para Lesbos, Manto, diz teu pai. Guarda os dons de pitonisa e não dês conversa a mortos vagabundos. Dá antes voz aos vivos nos ritos de Dioniso. No palco encontrarás a harmonia" (p. 51). A questão de culpabilidade hereditária, desenvolvida em *Um Édipo*, ocupa o centro do drama.

Contrastando com o rei tebano das tragédias sofocliana e senequiana, que necessita de Tirésias para decifrar o homicídio de Laio, Édipo, de Nascimento Rosa, já não é rei nem usurpador do trono. Quem está à procura do velho vidente é um homem cego, caminhando para Colono, em busca de respostas definitivas sobre as suas identidade e responsabilidade na história de crimes da tebana prole real. Com tudo isto, ficou claro que estamos perante uma recriação mitopoética, cuja originalidade reside também no facto de ter dado respostas a algumas questões esfíngicas, colocadas no teatro clássico e herdadas no teatro moderno europeu.

O mundo helénico está constantemente presente no pensamento dramático de Nascimento Rosa. *Um Édipo* situa-se cronologicamente entre os dois textos recentes, tematicamente também enquadrados no universo grego mítico/histórico: *Nória e Prometeu - Palavras do fogo*, o mitodrama paródico, e *A última lição de Hipátia*, o drama sobre a filósofa e astrónoma alexandrina do séc. V, Hipátia.²

Com *Um Édipo*, digno de ser o primeiro Édipo nacional no século XXI, Armando Nascimento Rosa afirma-se como um dos mais criativos dramaturgos portugueses da actualidade.

Referência bibliográfica

SÓFOCLES, *Rei Édipo*, tradução de Maria do Céu Zambujo Fialho, Lisboa, Edições 70, 1995.

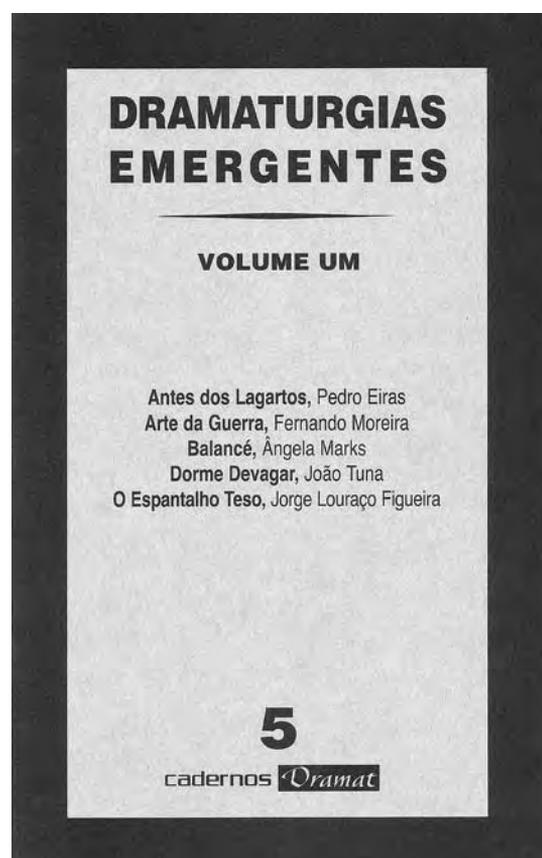
Nota: Agradeço ao dramaturgo Armando Nascimento Rosa ter-me facilitado a leitura das suas peças ainda inéditas *Nória* e *Prometeu: Palavras do fogo*, bem como *An Oedipus*, a versão inglesa de *Um Édipo*, e *A última lição de Hipátia*.

² As peças *Nória* e *Prometeu - Palavras do fogo* e *última lição de Hipátia* devem ser publicadas até ao fim do ano.

Fechado no presente

Rui Aires Augusto

João Tuna, *Dorme devagar*, in AA.VV., *Dramaturgias emergentes*, Porto & Lisboa, Cotovia, Cadernos Dramat, n.º 5, Vol. 1, 2001, pp.163-192.



A peça *Dorme devagar* de João Tuna foi levada à cena num espectáculo com o mesmo nome apresentado pela ASSÉDIO (Associação de Ideias Obscuras) no âmbito da 3ª edição do Festival PoNTI. Entre 26 de Junho e 3 de Julho de 2001, sob a orientação de Nicolau Pais – co-adjuvado por Rosa Quiroga –, João Pedro Vaz (Vitor) e Rute Pimenta (Ana) puderam evoluir nas “tábuas” do Balletatro Auditório no Porto.¹

A produção desse espectáculo foi o culminar de uma iniciativa do agora suspenso DRAMAT – Centro de Dramaturgias Contemporâneas, do Teatro Nacional São João, que em 1999 deu início a uma oficina de escrita teatral destinada a um pequeno grupo de autores iniciantes, poucos deles com peças encenadas e/ou publicadas, que pudessem cumprir o programa de definição da dramaturgia portuguesa, preparando-os ainda para a realidade teatral que se

caracteriza por ser um trabalho conjunto, de contaminações, de participação, designio de uma arte colectiva.

O autor, estando ligado ao teatro por exercer uma actividade que se pode considerar paralela ao evento (fotografia de cena), contribuiu pela primeira vez com um texto dramático. A sua contribuição criativa em outra arte visual (o cinema) será mais profícua e diversificada, sendo de assinalar, no domínio da escrita, a autoria dos argumentos de *Apartamento* (1997), *Primavera* (1997), *António Lagarto – Percursos* (2000).

O interesse em recensear o texto de João Tuna, como agente da dita “dramaturgia emergente”, reside na confrontação entre a manutenção de formas atestadas da escrita teatral e a possibilidade de reinvenção dessas formas, sobretudo pela constatação da situação conflitual paradigmática do *huis clos* contra a tendência para a diluição do conflito no drama moderno.²

Antes, porém, de iniciar a análise do texto de João Tuna, dando conta sobretudo do aspecto do conflito dramático, apresento em poucas palavras o resumo da sua fábula.

Na iminência de um terramoto que irá devastar Lisboa a uma hora prevista pela Prevenção Civil (talvez uma réplica do ocorrido em 1755), um casal de professores (Ana e Vitor) com uma relação amorosa mal definida decide refugiar-se na cave do seu prédio (e o texto não é explícito neste ponto, não deixando entrever se afinal vivem juntos). Este encerramento preparado, que toma toda a forma de *huis clos*, é o ponto de partida para as duas personagens dirimirem as suas divergências. Entre ciúmes, sentimentos de insegurança (sobretudo da personagem masculina) e sobejas diferenças, a situação-limite provoca o afastamento do casal, esgotada toda a margem de confiança, rematando a acção com o anúncio do fim da relação e com uma revelação talvez ambígua de um elemento que iria elidir o fosso que os separa – anúncio ou suposição da gravidez de Ana.

A acção acima resumida conforma-se à extensão de um acto. Ainda que o autor não tenha praticado essa intervenção exterior, somos capazes de assegurar essa orientação, pelo que o texto, concentrando a sua matéria dramática sobre uma crise, está unido pela continuidade de um tema até ao seu fim, jogado de um só trecho.

E se o autor se escusa a intervir no aspecto formal, percebemos contudo a sua tentativa de definição do drama logo em paratexto. A apresentação das personagens é tendenciosa, ou indutora, e de imediato introduz o leitor

¹ Para a informação completa da ficha técnica deste espectáculo, consulte-se, na entrada “Dorme Devagar”, a CETBase – base de dados de espectáculos teatrais em Portugal do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm).

² Esta última questão faz parte das minhas cogitações de momento, a serem desenvolvidas numa tese, como um dos aspectos a considerar para a perspectiva de uma poética (possível?) da dramaturgia portuguesa contemporânea.

na situação conflitual (neste caso o espectador tão-pouco usufrui dessa informação). Digo tendenciosa e indutora porque desmascara à partida o carácter das personagens e o próprio gesto da sua construção, ao mesmo tempo que esses sinais servem sobretudo para justificar a matriz conflitual, para "contextualizar" o conflito: Ana é bonita; Vítor não é muito bonito e é irónico; são ambos professores de artes, o que justificará, em parte, os objectos em presença.

Esses objectos não são apenas decorativos: eles servem para serem usados em favor do avanço da situação conflitual e do seu clímax, servem para introduzir dados novos, são objectos significantes.

Podem ser objectos pessoais que definam a condição das personagens: cavaletes e telas de professor de Educação Visual/artista plástico, violino de professora de Música/violinista. São ainda objectos que potenciam a crise entre personagens, ou que incitam a desconfiança no outro: as telas inacabadas são sinal de indefinição dos afectos, que levam à crise de insegurança do outro; assim como é uma suspensão dos afectos o acto dispersivo de tocar violino que convoca um sentimento de indiferença e uma interrupção na ligação a dois.

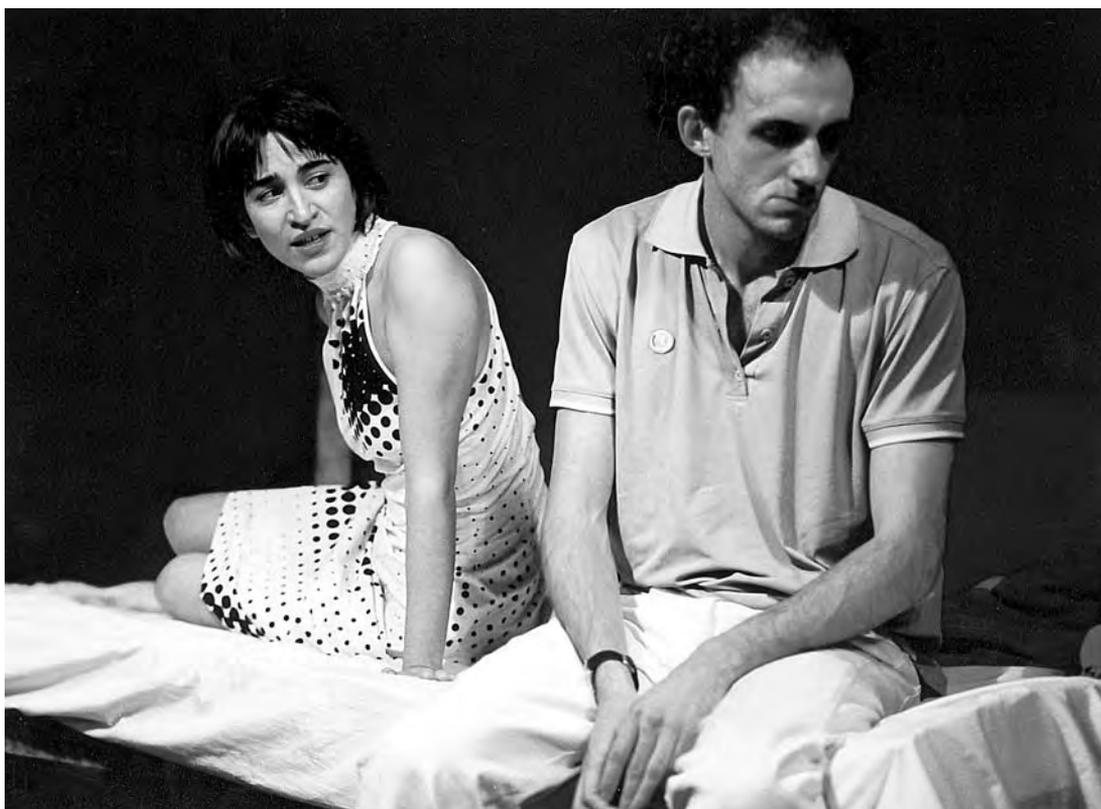
Esses mesmos objectos, que definem a condição das personagens, em última instância são a sua marca na apropriação de um espaço que não é o seu e que não é um espaço de convivência e de circulação. A estes juntam-se os objectos impessoais de sobrevivência.

Pela especificidade presente do espaço, há objectos vazios de sentido porque uma vez dentro dele (do espaço), este convoca o estranhamento do seu uso pela impossibilidade de comunicação, de intercâmbio com o exterior. É o caso do telemóvel e do rádio, objectos significantes pelo que atestam do cerramento da cena. Outros há que partilham das características de fechamento e desuso do espaço, como a lâmpada, "caixas de cartão", outras telas, uma cadeira velha.

Se fechamento e desuso é o que caracteriza o espaço, esse facto justifica-se pela iminência com que obriga à sua apropriação e pela necessidade da sua improvisação para o jogo, para o dirimir dos conflitos. Como espaço desusado, inhóspito, é forçoso que se crie uma situação mais ou menos imprevista (mas em parte preparada), que leve a que seja habitado. E, ainda fundamental ao *huis clos*, já que não há saída possível e porque as personagens se vêem cercadas, a tensão assoma e potencia os conflitos, espicaça as personagens a jogar, a fazer valer os seus princípios, a pôr em causa os princípios do outro, a relevar as divergências, as diferenças.

Este não é propriamente um espaço doméstico que exacerbe a crise – a tendência aventada por Jean-Pierre Sarrazac no drama moderno desde Tchekov seria realizar o espaço doméstico como lugar desarmonioso, catalisador dos conflitos. Ainda assim é um espaço interior, fechado, e o desequilíbrio/desordem que convoca advém sobretudo da

>
Dorme devagar,
 enc. Nicolau Pais,
 Assédio/TNSJ,
 Balleateatro Auditório,
 Porto, 2001
 (Rute Pimenta
 e João Pedro Vaz),
 fot. João Tuna.



improbabilidade de ser ocupado, da necessidade de o habitar pressentindo-o, mais do que como um refúgio – como um sepulcro, o lugar do fim.

No meio da cena, variação da mesa de Sarrazac como altar sacrificial plural, a cama como altar dual, não de duas personagens, mas de dois sentidos do conflito, jogado em parceria com um vestido provocador. As personagens flutuam na ambiguidade dos seus afectos, colocando de cada lado desse altar, ora o sono conciliador, ora o sexo dispersivo, na impossibilidade de uma fórmula congregadora – o amor. Símbolo máximo da crise doméstica (esta, pelo menos), a cama não é aí um altar de adoração, mas a expressão do dissídio.

A situação conflitual parece resultar dessa separação, que por sua vez convoca a indefinição, a insegurança, a suspeita, a não comunicação, que numa situação de tumulto dá lugar à instabilidade e à crise. E é por picos de crise que a acção avança, como réplicas do terramoto, jogadas por uma personagem à vez. Estes picos de crise são intervalados por momentos de conciliação, mas o seu crescendo não permite outro fim que não seja a ruptura como resolução do conflito.

Como forma acabada do *huis clos*, surge o momento de dispersão final e o regresso à ordem. O espaço exterior é um espaço libertador, onde se dispersa a claustrofobia. A conciliação com o espectador é essa oportunidade de finalmente poder respirar e deixar de servir de árbitro de pingue-pongue das nevroses individuais e relacionais

Num texto programático de Fernando Mora Ramos, então coordenador do DRAMAT, faz-se valer que se entende por dramaturgia contemporânea "aquele conjunto de obras e autores que romperam com a tradição da *peça bem feita* e que abriram caminho para dramaturgias capazes de revelar e conter aspectos da vida contemporânea".

Embora dificilmente possa ser definida uma "poética" do presente para o texto dramático, as pistas lançadas por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama* dão base para questionar essa fácil assunção de contemporaneidade que se quer colar ao texto de João Tuna.

A metodologia de trabalho assumida no clima da oficina de escrita do DRAMAT garante a preocupação da presença da cena na construção do texto. Mas não concordo que, para assegurar o seu carácter emergente, baste apresentar uma suposta actualidade dos temas e dos signos em presença sob uma forma mais ou menos fixa e, do mesmo modo, convencional. Arrisco até em considerar inútil a formulação do encenador Nicolau Pais que proclama ser emergente uma tendência geracional que coloca "descomplexadamente os afectos em primeiro lugar".

Prefiro considerar emergente a preocupação com os elementos estruturais e com a (re)criação de formas em detrimento da actualidade dos temas atestada por relatos mascarados de conversas em linguagem coloquial, quotidiana, registos da sociedade actual. Não basta isso. Emergente seria o movimento/gesto de romper com a conservação das formas legadas pela tradição, seria assumir

a crise da unidade da acção fragmentando a fábula pela simultaneidade, pela repetição, pela variação, dispersando o tema unificador e o desenrolar seguro da acção. Emergente seria convocar o hibridismo, em que os elementos narrativos convivem com os elementos dramáticos, e até mesmo chamar à liça o modo lírico; seria promover a descontinuidade que fizesse disparar o drama para lá do seu microcosmo preso à necessidade dinâmica do conflito; seria ferir os princípios do diálogo dramático.

Contento-me em perceber no texto de João Tuna a problematização do espaço interior, não propriamente doméstico, como lugar desarmonioso que convoca os conflitos. No entanto, a problematização do espaço interior é feita de forma mais ou menos conservadora. O fechamento desse espaço é hermético, diz respeito apenas às personagens, não abre brechas para o questionamento e para a intrusão do exterior.

Dorme Devagar é um texto equilibrado, seguro, sem grandes sobressaltos ou consideráveis inovações, que responde bem à ideia de *peça bem feita* – isto é, a um tipo de dramaturgia pós-aristotélica que conserva a estrutura fechada no drama, que se caracteriza pelo avanço continuado, exclusivo (no sentido de fechado em si) e progressivo da acção, cuja curva apresenta altos e baixos, picos (ou *beats*) proporcionados por uma lógica de causa>efeito. Poderia até ser dito que aposta na ilusão naturalista, como *peça bem feita*, confiando para a sua recepção na identificação e na verosimilhança. Questiona-se, então, se o texto de João Tuna será emergente por ser novíssimo ou se, aliado a isso, aponta, não já para o presente porque "quem quer ser do seu tempo já está ultrapassado", mas para o futuro.

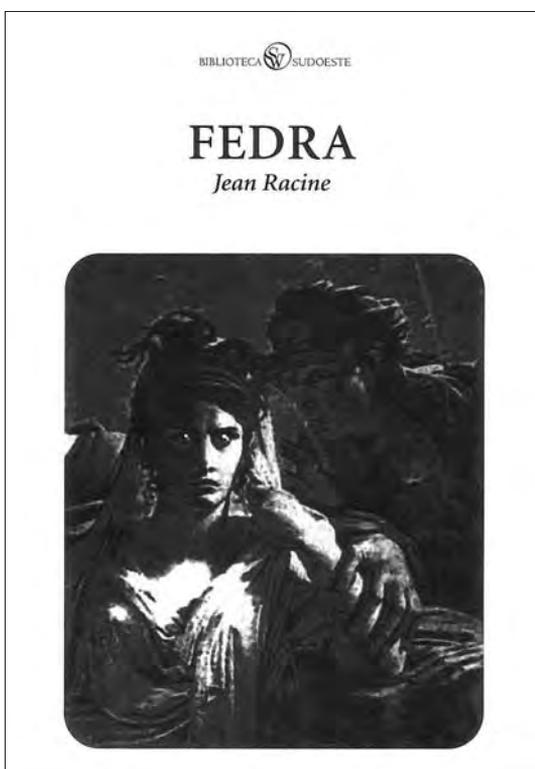
Referência bibliográfica

SARRAZAC, Jean-Pierre, *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras, Cadernos Dramat, n.º 9, 2002.

Fedra, a cintilante

Graça Abreu

Jean Racine, *Fedra*, transcrição em versos dodecassílabos portugueses, posfácio e notas por António Barahona, Porto, Porto Editora, Biblioteca Sudoeste, 2003, 175 pp.



A má fortuna dos clássicos em Portugal, e nomeadamente dos autores de teatro do chamado classicismo francês, visível na escassez de traduções produzidas durante as últimas décadas, leva ao regozijo de todo e qualquer amador ou especialista da época, de cada vez que alguém ousa empreender a nada fácil tarefa de verter para português textos cuja língua falada, já distante da portuguesa aquando criados, dela se encontram hoje ainda mais afastados. E ao dizer *lingua falada*, a intencionalidade desta minha expressão leva em conta não só que todo o texto de teatro se destina, em primeiro lugar, a uma oralidade específica – a da sua proferição em cena – mas também que, por razões que excedem o âmbito do que aqui me compete analisar, no tempo de Racine (visto dele se tratar) nunca um texto era publicado antes de representado e mais: a publicação só se fazia após a última representação, da série que sucedia à estreia.

Podia a virtuosidade da composição raciniana enganar-nos, sobretudo em *Phédre*, obra-prima de harmonia e equilíbrio em que a intensidade e a força das paixões se

acentuam pela contenção do estilo, e levar-nos a supor ser fundamentalmente à leitura que se destina tão rigoroso trabalho de ecos, retomas e contrapontos rítmica e melodicamente dispostos ao longo de todo o texto, em arquitectura precisa e minuciosa, de que o exemplo maior é dado pelo anúncio de regresso de Teseu exactamente a meio da peça ("Le roi, qu'on a cru mort, va paraître à vos yeux", v. 827; a peça tem 1654 versos), sem prejuízo do crescendo patético e, antes pelo contrário, reforçando-o, no espectador (ou leitor) assim conduzido, em *justa medida* concertante (a tão prezada *mediocritas* clássica) a um cúmulo emocional. Porém, se só a leitura permite esta percepção racional dos pormenores de composição, só a situação de espectador (ouvindo e vendo) proporciona a fruição plena dos efeitos daquilo que a frieza da análise pode reduzir a processos de escrita, ainda que um excesso (o que sempre a poesia tem a mais em relação a meros processos e por onde se insinua sentido e prazer), o da perfeição poética, resista, irreduzível à decomposição analítica.

Ora, sabidas as razões por que o texto era o que os autores mais cuidavam neste período (as difíceis condições de representação, em particular a má visibilidade, implicavam a total captação da atenção e do envolvimento do público pelo discurso), sendo as outras práticas abrangidas na arte teatral muito menos trabalhadas, vários aspectos da encantatória escrita de Racine (exemplo máximo mas não único) podem ser vistos a nova luz: a utilização dos dísticos de alexandrinos (o alexandrino era inalienável na tragédia e a as regras cumpriam-se) torna mais fácil o acompanhamento auditivo e a adesão do espectador pela dupla cadência criada – cesuras e versos rimados (meio de obstar a que à deficiente acústica das salas se juntasse o ruído de um público distraído e agitado); a simplicidade da linguagem actua no mesmo sentido de uma fácil captação (o estudo do léxico de Racine comprova ser pouco vasto); o uso de lugares-comuns estilísticos e imagísticos (sobretudo metáforas) permite compreensão imediata mesmo que não total (sobretudo quando o autor joga na ambivalência de sentidos, entre o metafórico fixado e o literal).

Sendo, pois, com esta *pobreza* de materiais que Racine constrói o brilhante edifício da sua dramaturgia, vejamos o que se passa na tradução (a que o autor prefere chamar transcrição) de António Barahona.

Detenho-me em primeiro lugar nesta palavra – transcrição – que AB procura não exactamente explicar mas, de algum modo, iluminar, por sucessivas aproximações

ao seu trabalho de *transcriador*, no Posfácio (pp. 139-155), de que transcrevo alguns passos:

Transcriar um texto é aprofundá-lo e, depois, esquecê-lo para reencontrá-lo à superfície da pele, reescrito numa tatuagem. / Transcriar uma tragédia de Racine e especialmente *Fedra* é, além disso, usar o fôlego e a voz, e o corpo todo feito uma caixa de ressonância. [...] A versão final da transcrição só termina quando se pode ler o texto 'a frio', em voz alta; (p. 142)

Uma transcrição só difere de um original pela presença, por assim dizer, de um esquema prévio, que determina a forma do texto, tal como na escultura o molde determina a forma do metal. / O poeta [...] quando transcria, escreve sobre vidro, copia o poema que está por baixo. [...]

Só uma transparência total possibilita a transmutação dos silêncios de uma língua para outra. (p. 143)

Pese embora a diferença que AB pretende estabelecer entre *transcriador* e *mero tradutor* – o primeiro "possuído e dominado [...] pela sua própria língua" (a de chegada), o segundo "dominado pela língua alheia" (p. 142) e arriscando-se a corresponder à divulgada definição do *traduttore traditore* –, tudo o que escreve sobre transcrição – a obrigação de "usar o fôlego e a voz, e o corpo todo feito uma caixa de ressonância", de se usar "a si próprio tal como o actor num palco" (p. 142), bem como a "transparência" (acima citada) que implica respeito pelo original –, tudo isto creio ser obrigação não de um *mero tradutor* mas de um *bom tradutor* e verdadeiramente indispensável a um bom tradutor de texto de teatro.

Não me ocuparei aqui das *Notas de dicção* (orientações para os actores) nem da Bibliografia (um tanto desactualizada, nomeadamente no que se refere a estudos de tradução, com a excepção de Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*), pois se me afiguram complementos de importância relativa em relação ao essencial deste objecto. E quanto a este – a tradução (assim lhe chamarei sempre daqui em diante) da *Phèdre de Racine* em versos dodecassílabos brancos portugueses –, justifica o autor a sua rejeição do alexandrino e da rima com as lições de Cândido Lusitano e João Penha, por razões fundamentadas e que têm a ver, principalmente, quer com a difícil adequação daquele metro à língua portuguesa, por questões de sonoridade, quer com a (quase) inevitável distorção que a rima, em português, imporia aos versos de Racine. Contudo, aparece-me bem menos claro aquilo a que AB chama a "monotonia estridente" (p. 145) que resultaria da repetição de alexandrinos. Não porque a estridência (segundo o autor, a do alexandrino) não possa ser monótona mas porque ela nem sempre me parece evitada nos dodecassílabos em que AB traduz esta tragédia, resultando particularmente de rupturas na cadência (na monotonia?), seja pela presença de versos hiper métricos (e alguns hipométricos mas em menor número), seja pela necessidade de tantas soluções de ligação rítmica (elisão, crase, eclipse, etc.) que a clareza de dicção sai prejudicada, seja ainda por uma distribuição

de cesuras e sílabas tónicas dissonante em relação à réplica, cena ou unidade semântica em que o verso se encontra inserido.

Alguns exemplos:

a) versos hiper métricos: "Quer co'a irmã dos Palântidas enterrar este nome" (108); "Juntai-vos antes às minhas preces bem legítimas" (1181), este facilmente resolúvel com a supressão de *bem*;

b) versos com excesso de ligações rítmicas: "Desde que a estas margens os Deuses enviaram" (35), obrigando a crase e a diérese (sublinhadas) que tornam menos clara a articulação; "Devido às tuas súplicas esqueci os meus deveres" (v. 1311), elisão e sinalefa que, adicionados aos dois ditongos incluídos no verso (tuas, meus), apressam a dicção, mais uma vez com prejuízo da clareza;

c) versos que rompem a cadência: "Não posso guardar tal dúvida que me oprime" (985), em que toda a acentuação recai sobre o primeiro hemistíquio (1ª, 4ª e 6ª sílabas), havendo apenas acentuação da sílaba tónica final no segundo, o que torna o verso não só *duro* de dizer mas também *áspero* e chocante no seio da longa réplica de Teseu que dá conta do seu sentimento de perda perante sinais que não sabe interpretar; "Só, digno filho dum herói, ficou Hipólito" (1527), cujas acentuações (1ª, 4ª, 8ª e 12ª sílabas) e cesuras contrastam gritantemente (não será isto estridência?) com as dos que o enquadram (rigorosamente divisíveis em dois hemistíquios e acentuados nas 2ª, 6ª, 10ª e 12ª sílabas).

Se detalho particularmente estas questões – as de resolução menos feliz na tradução assaz escorregada de AB –, é, por um lado, por aquilo para que procurei chamar a atenção nos meus três primeiros parágrafos – a composição *musical* da tragédia raciniana – e, por outro, porque o próprio AB, como tentei tornar evidente nos parágrafos seguintes, centra a sua reflexão sobre o trabalho feito em diversos aspectos dessa mesma composição, concluindo:

O mito da música raciniana é sagrado: determina a dicção, aparentemente paradoxal, do discurso no ritmo mais espontaneamente puro da fala humana, em sintonia com a delicadeza mais elaborada pela educação (mistura de linguagem aristocrática com simplicidade familiar, com transições, por vezes, abruptas, a fim de evitar a monotonia de uma elegância obsessiva); e determina o equilíbrio entre expressão e técnica, isto é, não se deve transformar o verso em prosa, nem acrescentar-lhe música, porque o verso já canta por si mesmo e manifesta a sua essência, e as vogais predominantes colaboram neste cântico, que proporciona o sabor. (p. 150)

E sendo certo que tenho dúvidas sobre a "dicção [...] do discurso no ritmo mais espontaneamente puro da fala humana" (tendo em conta a mais recente investigação de restauro da dicção de teatro da época), também é certo que subscrevo o resto da citação, com a ressalva de que as

>
Fedra,
 de Racine,
 enc. Carlos Avilez,
 Teatro Experimental
 de Cascais, 1967
 (Eunice Muñoz
 e Amélia Rey-Colaço).
 Uma primeira tradução
 "vernácula"
 de António Barahona
 foi utilizada para este
 espectáculo.



"transições [...] abruptas" não se encontram em Racine ao nível prosódico e sim ao nível de registos de linguagem e de inflexão de acontecimentos, situações ou sentimentos.

Alguns momentos desta tradução são, na verdade, excelentes e dignos do original. Destes se destacam a terceira réplica de Fedra em I, 3 (vv. 169-172), o início do diálogo entre Arícia e Isméne em II, 1 (sobretudo os vv. 370-376) e a longa réplica de Hipólito em III, 5 (vv. 927-952). Em contrapartida, algumas outras opções são bastante discutíveis, sobretudo por não corresponderem à simplicidade raciniana quer de um ponto de vista de construção frásica quer de clareza de sentido. Assim, em IV, 1, o verso, da réplica de Enone, "Fedra poupava antes a um pai deplorável" (1014), além de uma incorrecção sintáctica (o verbo poupar é transitivo e usa-se sem preposição, esta só serve aqui para que o verso seja isométrico), sofre da tradução literal da palavra francesa *déplorable*, a qual confere ao verso uma conotação pejorativa que o original não tem. A mesma incorrecção sintáctica (uso inadequado da preposição *a*) se encontra na primeira réplica de Arícia em V, 1 – "Abandonais no erro a um pai que vos ama?" (v. 1330) –, mais uma vez aparentemente por causa da métrica. Mais gritante é contudo a construção de dois versos da segunda grande réplica de Fedra em IV, 6, ao imaginar-se julgada por seu pai, Minos, no inferno – "Quando surgir a filha à frente dos seus olhos,/ Confessar, obrigada, inúmeros pecados" (vv.1282-1283) –, erro inverso dos anteriormente apontados (impõe-se aqui o uso da preposição *a* antes do verbo confessar) mas resolvendo, como os outros, problemas de métrica que poderiam, e deveriam, ser resolvidos de outro modo.

Noutros casos, não se vislumbrando os mesmos motivos (de medida do verso) é maior a estranheza causada. É o caso do final de II, 3, quando Hipólito se despede de Arícia, após Fedra se ter feito anunciar: os versos do original francês – "Cependant vous sortez, et je pars et j'ignore/ Si je n'offense point les charmes que j'adore" – que foram transformados por AB em "Agora, sai. Vou partir. E ignorante/ De vos ter

ofendido os encantos que adoro!" (vv. 569-570), convertendo em ordem, pelo imperativo (pouco adequado ao carácter de Hipólito) o que era comprovação, no presente (Arícia apresta-se a sair, ao ouvir anunciar Fedra), e afirmando uma ignorância de ofensa que o condicional francês modalizava. Dificilmente se percebe também porque é que "un monstre effroyable à mes yeux" é traduzido por "um monstro, horrível e doente" (v. 884). Porém o que me merece maiores reparos é a tradução dos últimos quatro versos do Acto III. A réplica de Hipólito termina assim em francês: "Allons, cherchons ailleurs par quelle heureuse adresse/ Je pourrai de mon père émouvoir la tendresse,/ Et lui dire un amour qu'il peut vouloir troubler/ Mais que tout son pouvoir ne saurait ébranler". AB traduz como se segue: "Vamos: algures busquemos que sagacidade/ Logrará, a meu pai, despertar a ternura;/ Saberá dum amor, que perturbar bem pode,/ Mas todo o seu poder não torna menos firme" (vv. 997-1000). Como perceber, nesta tradução em que o sujeito *eu* (Hipólito) é substituído por *sagacidade* (de quem? Em francês percebe-se) que é Hipólito quem pretende despertar a ternura do pai para o tornar favorável ao seu amor por Arícia? Além de inutilmente complicados, a falta de clareza destes versos dificilmente permite compreender a sua relação com os versos 1129-1130: "Há seis meses, Senhor, que eu a evito e a amo./ Vinha agora, tremendo a vós próprio dizê-lo".

Em epigrafe ao Posfácio, cita AB Jean-Louis Barrault, o qual compara *Fedra* a um lustre: "Formoso objecto cintilante,/ cristalino,/ complicado/ circular e/ simétrico" (p. 140). No adjectivo *complicado* reside o motivo da minha discordância (com Barrault, com AB): *Fedra* deve ser traduzida em frases simples, com palavras simples; e, respeitando, tanto quanto possível, as estruturas rítmicas do verso de Racine. De um modo geral, a tradução de AB corresponde a estes imperativos, mas algumas passagens menos cuidadas ou inutilmente complicadas desfiguram, por momentos, a cintilação e a transparência de tão *cristalino objecto*.

De frente ou de costas, o teatro*

Paulo Eduardo Carvalho

Maria Helena Serôdio (coord.), Clara Riso, José Maria Vieira Mendes, Maria João Caetano, Teresa Faria (org.), *Teatro em debate(s)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, 309 pp.



Começo pelo "rosto" duplamente enigmático deste livro: a reprodução de um quadro retratando um homem de costas, encimado por um título que especifica a matéria dominante das suas páginas – o *Teatro* –, e termina pela abertura à possibilidade de um plural aparentemente redundante – *em debate(s)*. Legítimo será que nos interroguemos se não será todo o debate, entendido como exposição de razões em defesa ou contra uma opinião ou argumento, ou ainda como exame conjunto de um assunto, questão ou problema, um exercício sempre necessariamente plural e colectivo? Mas esta reflexão perplexa autorizada pelo título surge intensificada, em inquietante contradição, pela aparente imagem de recusa de uma corpulenta figura humana que nos oferece as costas. Nada nesta nossa primeira abordagem a este livro nos esclarece de forma inequívoca sobre as proposições que ocupam as suas generosas mais de 300 páginas. E é só quando partimos em busca do seu "dorso" ou ultrapassamos o enigma desse rosto, folheando as suas primeiras páginas, e deixando os nossos olhos percorrer agora, respectivamente, o texto da contracapa ou o seu

Índice e Prefácio, que sentimos pacificada a referida perplexidade ao ponto de validarmos como produtiva uma tão singular estratégia de convite à leitura. Na realidade, *Teatro em debate(s)* reúne grande parte do material apresentado em duas iniciativas distintas e afastadas no tempo: o 1º (e, até agora, único) Congresso do Teatro Português, realizado nas instalações da Fundação Calouste Gulbenkian entre 22 e 24 de Novembro de 1993, por iniciativa de uma expressiva variedade de centros, associações e outras entidades (entre as quais, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), e o colóquio *O Homem de Costas: O Corpo no Teatro, Cinema, Fotografia e Artes Plásticas*, organizado pelo Centro de Estudos de Teatro, a 8 de Abril de 2002, numa das salas da mesma Fundação.

No desconhecimento ainda do seu conteúdo efectivo, esta informação esclarece-nos imediatamente da estratégia utilizada pelo jogo gráfico contido no título. A leitura das muitas contribuições registadas neste livro, correspondendo aos múltiplos *debates* ocorridos e agora aqui recuperados, reforça e valida a natureza plural do seu conteúdo. Contudo, tão diversa e heteróclita é a natureza dos muitos testemunhos, estudos e intervenções várias que integram *Teatro em debate(s)* que justo será sugerir que mais do que plural, este livro é quase um híbrido: não só porque resulta de um produtivo cruzamento de iniciativas com progenitores institucionalmente diversos, mas também porque diversas foram as suas motivações e diversas as contribuições efectivas. (Da consciência de tal hibridismo parece dar-nos conta a subtil mudança de cor do papel em que se reúnem respectivamente os materiais do Congresso do Teatro Português e os do Colóquio *O Homem de Costas*.)

O "homem de costas" reproduzido na capa é um autorretrato do pintor José David, exactamente a imagem escolhida para aquele colóquio, em Abril de 2002, originalmente pedida de empréstimo à segunda edição da obra de Georges Banu que inspirara aquele encontro: *L'homme de dos. Peinture, théâtre* (Adam Biro, 2001, p. 258). Mas se o recurso à imagem que marcara a mais recente das iniciativas contempladas pela ambição documental deste livro encontra plena justificação, o mesmo não se poderá tão imediatamente dizer da opção em colocar um "homem de costas" sobre o "rosto" de um objecto que, estou certo, os seus organizadores – isto é, aqueles que, durante largos meses, o "carregaram nas costas": para além de Maria Helena Serôdio, que coordenou, também Clara Riso, José Maria Vieira Mendes, Maria João Caetano e Teresa Faria – quererão que seja lido

e consultado por todos aqueles que se interessam pela matéria do teatro, do seu fazer actual e da própria história desse fazer. E, contudo, como nos repetem as muitas intervenções dos participantes naquele colóquio aqui reproduzidas, afirma-se como incomparável a atracção, a sedução e a multiplicação de sentidos da postura de costas, nas diferentes artes e manifestações que trabalham com a figuração humana. Em lugar de condenado a uma repetida, e muitas vezes esvaziada, frontalidade, este "homem de costas" desafia-nos, deste modo, a acompanhar a direcção do seu olhar, mergulhando nas muitas páginas de leitura encerradas neste objecto. E uma vez que este é um livro de teatro, será legítima a ficção de que este convite "distanciado" é também um desafio reforçado a uma leitura crítica e empenhada, em consonância com a própria natureza de muitas das intervenções mais "frontais" que aqui teremos oportunidade de encontrar.

Ultrapassado o esclarecedor Prefácio assinado pela Comissão Editorial, o primeiro e mais frontal documento que nos oferece este livro é um valioso material inédito que se propõe dar-nos conta das "iniciativas diversas, que reuniram ao lado de profissionais de teatro outras presenças em debate aberto sobre questões várias, e de que ficaram publicados documentos, artigos, actas ou comunicações dispersas" (p. 11). Trata-se de um texto escrito propositadamente para este volume por Maria Helena Seródio, com a "ajuda preciosa" de Teresa Faria, que recenseia e equaciona, com rigor e clareza, iniciativas tão diversas como, entre outras, o Simpósio *O Texto e o Acto: 32 Anos de Teatro (1968-2000)*, em 1984, o 1º Congresso Luso-Espanhol de Teatro, em 1987, o 1º Encontro Nacional de Teatro, em 1989, ou o 11º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro¹, em 1990, para além de muitas das revistas de teatro que durante estes anos foram surgindo e desaparecendo, como a *Teatruniversitário*, a *O actor*, a *Palcos* ou a *Percursos - Cadernos de arte e educação*. Só por humilde estratégia é que esta breve história da "Reflexão sobre teatro" em Portugal até 1993 surge modulada como "memórias dispersas": para além de sistematizar esses outros "debates", dando-nos conta das suas principais conclusões ou implicações, este estudo é atravessado pela produtiva ambição de articular as diferentes iniciativas com o seu tempo histórico e as diversas conjunturas políticas, culturais e estéticas que marcaram mais de vinte anos de reflexão sobre teatro em Portugal. Este documento não só cria o contexto indispensável à leitura das actas possíveis do 1º Congresso do Teatro Português, como alarga consideravelmente o interesse histórico deste volume. Se algum reparo se justifica será só que, para o leitor entusiasmado, muito útil teria sido ver tal estudo completado, cobrindo os dez anos seguintes, a servir, por exemplo, de fronteira entre as referidas actas e o material do Colóquio *O Homem de Costas...* Uma tarefa, certamente, a completar.

Depois de um oportuno apontamento, assinado por Maria João Caetano, sobre as "Expectativas em relação ao Congresso", reflectidas na imprensa portuguesa da altura, seguem-se as actas do Congresso. As primeiras palavras de

reconhecimento terão de ir para o incansável trabalho de arqueologia "editorial" que se imagina *por detrás* destas cerca de 170 páginas, recuperando textos, avaliando a sua pertinência e mais produtiva distribuição, reorganizando as quatro grandes áreas de debate em que o próprio Congresso originalmente se organizara: Criação, Produção, Recepção e Formação. A estruturação e a qualidade argumentativa determinam a importância muito variada das diversas contribuições recuperadas e coligidas, de 33 participantes mais activos (listados no final destas actas). Tal disparidade nem sempre será o melhor convite à leitura, mas, tal como advertira o Prefácio, é inegável o seu "valor documental" (p. 9) e, conseqüentemente, a pertinência da sua publicação por iniciativa de um Centro de Estudos de Teatro que tem colocado a questão – tão debatida nas próprias páginas destas actas – da documentação teatral entre as suas principais preocupações. Entre o texto de Maria Helena Seródio já referido, o texto de Joaquim de Carvalho, sobre as conclusões do 1º Encontro Nacional de Teatro, realizado em 1989, que abre, com total oportunidade, esta colecção, e o texto final, novamente da responsabilidade de Maria Helena Seródio, esboçando então (em 1993) as "Conclusões aprovadas no final dos trabalhos do Congresso" é toda uma história do teatro português de cerca de vinte anos que se estabelece. Aquilo que se oferece imediatamente como mais produtivo, do ponto de vista da leitura de todas estas intervenções aqui coligidas, no final deste ano de 2003, é não só a, infelizmente ainda, mais do que útil identificação de algumas das "disfunções crónicas do teatro em Portugal" (p. 22), mas também a consciência do que eventualmente se possa ter feito no sentido de contrariar, sanar ou ultrapassar circunstâncias difíceis nas quais o pior será sempre ver algum tipo de manifestação atávica, pois essa tende a ser a interpretação escolhida pela preguiça e pela incompetência. Talvez que o mais doloroso diagnóstico que encontramos nestas abundantes páginas seja aquele enunciado por Carlos Porto, ao declarar a "ausência [em Portugal] de vínculos sérios entre o teatro e a sociedade a que pertence" (p. 62)...

Seja como for, num momento em que grande parte das condições de funcionamento do sistema teatral em Portugal volta a ser equacionadas – bastará referir que, em dez anos, do Instituto das Artes Cénicas passámos para o Instituto Português das Artes do Espectáculo e, mais recentemente, para o Instituto das Artes... – muitas das reflexões mais combativas ou inquietas expressas nestas páginas ultrapassam o seu interesse histórico para adquirirem uma desconfortável actualidade. Refiro-me à centralidade que as questões de produção continuam a ocupar na discussão sobre teatro em Portugal. Não obstante os claros esforços desenvolvidos pela organização do 1º Congresso de Teatro Português, no sentido de equilibrar uma discussão alargada sobre as múltiplas dimensões e valências da experiência teatral, um claro diagnóstico que emerge da leitura destas intervenções é o modo como a fragilidade do sistema produtivo continuava a inibir uma discussão mais aprofundada das questões artísticas e estéticas.

¹ Vejam-se: A.A. V.V., *O texto e o acto: 32 anos de teatro (1968-2000)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988; Maria Helena Seródio (org.), *O teatro e a interpelação do real: Actas do 11º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro*, Lisboa, APCT e Edições Colibri, 1990; e A.A. V.V., *Dramaturgia e espectáculo: 1º Congresso luso-espanhol de teatro*, Coimbra, Minerva, 1992.



Na impossibilidade de uma referência mais demorada a cada uma das muitas contribuições, arrisca-se a identificação de algumas das questões que as atravessam para que se possa avaliar do seu actual estado de evolução, entre os extremos da paralisia ou da aparente resolução: a questão da dramaturgia portuguesa e do seu espaço no contexto da criação teatral, a ligação dos dramaturgos ao trabalho da cena e a necessidade de mecanismos de estímulo e promoção (Jaime Gralheiro, José Jorge Letria e Prista Monteiro); a articulação entre a televisão e o teatro, seja na realização de trabalhos específicos para aquele meio de expressão, seja no seu papel de registo (Paulo Filipe e Maria Helena Dá Mesquita); o papel da crítica num contexto de retracção, sobretudo a nível da imprensa escrita (Adolfo Gutkin, Carlos Porto e Maria Helena Seródio); as questões mais variadas da descentralização (Leandro Vale, José Mascarenhas), da necessidade de um sistema elaborado de itinerância e de uma política efectiva de apoio autárquico (José Rui Martins), dos espaços de representação, entre o desaparecimento repetido de salas de teatro (Pedro Pinheiro) e a necessidade de uma rede nacional de teatros, do teatro amador (Jorge Bracourt), da situação do teatro de revista (Helder Freire Costa, Francisco Nicholson), do estatuto do actor (Mário Jacques), dos cuidados a nível da formação (Né Barros) e da utilidade pedagógica da experiência dramática (Fernando Peixoto, Júlia Lello, Carlos Vieira de Almeida, Júlia Correia).

Algumas contribuições revelam uma exigente lucidez na sistematização de coordenadas actualizadas para o desenvolvimento do teatro português: de algum modo respondendo aos provocatórios "avisos à navegação" que encontramos nas intervenções de André Gago ou Castro Guedes, sobre a necessidade de articular uma legislação adequada com uma atitude renovada por parte de muitas das companhias e estruturas de produção, o texto de Joaquim

Benite sobre "Produção e Subsídios" enumera com singular lucidez as "condições prévias" à criação teatral portuguesa, assentes na "formação técnica e artística específica, equipamentos necessários e uma estrutura burocrática que enquadre e organize esta actividade através da programação, comercialização e administração" (p. 117), colocando assim um peso significativo na "gestão" e na "produção", domínio que outro participante, Varela Silva, apontava, então, como "o mais desactualizado elemento no espectáculo" português (p. 122). Um último núcleo de contribuições inclui verdadeiros estudos, sejam sobre os espaços teatrais setecentistas (Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara), o teatro musical de Constança Capdeville (Maria João Serrão) ou o teatro de Natália Correia (Júlia Lello), e até mesmo estimulantes testemunhos sobre a prática criativa, como aquele do Teatro da Garagem sobre os "aspectos criativos do trabalho cenográfico desenvolvido ao longo dos [primeiros] quatro anos de actividade" da companhia (p. 91).

No texto "Uma paixão estética para a crítica", apresentado nesse Congresso de 1993, Maria Helena Seródio começa por comentar o modo como "a crítica se tem vindo a confrontar com a progressiva complexificação da criação teatral à qual procura responder com aprendizagens várias e exercícios diferentes", para depois acrescentar:

Refiro-me, no campo da crítica, aos saberes e procedimentos da semiologia, da antropologia e da sociologia, bem como ao conhecimento de outras disciplinas artísticas, como a pintura, a música, a dança ou a literatura e, claro, ao prolongamento do exercício crítico pelo ensaio e pela mais alargada investigação no domínio dos Estudos de Teatro; no campo do teatro, refiro-me à sua deriva deliberada por outras artes a exigirem procedimentos heurísticos mais elaborados, à multiplicação de iniciativas, à procura da diferença na expressão da inquietude contemporânea, às novas modulações da voz, do corpo e da visibilidade a reconstruírem o nosso imaginário em constelações performativas. (p. 165)

<

Barry McGovern
em *À espera de Godot*,
enc. Walter Asmus,
Gate Theatre, Dublin, 1999,
fot. John Haynes.



Servem estas palavras para apresentar os materiais que ocupam a segunda parte deste livro, correspondentes ao Colóquio *O Homem de Costas: O Corpo no Teatro, Cinema, Fotografia e Artes Plásticas*, uma iniciativa que, tendo tomado como motivação a já referida e inspirada obra de Georges Banu, anuncia, no cruzamento de olhares que propõe (e que ultrapassam aqueles trabalhados pelo próprio teatrólogo francês), um efectivo alargamento do campo de reflexão dos Estudos de Teatro entre nós.

Retomo o olhar inquiridor sobre o "homem de costas" que se apresenta na capa deste livro, com a citação dos dois parágrafos de abertura do texto de Georges Banu, reproduzido, neste volume, infelizmente, na mesma língua em que o autor o escreveu e apresentou entre nós, pelo que arrisco uma tradução possível, com o ambicioso, mas legítimo, propósito de chegar a um mais alargado público leitor:

O homem de costas repousa do olhar. Aos olhos que o perscrutam, aos rostos que o chamam, às pupilas que o interrogam, na luz dos museus ou na noite dos teatros, sucede o silêncio enigmático, e as mais das vezes provisório, das costas. Deste modo, duas solidões em co-presença, actor e público, deixam de buscar o contacto directo e a "apóstrofe muda" que todo o olhar (...) lança na direcção do espectador dá, temporariamente, lugar à suspensão do apelo. Reticente ao diálogo, o homem de costas só se pode instaurar por defeito, confrontado com o desejo de comunicação que o face-a-face cultivava.

Virar as costas implica sempre uma recusa... e em cada ocasião caberá sempre ao espectador explorar o segredo do homem de costas.

Ignorando-nos, que afirma ele? De que foge ele? Que busca ele? Ou, até mesmo, porque se demora ele a um tal ponto no exercício do seu labor? Tantas mais perguntas, quando a evidência dos olhares e a clareza dos rostos são sacrificados em benefício das costas, às quais tais atributos são estranhos. As costas afirmam, pelo contrário, a força enigmática de um corpo presente que intriga o espectador na medida em que este perdeu a sua habitual posição de parceiro privilegiado, uma vez que, estranho a qualquer efeito de representação, o homem de costas trabalha, espera ou afasta-se. E assim a evidência de uma identidade individual esbate-se em benefício de uma actividade concreta ou da pertença a um grupo. Se o homem sem rosto é o homem sem nome, ele não é, apesar disso, o homem sem acto. (p. 213)

Estas considerações introdutórias de Georges Banu não só esclarecem melhor o funcionamento comunicativo da capa deste volume e do disseminado labor colectivo que ele teve *por detrás* para a sua concretização, como ilustram de forma eloquente o mote em torno do qual se organizaram as intervenções neste colóquio, entre alocações mais demoradas, de especialistas representativos de diversas práticas e saberes, e dois painéis que contaram com contribuições mais breves, mas nem por isso menos valiosas. Os textos de maior folgo, diversamente concentrados na questão da posição de costas e das suas implicações metafóricas ou tão simplesmente na questão do corpo permitida pelo subtítulo do colóquio, demonstram uma mais tranquila reflexão sobre o temário proposto. Leia-se os, ora mais informativos, ora mais reveladores, trabalhos de Luiz Francisco Rebello, sobre a postura de costas na história do teatro, de Ana Gabriela Macedo, sobre as múltiplas valências da iconografia feminina na pintura de Paula Rego (convocando para o efeito ampla reflexão no domínio dos *Cultural Studies*), de João Mário Grilo, numa surpreendente inversão do problema aplicado ao cinema, reequacionando o papel e o corpo do espectador, de Fernando Guerreiro, com um exercício quase poético sobre uma pletera de objectos e experiências cinematográficas, e de André Barata, com uma exigente reflexão sobre o "detrás" na nossa experiência do mundo.

Embora igualmente abertos ao estudo de determinados casos e situações, os dois painéis apostaram sobretudo no testemunho de criativos ligados às diversas práticas artísticas convocadas, com uma assumida preferência reconhecida ao teatro. O que estas páginas agora registam foi aquilo que encenadores (João Brites e João Lourenço), críticos e investigadores (Carlos Porto, Rui Cintra e eu próprio), um actor (João Pedro Vaz), um cineasta (Pedro Sena Nunes), uma coreógrafa (Madalena Victorino) e uma fotógrafa (Susana Paiva), foram levados a pensar, num raro exercício de auto-reflexividade, sobre a problemática da perspectiva de costas, no domínio da sua experiência. Ultrapassada a surpresa ou perplexidade face ao desafio proposto, manifestada pela generalidade dos participantes, aquilo



<

René Magritte,
La Reproduction interdite
 (retrato de Edward James),
 óleo sobre tela, 1937.

que agora aqui encontramos são reflexões diversas sobre a ampla eloquência do corpo em variadas formas de expressão. João Brites acrescenta mais um testemunho sobre a poética cénica que há décadas vem explorando, recuperando a sua própria experiência no "desenvolvimento das relações dialécticas entre o que é expresso, explícita ou implicitamente, pela palavra e o que é expresso, explícita ou implicitamente, pelo corpo" (p. 253). João Lourenço, além de referir alguns dos espectáculos também por si encenados, oferece-nos um documento rico e comovente sobre a própria memória do teatro português dos últimos mais de quarenta anos, convocando a sua inicial experiência de actor, num tempo em que o teatro português era ainda dominado por "ensaiadores": pelo seu texto passam as memórias da estreia, entre nós, de *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, na encenação de António Pedro, mas também o *À espera de Godot*, de Samuel Beckett, em 1959, na encenação de Ribeirinho, "a primeira pequena revolução numa sala de teatro", em Portugal (p. 259). (Justamente uma das peças convocadas por Georges Banu, no seu livro, a propósito dos quadros de Caspar David Friedrich.)

Rui Cintra alinha algumas notas sobre o lugar do corpo em algumas das manifestações mais recentes do teatro português. Eu próprio arrisco a leitura de um espectáculo de Ricardo Pais, *A salvação de Veneza*, na perspectiva do uso das posturas de costas. Madalena Victorino explora o movimento da torsão e o desafio do caminhar de costas. João Pedro Vaz convoca a sua própria experiência de comunicação física com o espectador. Susana Paiva reflecte sobre as modalidades do exercício da fotografia em Portugal. E Pedro Sena Nunes, sobre a sua dupla experiência de cineasta e espectador.

A sugestão inicial do "hibridismo", convocada para descrever este volume, serve também para sublinhar como a extraordinária pluralidade de contribuições que habita estas páginas corresponde à própria condição epistemológica dos Estudos do Teatro, *interdisciplina* condenada – para além das oscilações de paradigma que, como qualquer campo de saber, vem conhecendo – a uma

instabilidade de fronteiras, naquilo que faz tanto a sua dificuldade como a sua riqueza. Enquanto vamos enfrentando, caso a caso, as dificuldades na escolha da disciplina mais adequada para estudar o objecto teatral, nas suas diferentes valências de forma de representação cultural, meio de expressão ou forma artística, resta-nos a atenção redobrada a todas as disciplinas que possam servir para o iluminar. Só da intensificação de um olhar prismático sobre o teatro poderá resultar idêntico apuramento dos nossos instrumentos e do nosso conhecimento e, por isso, o valor da interdisciplinaridade será medido pela riqueza trazida por tal confronto ao debate crítico. Ao sublinhar o duplo interesse documental e reflexivo deste volume de *Teatro em debate(s)*, importa reconhecer a sua complexa inscrição histórica, oferecendo-se firme no dorso no presente, com um olhar inquiridor voltado sobre o passado e um outro olhar mais exigente lançado para o futuro. Porque, como nos recorda Georges Banu, "as costas são um convite a olhar mais longe, para além da evidência de um sentido ou do esplendor de um rosto".

* Este texto recupera a apresentação pública de *Teatro em debate(s)*, realizada no dia 24 de Novembro de 2003, às 18h00, na Faculdade de Letras de Lisboa.

Desvendando patricianas máscaras

Maria João Brilhante

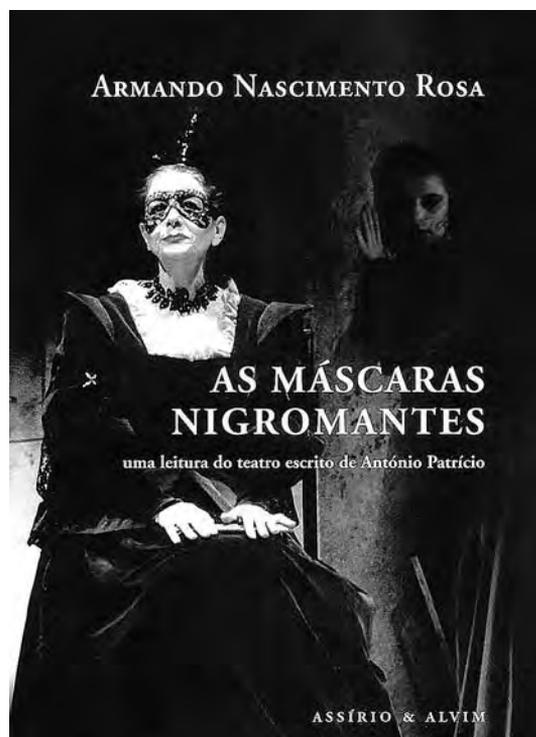
Armando Nascimento Rosa, *As máscaras nigromantes: Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, 584 pp.

Armando Nascimento Rosa prossegue com este trabalho a divulgação da obra de importantes dramaturgos (Beckett, Natália Correia), oferecendo-nos estudos reveladores da singularidade das suas respectivas escritas e convidando os leitores a revisitá-las através de conceitos e perspectivas que as iluminam. Não pretendo, neste breve espaço, descrever exaustivamente este interessante estudo, mas sim mostrar como está estruturado e quais os aspectos que me parecem vir transformar a visão tradicional do teatro de António Patrício.

Destacarei de entre os inúmeros aspectos nele abordados uma questão tantas vezes evocada, mas tão raramente analisada nos estudos dedicados a este autor. Refiro-me à questão da dimensão teatral da escrita dramática de António Patrício.

O título deste estudo constitui desde logo uma pista lançada ao leitor. Remete para o universo simbólico e arquetípico através das metáforas da nigromância (arte de adivinhar pela evocação dos mortos) e da máscara (indiciadora da alteridade do drama), o que suscita, aliás, a Armando Rosa a magnífica definição do dramaturgo como nigromante que cativou os fantasmas das suas criações na letra do texto. Além disso, o título circunscreve o objecto de estudo ao teatro **escrito** o que mostra a intenção de, por um lado afirmar o carácter gerador do "paradigma teatral", por outro de se fixar na dimensão estética e poética do drama para abordar a produção escrita e não a realização teatral dos textos de António Patrício. Trata-se de um estudo sobre literatura dramática que todavia revela sensibilidade e preocupação com a teatralidade virtual, ou, melhor dizendo, com uma ideia de teatro inscrita na letra dos textos, como creio ter entendido.

A afirmação em preâmbulo de que este estudo pretende também "aferir a especificidade do texto literário dramático através da sua intencionalidade cénica intrínseca" é francamente estimulante, se bem que constitua desígnio que transcende as possibilidades de uma investigação em torno da obra de um único autor e que, além do mais, se apresenta com o central propósito de interpretar essa obra com vista à descoberta da sua singularidade no momento histórico que a viu nascer. Na conclusão, Armando Rosa irá reunir de qualquer modo, alguns dos fios que foi identificando ao longo da análise com vista à caracterização teatral dos textos de António Patrício e daí decorre uma concepção dessa pretensa especificidade.



O estudo, que constitui uma dissertação de doutoramento, apresenta-se estruturado em três partes, correspondendo a três momentos e/ou orientações temáticas detectadas na obra e que Armando Rosa intitulou "Fascínio pelos bárbaros", "Saudade de Orfeu", "Apoteose de Eros fúnebre"; contém ainda uma extensa mas indispensável introdução, que situa a obra (e o leitor) relativamente aos modelos estéticos com os quais a escrita de Patrício se cruza, e uma conclusão, concisa se tivermos em conta a dimensão do estudo e o seu detalhe analítico. Merece ainda destaque uma bibliografia reveladora dos universos teóricos e críticos que sustentam o exercício hermenêutico de Armando Rosa e uma bibliografia secundária específica através da qual se percebe a desatenção votada ao escritor António Patrício. No primeiro caso, note-se a amplitude das áreas do saber convocadas (filosofia, mito, religião, história literária, teoria do teatro), do diálogo entre textos e, por conseguinte, a dimensão heurística que Armando Rosa reivindica para o seu trabalho. No segundo caso, aproveite-se o excelente balanço dos (escassos) estudos patricianos produzidos até esta data.

A Introdução percorre de uma forma dirigida, isto é, privilegiando as questões da mimése e da alteridade (inscríticas na máscara) e da poesia dramática como encenação do imaginário arquetipal, o caminho que conduz a cultura teatral do ocidente do ritual dionisiaco à tragédia e ao "drama lutuoso", sublinhando o facto de uma laicização de o drama abrir espaço ao combate entre filosofia e poesia o qual irá, como se diz, "operar a passagem de uma catarse de proveniência religiosa para uma ascese próxima da investigação filosófica".

Para além de retomar aspectos fundamentais de estética teatral, esta introdução serve, sobretudo, para: a) mergulhar o leitor na tese, isto é, na ideia de que o teatro é lugar de revisitação dos arquétipos sob a forma das tais máscaras nigromantes, assim como lugar de manifestação de um "verbo paciente" (p. 49), metáfora do texto que sofre a sua condição de ter de aguardar a cena (o que sabemos não poder, todavia, ser metáfora para todo o teatro...); b) provar que realizar um outro teatro (reconhecível em parte no drama lutuoso, mas também no drama estático simbolista) terá sido importante impulso/pulsão da escrita patriciana, só perceptível se reconhecermos nela a presença do trabalho filosófico empreendido desde a Antiguidade à volta da noção de drama (representação de acções humanas no presente e ao vivo).

Dai ser colocada a hipótese de a escrita de Patrício incorporar e levar quase às últimas consequências a aproximação entre drama e *logos*, aproximação que se foi construindo, no ocidente, pela necessidade de fixar o indizível (do corpo) em dito, mas também de "empurrar o raciocínio para mais longe do que os freios conceptuais o autorizariam", nas palavras de Armando Rosa (p. 73).

Nas referidas três partes nucleares, segue o A. um mesmo modo de exposição, bem revelador do procedimento escolhido e das perspectivas, quanto a mim acertadas e produtivas, que eleger para estudar o teatro escrito de Patrício: uma perspectiva filosófica, temática e simbólica; uma perspectiva intertextual e histórico-cultural; uma perspectiva histórico-literária, incluindo-se aqui, obviamente, a história da literatura dramática portuguesa.

Assim, em três momentos, o leitor acompanha, através do universo histórico e cultural contextualizador específico de cada texto, uma macro-leitura que retira aquele do seu isolamento e lhe confere um alcance alargado no quadro das práticas humanas, passando em seguida ao espaço da micro-leitura que identifica o funcionamento singularizante de aspectos literários (poético-retóricos), mas também simbólicos, temáticos e arquetípicos (tão caros a Armando Rosa), atravessando ainda um território intermédio no qual, e no âmbito restrito da literatura e dos movimentos literários coevos, os modelos poéticos em vigor são convocados para fazer ressaltar a singularidade de uma poética de autor (daí serem convocados outros textos, quer de Patrício, quer de autores nacionais e estrangeiros).

Apesar de esta minha descrição sugerir uma separação, um faseamento, passíveis de conferir uma certa desconexão

ao escrito, tal não acontece. De facto, Armando Rosa realiza a proeza de ligar de um modo coerente e eficaz os diversos planos de análise e de propor interpretações parcelares que vão construindo a sua leitura, ao mesmo tempo que produzem um efeito amplificador sobre a obra de Patrício (e creio ser esta a palavra certa para designar a descoberta por parte do leitor de uma *poiesis* singular patriciana). Quase diria que a escrita de Patrício surge transfigurada pela leitura-escrita de Armando Rosa o que constitui, sem dúvida, um dos méritos do seu estudo. Exemplo do que acabo de afirmar é o modo como convoca em *Pedro, o cru* o pensamento saudosista para ler a dimensão filosófica do teatro do seu autor.

Mas a questão que considero mais interessante para a análise da escrita de Patrício e um contributo para os estudos de teatro, prende-se com a teatralização da palavra dramática (para usar a formulação de Armando Rosa). Nela emerge a dimensão invocativa, do *pathos* traduzido em acção para ser seguida no tempo e no espaço, que é evidentemente inseparável do programa filosófico manifestado nessa invocação (relação homem/divindade, vida/morte, corpo/espírito, aprendizagem para a morte, busca do conhecimento etc.).

Assim, quando na Introdução, muito oportunamente, o A. inaugura um dos fios condutores da sua análise – **a palavra como espectáculo** – que irá retomando na análise dos textos e desembocará na Conclusão, toca o aspecto nuclear da concepção de teatro em Patrício. Revela como ao mesmo tempo que recupera e radicaliza a tradição ocidental do drama logocentrado, Patrício descobre a via para a criação do seu próprio programa: inventar um drama que expõe a sua literariedade, que mostra o investimento poético na criação de uma linguagem "insoluble", como escreveu Antoine Vitez a propósito de Claudel. E é também isso que Armando Rosa afirma acerca desta dramaturgia quando escreve que ela "faz do palco o território eleito para a revelação quasi-religiosa da poesia". Esta questão perpassa também na ideia de um "papel teatral da linguagem verbal" e na sombra presente de Artaud, se bem que possamos interrogar ou mesmo duvidar dessas afinidades imediatas.

Ao longo da análise temática dos textos de Patrício, Armando Rosa voltará a esta questão central da teatralidade e da "encenabilidade": quando aproxima *O fim de Pátria* de Guerra Junqueiro a propósito do discurso directo e da forma dialogal; quando "encena" a figura do Desconhecido à luz do teatro épico de Brecht; quando se debruça sobre uma certa recusa da materialidade cénica nos textos simbolistas; quando procura analisar a função das didascálias no exercício de imaginação cénica; quando aborda a narratividade como aparente negação da performatividade; quando adivinha concretizações cénicas para certos traços caracterizadores das personagens; quando procura tornar visível a palavra enquanto espectáculo de si mesma, através dos jogos rítmico-prosódicos que analisa.

Salto inexoravelmente para a Conclusão ("A palavra cénica – a herança estética do teatro patriciano") nela destacando ainda o tópico da dramaticidade vs teatralidade presente na palavra cénica que Armando Rosa define como uma "palavra-actriz" que "representa autónoma e teatralmente por si mesma" (p. 519).

Depois de propor uma interpretação para o silenciamento do teatro escrito de Patrício baseada no desfasamento entre este e o momento histórico-cultural que se prolongou até aos anos 70 do século passado, identificando – com perspicácia e cruzando múltiplos e variados discursos sobre a obra – as razões para o desprezo ou desapareço por esta escrita, Armando Rosa arrisca uma explicação para o desencontro entre os textos e o palco. A palavra cénica solicitaria do espectador uma disponibilidade diversa da que lhe é exigida pelo drama tal como a tradição aristotélica o foi escrevendo e os palcos o foram encenando.

Creio que poderíamos acrescentar a este argumento dois outros: 1) que o leitor tende a não distinguir na letra do texto dramaticidade ou qualidade dramática de teatralidade ou factor teatral, valorizando então o lirismo, a "poesia na linguagem do drama", como afirma Armando Rosa; 2) que na impossibilidade de identificar facilmente o factor teatral inscrito no texto – presente na palavra posta em cena, **exposta** no seu eficaz poder evocativo e no seu envolvimento rítmico, no grau de performatividade do discurso – o leitor refugia-se na densidade das imagens e dos símbolos e, na melhor das hipóteses, reconhece nesta dramaturgia os lugares-comuns do simbolismo, como sejam o da enunciação do indizível, a crença numa linguagem universal, das origens, o primado da intemporalidade que revela uma visão metafísica e teológica da linguagem.

Mas à questão omnipresente e de fundo da teatralidade dos textos que António Patrício escreveu no interior de um modelo genológico (o dramático) responde Armando Rosa através do cruzamento intertextual e através do reconhecimento de um teatro virtual nas letras do texto.

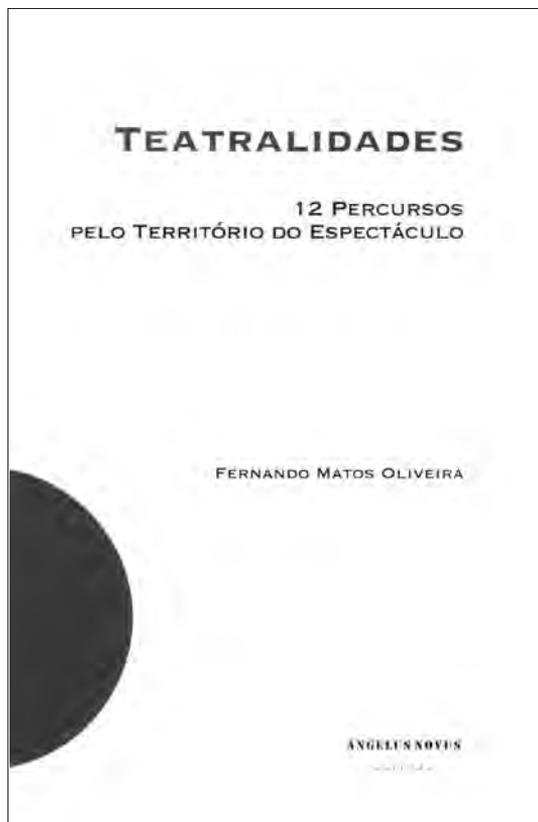
Creio que pretendeu e conseguiu realizar os seus objectivos: sem deixar de reconhecer e sublinhar na escrita de Patrício o cruzamento dos modelos estético-literários com os quais o autor se confrontou e que incorporou transfigurando-os, propõe uma leitura coerente de cada texto e do percurso de escrita de texto para texto com o intuito, plenamente realizado, de provar a singularidade da obra; sem ceder ao facilitismo de colar ou aplicar teorias estranhas à obra, se bem que recorrendo às que reconhece como dela estando próximas (de Platão a Schopenhauer), consegue tornar evidente a dimensão filosófica do programa dramático de Patrício, conferindo-lhe amplitude e espessura insuspeitadas; prova, finalmente, que só dando a ler as determinações verbais e não verbais (a interacção socio-política, por exemplo) que acompanham a textualização (e, no que toca ao teatro, a sua realização cénica) podemos ultrapassar as eternas dicotomias do

texto representável/irrepresentável, teatral/não teatral, para ler/para representar que reproduzem a perenidade de uma ideia supostamente universal, ahistórica de teatro. Tudo isto conservando-se fiel às matrizes críticas da sua eleição: a mitopoética e a simbólica, às quais juntou a indagação filosófica que uma leitura de tão singular obra não dispensa.

Metaforizações teatrais*

Paulo Eduardo Carvalho

Fernando Matos Oliveira, *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, 180 pp.



Introdução – “no território das metaforizações teatrais que vêm caracterizando a agenda contemporânea” (p. 8). Tanto nesta mesma Introdução, como noutros momentos dos doze ensaios que integram o livro, Fernando Matos Oliveira dá-nos conta do modo como os conceitos de “teatralidade” e de “performatividade” vêm revelando uma surpreendente “latitude expositiva”, apropriados como têm sido por diferentes disciplinas e campos de saber: seja na simples, mas produtiva, condição de metáfora, seja como instrumento analítico ou grelha interpretativa, é um facto que estes conceitos vêm surgindo com uma cada vez maior frequência nos domínios dos estudos literários, artísticos e culturais.

Fernando Matos Oliveira refere logo nesta Introdução, para voltar a convocá-los mais tarde, os nomes de Victor Turner e Richard Schechner, para ilustrar uma história recente de “cruzamentos disciplinares”, neste caso, entre o teatro e a antropologia. Richard Schechner (1991; 2002) tem sido, aliás, um dos mais influentes autores para a afirmação dos “Performance Studies” (ou Estudos Performativos, numa tradução possível), que vêm tomando como seu objecto uma variedade de manifestações, entre as quais, às artes performativas, se juntam os divertimentos populares, os rituais, os jogos, as representações da vida quotidiana, num projecto que é, necessariamente, intercultural, intergenológico e interdisciplinar, e que faz cruzar o estudo das artes performativas com a antropologia, a teoria do ritual, a etologia, a filosofia, a estética, etc. A crescente adopção desta perspectiva performativa para o estudo da cultura serve todo um programa destinado à reconfiguração do pensamento social e surge, assim, acompanhado de uma diluição das fronteiras entre disciplinas.

Os efeitos desta tendência sobre o domínio, sempre instável, dos Estudos de Teatro têm-se traduzido na reconsideração dos contributos que diferentes disciplinas, como os “Cultural Studies” (ou Estudos Culturais), podem trazer para o desenvolvimento articulado das abordagens histórica, analítica e teórica e para a própria redefinição do conceito de “teatro”. A natureza interdisciplinar e comparativa de cada abordagem deverá variar de acordo também com o sentido que se atribuir ao termo “teatro”, isto é, consoante ele seja entendido como forma artística, como meio de expressão ou como uma categoria de “performance” (ou espectáculo/representação cultural). Nesta última categoria, caberão manifestações tão diversas como os rituais, as cerimónias, os festivais, os jogos, as competições desportivas, as reuniões políticas, as campanhas eleitorais, o circo, as conferências, os concertos, enfim, um sem número de

Fernando Matos Oliveira acrescenta a uma já vasta obra no domínio dos estudos de teatro (cf. Oliveira 1997; Pedro 1999; 2001) mais este *Teatralidades. 12 Percursos pelo território do espectáculo*. Na breve introdução a esta mais recente recolha, o autor empenha-se sobretudo em esclarecer o sugestivo, mas potencialmente enganador, plural do título e em desenvolver, concretizando, o já mais clarificador subtítulo que lhe acrescentou. Este não é, efectivamente, um livro sobre “teatro”, se por “teatro” entendermos simplesmente a “arte na representação em palco”; o presente volume procura mesmo, nas palavras justas, mas imediatamente discutíveis do seu autor, “resistir à análise excessivamente territorializada do universo espectacular, sem deixar por isso” – como adverte e efectivamente acontece – “de ter em conta a especificidade constitutiva de cada um dos seus objectos” (p. 9). De uma forma algo inovadora no campo do que se vem escrevendo e publicando em Portugal, *Teatralidades* “insere-se, assim” – para regressar às palavras do autor na

eventos que efectivamente impliquem um lapso temporal limitado, um início e um fim, um programa organizado de actividades, um conjunto de representações, um público e um lugar para essa representação. Erika Fischer-Lichte – uma investigadora alemã surpreendentemente quase ausente do vastíssimo quadro de referências convocado por Fernando Matos Oliveira – sugere mesmo a comparação do teatro a um mercado, com base nas trocas de bens culturais entre o teatro e as outras esferas da vida social, outras instituições, representações culturais, formas artísticas e elementos da vida quotidiana (cf. Fischer-Lichte 1997: 1).

Parece-me esta digressão necessária para melhor compreendermos a natureza singular deste livro de Fernando Matos Oliveira, um volume que, oferecendo-se como recolha de diferentes ensaios, entre éditos (9) e inéditos (3), consegue a proeza de conciliar a abordagem de uma extraordinária variedade de objectos com uma notável coerência de perspectivas e preocupações teóricas, servidas por um óbvio talento ensaístico. Investindo, nas suas próprias palavras, nas "transações entre o drama social e o drama estético", estes *12 percursos pelo território do espectáculo* conduzem-nos num passeio caleidoscópico por textos e textualidades, livros e autores, formas artísticas e divertimentos populares, movimentos estéticos e acontecimentos sociais, espectáculos e festivais de teatro, a prática da encenação e a escola. Embora a sequência em que estes textos autónomos nos são apresentados no livro assegure um trânsito pleno de sentido, não se revela menos tentadora e produtiva a possibilidade de, numa espécie de pós-moderna libertinagem, baralharmos este jogo, redesenhando algumas das sequências propostas e as ligações sugeridas.

O livro abre com um ensaio dedicado ao "Simbolismo e teatro", no qual é explorada a "revolução formal e estilística operada pelo teatro simbolista e pós-simbolista". Convocando Wagner, Nietzsche e Ortega y Gasset, Fernando Matos Oliveira ilustra o caso português através de António Patrício, sistematizando com rara clareza o modo como o texto simbolista "afrontou a estabilidade das categorias dramáticas dominantes, adiantando: 1) a imobilidade actancial da personagem; 2) a indefinição espacial e temporal; 3) a dinâmica particular de uma acção reduzida aos ecos simbólicos e estáticos de situações mais ou menos sucessivas; 4) a monologação progressiva do discurso, entre outros recursos aparentemente contrários à sociologia do fenómeno teatral" (p. 14). Trata-se de uma caracterização sugestiva que nos convida a meditar sobre o efeito que estas experiências revelam ainda em algumas das propostas, aparentemente radicais ou inovadoras, das dramaturgias nossas contemporâneas mais recentes. A referência a Patrício justifica-se pela sua pertinência e antecipa uma estratégia recorrente em todos estes ensaios, mesmo quando o seu objecto ou matéria mais imediata de consideração não é a realidade portuguesa: na verdade, um dos triunfos destes "percursos" é contribuir, de forma modelar, para um permanente diálogo da realidade cultural, dramática ou teatral portuguesa com experiências estrangeiras, de maior reconhecimento ou impacto mais fundador.

No ensaio seguinte, sobre o interesse pelo objecto animado (seja ele marioneta, boneco, fantoche) manifestado pelo modernismo e pelas vanguardas históricas, a par da convocação dos contributos do visionário Edward Gordon Craig, do dramaturgo Maurice Maeterlinck e do poeta Rainer Maria Rilke, surge também o nome de Almada Negreiros, cuja obra "representa no contexto português o diálogo mais intenso com o objecto inanimado e as formas da cultura que o escolheram nas primeiras décadas do século XX" (p. 38). Num gesto também característico da estratégia reflexiva ensaiada por estes doze textos, "Estética e marioneta" termina com uma espécie de ponto de fuga: "o que gostaria aqui de destacar é o modo como o objecto inanimado responde a uma tradição que problematiza a condição moderna do sujeito, ao ponto de interrogar a própria saturação signíca do corpo humano" (p. 45).

Uma das virtudes mais eloquentemente demonstrada por estes doze ensaios é, justamente, a destreza com que o seu autor articula, em combinações e dominantes sempre variadas, as já referidas abordagens histórica, analítica e teórica. O efeito na leitura é igualmente triplo, uma vez que à recuperação da informação histórica se junta o vislumbre mais demorado sobre um determinado objecto e a sugestão teórica de mais largo e ressonante alcance.

Depois do simbolismo no teatro e da marioneta, os ensaios seguintes – sempre servidos por títulos e intratítulos onde, muitas vezes, o rigor se combina com a ironia – vão multiplicando os seus objectos de interesse: seja a "fractura simbólica introduzida pelo cinema no campo artístico" (p. 50), em "Hollywood no Chiado", que, além de explorar as consequências do aparecimento do cinema no "lugar do teatro no espaço público", nos dá a conhecer as reacções portuguesas, através das reflexões de Gonçalves Viana, Eduardo Scarlatti, Augusto de Lacerda, Agostinho de Campos ou Almada Negreiros; seja a discussão entre a defesa de um "vínculo dramático" para o espectáculo de ópera e a necessidade de reconhecimento do seu histórico "capital lúdico", no contexto de uma recensão crítica a um livro de Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*; seja ainda numa demorada reconsideração do lugar de Brecht hoje, talvez o "autor moderno pós-moderno por excelência" (p. 79), convocando quer estudos mais recentes sobre o dramaturgo, como o de Elizabeth Wright, quer o posicionamento assumido por "angustiados" descendentes, como Heiner Müller.

Sob o descritivo, mas não menos sugestivo título, "Conversação Et colagem", Fernando Matos Oliveira recupera das páginas virtuais do *Ciberkiosk* um dos mais penetrantes ensaios sobre a actividade do Teatro da Garagem e a produção dramática do seu director, Carlos J. Pessoa, a propósito do texto *Desertos*, aqui discutido não só no âmbito do trânsito geracional do teatro português das três últimas décadas, mas também como exemplo da "indiferenciação pós-moderna que vem caracterizando parte significativa da textualidade dramática" (pp. 94-5) mais recente: pense-se, sobretudo, na recusa da fábula, na substituição de uma noção mais

estruturada de diálogo pela simples troca de palavras entre personagens, e na colagem de discursos, muitas vezes assentes na reescrita paródica de outros tópicos.

Segue-se uma informativa visita à tradição renovada dos festivais de teatro, identificando antecedentes históricos e manifestações modernas, nomeadamente a realidade portuguesa pós-revolução; e, logo a seguir, uma incursão no *Paradoxo sobre o actor*, de Diderot, "um dos primeiros textos modernos a trabalhar para a dignificação da arte do teatro e para a apreciação social do papel do actor" (pp. 116-7), oportunidade para uma discussão das teses "emocional" e "racional" a propósito das metodologias de representação.

No característico zigzague que estrutura este livro, entre o teatro e a teatralidade, os dois textos seguintes constituem talvez os dois exercícios mais ousados e estimulantes na abordagem da sociedade ocidental como uma cultura de teatralizações. Partindo de um ensaio fundador do historiador holandês Johan Huizinga sobre a função social do jogo e a sua evolução nas sociedades humanas, *Homo Ludens* (1938), Fernando Matos Oliveira ensaia, em "No princípio era o jogo", uma discussão do jogo de futebol como manifestação enfática da "evolução geral do universo performativo" (p. 125), explorando as metaforizações teatrais de que o futebol tem sido alvo, resultando na sua associação à espectacularização da cultura contemporânea; num percurso que volta a combinar a perspectiva histórica com a sugestão teórica e a visão analítica, viajamos pela Revolução Industrial e a afirmação do Estado-Nação, o estudo sociológico e a associação tribal. Em "Cenas da rua", é o acontecimento de Maio de 68 que é explorado como o "tempo de uma teatralidade multiforme", recuperando as palavras célebres de Daniel Cohn-Bendit sobre aquela experiência como "uma espécie de festa"; Fernando Matos Oliveira sugere mesmo o cruzamento na rua do "ímpeto vitalista do teatro da crueldade" – de Artaud – "com a pedagogia histórica do teatro épico" (p. 136) – de Brecht. Numa nota valiosa, acrescenta que "nos anos seguintes a Maio de 68, o poder descritivo do referente teatral penetraria os domínios da Psicologia Social, da História e da Antropologia" (*ibidem*).

No penúltimo ensaio, regressamos ao teatro para, a propósito do espectáculo *As barcas*, encenado por Giorgio Barberio Corsetti, Fernando Matos Oliveira ensaiar um utilíssimo percurso pela centralidade dos clássicos na criação teatral de todo o século XX e, sobretudo, na construção histórica da autonomia do encenador. Das experiências fundadoras da companhia dos Meininger e de Max Reinhardt até ao diagnóstico da "débil presença dos clássicos no teatro português" (p. 148), passando pela caracterização do labor dramaturgic, este é um daqueles ensaios que não recebe, de forma assaz produtiva, aliás, uma análise mais "territorializada do universo espectacular". Poderá ser também um dos ensaios em que um ou outro entendimento da tarefa contemporânea da encenação mereceria uma reflexão mais demorada e problematizada, porque talvez não baste dizer que "à beira do século XXI, encenar é mais do que nunca ler e interpretar, não apenas amplificação medial da letra silenciosa do texto" (p. 149), assim condenando o

espectáculo a uma condição derivativa da qual ele se vem libertando desde o visionarismo de Craig.

O último dos ensaios ocupa-se de forma particularmente crítica, das relações entre o teatro e a escola, denunciando aquilo que parece ser uma dificuldade desta última em acompanhar as profundas transformações que tanto a textualidade como a teatralidade contemporâneas vêm sofrendo, nomeadamente em Portugal, onde se vêm ensaiando experiências de escrita de inspiração pós-dramática e criações de tom mais performativo. O autor não resiste mesmo, numa precipitada provocação, a presumir que "é muito improvável que uma aula sobre drama apresente A. Appia seja a quem for" (p. 168) – uma lacuna que, a confirmar-se, poderá o próprio, também ele professor, colmatar...

Teatralidades exhibe a legítima ambição de sugerir um paradigma de reflexão, histórica e teoricamente servido de forma ajustada, no que é talvez só suplantado pela originalidade e surpresa de algumas análises, motivadoras, muitas vezes, de um diálogo crítico com o leitor. Este livro parece confirmar uma das aspirações da já citada Erika Fischer-Lichte quando vislumbra nos Estudos de Teatro a possibilidade de um paradigma, no momento em que as humanidades se abrem a novas abordagens interdisciplinares (cf. Fischer-Lichte 1997: 22). Também porque, como a ampliação e apropriação metafóricas da teatralidade sugerem, o teatro é, com todas as suas transformações e evoluções técnicas, um último resíduo em que as pessoas podem publicamente comunicar umas com as outras. Esclareça-se, contudo, que a reflexão de Fernando Matos Oliveira evita cuidadosamente tal pressuposto ritualista, preferindo antes o rigor especulativo como estratégia para o alargamento da reflexão que, entre nós, se vem praticando sobre o objecto teatro e as diversas metaforizações que lhe estão associadas.

Referências bibliográficas

- FISCHER-LICHTE, Erika (1997), *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (1997), *O destino da mimese e a voz do palco. O teatro português moderno: Pessoa, Almada, Cortez, Coimbra, Angelus Novus*.
- PEDRO, António (1999), *Antologia poética*, edição de Fernando Matos Oliveira, Coimbra, Angelus Novus.
- (2001), *Escritos sobre teatro*, introdução, selecção e notas de Fernando Matos Oliveira, Coimbra e Lisboa, Angelus Novus e Cotovia, com o Teatro Nacional S.João.
- SCHECHNER, Richard (1994), *Performance Theory*, New York & London, Routledge [1977].
- (2002), *Performance Studies: An Introduction*, London & New York, Routledge.

* Este texto recupera a apresentação pública de *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, realizada no dia 10 de Maio de 2003, no Teatro Académico de Gil Vicente, Coimbra, no âmbito da Semana Internacional de Teatro – SITE, Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003.



Publicações de teatro em 2003

Lista compilada por Maria Helena Serôdio

Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

AA.VV., *Teatro popular mirandês: Textos de cariz profano* (18 peças seguidas, em apêndice, de mais 4), recolhido e editado por GEFAC (Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra), prelúdio de João Maria André, Coimbra, GEFAC Et Almedina, [2003].

AA.VV., *Teatro português em um acto (1800-1899)*, organização, selecção e notas de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, IN – CM, Biblioteca de Autores Portugueses, 2003.

AMARAL, Diogo Freitas do, *Viriato*, Lisboa, Bertrand, 2003.

ÁVILA, Norberto, *Do desencanto à revolta; Os desertados da pátria*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2003.

BARBOSA, Miguel, *O último colonialista*, Lisboa, Universitária Editora, 2003.

BARBOSA, Miguel, *Os profetas da palha* (versão revista de *O palheiro*, Lisboa, Best Seller, 1963), prefácio de Sebastiana Fadda e duas cartas inéditas de Fernando Namora e José Cardoso Pires de 1963 sobre *O palheiro*, Lisboa, Universitária Editora, 2003.

CARVALHO, Armando Silva, *Menino ao colo: Momentos, falas, lugares do sublime Stº. António*, Lisboa, Assírio Et Alvim, Gato Maltês, 2003.

CHAVES, Joaquim, *Inéditos e dispersos*, preparação e abertura de Duarte Chaves, introdução de Maria da Conceição Costa Azevedo, Braga, Edições APPACDM, 2003.

CÓRREGO, Manuel, *Nem putas nem ladrões: Fábula da vida real*, Porto, Campo das Letras, 2003.

CÓRREGO, Manuel, *O general e o ditador; Sobre um tema de Rachmaninov*, S. João da Madeira, O Regional, 2003.

EIRAS, Pedro, *Um forte cheiro a maçã*, Porto, Campo das Letras, 2003.

FARIA, Álvaro, *A história de Suleiman*, Porto, Campo das Letras, 2003.

FIGUEIREDO, Tomaz de, *Obras Completas (A rapariga da Lorena, O visitador extraordinário, A barba do menino Jesus, Os lírios brancos ou a salvação universal, O homem do quiosque, A nobre cauda, O embate, e os fragmentos Loiros de morte ou talvez quarto minguante e O morto e os vivos)*, prefácio de António Manuel Couto Viana, Lisboa, IN – CM, 2003.

MACHADO, Carlos Alberto, *Aquitanta: Monólogo teatral*, prefácio de Manuel de Freitas, Lisboa, Edição de Autor, 2003.

MARTINS, Jorge, *O sacrilégio de Odivelas*, Póvoa de Santo Adrião, Europress, 2003.

MENDONÇA, Guilherme, *Tristes trópicos*, Porto, Campo das Letras, 2003.

MURRAÇAS, André, *O espelho do Narciso gordo*, Lisboa, 101 Noites, 2003.

OLIVEIRA, Custódio, *Bernardino Machado: Um homem livre*, prefácio de Mário Soares, Porto, Edições Afrontamento, 2003.

PAÇO D'ARCOS, Joaquim, *Teatro completo (Boneco de trapos, O cúmplice, O ausente, Paulina vestida de azul, A ilha de Elba desapareceu, Um par de luvas vermelhas, O crime inútil, O braço da justiça, Antepassados vendem-se)*, introdução, pesquisa e análise crítica de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, IN – CM, 2003.

PARREIRA, Francisco Luís, *Tristão e o aspecto da flor; História do escravo Bartleby*, Lisboa, Errata, 2003.

ROSA, Armando Nascimento, *Um Édipo: Mitodrama fantasmático em um acto*, Évora, Casa do Sul, 2003.

Peças em reedição

COSTA, Orlando, *Sem flores nem coroas* [1971], Lisboa, SPA Et Dom Quixote, 2003.

VICENTE, Gil, *Auto de Inês Pereira* [1992], edição revista de Cristina Almeida Ribeiro, Charneca da Caparica, Edições Duarte Reis, 2003.

VICENTE, Gil, *'Auto da Lusitânia', seguido de 'Triumpho do Inverno'*, Lisboa, Hugin Editores, 2003.

Traduções

BECKETT, Samuel, *'Aquele vez' e outros textos (Passos, Cadeira de baloiço, Fragmento de teatro I)*, trad. Diogo Dória e Luís Miguel Cintra, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2003.

CAMUS, Albert, *Os possessos*, (adapt. romance de Dostoievski), trad. Armando Ferreira, Lisboa, Livros do Brasil, Coleção Miniatura, Nova Série, n° 14, Área Literatura, 2003.

JARRY, Alfred, *O amor em visitas*, trad. Célia Henriques e Vítor Silva Tavares, Lisboa, Et etc, 2003.



KLEIST, Heinrich von, *Pentésilea*, trad. e posfácio de Rafael Gomes Filipe, Porto, Porto Editora, Coleção Biblioteca Sudoeste, 2003.

KRAUS, Karl, *Os últimos dias da humanidade* [1922], trad. e posfácio de António Sousa Ribeiro, Lisboa, Antígona, 2003.

MAALOUF, Amin, *O amor de longe* [libreto], trad. António Pescada, Algés, Difel, 2003.

ONETTI, António, *A rua do Inferno (Marcado pela fé, Tipex, Santíssima apunhalada, Puro sangue)*, trad. António Gonçalves, Clara Riso, Jaime Rocha e Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos, Livrinhos de teatro (n.º 2), 2003.

PINTER, Harold, *Guerra / War* [edição bilingue], trad. Pedro Marques, Jorge Silva Melo e Francisco Frazão, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, Biblioteca O Barco Ébrio, n.º 6, 2003.

PRESNIAKOV, Irmãos, *Terrorismo; No papel de vítima*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Artistas Unidos, Livrinhos de teatro (n.º 3), 2003.

PRÉVERT, Jacques, *Cenas (O retábulo das maravilhas, Guignol, Fantasmas, Bela-linguagem, Anabiose, Um drama na corte, Secção de objectos perdidos, Palavras e músicas: O refractário)*, trad. Célia Henriques, Diana Dionísio, Eduarda Dionísio, Manuela Torres, Pedro Castello Lopes, Pedro Rodrigues e Vitor Silva Tavares, Lisboa, & etc., em colaboração com Abril em Maio, 2003.

RACINE, *Fedra*, transcrição em versos dodecassílabos portugueses, posfácio e notas de António Barahona, Porto, Porto Editora, Biblioteca Sudoeste, 2003.

SCIMONE, Spiro, *Café; A festa*, trad. Jorge Silva Melo, com a colaboração de Américo Silva e Alessandra Bâsamo, Lisboa, Artistas Unidos, Livrinhos de teatro (n.º 1), 2003.

SÉNECA, *Fedra*, trad. Ana Alexandra Alves de Sousa, Lisboa, Edições 70, 2003.

SHAKESPEARE, William, *Henrique IV*, introdução, tradução e notas de Gualter Cunha, Porto, Campo das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, William, *O amansar da fera*, introdução, tradução e notas de Nuno Ribeiro, Porto, Campo das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, William, *Ricardo III: um projecto de Francisco d'Orey e Nuno Ricou Salgado, a partir de Henry VI (Part 3) e Richard III*, trad. Paula Seixas, Évora, Casa do Sul, 2003.

SHAKESPEARE, William, *Sonho de uma noite de verão*, trad. e versão infantil de Hélia Correia, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

SHAKESPEARE, William, *Tito Andrónico*, trad. José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II & Elo, 2003.

SHAW, Bernard, *A profissão da Sr.ª Warren*, trad. Guilherme Mendonça, Porto, Campo das Letras, 2003.

SÓFOCLES, *Tragédias*, tradução do grego por Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu

Fialho, prefácio de Maria do Céu Fialho, Coimbra, Minerva, 2003.

TCHÉKOV, Anton, *Opomar das cerejeiras*, trad. Isabel Sequeira, revisão do russo por Maria Ivanovna Miklaia, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2003.

WILDE, Oscar, *A importância de ser Earnest e outras peças [O leque de Lady Windermere, Uma mulher sem importância, Um marido ideal]*, trad. Januário Leite, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

Estudos / Documentos

ALÇADA, João Nuno, *Por ser coisa nova em Portugal: Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

ARAGÃO, Isabel, *Debater valores fazendo teatro*, Leiria, 2003.

ASSUNÇÃO, Ana et al. (coord.), *Ensaios vicentinos: Gil Vicente – A Escola da Noite*, Coimbra, A Escola da Noite, 2003.

AZEVEDO, Sérgio, *Histórias de teatro e outras paralelas*, Vol. I, Lisboa, Multisaber, 2003.

BASTOS, Glória / VASCONCELOS, Ana Isabel, *'Falar verdade a mentir', de Almeida Garrett (leitura orientada para o 8.º ano)*, Porto, Porto Editora, 2003.

BENTO, Avelino, *Teatro e animação: Outros percursos do desenvolvimento sócio-cultural no Alto Alentejo*, Lisboa, Colibri, 2003.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

BRILHANTE, Maria João et al. (org.), *Gil Vicente 500 anos depois: Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da FLUL*, 2 vols., Lisboa, IN-CM, 2003.

CABRAL, Carlos, *Manual de iluminação*, Lisboa, INATEL, 2003.

CARREIRA, Laureano, *Uma adaptação portuguesa (1771) de Dom Juan de Molière*, Lisboa, Hughin, 2003.

COSTA, Isabel Alves, *O desejo de teatro*, Porto, Edições Afrontamento, 2003.

COSTA, Isabel Alves, *O desejo do teatro: O instinto do jogo teatral como dado antropológico*, Lisboa, FCG & FCT, 2003.

FILIFE, Fernando / PRETO, Gonçalves, *Armando Cortez 1928-200*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2003.

LE WINTER, Oswald, *Shakespeare na Europa*, trad. Isabel Veríssimo, Mem Martins, Europa-América, 2003.

MASCARENHAS, José, *'La bella selvaggia', de Carlo Goldoni, na versão setecentista de Nicolau Luiz da Silva*, prefácio de António Ventura, Lisboa, Edições Colibri, 2003.

MATOS-CRUZ, José de, *Artur Ramos: O olhar e a representação*, Lisboa, SPA & Dom Quixote, A obra e o autor, 2003.

NASCIMENTO, Aires A., *Sófocles: 25.º centenário do seu nascimento*, Lisboa, Edições Colibri, 2003.



- OLIVEIRA, Fernando Matos, *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- ROCHA, Natércia, *Vamos todos ao teatro*, ilustrações de Isabel Pissarra, Lisboa, 2003.
- ROSA, Armando Nascimento, *As máscaras nigromantes: Uma leitura do teatro de António Patrício*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- ROSA, Vasco (org.), *Fotobiografia de Beatriz Costa: Avenida da Liberdade*, Lisboa, Media Livros, 2003.
- SAMPAIO, Jaime Salazar, *Percursos de um dramaturgo*, Lisboa, IN - CM, Coleção Arte e Artistas, 2003.
- SERÔDIO, Maria Helena et al. (orgs.), *Teatro em debate(s)*, Lisboa, Livros Horizonte, em colaboração com o Centro de Estudos de Teatro e a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2003.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 2003.
- VASQUES, Eugénia, *O que é o teatro*, Lisboa, Quimera, 2003.
- XAVIER, Leonor, *Raul Solnado: A vida não se perdeu*, Lisboa, Oficina do Livro, 2003.

Outras reedições

- BARBOSA, Pedro, *Teoria do teatro moderno: A hora zero* [1982], 2.ª edição, Porto, Edições Afrontamento, 2003.
- GOETHE, Johann W., *Fausto* [1999], 2.ª edição, tradução, introdução e glossário de João Barrento, imagens de Ilda David, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

Publicações periódicas

- Adágio*, n.ºs 32/33, Janeiro-Julho 2003, vol. 1: *A prática: Gil Vicente*, Évora, Centro Dramático de Évora, dir. José Carlos Faria.
- Adágio*, n.ºs 34/35, Setembro 2002–Janeiro 2003, vol. 2: *A investigação: Gil Vicente*, Évora, Centro Dramático de Évora, dir. José Carlos Faria.
- Artistas Unidos: Revista*, n.º 8, Julho 2003, dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia.
- Cadernos: Benno Besson*, n.º 18, Julho 2003, dir. Joaquim Benite, Almada, Companhia de Teatro de Almada.
- Duas Colunas*, n.ºs 1 a 7, director José Luís Ferreira, editor João Luís Pereira, Porto, Teatro Nacional S. João.
- Sete palcos: Teatro galego*, Revista da Cena Lusófona, Associação para o Intercâmbio Teatral, n.º 4, Maio 2003, dir. António Augusto Barros, coordenação deste número Inmaculada López Silva e Dolores Vilavedra.



Actor Taborda: O homem, o actor e a imagem

Selda Soares

Taborda, esse character de ouro (...) que adivinhou a escola realista, quando ainda ninguém pensava nela, é a jóia mais preciosa do palco portuguez, a mais veneranda reliquia da arte nacional.

Sousa Bastos [1908]

Notas biográficas

Francisco Alves da Silva Taborda nasceu em Abrantes, a 8 de Janeiro de 1824. Ainda criança, foi para Lisboa entregue aos cuidados de familiares. Fez-se aprendiz numa tipografia da capital. Fez-se sócio de um pequeno teatro designado "O Timbre", situado na Rua do Arco. Neste espaço estreou-se em *O diplomata*. Continuou numa segunda produção, *Mazélia*. O tipógrafo Motta, seu patrão, adoptou um barracão anexo à tipografia para sala de teatro, a que chamou Teatro do Ginásio.

Taborda estreou-se na abertura do Teatro do Ginásio a 16 de Maio de 1846, num melodrama de Cesar Perini de Lucca, intitulado *Os fabricantes de moeda falsa*. Afastado da cena devido às agitações revolucionárias de então, regressou ao Ginásio em 1852, destacando-se na interpretação de *O misantropo*. Relatam os periódicos da época o sucesso obtido neste trabalho. A sua carreira fez-se no Ginásio, uma época no Teatro D. Maria, duas épocas no Teatro da Trindade, em participações temporárias nos restantes teatros de Lisboa, do Porto e em teatros da província.

> (1)



Viveu os últimos dias de vida no nº 76, 2º andar, da Rua do Diário de Notícias. De acordo com um periódico da época, foi vontade de Tabora nunca retirar das vitrines "as coroas que lhe tinham sido ofertadas em tantas noites de glória, e não desejava que sobre o seu athaude fossem depostas corôas ou flôres".

Morreu em Lisboa, no dia 5 de Março de 1909. O seu nome ficou em ruas, em largos e em edifícios de teatro por todo o país. Trata-se de um caso ímpar do teatro português: a sua memória atravessa o tempo, tem a marca da profissão ligada ao nome e detém uma construção iconográfica particular.

A fotografia: uma poética dos corpos

A sequência de imagens que propomos, sugere dois critérios: um cronológico, mais ou menos implícito, ajuizado, em traços largos, a partir da observação de cada imagem. Outro temático, resultado de uma leitura que cruza os documentos e recolhe o que parece resultar como linhas de força das imagens apresentadas.

Determinámos duas grandes fases: uma relativa ao actor mais jovem, outra ao actor mais velho. Mas, se a primeira fase pressupõe uma ordem mais natural, a segunda fase propõe uma estrutura temática. São imagens que organizámos em vários ciclos: ciclo da contemplação, um estudo do sujeito (o sujeito estuda as suas possibilidades dramáticas), a observação da posteridade (o sujeito olha-nos) e, por fim, um derradeiro conjunto de imagens: o sujeito afasta-se, fecha-se e abre o ciclo da introspecção (os olhos já não nos olham, afastam-se gradualmente e a figura começa a esconder-se em pouca luz).

Nestas premissas propomos um olhar sobre algumas fotografias de Tabora, entre as inúmeras que o arquivo do Museu Nacional do Teatro guarda.

Antes de emprendermos uma análise dos objectos iconográficos que se apresentam, é necessário interrogar a natureza desse conjunto de documentos. São, na sua maioria, imagens fotográficas, a preto e branco e sépia, algumas são gravuras copiadas de fotografias. Poucas são datadas. Algumas referem o fotógrafo. Da génese de uns e outros documentos não nos interessa, de momento, alongadas considerações. A nossa análise propõe um olhar de *spectator* (aquele que vê, que é espectador) sobre os

suportes e sobre dois pólos do acto fotográfico: o que é representado, que designamos como referente ou *spectrum* (pela sugestão de uma relação com o espectáculo proposta pela raiz do termo), e, em alguns casos, o fotógrafo, que designámos como *operator* (aquele que opera, que exerce uma acção sobre a obra), numa apropriação da classificação proposta por Barthes (1981).

Acompanha a reflexão toda uma teorização da fotografia que se tem vindo a realizar desde a sua descoberta. Considerada espelho, transformação ou vestígio de um real que nela se representa, a fotografia inscreve, desde a sua origem, um espaço no modo de captar e representar a realidade. Propõe um discurso e atravessa o tempo numa vontade desenfreada de o tornar presente. No âmbito específico do teatro, esse espaço de representação e de discurso abre uma espécie de vertigem na análise: é duplo espaço de representação. No contexto do século XIX, e no caso específico do retrato de actor, recordamos a componente mimética de que se reveste a fotografia. Porém, chegadas aos nossos dias, estas imagens passadas exigem uma tripartição do olhar: a fotografia foi espelho (*mimesis*) do real nela representado, numa assumpção nítida de se apresentar igual ao instante captado; foi transformação desse real, na medida em que nela interagem escolhas, olhares e inscrições dos corpos (o do *spectrum* e o do *operator*) e da tecnologia (máquinas, lentes, películas, distâncias, tonalidades); é, também, vestígio de um real que existiu, que esteve lá e que regressa nas impressões que o suporte ainda dá a ver.

Acresce referir um outro factor na presente reflexão: a fotografia transporta consigo um discurso, inscreve uma narrativa e conta uma história. Assim, parece-nos que cada objecto vale pelo que propõe ou sugere. Dito de outra forma: cada fotografia provoca reacções do corpo espectador, aquilo que Barthes designa como aventura e animação. Deste modo, as nossas considerações fundam-se naquilo que em cada imagem nos parece determinante e que propõe essa aventura, por um lado, e, num discurso que inferimos da análise do conjunto dos materiais, uma impressão de animação do corpo *spectator*, por outro.

Em cada imagem há algo que nos provoca e nos impele numa aventura que é a do olhar. Trata-se do *punctum* que cada imagem enverga, aquilo que presidiu à selecção aqui proposta:



as fotos a que me refiro estão efectivamente pontuadas, por vezes até salpicadas, por esses pontos sensíveis. Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos (...) porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (...). (Barthes 1981: 46-47)

O conjunto das imagens provoca uma animação do *spectator* e conduz a dois paradigmas: uma narratividade do olhar dos corpos envolvidos (*operator*, *spectrum* e *spectator*) e uma sugestão de movimento que o *spectrum* parece empreender no conjunto das imagens em análise. É deste último que nos ocuparemos.

O discurso das imagens

Há, nas imagens do actor Taborda, uma sugestão de movimento que se lê ao cruzar os documentos. Uma espécie de percurso do corpo sobre si mesmo, uma rotação que o tempo inscreve e que os suportes revelam. Entre tantas abordagens possíveis que a fotografia poderá propor, este olhar sobre a sugestão de deslocação do corpo representado pareceu-nos dominante.

As primeiras imagens referem-se à fase jovem do actor. **(1)** Faz-se retratar em pose de cidadão: é um actor importante, em início de carreira, famoso.

O ciclo dos postais também o afirma: todos têm um postal do seu actor favorito, a imagem circula, publicita-se. É a confirmação de uma imortalidade garantida, que chegou mesmo a passar as fronteiras (não raros são os documentos que pertencem a colecções francesas de postais ilustrados). Alguns são autografados. Da popularidade falam as fotografias em postais e, com a força do discurso da caricatura, a simbologia da coroa de louros, no braço esquerdo da figura.

Nesta primeira fase, o actor é retratado em imagem truncada, com raras excepções, onde todo o seu corpo se inscreve. Desta fase ficaram os bustos apenas, num gesto revelador de uma vontade de imortalizar: erguem-se bustos de homenagem em pilares que os elevam como corpos. É o rosto que se quer representar como forma de identificação imediata pelos receptores de todos os tempos. Reduzido ao busto, este actor "de cidade" não se faz representar com os "objectos de cidade" próprios das imagens truncadas (Barthes 1997: 19-21). Quando o corpo inteiro se inscreve, há uma pose de balcão enquadrada pela cortina, que cai, sugerindo a vinculação do sujeito a esse acessório de teatro. E há um olhar profundo que nos incomoda e nos obriga a assistir. Esse é o *punctum* que se ergue no silêncio destas primeiras imagens. É "uma beleza que não fala", mas que conta uma história através do silêncio. Falam os objectos.

Entre a fase jovem e a fase do actor mais envelhecido, estão algumas imagens de pose: dizem respeito a Taborda numa galeria de personagens, escolhidas entre muitas de toda a sua carreira. **(2 e 3)**

Destes retratos de pose, é curioso o pormenor com que o actor se faz representar: a bengala e a cartola. Nítidos "objectos de cidade" para o cidadão iluminado pela doce luz do estúdio, a bengala e a cartola são agora acessórios de teatro, entre outros objectos que ajudaram à construção das personagens;

< (4)



> (5)



porém, a mão que segura não é a mesma que se destaca nas fotografias de cidadão. E num actor que parece ter como mão directora a mão esquerda é, decerto, curioso o facto de usar os objectos na mão direita, em grande parte das fotografias de personagem (a mão direita segura objectos, avança em relação ao corpo, destaca-se nos planos de imagem).

O perfil é o mesmo desde o início, salvo raras excepções: o lado direito da face não é mostrado. Uma vez mais, o lado esquerdo do actor parece ser o lado dominante.

O ciclo da contemplação, inscrito num conjunto de imagens, apresenta algumas curiosidades. O olhar do *spectrum* parece conferir uma beleza impar às imagens. Trata-se de um olhar roubado pelo *operator* e nessa tirania inscreve-se o *punctum* destas imagens: aquilo que mais nos anima e que mais nos perturba é uma sugestão de indiferença do *spectrum* ao próprio acto fotográfico e, paradoxalmente, uma inscrição da presença, na distância do tempo, quando, de olhos nos olhos, somos invadidos pelo seu regresso. (4)

O aspecto aparentemente distante do actor não esconde a mudança de posição: é a face esquerda que se mostra, enquanto a direita (sempre mais fraca) é apoiada pela mão. O braço esquerdo avança e adianta-se ao corpo. Mas a mão esquerda esconde-se, em cima da balastrada de uma varanda de estúdio: do lado de cá da varanda é a cena, do lado de lá é a cidade, onde o actor se ilumina e "recupera um rosto ideal, limpo" (Barthes 1997: 19-21).

Toda a narrativa de imagens se constrói, ou reconstrói. As imagens "conversam" entre si e relacionam-se inesperadamente. Ao olhar juntam-se as mãos. As mãos parecem, a partir de agora, contribuir para a orientação do discurso. São o *punctum* destas imagens. E essa mão esquerda, que esconde algo e não se mostra (falta-lhe o objecto bengala, talvez), vai ser recordada na gravura de "Homenagem ao glorioso Taborda". (5)

Nesta gravura, cuja figura central copia uma fotografia, o discurso é simbólico. Cada elemento existe para dizer uma

multiplicidade de coisas. E tudo é construído em torno da imagem do actor que, ao centro, vai assistindo de olhos postos em nós.

Vejamos, pois, como se constrói o discurso neste documento. Começemos pela direita, em cima: a sequência de rostos de expressões várias sublinham o responsável pelo possível folheto: "Fábrica da Pampulha". Doze rostos diferentes aludem às múltiplas expressões faciais do actor que se quer homenagear e, possivelmente, sugerem os doze meses do ano, na sua multiplicidade de características (metáfora para Taborda). A representação da cara simboliza a evolução do vivo desde as trevas até à luz. O actor encontra-se num momento de glória de toda a sua carreira: alcançou a fama e, por isso, alcançou a luz. É reconhecido.

Segue-se, mais à esquerda, e já de cima para baixo, a representação do ramo da oliveira para registar o paraíso dos eleitos, onde Taborda se insere. O *joker* associa-se às duas máscaras e reforça o carácter cómico da figura central. Taborda foi um actor de comédia. Invoca-se o teatro e sublinha-se uma referência à eloquência através da representação da espada (tal como a língua, a espada tem dois fios). O cálice recorda o brinde que se faz ao actor, a lanterna simboliza a clareza de espírito e a imortalidade para lá do corpo. Ao lado, uma chave inscreve o acesso ao paraíso celeste e ao paraíso terrestre, o poder de abrir e fechar, e recorda o mestre, o iniciador, aquele que detém o poder de decisão e de responsabilidade. Marcam-se, assim, as etapas que conduzem à iluminação e à descoberta. Faz-se passar uma fita comemorativa, saída da boca da primeira das doze caras representadas (lembrando o discurso directo), onde se registou "Fábrica da Pampulha" e onde se registará "Homenagem ao glorioso actor Taborda". Fecham-se os símbolos e abre-se o nível linear da imagem: a imagem do actor homenageado sugere uma serenidade que só o "actor de cidade" possui. Essa limpidez de alma lê-se nos olhos que nos olham. A naturalidade da pose repete gestos de anos: a mão esquerda ocupa-se de um objecto (é preciso ocupar a mão directiva,



< (6)

quando esta não tem a habitual bengala ou cartola) e a direita apoia a cabeça abandonada. De todas as imagens, esta é possivelmente a mais eloquente.

O ciclo em que o sujeito estuda as suas possibilidades dramáticas tem início numa sequência de sete rostos cujas expressões diferem entre si. **(6)** Entre esta fotografia e a gravura anterior há uma simultaneidade: ambas se conheceram entre si. Por outro lado, regista-se uma cumplicidade: ambas dão a ver uma vontade de transformar o real representado, apesar da *mimesis* do rosto e dos vestígios desse real inscritos nos suportes.

É, sem dúvida, uma imagem narrativa (conta-se uma história, alongada na colocação ao baixo do suporte) e a narrativa é fechada: o primeiro rosto, à esquerda, está virado para o segundo rosto e o último rosto, à direita, vira-se para dentro da imagem, que ele próprio encerra. Destaca-se o rosto do meio por assumir uma posição central relativamente aos outros, como se invocasse o fiel da balança: direito, hirto, justo. O número sete sugere a perfeição, o homem completo, o homem perfeitamente realizado.

O actor estuda e prepara-se; a mesma lição sugeriu o actor Garrick quando se fez representar com um manual de actor, aberto numa página que representava sequências de rostos. Há uma declaração do trabalho de actor: imita a natureza, copia-se e copia os estudos, observa. Há, em simultâneo, da parte do fotógrafo a vontade de inovar e de, transformando uma prática comum do registo de um só corpo ou de um só rosto, construir um discurso que assina (a sua arte) mas que é paráfrase do discurso do referente (a arte do actor). Não é uma imagem "roubada", como a maioria dos retratos. É, antes de tudo, uma imagem convocada e construída duplamente (pelo actor que convoca personagens e pelo fotógrafo que construiu uma narrativa).

Uma outra fotografia mostra uma vez mais o carácter inovador do actor (e/ou do fotógrafo): a dupla imagem de si abandona o cariz descritivo do referente que está só e

reforça o carácter narrativo. No modo como se inscrevem os corpos *spectrum* e *operator* reside aquilo que nesta imagem nos anima. **(7)**

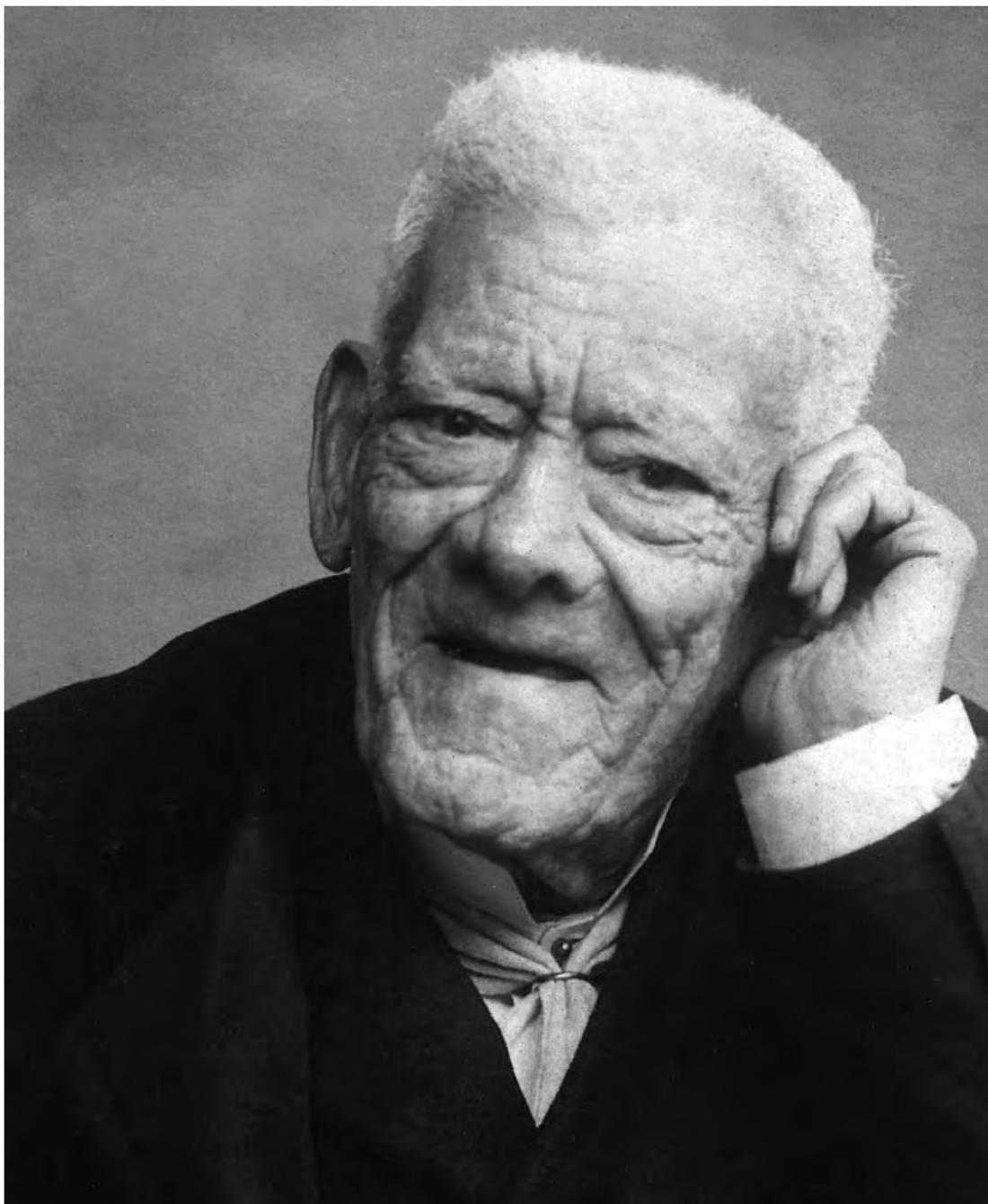
Nesta breve ilusão, a fenda esconde-se na sombra, por isso, não se representa a luminosidade do espaço. Da ficção caminhamos para a realidade, à semelhança do processo de escrita e de leitura que se processa da esquerda para a direita. A imagem dominante é a da direita, onde a mão esquerda segura o objecto. A outra figura funciona como o seu reflexo, ao espelho. Nunca alguém viu directamente a sua cara, só através de um espelho, ou a projecção da sua própria imagem na fotografia. A cara não é para si próprio é para o outro, e a parte que mostramos ao outro é o eu íntimo, parcialmente desnudo, infinitamente mais revelador do que o resto do corpo.



> (7)

A cara é o divino no homem. Não nos situamos nas imagens truncadas do início, mas parece-nos que é ao rosto que regressamos. É a sugestão de presença do próprio *spectrum*. Uma outra fotografia parece ser parte verdadeira desta realidade (esta imagem foi produzida muito próxima das duas anteriores) e desta narrativa. **(8)** Os olhos olham-nos e incomodam, questionam-nos. Parece ser um fim que

->(8)



se anuncia. A pose é mais grave do que as anteriores. Desta vez, de frente, de olhos nos olhos. Essa pseudopresença quase que vive.

Os olhos, nestas imagens, são espelhos onde não nos revemos. Mas incomoda-nos essa ousadia do *spectrum*, quase um desafio. O sujeito observou a posteridade quando olhou para a câmara e galgou todas as fronteiras do tempo e do espaço. Parece ser o propósito das últimas imagens de Taborda, mais circunspecto: somos olhados, mas sugere-se uma maior leveza de espírito. Há um sorriso que se inscreve como um filtro. Ganhou segurança.

Retratado em grupo (Beatriz Rente e Caetano Reis aparecem sentados, Marcelino Franco, Taborda e Carlos Borges estão de pé), o actor sugere o seu envolvimento com o meio de actores e inscreve-se ao centro: é figura de destaque, é importante. (9) Foi o único do grupo que olhou a objectiva (o olhar da senhora está distante), e, desse modo,

parece sair da trama de olhares que se cruzam neste suporte. Ninguém é surpreendido pelo olhar do outro. Nesta imagem, o olhar conta uma história, mas não contracena. A fotografia ilustra uma viagem do grupo à Beira Baixa, conforme inscrição no verso do documento: "Viagem à Beira Baixa em Agosto de 1893".

As duas últimas fotografias anunciam o fim. De pé, o actor fez-se representar em pose. (10) Lembra um estilo que se inscreve na fase final da vida. O tom é sério. A mão esquerda retoma a direcção do corpo e segura um chapéu. A direita já se escondeu dentro do capote. Os olhos já deixaram de nos olhar. O perfil não é o mesmo do início: parece que a volta se cumpre e o corpo chega ao fim de um ciclo, depois de girar sobre si próprio.

De súbito, na última fotografia, mostra a outra face e fixa os olhos para sempre no infinito. (11) O contra luz desta imagem impressiona. Anima-nos esse contraste



< (9)



sublime. Há uma serenidade do *spectrum* que nos prende e nos faz regressar uma vez mais à imagem. E há uma proximidade, quase intimidade, que não nos passa despercebida, porque é única no conjunto fotográfico apresentado. Mas é a luz, apesar de ténue, que recorta e destaca. Pontua. É nela que encontramos o *punctum*. A luz é fraca como a vida. Porém a imortalidade inerente ao processo fotográfico é reforçada:

< (10)

Quando o acontecimento tiver acabado, a fotografia ainda existirá, o que confere ao acontecimento uma espécie de imortalidade (e importância) que de outro modo nunca teria. Enquanto pessoas concretas se suicidam e se matam umas às outras, o fotógrafo fica atrás da sua câmara, criando um minúsculo elemento de um outro mundo: o mundo das imagens que se propõe sobreviver a todos nós. (Sontag 1986: 21)

Espelho, transformação ou vestígio, as imagens trazem-nos uma memória, a ilusão da presença, o atrevimento de desafiar o tempo e o espaço, e o desejo de possuir o que nela é apenas uma impressão. É esta eloquência que o conjunto de imagens do actor Taborda sugere. O nosso olhar foi apenas uma forma de abordagem entre muitas que outros olhares poderão empreender, ante a riqueza iconográfica que se nos depara. É precisamente esta riqueza e as múltiplas leituras subterrâneas possíveis que conferem ao conjunto fotográfico do actor Taborda um valor (re)construído de cada vez que a ele regressamos.

< (11)



Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1981), *A câmara clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.
 -- (1997), *Mitologias* [1957], trad. José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70.
 BASTOS, Sousa (1997), *Dicionário de teatro português* [1908], Coimbra, Ed. Minerva (Ed. Fac-similada).
 SONTAG, Susan (1986), *Ensaio sobre fotografia* [1973], trad. José Afonso Furtado, Lisboa, Dom Quixote.



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Seródio Paulo Eduardo Carvalho Rui Cintra
Assembleia Geral	Luiz Francisco Rebello Fernando Midões
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Maria João Caetano Mónica Guerreiro
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (geral@apcteatro.org ou estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo assinar os números **3 e 4** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro de 2005), no valor de **22,00 €**, beneficiando assim de um desconto sobre o preço de venda ao público bem como da **oferta do número 2** (correspondente a Dezembro de 2004)

Nome:

Morada:

Código postal:

País:

Endereço electrónico:

Forma de pagamento:

Vale postal

Cheque nº.

Banco

(passar à ordem de Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:

Data:

Sinais de cena

Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura:

