Sinais de cena 2

Dezembro de 2004

Centro de Estudos de Teatro

APCT
Associação Portuguesa de Críticos de Teatro

Sinais de cena

N.º 2, Dezembro 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 Serôdio

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

Coordenaram este número
Mónica Guerreiro e Miguel-Pedro Quadrio

Colaboraram neste número
Alexander Kelly, Alexandra Lopes, Alexandra Moreira da Silva, Ana Pais, Christine Zurbach, Isabel Pinto Carlos, João Maria André, José Oliveira Barata, Luiz Francisco Rebello, Maria dos Anjos Guincho, Maria Helena Serôdio, Nuno Costa Moura, Patrice Pavis, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Cintra, Rui Monteiro, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Selda Soares, Vanda Piteira, Vera San Payo de Lemos

Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores

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
1000 exemplares

ISSN
1646-0715

Apoios
Instituto Português do Livro e das Bibliotecas
Ministério da Cultura
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Índice

Este número

sete — Este número — Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove — Cenografia em Portugal: Memórias de uma (outra) escrita da cena — Mónica Guerreiro, Miguel-Pedro Quadrio

dez — Lógicas visuais: António Lagarto — Paulo Eduardo Carvalho

treze — O espelho de Cristina: Cristina Reis — Miguel-Pedro Quadrio

dezasseis — Disrupção a três dimensões: Eric da Costa — Vanda Piteira

dezoito — Essencialidade, austeridade, silêncio: João Mendes Ribeiro — Mónica Guerreiro

vinte e dois — Persistências e adaptações: José Manuel Castanheira — Luiz Francisco Rebello

vinte e quatro — Um trabalho em equipa para ir sempre mais longe: Manuel Graça Dias e Egas José Vieira — Selda Soares

vinte e sete — Dramaturgias do espaço: Nuno Carinhas — Paulo Eduardo Carvalho

Portefólio

trinta — Imagens que fizeram história: Nos 30 anos d'O Bando — Ana Pais

Na primeira pessoa

quarenta e um — Manuela de Freitas: Uma actriz que é "tudo ou nada" — Sebastiana Fadda, Rui Cintra

Em rede

cinquenta e quatro — Navegar com rumo — Rui Monteiro

Estudos aplicados

cinquenta e seis — Jornais e revistas de teatro em Portugal (2) — Luiz Francisco Rebello

cinquenta e nove — De onde vem e para onde vai a encenação? — Patrice Pavis

setenta e nove — Ensinando encenando *devising* — Alexander Kelly

setenta e dois — A dor, as suas encenações e o processo criativo — João Maria André

Notícias de fora

setenta e nove	*Coisas que acontecem...*: A guerra no Iraque, por David Hare	Maria Helena Serôdio
oitenta e dois	Saudades da Guerra Fria	Rui Monteiro
setenta e seis	Sinónimos e antónimos, com *design* sueco: Göteborg Dance and Theatre Festival 2004	Mónica Guerreiro

Passos em volta

oitenta e sete	Como se fosse a primeira vez: *O cerejal*	Rui Pina Coelho
noventa	Para além do texto: *Para além do Tejo*	Christine Zurbach
noventa e três	Tremer diante do tempo: *Os persas*	Miguel-Pedro Quadrio
noventa e seis	Variações sobre um azulejo barroco: *Anfitrião* e *Esopaida*	José Oliveira Barata
noventa e nove	PoNTI'04 / XIII UTE: Memórias partilhadas de um festival	Alexandra Moreira da Silva Paulo Eduardo Carvalho

Leituras

cento e nove	O mal (estar) da juventude: *T1 / Se o mundo não fosse assim*, de José Maria Vieira Mendes	Sebastiana Fadda
cento e doze	Os tradutores, esses fazedores de cultura: *O fazedor de teatro*, de Thomas Bernhard	Alexandra Lopes
cento e quinze	Tecendo tramas e texturas: *O discurso da cumplicidade: Dramaturgias contemporâneas*, de Ana Pais	Vera San Payo de Lemos
cento e dezassete	Celebrações vicentinas (2002-2003): Rol de livros - e não só - sem defeso	Isabel Pinto Carlos

Arquivo solto

cento e vinte e um	Teatro Avenida: Hoje e sempre, fora dos eixos	Nuno Costa Moura

Este número

Maria Helena Serôdio

Desta vez com coordenação de Mónica Guerreiro e Miguel-Pedro Quadrio, este número é o segundo andamento de um projecto de análise e reflexão que tomámos como programa para a criação desta revista. Prosseguimos aqui um mesmo caminho, mas explorando agora, naturalmente, outros lugares e outras perspectivas, observando, afinal, refracções de uma mesma realidade vasta e complexa, que exige, justamente porque o é, desdobramento de processos e uma permanente transversalidade de relações.

Tivemos a alegria de ver lançado o nosso primeiro número no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II, no dia 14 de Outubro, com o apoio do seu Director, António Lagarto, que generosamente mobilizou possibilidades e competências várias da sua equipa para que tudo se conjugasse de forma perfeita. E o "quadro" humano que encheu a sala – entre artistas, escritores, estudiosos, professores, críticos e público em geral – foi para nós um sinal inequívoco de que é enorme a responsabilidade, que nos cabe, não apenas de cumprir o programa que traçámos, mas também de estarmos atentos a uma realidade artística plural (e movente) e a um tecido teórico que se refaz continuadamente. Contámos, na ocasião, com uma sugestiva comunicação sobre a idade e a imagem do actor (num título que jogava curiosamente com uma rima interna: "L'acteur: entre l'âge et l'image") por parte de Georges Banu, Presidente Honorário da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT / IATC) e membro do Conselho Consultivo da nossa revista.

E é neste patamar – entre a observação da realidade portuguesa e o vínculo a instâncias estrangeiras – que a revista pretende prosseguir o seu labor reflexivo: por um lado, porque a arte, o estudo, o humano enfim, não reconhece as fronteiras como factores limitativos, antes as mobiliza como factor importante de migrações e conjunções enriquecedoras; por outro, porque deliberadamente queremos instituir um diálogo entre gentes colocadas em lugares diferenciados.

Neste vivo encontro entre realidades diversas é-nos grato referir a saída de um número bilingue da revista *UBU: Scènes d'Europe / European Stages* inteiramente dedicado ao teatro português: o seu n.º 33, com o subtítulo *Scènes portugaises / Portuguese Stages*. Dirigida por Chantal Boiron, a revista apresenta um trabalho exemplar de interrogação do nosso "actual" património artístico, embora esteja naturalmente condicionada pelas dimensões físicas de uma publicação como esta, que, ainda por cima, escolhe (e sabemos que pelas melhores razões) dar a cada artigo a sua versão em inglês e em francês. É, enquanto projecto e realização, um desafio também para nós, e esperamos em breve poder articular melhor os nossos esforços, eventualmente numa rede que abranja mais revistas e possa – entre os seus membros – fazer circular imagens, olhares e saberes.

Outro importante cruzamento de fronteiras foi a realização no Porto do PoNTI (naquela que seria a sua 4.ª edição) que se assumiu neste ano como XIII Festival da União dos Teatros da Europa. Do que foi a sua notável intervenção artística na cidade fala-nos o artigo de Alexandra Moreira da Silva e Paulo Eduardo Carvalho, composto como numa partitura em diálogo, em que se cruzam, de forma feliz (embora em registo conciso, por razões óbvias), a argúcia da observação, o rigor da análise e o prazer de uma escrita sabedora e fluente. O artigo dá-nos ainda conta da realização – no âmbito do festival – de um Seminário para jovens críticos, uma realização conjunta da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT) e da sua congénere internacional, que só foi possível graças ao inestimável apoio e à competência organizativa do Teatro Nacional S. João. Prosseguiu, assim, também, o esforço que a APCT vem realizando no sentido de fazer confrontar jovens portugueses – críticos e estudiosos de teatro – com a realidade de outras práticas críticas e de outras construções cénicas, contando-se já em mais de vinte os que participaram em iniciativas deste género: de São Petersburgo a Almada, de Estrasburgo a Gdansk, de Grenoble a Praga e a Gotemburgo, entre outras cidades.

E é justamente desta última cidade, da Suécia, que vem um depoimento sobre o Seminário da AICT que aí decorreu no âmbito de um festival de teatro e dança. Ocupa um espaço de "Notícias de fora" que se completam com dois outros textos sobre teatro visto recentemente em Londres e que parece sinalizar o ressurgimento do teatro político na cena internacional.

A atenção à realidade portuguesa emerge numa entrevista a Manuela de Freitas que recorda, com a veemência que coloca nas coisas em que acredita, um percurso de vida que é simultaneamente uma reivindicação ética (para si) e um testemunho interpelativo sobre o teatro em Portugal.

Outras formas de examinar aspectos da realidade teatral portuguesa traduzem-se aqui na crítica a alguns dos espectáculos que subiram recentemente à cena entre nós, mas também em recensões a peças de teatro, edições críticas, traduções e estudos que dão conta, ainda que de forma breve e incompleta (como é inevitável no espaço restrito de cada número), de um importante trabalho editorial, em que o papel do Centro de Estudos de Teatro acaba por ser muito relevante. A estes artigos se acrescenta a matéria do "Arquivo solto" que conta com uma interessante e bem documentada evocação do Teatro Avenida nas suas dimensões arquitectónica, empresarial e artística.

Se nos "Estudos aplicados" se fala ainda da realidade portuguesa – no (segundo) artigo que Luiz Francisco Rebello assina sobre revistas de teatro –, já João Maria André discorre, num panorama global, sobre a questão do corpo e da dor nas artes performativas, enquanto o encenador britânico Alexander Kelly escreve um breve testemunho sobre a sua prática do ensino da encenação, e o teatrólogo francês Patrice Pavis aborda, de forma judiciosa e sistemática, a questão geral da encenação num texto que é a forma abreviada de uma conferência que proferiu no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II, no Dia Mundial do Teatro de 2003, a convite do Centro de Estudos de Teatro, contando para isso com a colaboração daquele Teatro Nacional.

> Lançamento de *Sinais de cena* n.º1, salão nobre do Teatro Nacional D. Maria II (José Tavares, Maria Helena Serôdio, António Lagarto, Paulo Eduardo Carvalho, Georges Banu), fot. Matilde Pereira Garcia.

Na convergência de uma interrogação temática e de uma cartografia artística, o "Dossiê temático" aborda uma das mais relevantes práticas fundadoras da composição teatral, apresentando alguns dos cenógrafos que vêm marcando, de forma decisiva, a cena teatral portuguesa, enquanto o "Portefólio" relembra e celebra – em imagens – os 30 anos da companhia de teatro O bando.

Esta atenção que aqui dispensamos à realidade teatral portuguesa é diversa nas modalidades de apreensão e dispersa nas referências teóricas e analíticas, mas é-o justamente porque essa realidade que nos importa estudar é em si plural e diversificada. A sua importância na experimentação de linguagens, na criação de um repertório de falas, gestos e imagens, bem como na construção de um imaginário, não vem sendo, todavia, reconhecida pelos poderes públicos que tendem a menorizar esta realidade cultural. A comprová-lo estão os reincidentes desapoios, os contínuos protelamentos, a persistente desatenção. O que nos espanta é que, apesar de tudo, essa realidade teime em existir e nela e para ela trabalhem pessoas que fazem disso um ideal de vida e um ideal de arte. E que, no intervalo dos seus afazeres e aflições, ainda reservam a paciência e a generosidade para nos emprestarem fotografias, dispensarem documentos e responderem a um sem número de perguntas. Para elas vai o nosso mais sincero agradecimento.

Cenografia em Portugal
Memórias de uma (outra) escrita da cena
Mónica Guerreiro e Miguel-Pedro Quadrio

Contentor e modelador da acção, o espaço cénico direcciona a leitura que os espectadores fazem da encenação de um dado espectáculo. Essa hipótese de legibilidade é dada pela concepção cenográfica na medida em que ela condiciona e, assim, determina a própria encenação e a actuação dos actores, enquadrando esses actos – gestos, percursos, movimentos, falas, relações – na interacção dos corpos com o espaço construído, física e mentalmente. A ilusão dramática é gerada, em grande medida, pelo imaginário e pelas sugestões – de contexto, de abstracção, de realismo, de época – que o cenário evidencia ou induz, de forma mais ou menos afirmativa no seu próprio discurso, mais ou menos dialéctica relativamente ao trabalho da encenação. Enquanto acto de criação, a cenografia articula-se com os restantes elementos da cena pela comunicabilidade ou pela denúncia: espacialidade, primeiro que tudo; luz, quase no mesmo plano de relevância (e interdependência); e som, texto, adereços, figurinos, caracterização, actores, acção. Mas a esta constatação, que nos parece evidente na prática teatral corrente, pode desde logo suceder uma outra: a de que a cenografia é, daqueles elementos e por inerência de funções, o mais envolvente e determinante – seja pela sua ostensiva presença, seja pela sua absoluta ausência – na definição do acto dramático e da memória que dele se venha a guardar. Talvez por isso a crescente validação do cenógrafo como autor dramático que, sem ameaçar a caracterização estética do encenador ou o brilhantismo dos intérpretes, tem por matéria conceber o espaço que aquele fará significar e estes habitarão. Por isso, também, a nobre linhagem de cumplicidades criativas entre encenadores e cenógrafos: Giorgio Strehler e Ezio Frigerio; Peter Stein e Karl Ernst Hermann; Peter Brook e Abd'Elkader Farrah; Peter Hall e John Bury; Benno Besson e Ezio Toffolutti; Patrice Chéreau e Richard Peduzzi; Pina Bausch e Peter Pabst. A escolha deste segundo dossiê temático recai, pois, sobre a cenografia – em rigor, sobre uma selecção (inevitavelmente incompleta) de "fazedores de teatro", cenógrafos com uma linha autoral já identificável. Questionar o lugar e a importância das suas intervenções na criação teatral contemporânea, recorrendo à memória crítica (escrita e ilustrada) dos seus trabalhos, eis o e*sboço* deste dossiê.

Outros nomes poderiam ter sido incluídos: José Manuel Costa Reis, cujas longas colaborações no Teatro Nacional D. Maria II ou com o Novo Grupo / Teatro Aberto – recentemente, *A dama das camélias* ou *A real caçada ao sol* – cunharam uma particular noção de arquitectura de cena; José Rodrigues, também escultor, que viu o seu trabalho identificado com o percurso do Teatro Experimental do Porto, onde se estreou em 1965 e que cenografou alguns dos espectáculos emblemáticos da Seiva Trupe e do Teatro Experimental de Cascais (*Portugal: Anos 40* ou as encenações de 1970 e de 1994 do *Breve sumário da história de Deus*); José Carlos Faria, tão figurinista quanto cenógrafo (e, às vezes, também dramaturgista e actor) que desenvolveu uma parceria de vinte anos com o Teatro da Rainha e que já assinou mais de trinta criações com o CENDREV. Mas também Henrique Cayatte, parceiro de êxitos do Novo Grupo / Teatro Aberto, como *A última batalha*, *Copenhaga* e *Democracia*; Vera Castro, cuja primeira cenografia profissional – *A dama do Maxim's* com o Novo Grupo, em 1987 – anteciparia uma fulgurante carreira, em estruturas tão díspares como a Cornucópia, o Ballet Gulbenkian, o (infelizmente desaparecido) Grupo Teatro Hoje, a Companhia de Teatro de Braga, as Visões Úteis, a Companhia Paulo Ribeiro ou em produções encomendadas pelo Teatro da Trindade e pelo CAM / Acarte; José Manuel Reis e Rita Lopes Alves que – tanto em equipa como individualmente – têm vindo a definir a forma como o público lisboeta (re)conhece os Artistas Unidos, primeiro em espaços avulsos da cidade, depois nos múltiplos recantos d'A Capital / Teatro Paulo Claro, infinitamente reinventados, e agora no Teatro Taborda. Haveria também que incluir os mais jovens, como André Murraças, cuja formação inicial em cenografia se metamorfoseou na concepção global dos seus aliciantes *one man shows*; Patrícia Portela que, além de cenógrafa nos espectáculos doutras companhias, desenvolveu um percurso autoral como dramaturga, actriz e documentarista (*Wasteband*, de sua autoria, arrecadou uma menção especial do Prémio Acarte); Francisco Alves, encenador e cenógrafo do Teatro Plástico, que junta ao trabalho em teatro um percurso como artista visual, particularmente comprometido com as dramaturgias do(s) géneros(s); Marta Carreiras, a cujas primeiras cenografias – com o Grupo de Teatro da Nova, o Teatro de Portalegre ou o Teatro das Beiras – se seguiu uma cooperação regular com o Teatro Meridional e com outras estruturas recentes (relembrem-se *De que falamos quando falamos de amor*, *Hamlets*, *Loucos por amor* ou *A força do hábito*); e Cláudia Armanda, também aderecista e figurinista, cuja contribuição para o colectivo portuense As Boas Raparigas, além de intervenções pontuais com a Seiva Trupe e com o Teatro Bruto, já quase atinge a dezena de produções. E outros, tantos outros.

> António Lagarto, fot. João Tuna.

António Lagarto

Nasceu na Trafaria, em 1948. Licenciado em escultura pela St. Martin's School of Art, Londres, frequentou a Faculdade de Arquitectura de Lisboa e é mestre em *Environmental Media* pelo Royal College, Londres. Iniciou a sua carreira com manifestações de *performance art* e a realização de *environment installations*, tendo-se estreado na cenografia para teatro, em colaboração com Nigel Coates, no espectáculo *Ninguém: Frei Luís de Sousa*, encenado por Ricardo Pais (Teatro da Trindade, 1978). Os seus trabalhos têm-se alargado às áreas da fotografia, filme, *design* gráfico, ilustração e arquitectura de interiores. Subdirector do Teatro Nacional D. Maria II entre 1989 e 1993 e director do Festival Internacional de Teatro, Lisboa, entre 1990 e 1995, é, desde 2003, director artístico daquele mesmo Teatro.

Lógicas visuais

Paulo Eduardo Carvalho

O que permanece desde o Ninguém *é a vontade de, em cada situação, criar um espaço que possa simbolizar um texto. O espaço que se oferece ao espectador tem de proporcionar uma comunicação imediata, de adesão e conquista.*

Poucos criadores teatrais têm a possibilidade – e a capacidade – de uma estreia tão fulgurante como aquela que António Lagarto teve, em 1978, com a criação do espaço cénico para *Ninguém*, a revisitação fantasmática do *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, congeminada e orquestrada por Ricardo Pais. A dupla de cenógrafos (que incluía o inglês Nigel Coates, com quem Lagarto vinha já colaborando noutros trabalhos visuais) apresentava então, no programa do espectáculo, o entendimento do seu labor em termos esteticamente quase revolucionários para os tempos que, entre nós, corriam: "O espaço cénico foi concebido de modo a existir por si mesmo, auto-suficiente e introspecto na sua própria geometria de espaço, tempo e cultura. (...) O espaço cénico não é uma tradução literal de condicionalismos impostos pelo texto, é um espaço total que contém o texto e acção (...). Aqui talvez esteja o nosso conceito básico: o espaço cénico exagera a configuração fatal da acção" (Lagarto 1978). Se então alguns entenderam a proposta cenográfica como aleatoriamente aplicável a um qualquer outro texto dramático, outros, como Joaquim Manuel Magalhães, viram nela "uma das mais notáveis propostas visuais destes anos 70", valorizando justamente a sua autonomia e a nova rede de diálogos que estabelecia com os outros elementos e linguagens do espectáculo: "uma obra que, no plano da criação, surge enquanto objecto autónomo, algo com expressão visual por si própria em simultaneidade com a qual a peça de Garrett é feita funcionar" (Magalhães 1978: 328). Duas enormes telas – reproduções ampliadas de *Herculanum*, de Louis Hector Leroux – ladeavam um espaço de representação vasto e profundo, que se assumia como replicação de um idêntico procedimento utilizado numa obra fotográfica dos mesmos criadores, *Dialogue du Sphinx*, apresentada em 1976, na Alternativa Zero.

Foi justamente esta íntima articulação entre o trabalho cenográfico e um mais vasto investimento no campo da criação visual que se tornou possível recuperar no quadro da exposição *António Lagarto: Situ-Acções*, uma iniciativa do TNSJ, em colaboração com o Museu de Serralves, montada no âmbito do segundo PoNTI, em 1999, nos Arcos de Miragaia. Combinando fotografias com instalações e objectos retirados de espaços cénicos, e transferidos para novos contextos de percepção, aquela exposição – e o catálogo que a acompanhava – permitiam a revisitação de um extraordinário percurso criativo que tem explorado a ambiguidade disciplinar do território cenográfico, numa oscilação clara entre os referentes da arquitectura, da escultura, da instalação, do *design* e das restantes artes visuais.

< *Ninguém*, a partir de Almeida Garrett, enc. Ricardo Pais, cen. Nigel Coates e António Lagarto, Produções Cine-Teatro / Os Cómicos, 1978, Teatro da Trindade, fot. António Lagarto.

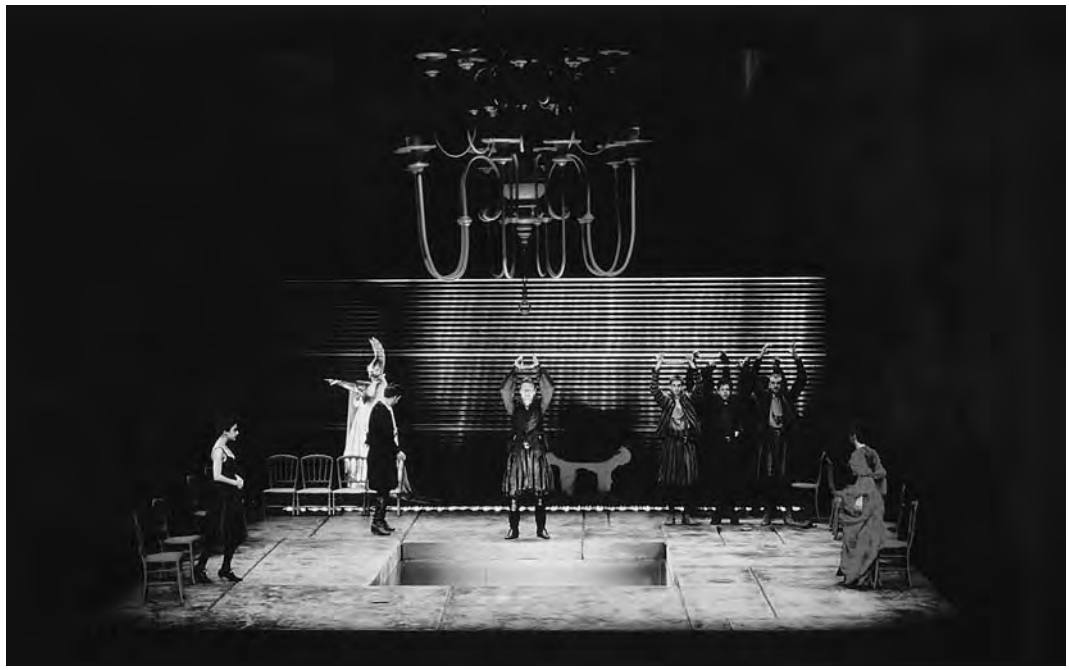
< *Teatro de enormidades apenas críveis à luz eléctrica*, a partir de Aquilino Ribeiro, dir. Ricardo Pais, Área Urbana, 1985 /1987, Acarte, fot. António Lagarto.

< *Fausto. Fernando. Fragmentos*, a partir de Fernando Pessoa, enc. Ricardo Pais, TNDMII, 1988, fot. António Lagarto.

< *Clamor*, de Luísa Costa Gomes, a partir de textos do Padre António Vieira, enc. Ricardo Pais, TNDMII, 1994, fot. António Lagarto.

Um dos conjuntos mais expressivos de trabalhos ali reunidos reportava-se, justamente, às suas colaborações com Ricardo Pais, naquela que constitui uma das mais constantes e criativas duplas do teatro português: *Ninguém* (1978 / 79), *Só longe daqui* (coreografia de Vasco Wellemkamp, 1984), *Teatro de enormidades apenas críveis à luz eléctrica* (1985), *Anatol* (1987), *Fausto. Fernando. Fragmentos* (1989), *Clamor* (1994), *Dom Duardos* (1996), *A Salvação de Veneza* (1997), *Noite de Reis* (1998), *Madame* (2000), *Turn of the Screw* (ópera, 2001), *Castro* (2003) e *Um Hamlet a mais* (2003). Encontram-se nesta lista exemplos de verdadeiras metáforas cénicas, mas também propostas de espaços mais depurados e minimalistas, experiências mais abstractas e conceptuais ou situações de assumido pendor decorativo. Com todas as suas imensas diferenças, todos estes trabalhos revelam uma criatividade cénica atravessada por uma peculiar inquietação dramatúrgica, traduzida numa interrogação quase obsessiva do sentido dramático de cada espaço, cada objecto, cada acção, no quadro de leitura mais global proposto pela encenação: "Texto e cenografia têm que colar de alguma maneira, não como ilustração um do outro, mas como interacção que funciona em uníssono" (Lagarto 1999). É este tipo de atenção – "maníaca e obsessiva", como sugeriu Ricardo Pais (1999) – que explica que, para lá da beleza ou da funcionalidade próprias de cada projecto cenográfico, todos eles tendam sempre a exibir uma lógica visual e uma espessura que diríamos quase textual, pela forma como se dão autonomamente a ler, nas múltiplas combinatórias dos seus elementos.

Enquanto a memorável cenografia de *Fausto. Fernando. Fragmentos* se oferecia como uma espécie de casa do pensamento – da própria cabeça – de Pessoa, numa oscilação surpreendente entre o íntimo e o cósmico, naquela que foi uma das mais extraordinárias metáforas cénicas do nosso teatro, *Clamor*, por exemplo, respondia ao desafio idêntico de criar "um lugar onde emerge uma voz que se desmultiplica em sucessivos discursos" (Lagarto 1994: 28) oferecendo uma sucessão de imensos espaços



> *A salvação de Veneza*, de Thomas Otway, enc. Ricardo Pais, TNSJ, 1997, fot. João Tuna.

vazios, negros, progressivamente invadidos por eloquentes – por vezes, grandiloquentes – elementos cenográficos, como a baleia ou a jaula de leões, para dar a *ouver* as palavras de Vieira, nas sucessivas estações da sua conturbada existência. O mais recente dispositivo criado para *Castro*, de António Ferreira, ofereceu-se como uma outra plataforma de enunciação: aqui, um espaço de representação reduzido, e ostensivamente frio, surgia desde o primeiro momento ocupado por uma floresta de troncos estriados – uma espécie de "veias sanguinárias" ou "como que seres virados do avesso" (Lagarto 2004) –, antecipando e sublinhando a funesta inevitabilidade daquela tragédia histórica. Outras poderosas metáforas cénicas foram, por exemplo, o imenso e vertiginoso poço de *A Salvação de Veneza* – ladeado unicamente por um conjunto de cadeiras ricamente cenografadas – ou as duas meias luas do banco redondo de *Noite de Reis*, único elemento móvel, e susceptível das mais variadas combinatórias, de um vasto e desnudado espaço de representação enquadrado por um arco de luz.

> *Noite de Reis*, de William Shakespeare, enc. Ricardo Pais, TNSJ, 1998, fot. João Tuna.

As criações de António Lagarto não se têm limitado ao teatro, alargando-se aos domínios da dança e da ópera, em colaboração com outros criadores, portugueses (Maria Emília Correia, Nuno Carinhas, João Grosso, Fernanda Lapa, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Paulo Ribeiro) e estrangeiros (Jorge Lavelli, Alain Olivier, Roberto Cohan, Ted Branson, John Cranko, Cornelia Géiser). *Situ-Acções* funcionou também como uma possibilidade para vislumbrar algumas das suas criações realizadas fora de Portugal, tais como os espectáculos produzidos pelo Théâtre National de la Colline (*C.3.3.*, de Robert Badinter, e *Eslavos*, de Tony Kushner) ou pela Opéra National de Paris Palais Garnier (*A viúva alegre*, de Franz Lehar).

Será ainda importante acrescentar que, à excepção de *Ninguém*, pelo menos desde 1984 que António Lagarto vem articulando o seu trabalho cenográfico com a quase sempre paralela responsabilidade pela criação de figurinos, alargando assim a sua intervenção a nível da dimensão visual – habitualmente muito afirmativa – dos espectáculos em que colabora: embora com variações assinaláveis, os seus figurinos tendem a prolongar a eloquência dos espaços cénicos, muitas vezes em gestos mais fantásticos, surrealizantes ou assumidamente histriónicos, reveladores de uma criatividade renovadamente inquieta.

Referências bibliográficas

LAGARTO, António / COATES, Nigel (1978), "O espaço", in programa de *Ninguém: Frei Luís de Sousa*, Lisboa, Cine-Teatro com Os Cómicos, s/p.

– – / MELO, Alexandre (1994), "O espaço cénico: Uma conversa de António Lagarto com Alexandre Melo", in programa de *Clamor*, Lisboa, IAC / TNMDII, pp. 27-29.

– – / – – (1999), "Alexandre Melo entrevista António Lagarto", in *António Lagarto: Situ-Acções*, Catálogo da exposição apresentada nos Arcos de Miragaia e na Capela / Fundação de Serralves, entre 27 de Novembro de 1999 e 30 de Janeiro de 2000, Porto, TNSJ, s/p.

– – / COSTA, Alexandre Alves (2004), "Cenografia e arquitectura", *Duas Colunas*, n.º 8, Janeiro, pp. 6-7.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981), "O jardim da mãe", in *Os dois crepúsculos: Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, pp. 327-331.

PAIS, Ricardo / RIBEIRO, João Mendes (1999), "Conversa com Ricardo Pais", in *António Lagarto: Situ-Acções*, Catálogo da exposição apresentada nos Arcos de Miragaia e na Capela / Fundação de Serralves, entre 27 de Novembro de 1999 e 30 de Janeiro de 2000, Porto, TNSJ, s/p.

<
Cristina Reis
e Luís Miguel Cintra,
fot. Ana Jotta.

Cristina Reis

Nasceu em Lisboa, em 1945. Formou-se em Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1965). Nascida numa família de pintores, deixa-se fascinar, desde cedo, pela manipulação de cores, formas e materiais. Esse gosto de "reflectir fazendo" leva-a, já durante a licenciatura, a colaborar com Daciano da Costa no famoso Atelier de Belém. Desejando fazer cinema, parte para Londres em 1965, mas volta a optar pelo *design*, que estuda no Ravensbourne College of Art and Design. De volta a Portugal, participa na organização da 1º Exposição de *Design* Português (1970), trabalhando depois com António Sena da Silva na Cooperativa Dez. A festa de Abril aproxima-a de Eduarda Dionísio, Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, que a desafiam a cenografar para a Cornucópia (já instalada no actual Teatro do Bairro Alto). Estreando-se em *Ah Q* (1976), mas sentindo que "não sabia nada de teatro", vai como bolseira para a Schaubühne de Berlim (1978-1980), onde acompanha o trabalho de Peter Stein e vê todos os espectáculos que consegue. De regresso a Lisboa e ao teatro Cornucópia, inicia com *O labirinto de Creta*, de António José da Silva, uma ininterrupta parceria artística com Luís Miguel Cintra.

O espelho de Cristina*

Miguel-Pedro Quadrio

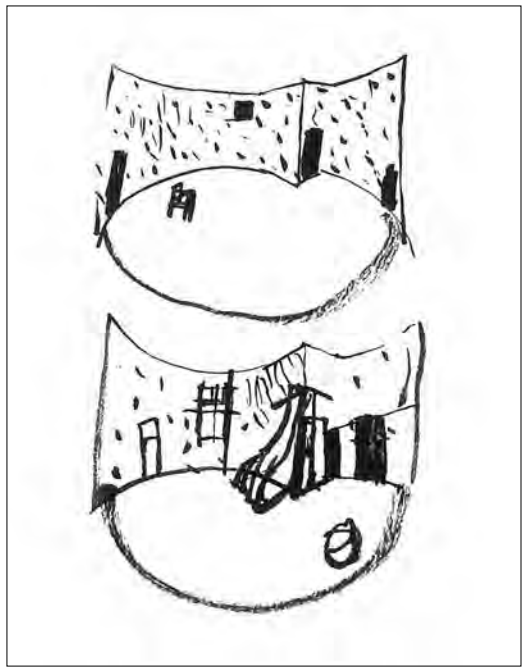
Andar por aí sempre à procura de umas coisas.

1.

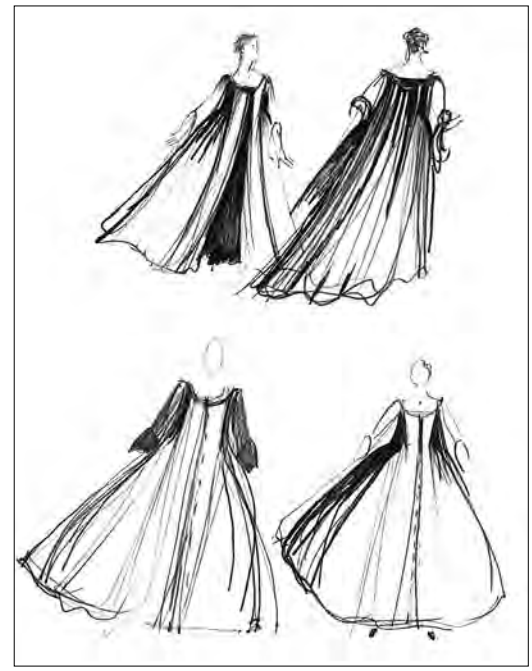
A imagem mais nítida que guardo da encenação de Luís Miguel Cintra *d'As bodas de Fígaro* de Mozart (Maio de 1988) é a de uns vasinhos de barro – onde estavam implantados já não me lembro se cravos ou sardinheiras (que as flores eram vermelhas, tenho a certeza) – que, volta não volta, alguém movimentava numa tão ritmada quanto intrigante coreografia. Nos primeiros dois actos, lembro-me de ter considerado ridículo o seu modestíssimo volume face à desmesura da boca de cena do palco do Teatro Nacional de São Carlos. Mas quando o irado jardineiro António irrompeu em cena, reclamando os vasos partidos pelos extravagantes objectos que via lançar pela janela da "camera della Contessa", percebi como Cristina Reis – autora dos ditos vasinhos e de todo o espaço cénico que os envolvia – tinha, uma vez mais, concretizado uma leitura plástica – discretíssima, mas emblemática – da estratégia com que Cintra desejou "iluminar" a finíssima inteligência cómica, que o libreto de Lorenzo Da Ponte e a música de Mozart haviam surripiado à peça *Le mariage de Figaro* (1784), de Pierre Augustin Caron (Beaumarchais): "conquistar uma máxima clareza, a maior simplicidade [para] voltar a ver o que à força de tanto 'uso' já ninguém vê" (Cintra 1988: 20).

2.

Onze anos mais tarde, Luís Miguel Cintra e Cristina Reis decidiram produzir, no Teatro do Bairro Alto, o propriamente dito *Casamento de Fígaro,* de Monsieur de Beaumarchais. A grande surpresa desse trabalho começava ainda antes do espectáculo: do respectivo cenário desaparecera qualquer vestígio do "exercício de caligrafia teatral" (*idem*) que o encenador intentara em São Carlos e que a cenógrafa e figurinista redesenhara num traço ironicamente minimal, quase esquinado, invocando tão bem o verniz estalado do *Ancien Régime*, quando a Revolução já espreitava à porta. No novo espaço tudo era largo, luminoso e alegre, mas não menos "teatralizado": a *chambre nuptiale* de Fígaro e Suzana coincidia praticamente com a área do palco, como o dramaturgo desejara, embora uma onírica hera pictórica recobrisse todo o Palácio de Águas Frescas. N'*As bodas* do São Carlos, foi o próprio Cintra (1988: 20) a guardar memória cromática dos figurinos de Cristina Reis: "sei que Fígaro é vermelho, a Suzana branca, o Querubim azul-escuro ou a Marcelina roxa, que a capa da Condessa tem rosas, muitas rosas, e tanta outra ninharia por que me apaixonei"(*ibidem*); neste (outro) casamento, fui eu que jamais esqueci, entre toda aquela exuberância de um vividíssimo verde, a delicadeza dos tons pastel, dos



< *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1999, esquiço para o cenário.

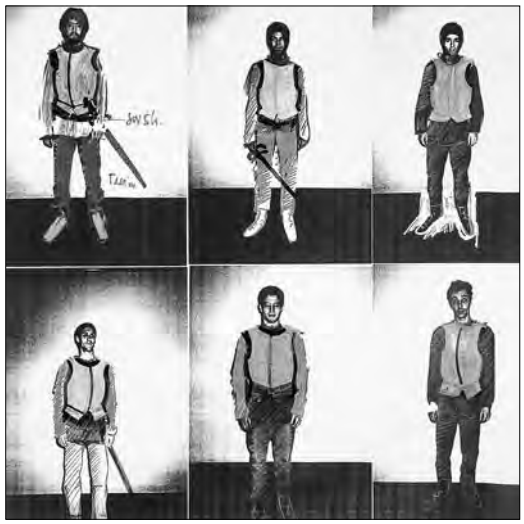


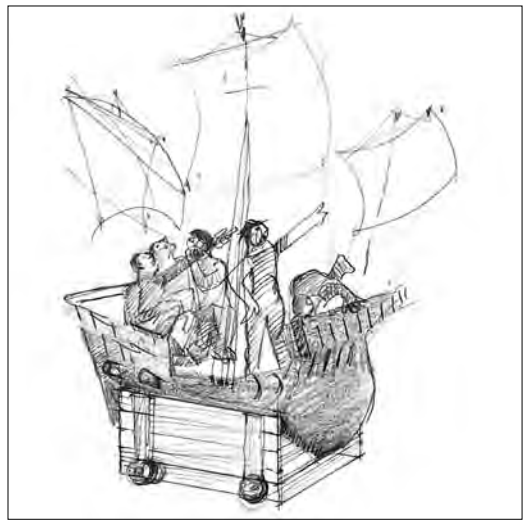
O casamento de Fígaro, de Beaumarchais, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1999, esquiço para os figurinos. >

<> *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1999, esquiço para os figurinos.

brancos sujos, da absoluta leveza dos tules, do vestido grave da Condessa (Rita Loureiro), da larga camisa de Querubim (Duarte Guimarães), do galhardo traje setecentista do Conde (José Airosa), da roda larga do vestido de noiva de Suzana (Rita Durão) ou do flamejante vermelho do *traje de luces* (!) do Fígaro notabilíssimo de Ricardo Aibéo. Encontrei no programa, dada pelo encenador), a resposta para a perplexidade que a divergência entre as duas leituras então me causou: "A história deste espectáculo é esta: a do encontro de um velho sonho pessoal com a descoberta de, pelo menos, um novo *Fígaro*, uma nova *Suzana*, um novo *Conde* e uma *Condessa* e um *Querubim*. Um projecto egoísta, já se sabe, com a cumplicidade de uma **cara-metade** que já desde sempre me faz cenários e me veste os actores e não sei por que mágicas maneiras me dá corpo às alegrias..." (Cintra 1999: 3, sublinhado meu). Esta (re)descoberta de intérpretes para as suas já por si estimadas personagens de Beaumarchais é antecipada umas linhas antes: "em 1998, durante a preparação dos espectáculos dos 25 anos da Cornucópia, dei-me conta (...) de que tinha comigo, talvez por um breve instante, uma companhia de actores que me enchia as medidas e por quem tenho um desmedido afecto. Entre velhos e novos, o elenco certo para *O casamento*. (...) E eu disse cá para mim, como disse a mãe a Fígaro: "Ah! Meus filhos, o que eu vou amar!" (*ibidem*). Ou seja, e em suma, de um projecto ao outro as cores variaram, o espaço prolongou-se e os materiais tornaram-se líricos porque Luís Miguel Cintra e Cristina Reis releram o texto em função de um renovado "amor ao presente", que resultou do rejuvenescimento da Companhia e de uma renovada paixão de "partilhar dessa alegria" (*ibidem*) com o público[1].

[1] Tendência que se vem mantendo: "O encenador pegou na peça [*Esopaida*] através da sua arte nova de fazer comédias, que inaugurou em 1999 com *O casamento de Fígaro*. Nesta estratégia privilegia-se a comunicabilidade da intriga – o 'brincar' sobrepõe-se à brutalidade da interpelação cómica, que já fascinou Cintra – e dissemina-se o estranhamento metateatral na subtil manipulação dos acontecimentos cénicos. Os espectáculos tornaram-se, assim, acessíveis e transparentes, investindo-se agora na partilha, com o público, dum acto cívico e expressivo (subordinado sempre a textos de qualidade) e na formação continuada e consistente duma nova geração de excelentes actores (aqui bem representada por Rita Durão, Sofia Marques, Duarte Guimarães e Ricardo Aibéo)" (Quadrio 2004).





<
Os sete Infantes,
a partir da *Crónica Geral de Espanha*, do conde D. Pedro de Barcelos,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
1997,
esquiço para os figurinos.

O triunfo do Inverno.
de Gil Vicente,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
1994,
esquiço para o cenário.
>

3.

Como se viu até aqui, falar do trabalho desta cenógrafa levou-me sempre a revisitar as intenções cénicas de Cintra (que, desde há muito, as explicita na rubrica "Este Espectáculo", um texto que abre o programa de cada peça). Mas a frase invertida corresponderia igualmente à verdade: não é hoje concebível que uma encenação de Luís Miguel Cintra prescinda da dramaturgia visual de Cristina Reis. E impressionou-me reencontrar a terníssima designação de "cara-metade" com que Cintra se referira à cenógrafa, na entrevista que ela concedeu a Vítor Manaças, quando lhe foi atribuído o Prémio Carreira do Centro Português de Design (2000). Com total naturalidade, a cenógrafa assumiu aí que a Cornucópia é e se esgota nisso mesmo: um projecto de vida, seu e de Luís Miguel Cintra, que passa pela absoluta convergência de posicionamentos éticos (mais, muitíssimo mais, que estéticos). E quase a terminar a conversa, com a distinta sobriedade que a caracteriza, acrescenta algumas palavras-chave sobre esse percurso comum – "experimentar", "liberdade, "confiança" –, rematando com uma total afirmação de generosa disponibilidade: "aquilo [a Cornucópia] é, no fundo, a minha casa". Aliás, esta fusão é tão clara que quando eu imagino as "terras de Espanha" da cronística medieval peninsular sei que o seu chão era ofuscantemente amarelo (Cristina Reis ganhou o prémio Acarte com esse luminoso cenário d'*Os sete Infantes*); sei também que uma neve de papelinhos pode atacar uma velha num monte ou que não há nau mais divertida que aquela onde oscilaram quatro grumetes emborrachados (*Triunfo do Inverno*, 1994); sei ainda que a *Margem da alegria* de Ruy Belo fica rente a uma pictórica floresta desolada e nua; aprendi que a(s) revolução(ões) podem acanhar os homens numa sufocante caixa de enganos (*Mauser*, 1992), que os *clowns* shakespearianos circulam entre nós (*Muito barulho por nada*, 1991) ou que uma máquina da EFACEC pode assinalar a desilusão com a interrupção abrupta da festa de Abril (segunda encenação da *Missão*, 1992). Só sei (e relembro) todas estas coisas porque Cristina Reis encontrou sempre "mágicas maneiras" de concretizar as invenções de Luís Miguel Cintra. Uma nítida propensão para o fragmento significativo, uma disposição de objectos que obriga o espectador a reorganizá-los à medida que o texto os esclarece, o estranhamento irónico de um fazer marcadamente artesanal, uma recriação através da (auto)citação, um anti-naturalismo que explora (e revela) intensamente a potencialidade alegórica das formas e dos materiais, um olhar abstractizante vincadamente marcado pelas rupturas cromáticas e formais da pintura contemporânea, uma concepção rigorosa e transparente de um teatro enxuto onde nenhuma intervenção plástica é gratuita, a indisfarçável vontade de que as opções estéticas sirvam a provocação ética e – acima de tudo – uma absoluta sintonia com a(s) leitura(s) de Cintra, transformam a cenógrafa Cristina Reis na co-dramaturgista do Teatro da Cornucópia. Esse infinito jogo de espelhos surge plenamente documentado nos desenhos que ilustram este artigo. Desenhar, pintando, é a forma de bem "pensar-fazer" teatro de Cristina[2]. E como já escrevia Sousa Bastos, no seu *Diccionario do Theatro Portuguez* (1908), o "scenographo" é um "pintor que tem a especialidade das scenas para theatro" [...] O verdadeiro *scenographo* deveria saber muito de dezenho, pintura, esculptura, architectura e perspectiva, visto que de tudo isto precisa para bem executar os seus trabalhos".

Referências bibliográficas

CARVALHO, Paulo Eduardo (2003), "Dentro do tempo", *Vértice*, II série, n.º 110, Março/Abril, pp. 118-127.

CINTRA, Luís Miguel (1988), "Encenar *As bodas*", in programa de *As bodas de Fígaro*, Lisboa, TNSC, pp. 19-20.

– – (1999), "Este espectáculo", in programa de *O casamento de Fígaro ou a louca jornada*, Lisboa, Teatro da Cornucópia, pp. 2-3.

MACHADO, Carlos Alberto (1999), *Teatro da Cornucópia: As regras do jogo*, Lisboa, Frenesi.

QUADRIO, Miguel-Pedro (2004), "Viver longe por breves instantes", crítica a *Esopaida* de António José da Silva, encenação de L. M. Cintra, *Diário de notícias*, 16 de Novembro.

* Eugénia Vasques (*apud* Machado 1999: 44 sgg.) ensinou-me que a crítica se faz da constante renovação da "inocência" do olhar, mas também da partilha cúmplice de "afinidades electivas estéticas". E é justamente por ter aprendido com os "cornucópios" (e quantos por lá passaram) a ver, questionar e viver apaixonadamente o teatro que escrevi esta digressiva revisitação de memórias (tão absolutamente felizes) a pensar em Luís Miguel Cintra e Cristina Reis, mas também Luís Lima Barreto, Márcia Breia, Manuela de Freitas, Glicínia Quartin, Gilberto Gonçalves, José Manuel Mendes, Luísa Cruz, Luís Lucas, Rogério Vieira, António Fonseca e toda a geração de "miúdos" que, desde *Os sete Infantes* (1997), ali (e não só) se vem afirmando.

[2] Paulo Eduardo Carvalho já notara o valor documental destes *rabiscos*: "Muitas das vezes, as folhas de papel onde a cenógrafa e figurinista da Cornucópia prefigura o espaço e as roupagens que irão dar forma aos espectáculos da companhia parecem infinitas paisagens onde essas possibilidades de figuração se vão multiplicando, de forma aparentemente descontrolada. Muitas destas páginas são labirínticos poemas visuais, outras, mais tranquilas antevisões do espaço e dos volumes onde, mais tarde, circulariam corpos e palavras" (2003: 124). No álbum *Teatro da Cornucópia: Espectáculos de 1973 a 2001* (2002), encontram-se muitíssimas outras reproduções deste modo de trabalho de Cristina Reis.

> Eric da Costa.

Eric da Costa

Nasceu em Paris, em 1971. Frequentou o curso de Realização Plástica do Espectáculo da Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalha como cenógrafo, aderecista, actor, autor e encenador. Não subscrevendo a função de "cenógrafo" para a actividade por que é mais reconhecido – que lhe valeu, entre outras distinções, o prémio Acarte em 2002 – Eric da Costa prefere a designação de "técnico", por atribuir ao acto criativo uma continuidade intrínseca na execução. Membro fundador do colectivo artístico Olho, entretanto extinto, Eric da Costa iniciou a sua actividade cenográfica profissional no seio deste grupo, no espectáculo *El: Levando-os aos ombros em passo de marcha sincopada ao quarto tempo* (1991).

Disrupção a três dimensões

Vanda Piteira

O cénico é o inevitável e o processo a disrupção.

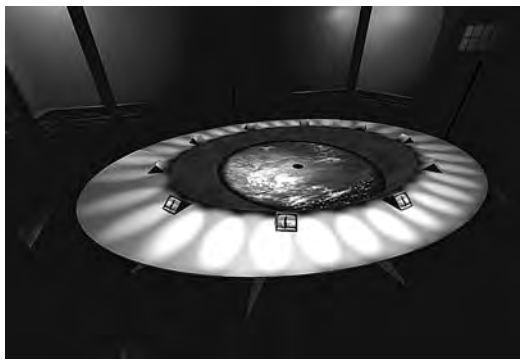
Abdica da "cenografia" enquanto categorização para a função que desempenha nos espectáculos onde é chamado a participar e recusa a consequente nomeação de cenógrafo. O cénico é o inevitável no processo; então, porquê nomeá-lo?

Foi um dos fundadores do Olho, uma associação cultural dirigida por um colectivo formado por nomes como João Garcia Miguel, João Galante, David Palma, Ana Borralho, Mónica Samões e Rita Só. Foi com o Olho, em 1991, que realizou o primeiro trabalho cenográfico: *El: Levando-os aos ombros em passo de marcha sincopada ao quarto tempo.* Trabalho "selvagem", *El* foi o resultado das empatias e identificações estéticas que moviam a actividade artística do então recém-formado colectivo. A formação académica chega depois deste primeiro trabalho, com o ingresso no curso de Realização Plástica da Escola Superior de Teatro e Cinema. O início da sua actividade profissional ficou marcado com a atribuição do Prémio de Melhor Cenografia, no concurso Teatro na Década do Clube Português de Artes e ideias, a *Humanauta* (1993), projecto onde participava igualmente como aderecista e no qual surgia no numeroso elenco e, pouco mais tarde, a *Guerreiro* (1995). Sob o lema "uma pancada nos olhos faz ver", *Humanauta* expunha os ideais estéticos que moviam o Olho e viria a transformar-se numa espécie de manifesto artístico. O espectáculo constituiu-se como uma obra de ficção cuja ideia central era a sobrevivência do Homem depois da morte do Sol. As teorias físicas e quânticas contemporâneas foram estudadas ao limite, para que o resultado deste projecto pudesse demonstrar as possibilidades da vivência humana, mediante o prolongamento das faculdades do corpo e do espírito, transformando-as, reciclando-as e tornando as funções ambíguas mais aptas à sobrevivência das transgressões do tempo. *Humanauta* marca o princípio da procura de um sentido teatral onde o experimentalismo, a interdisciplinaridade e a utilização da tecnologia estão presentes na construção dos discursos narrativos.

O percurso artístico do luso-francês Eric da Costa consolidou-se, na década de 90, com a criação dos espaços cénicos, principalmente, para os espectáculos do Olho, como *Disrupção* (1996), *Muda* (1997), *Estrada* (1998), *Zona* (1999), *Anoz* (2000), *DQ: Éramos nobres cavaleiros a atravessar mundos apanhados num sonho* (2001), *Seria preciso uma grande chuvada para apagar as pegadas* (2002)[1] e *O dia do desassossego* (2002). Mais recentemente, tem assinado o espaço cénico de espectáculos de outros criadores e companhias: O Bando, em *Visões* (1997); o Teatro Meridional, em *Magalhães* (1997); a Casa Conveniente, em *Um dia virá* (2003) e as jovens actrizes / encenadoras Patrícia Portela, em *Wasteband*[2] (2003) e Susana Vidal, em *Mortos de amor (*2003) e *Amor cru-el* (2004). Foi também responsável pela concepção cenográfica para as coreografias *Polaroid* (2003), de Clara Andermatt, e de *Cidade nua* (2004), de Ana Rita Barata. O seu percurso passa ainda pelo mundo do audiovisual com o trabalho de instalação realizado para Edgar Pêra e Alexandre Coelho no projecto *Nostra fides* (2004), e com a cenografia do

[1] A cenografia de Eric da Costa deste espectáculo de João Galante foi Prémio Acarte / Maria Madalena de Azeredo Perdigão (2002).

[2] O espectáculo de Patrícia Portela foi Menção Especial Acarte / Maria Madalena de Azeredo Perdigão (2003).



vídeo *Contrabaixo* (1995), de Pedro Sena Nunes. Em 1998 é responsável pela coordenação técnica de *Peregrinação*, um dos eventos regulares da Expo'98 e, especificamente, concebe uma das máquinas de peregrinar, *Inácio*. No ano de 2004, Eric da Costa foi ainda responsável pelos cenários de *Portugal: Uma comédia musical* e *Jantar de idiotas*, ambas produções com encenação de António Feio. Para Eric da Costa, o acto criativo deve expandir-se pelos vários campos performativos, o que explica o seu descomplexado envolvimento nas práticas teatrais ora relacionadas com o intitulado "teatro experimentalista", ora com o vulgarmente chamado "teatro comercial". "O processo é idêntico em ambos os casos", afirma.

No termo científico "disrupção" encontrou o princípio sob o qual o processo de criação artística se move. Disrupção é o fenómeno eléctrico que se dá com a passagem de energia entre dois corpos, visível com pequenas faíscas. Tecnicamente, significa que o valor do campo eléctrico que se cria entre esses dois corpos ultrapassa a resistividade do meio. Adepto da ciência e da tecnologia como auxiliares da credibilidade que é exigida à acção teatral, Eric da Costa vê a capacidade de ultrapassagem da resistividade do meio como base teórica para o seu trabalho. Da mesma forma que recusa a nomeação de "cenógrafo", recusa a de "criador", considerando-se acima de tudo um técnico pois, nos seus trabalhos, criação e execução são inseparáveis.

A obra deste "técnico do espaço" caracteriza-se por uma escrita especializada, na qual os vários objectos cenográficos, como a máquina, o engenho, o vídeo, o figurino e o adereço contribuem para a reestruturação da ideia de cenário, superando a visão congelada de uma superfície a ser revestida[3]. Na verdade, estes objectos constituem, alternadamente, o espaço cenográfico, produto do equilíbrio entre a empatia e a habitabilidade do espaço. Os seus cenários – e este termo já nos parece desadequado – ultrapassam a simples funcionalidade ilustrativa e são mais do que uma mera arquitectura de representação, na medida em que constituem, muitas vezes, toda a base dramatúrgica da acção. Tomemos como exemplo *Zona*, um trabalho que partiu da obra dos russos Arkadi e Boris Strugatski *Stalker* e da sua adaptação cinematográfica por Andrei Tarkovski. *Zona* foi criada sob a ideia central do futuro, enquanto território no qual nos movemos mas que desconhecemos. O espaço cénico é composto por um dispositivo tecnológico de forma circular que faz movimentar os corpos que o habitam. Trata-se de um mundo multifacetado e em constante mutação. O dispositivo foi desenhado a três dimensões de modo a simular formas mais aproximadas do real e programado por um sistema informático especificamente criado para o mesmo. Toda a movimentação cénica é feita mediante as rotações do dispositivo e tanto os pressupostos narrativos como os indicadores temporais e espaciais são transmitidos através dele: colocado no centro do lugar da acção, multiplica os pontos de vista do espectador relativizando a percepção unitária e fixa da acção.

Os cenários tridimensionais de Eric, construídos sob uma paleta de cores, mostram-nos realidades imagéticas, na sua maioria não fotografáveis. A fixação e registo da imagem cenográfica está longe de ser conseguida, quando tratamos da sua obra, pois ela é substancialmente imaterial e instrumental. Tendo como base as ciências naturais, como a biologia e a tecnologia robótica, Eric da Costa constrói objectos cénicos que auto-justificam as acções performativas (recordemos os objectos que se moviam sozinhos em *Polaroid*). Ambientes *2001 Odisseia no espaço* são transportados para a cena teatral contemporânea que investe, cada vez mais, na interdisciplinaridade das matérias e na imaterialidade das formas.

< *Muda,* direcção artística de João Garcia Miguel,1997, objecto de cena (*robot*).

< *Wasteband,* autoria e enc. Patrícia Portela, 2003, projecto 3D.

< *Seria preciso uma grande chuvada para apagar as pegadas,* direcção artística de João Galante, 2002, projecto 3D.

[3] Cf. Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003, p. 46.

> João Mendes Ribeiro, fot. Pedro Grandão.

João Mendes Ribeiro

Nasceu em Coimbra, em 1960. Licenciou-se pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. É no contexto universitário que, em 1991, assina a sua primeira cenografia, para a peça *Grupo de vanguarda*, de Vicente Sanches, encenação de Ricardo Pais para o TEUC, levada à cena no TAGV. Actualmente, João Mendes Ribeiro acumula a docência no Departamento de Arquitectura da FCT-UC com a actividade liberal, no seu atelier, onde privilegia "o trabalho multidisciplinar e em equipa" (Ribeiro 2004a: 72). O seu trabalho em teatro e dança tem sido largamente reconhecido: a cenografia de *Propriedade privada* foi 1º Prémio Architecti / CCB e menção honrosa de The World's Leading Emerging Architecture Award (Londres); as cenografias de *Vermelhos, negros e ignorantes* e *Entradas de palhaços* foram finalistas do Prémio FAD de Arquitectura y Interiorisme (Barcelona).

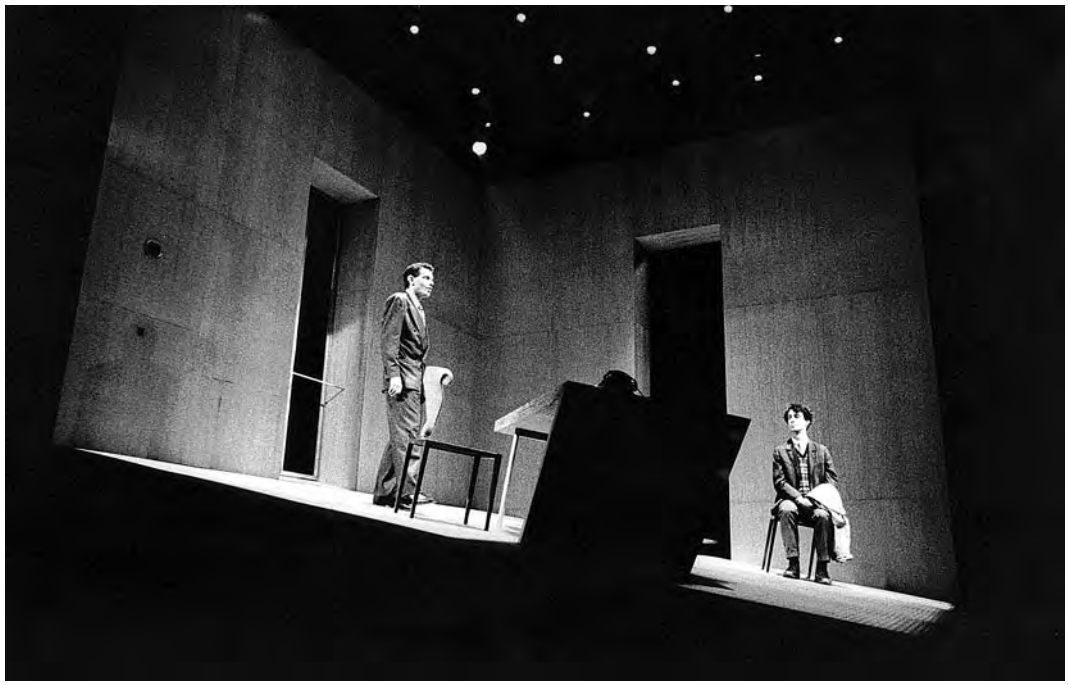
Essencialidade, austeridade, silêncio

Mónica Guerreiro

Propriedade privada *(1996) foi, provavelmente, o objecto cenograficamente mais elaborado que fiz: era um objecto complexo, que continha inúmeras realidades e ao mesmo tempo era um objecto sintético, condensado. A dança e o cenário intercalavam-se, interceptando-se no espaço cénico e no espaço da linguagem; articulavam-se de forma eficaz, introduzindo uma fluência cenográfica, ajudando à afirmação dos conteúdos da peça. Com* Propriedade privada *encontrei uma linguagem e uma estética, que depois fui amadurecendo em outros projectos.*

Num texto em que problematiza a pertinência da cenografia como disciplina arquitectónica, Manuel Graça Dias explica que "cenográfico é mesmo um adjectivo negativo, quando aplicado à arquitectura. Fachadista, estático, cenográfico seriam também atributos pouco abonatórios da própria arte de construir ambientes de palco. Parece que remontam a uma ideia superficial de cenografia, quando o teatro era também estático, parado, morto, quando a dança era apenas uma sucessão de códigos, quando a noção de cenário era a de telões suspensos, com reproduções realistas à frente, salas burguesas ou florestas românticas" (2003: 11). Só que o teatro e a dança modernos são já hoje outra coisa. A construção de habitáculos de personagens múltiplas – como infinitos são os estados de alma tratados pela dramaturgia e coreografia contemporâneas – reveste-se, nos nossos dias, de outra complexidade e riqueza. Mas o problema da distância mantém-se: à arquitectura exigimos perenidade e adaptabilidade, resistência à circunstancialidade de significados e potencialidades; à cenografia, efemeridade, transportabilidade, sugestão cartográfica de movimentos e percursos até à enésima repetição. Para Graça Dias, o trabalho autoral do arquitecto, cenógrafo e aderecista João Mendes Ribeiro é a prova de que não são qualidades inconciliáveis.

A extensão do trabalho de cenografia de João Mendes Ribeiro (JMR) abrange produções de teatro e dança, bem como adereços e objectos cénicos – cuja vertente de *design* possibilita reconversões, como aconteceu com "OR Mala-Mesa + 2 Bancos", objecto criado para a peça de Olga Roriz *Anjos, arcanjos, serafins, querubins... e potestades* (1998) que sofreu diversas reencarnações até se tornar, em 2001, expositor transportável para a exposição "Inventário do património edificado de origem portuguesa" (Mazagão) e parte integrante do pavilhão de Portugal no XXI Congresso Mundial de Arquitectura (Berlim). O seu percurso arquitectónico, por diversas vezes premiado, inclui projectos afamados (frequentemente em colaboração) nas cidades de Coimbra – as reconversões do Centro de Artes Visuais, da Casa das Caldeiras, do Laboratório Chimico ou do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha – e Lisboa – a ampliação do edifício da Ordem dos Engenheiros ou a concepção do Quiosque Expo'98 (a que se seguiu um outro no Porto, Quiosque multifuncional, implantado em frente ao Teatro Rivoli). Mas talvez o mais sintomático exemplo da ambiguidade ceno-arquitectónica em que se situa JMR seja um seu projecto mais incomum: a construção da casa de chá do Castelo de Montemor-o-Velho. O espaço interior – uma caixa de madeira e vidro encaixada nas ruínas do Paço das Infantas – foi



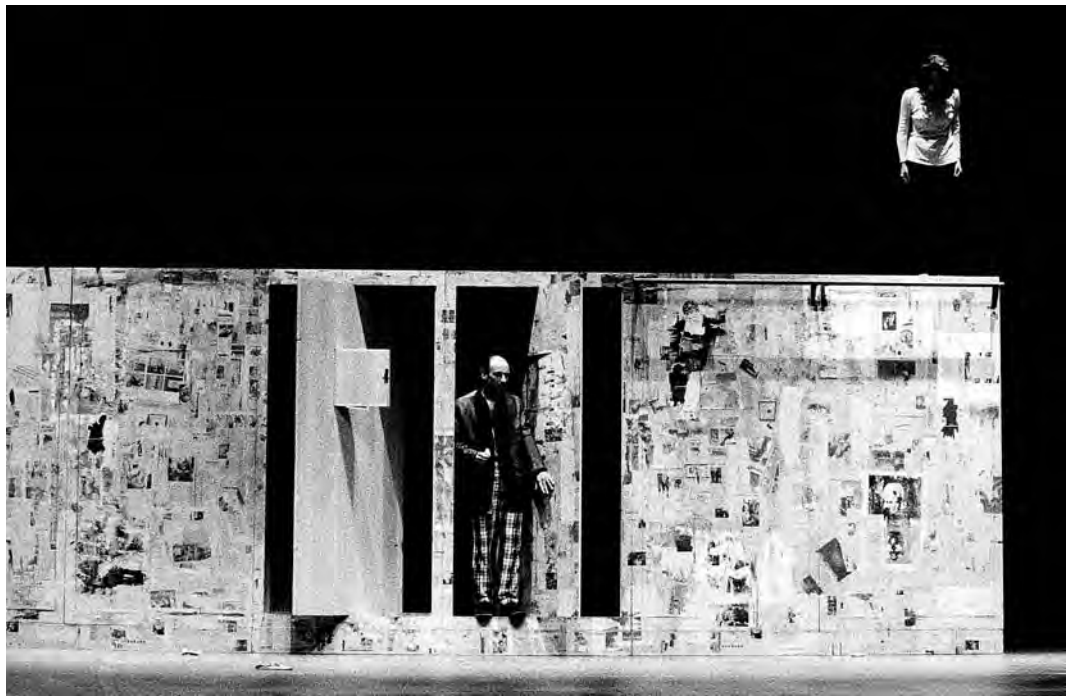
< *Amado monstro*, de Javier Tomeo, enc. António Jorge e José Neves, Escola da Noite, 1992, fot. Susana Paiva.

acompanhado de uma intervenção nos arranjos exteriores (escadas e banco) cuja feliz disposição e enquadramento constituíram já o "cenário" de uma peça de teatro: a estreia nacional de *Made in China*, do irlandês Mark O'Rowe, pelos Artistas Unidos, em 2002. Com a inventividade de Rita Lopes Alves, o banco torna-se sofá da sala, as escadas encaminham para o sanitário, as ruínas oferecem esconderijos e saídas inusitadas.

Para descrever o trabalho de JMR, Ana Tostões (2003: 9) situa-o entre "um sentido abstracto e minimal" e "uma forte carga expressiva, mesmo dramática", uma dialéctica que "denuncia uma vontade de empatia e de relação com o contexto". O arquitecto Graça Dias (*ibidem*: *passim*) fala em essencialidade, eficácia, elegância, abstracção e alegria. O encenador Ricardo Pais prefere dizer capacidade de síntese, minimalismo e depuração, definindo JMR como "uma espécie de asceta do objecto cénico": "fazes contentores geométricos, em que os corpos depois se movimentam... Mas tens uma visão muito fria do corpo" (Ribeiro e Pais 2003: 26). O próprio JMR, num exercício de auto-caracterização, fala em geometria, austeridade e silêncio: "a essencialidade através da ausência de elementos decorativos"; "o uso rigoroso e ascético dos materiais"; "uma arquitectura de grande austeridade e de contenção formal; um discurso de simplicidade e despojamento do espaço cénico"; "condensar na forma construída a linguagem simbólica da peça [ou seja] concretizar uma aproximação ideológica do mundo através de uma imagem topográfica de um lugar". Em suma, "a utilização das formas simples, austeras e de rigor geométrico, a tendência para a redução do número de elementos e de operações envolvidas na composição e a vontade de conseguir o máximo de tensão com os mínimos meios formais são características comuns a todos os meus cenários. Estes trabalhos operam uma convergência de todos os elementos numa totalidade eficaz, afirmando uma dimensão de austeridade e silêncio" (Ribeiro 1998).

JMR tem permanecido fiel a algumas companhias e encenadores, com quem assina longas colaborações. A esse respeito, explicita: "No teatro e na dança tenho tido a oportunidade de trabalhar repetidas vezes com as mesmas pessoas e por isso já existe um entendimento e uma cumplicidade que permitem partir facilmente para soluções experimentais" (Ribeiro e Mateus 2004: 37). A primeira experiência foi na sua terra natal, com o Teatro Universitário dos Estudantes de Coimbra, sob direcção de Ricardo Pais, assinando o espaço cénico da peça *Grupo de vanguarda* (1991), de V. Sanches, no Teatro Académico Gil Vicente. Teve então início um trabalho regular de cenografias para A Escola da Noite, inaugurado com a peça *Amado monstro* de J. Tomeo: um plano vertiginosamente inclinado caracterizava o cenário (um gabinete), no qual os objectos assimétricos induziam uma distorção da perspectiva, mimetização do desequilíbrio que cunhava a relação das duas personagens. O encenador Ricardo Pais – que voltaria a trabalhar com JMR em 1999 na peça de Jacinto Lucas Pires *Arranha céus*, co-produção entre o TNSJ e o Teatro Bruto – recorda o trabalho *Amado monstro* como "provavelmente, a [sua] cenografia mais ousada" (Ribeiro e Pais 2003: 26). Seguir-se-iam, sempre com A Escola da Noite, *Comédia sobre a divisa de Coimbra,* de G. Vicente (enc. Nuno Carinhas, 1993), *Leôncio e Lena*, de G. Büchner (enc. Konrad Zschiedrich, 1994) ou *Beckett: Primeira jornada*, de S. Beckett (enc. António Augusto Barros, 1996), entre muitas outras. A caracterizar este período está a concepção de objectos-sistema, cenários multioperativos que permitem, alternada ou simultaneamente, fragmentar e recortar espaços, unidos entre si por uma estrutura comum – geralmente caixas de madeira, capazes de tomar tantas formas quantas as solicitações funcionais.

Para JMR, o seu "objecto cenograficamente mais elaborado" (Ribeiro e Guerreiro 2004) é talvez *Propriedade privada*: trata-se de uma única peça de madeira, constituída por vários módulos e desdobrável conforme a apropriação que deles faziam os bailarinos: "é no contacto com os intérpretes que se revela a habitabilidade dos objectos" (Ribeiro 2004b). Espaços de intimidade que, em



> *Propriedade privada*, cor. Olga Roriz, COR, 1996, fot. José Fabião.

> *Entradas de palhaços*, de Hèléne Parmelin enc. António Pires, fot. José Fabião.

1998, seriam animados por novos movimentos, na peça *Propriedade pública*, criada por Olga Roriz ao aperceber-se de que as potencialidades do dispositivo não tinham sido "suficientemente exploradas": "podia agarrar-me àquela cenografia e fazer com ela o resto da minha carreira, e sempre com trabalhos diferentes" (Ribeiro e Roriz 2003: 36). JMR trabalharia novamente com a companhia de Olga Roriz em *Start and stop again* (1997), *Não destruam os malmequeres* (2002) e nas peças que a coreógrafa concebeu para o Ballet Gulbenkian, *F.I.M.* (2000) e para a Companhia Nacional de Bailado, *Pedro e Inês* (2003) – onde uma piscina, em redor e dentro da qual decorre a acção, recria a fonte dos amores na Quinta das Lágrimas, em Coimbra. "De maneira paradoxal, o efeito de ilusão é reforçado pela utilização de materiais reais, como a pedra, a água e a terra, fora do seu contexto natural" (Ribeiro 2004b).

Mas também a relação com a Companhia Nacional de Bailado já vinha de longe: JMR assinou as cenografias de *Canto luso* (1997), de David Fielding, Rui Lopes Graça e Armando Maciel; *Dançares* (1999) e *Savalliana* (2000), de R. L. Graça; e *Romeu e Julieta* (2001), de John Cranko, cujo cenário – concebido por JMR e Alexandra Cruz – fazia dialogar uma ponte de madeira (com escadas ocultas e pilares que configuravam diferentes espaços) com uma série de telas onde estavam impressas fotografias de Daniel Blaufuks de paisagens italianas.

Como aderecista, JMR procura manter a "verdade" que imprime às suas cenografias. "No outro dia a Olga dizia-me 'se eu te pedir uma pedra tu nunca me fazes

> *Vermelhos, negros e ignorantes,* de Edward Bond, enc. Paulo Castro, TNSJ, 1998, fot. João Mendes Ribeiro.

> *A list,* de Gertrud Stein, enc. António Pires, Teatro da Cornucópia, 1997, fot. João Mendes Ribeiro.

uma pedra de esferovite!' E eu disse-lhe que não, porque não sou capaz: se é uma pedra, o actor precisa sentir o peso da pedra. O que me interessa não é criar ambientes mas sobretudo sentir uma relação física verdadeira com os intérpretes. Nesse sentido não sou nada cenográfico, no sentido do termo cenografia que é fingir uma coisa que não é" (Ribeiro, Gil *et al.* 2002: 14).

De regresso ao teatro (uma relação que já gerou quase trinta espectáculos), e além do trabalho em Coimbra, a cenografia apanhou JMR durante uns anos em Lisboa, durante os quais bisou a colaboração com o encenador, também cenógrafo, Nuno Carinhas, em *O céu de Sacadura* (1998), de Luísa Costa Gomes, para o TNDM II. O mesmo teatro nacional acolheu a encenação de Carlos Pimenta *Estudo para Ricardo III: Um ensaio sobre o poder* (2003), a partir de W. Shakespeare. Nestas produções é evidente outro dos traços característicos da obra de JMR: a ideia de contraste ou oposição, frequentemente utilizada na construção do espaço cénico. "Exploram-se as dissonâncias entre o cenário (intemporal) e os figurinos (datados), reflectindo a sobreposição de tempos diferentes, que localiza a acção e confere espessura à história" (Ribeiro 2004b). O encenador com quem JMR trabalhou mais continuadamente nessa fase foi António Pires: *A list,* de G. Stein (1997), *O aumento,* de G. Perec (1999) e *Entradas de palhaços,* de H. Parmelin (2000). Esta peça - cuja cenografia consistia numa estrutura de madeira segmentada em módulos, que coexistia com objectos reais - esteve em cena no Teatro Taborda e no TNSJ, entre as outras colaborações do cenógrafo com o teatro nacional do Porto. Aí, além de *Arranha Céus*, JMR cenografou a encenação de Paulo Castro de *Vermelhos, negros e ignorantes* (1998), de E. Bond (com Catarina Fortuna), de *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros* (2001), de P. Handke, com encenação de José Wallenstein e de *O bobo e a sua mulher esta noite na pancomédia* (2003), de B. Strauss, encenação de João Lourenço e co-produção com o Novo Grupo / Teatro Aberto. Nunca deixou de colaborar com A Escola da Noite (dezena e meia de cenografias): recentemente, a encenação de A. A. Barros de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (2002), de F. García Lorca, e a encenação de Rogério de Carvalho para *O cerejal* (2004), de A. Tchekov.

Referências bibliográficas

DIAS, Manuel Graça / VENTURA, Susana (org.) (2003), *João Mendes Ribeiro: Arquitectura e cenografia 92.02*, Coimbra, XM.

– – (2003), "Poética inquietação: Arquitectura e cenografia de João Mendes Ribeiro", in DIAS, Manuel Graça / VENTURA, Susana (2003), pp. 10-16.

RIBEIRO, João Mendes (2004a), "Autobiografia crítica do atelier", in AA.VV., *Metaflux: Duas gerações na arquitectura portuguesa recente / Two Generations in Recent Portuguese Architecture*, catálogo da exposição que representou Portugal na 9ª Mostra Internacional de Arquitectura de Veneza, Porto, Livraria Civilização Editora, p. 72.

– – (2004b), "Cenografias", texto para o catálogo da exposição "Arquitectura e Design de Portugal 1990-2004", que integrou a Triennale de Milano, Palazzo Dell'Arte, Outubro.

– – / GIL, Bruno et. al. (2002), "Arquitectura & Cenografia", *Nu*, n.º 5, Novembro, pp. 8-15.

– – / GUERREIRO, Mónica (2004), entrevista inédita a JMR, realizada em Novembro.

– – / MATEUS, José (2004), *Linha*, encarte integrado no semanário *Expresso*, 6 de Novembro, pp. 32-39.

– – / PAIS, Ricardo (2003), "Conversa com Ricardo Pais", in DIAS, Manuel Graça / VENTURA, Susana (2003), pp. 18-28.

– – / RORIZ, Olga (2003), "Conversa com Olga Roriz", in DIAS, Manuel Graça / VENTURA, Susana (2003), pp. 30-40.

– – (1998), *Fragmentos de uma prática de dramaturgia do espaço*, provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica apresentadas ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.

TOSTÕES, Ana (2003), "Neutro e excepcional ou o esplendor da verdade", in Isabel Penha Garcia (org.), *João Mendes Ribeiro: Arquitecto, obras e projectos 1996-2003*, Porto, Asa, 2003, pp. 9-11.

> José Manuel Castanheira, com a maqueta do espectáculo *O contrabaixo*, 1989, fot. Mariana Viegas.

José Manuel Castanheira

Nasceu em Castelo Branco, em 1952. Licenciou-se em Arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Professor da Faculdade de Arquitectura de Lisboa, desde 1982, foi director técnico do Teatro Nacional D. Maria II. Apresentou o seu primeiro trabalho cenográfico em 1973: *Os pequenos burgueses* de Gorki, uma encenação de Fernanda Lapa para o Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria, na sala do casino local. A sua vasta obra cenoplástica tem sido distinguida com vários prémios e foi objecto de duas importantes exposições retrospectivas: "O Espaço-Memória", no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1989, e "Cenografias 1973-1993", no Centro Georges Pompidou (1993), organizada por Carlos Alberto Machado.

Persistências e adaptações

Luiz Francisco Rebello

Eu não sei como explicar porque faço um determinado cenário. Quais os mecanismos? As referências? Múltiplas e complexas. A construção de um espaço tem sempre a ver com a decomposição de outros. Diz respeito a uma vontade própria de redistribuir ideias, de inventar uma nova perspectiva sobre o espaço e o tempo.

O trabalho cenográfico de José Manuel Castanheira ascende já às 131 produções, algumas delas com projecção internacional (especialmente em França, Espanha e Brasil), representando um destacado contributo na definição de parte importante do teatro português das últimas décadas. A partir da experiência fundadora da Trafaria, José Manuel Castanheira tem vindo a desenvolver a sua obra, enriquecendo-a notavelmente. Trabalhou com os mais relevantes encenadores e grupos de teatro portugueses – Artistas Unidos, Novo Grupo / Teatro Aberto, Comuna / Teatro de Pesquisa, A Barraca, Teatro Hoje / Teatro da Graça, Teatro Experimental de Cascais, Companhia de Teatro de Almada. Estas colaborações concretizaram-se quer em espaços tradicionais (como os teatros Villaret, Trindade e D. Maria II), quer em locais inusuais (um velho palacete em ruínas, uma antiga fábrica de azulejos, como aconteceu no espectáculo *O tio Vânia*, em 1981, ou *O avarento*, em 1984).

Particularmente significativa, pela continuidade que a tem caracterizado, é a sua parceria com Rogério de Carvalho, iniciada em 1975 com a peça argentina *Povoação vende-se,* de Andrés Lizarraga, a qual atingiu os seus pontos mais altos com os grandes textos de Tchekov (*O tio Vânia, A gaivota, O jardim das cerejeiras, Platonov*).

Fora do país, referência especial é devida ao contributo cenoplástico de Castanheira – quase sempre decisivo para a consecução do espectáculo – nas encenações de Ricardo Salvat da peça *El incierto señor Don Hamlet*, de Álvaro Cunqueiro (Centro Dramático da Galiza, 1991), de Eugénio Amaya da *Elektra,* de Jean Giraudoux (Teatro Romano de Mérida, 1997), de Juan Carlos Perez de la Fuente do texto *San Juan*, de Max Aub (Teatro Maria Guerrero, Madrid, 1998), de Sergi Belbel d'*El alcalde de Zalamea,* de Calderón de La Barca (Teatro Nacional da Catalunha, 2000), sem esquecer a *Cármen* pelo Ballet Nacional de Espanha em 1998 ou, no Brasil, *A casa de boneca*, de Ibsen (encenação de Aderbal Freire-Filho, Teatro do Leblon do Rio de Janeiro, 2001), *A prova*, de David Auburn (no mesmo teatro e com o mesmo encenador, 2002), a ópera de Verdi *Um baile de máscaras*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ainda com encenação de Aderbal Freire (2004).

Mas seriam de citar todos os outros espectáculos para os quais, ao longo de trinta anos, José Manuel Castanheira soube criar e construir – com os mais diversos materiais e uma prodigiosa riqueza de invenção, através de um subtil jogo dialéctico entre o interior e o exterior, o que está por cima e o que está por baixo – o espaço

< *La serrana de la Vera*, de Luis Velez de Guevara, enc. Maria Ruiz, Centro Dramatico Nacional / Teatro Pavon, Madrid, 2004, fot. José Manuel Castanheira.

< *El incierto señor Don Hamlet*, de Álvaro Cunqueiro, enc. Ricardo Salvat, Centro Dramático Galego,1991, esquiço para o cenário.

> *O jardim das cerejas*, de Tchekov, enc. João Lourenço, Novo Grupo / Teatro Aberto, 1987, fot. José Manuel Castanheira.

cénico adequado ao seu triplo relacionamento com o texto, o jogo dos actores e o público.

A seu respeito pôde falar-se, e com razão, da criação de uma "dramaturgia da cena": a inscrição das palavras e dos gestos das personagens num universo de formas, linhas, volumes, cores, luzes e sombras que é, ao fim e ao cabo, a metáfora do mundo.

Recentemente, José Manuel Castanheira retomou velhas inquietações a propósito da sua "experiência de fazer cenografia". No programa da ópera *Os fugitivos* – com música de José Eduardo Rocha, libreto de Rui Zink e encenação de Paulo Matos (Teatro da Trindade, 2004) – o cenógrafo reflectiu acerca da "persistência de modelos espaciais que se adaptam, depois de múltiplas metamorfoses, às particularidades de um determinado espectáculo". Acrescentou ainda que "o cenário vai nascendo das partículas e / ou emoções que em golfadas emergem ou convergem pelos encontros, olhares, conversas intensas ou avulsas, descobertas ou mesmo simples acasos, de traços abstractos ou convictos dos esquiços".

José Manuel Castanheira tem-se empenhado ainda na recuperação, adaptação e reconstrução de espaços teatrais (Teatro Taborda em Lisboa, Teatros Aveirense e de S. Pedro do Sul), organizado e participado em colóquios e seminários sobre cenografia dentro e fora do país, sendo também autor de um projecto de teatro flutuante, o "Teatro do Rio, descendente dos sonhos e das águas de Belém", ainda por concretizar.

Um catálogo abrangente de toda a sua obra, e um caderno complementar, *Une ruine en construction*, foram publicados em 1993, por ocasião da exposição retrospectiva "Cenografias 1973-1993", com a colaboração de criadores, críticos e estudiosos nacionais e estrangeiros (entre os quais Yannis Kokkos, Ricard Salvat, José Triana, Guy-Claude François, Carlos Porto, João Brites), constituindo documentos fundamentais para o conhecimento e análise dessa obra.

<

Manuel Graça Dias, fot. Luísa Ferreira.

Egas José Vieira.

>

Manuel Graça Dias

Nasceu em Lisboa, em 1953. Formou-se em Arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1977). Fez a sua primeira cenografia para o filme *O lugar do morto,* de António-Pedro de Vasconcelos (1982), e estreou-se no teatro, em colaboração com Egas José Vieira, na encenação de Mário Feliciano da peça *D. João e a máscara,* de António Patrício (Teatro da Politécnica, 1989). Actualmente, lecciona na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e no Departamento de Arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa, colaborando ainda com a Facoltá di Architettura do Politécnico de Milão. Foi já distinguido com diversos prémios na arquitectura, bem como no trabalho de cenografia.

Egas José Vieira

Nasceu em Lisboa, em 1962. Licenciou-se em Arquitectura pela Universidade Técnica de Lisboa, em 1985. Realizou o primeiro trabalho cenográfico no teatro para o Grupo de Campolide / Companhia de Teatro de Almada, com *Georges Dandin,* de Molière (1986). Nesse mesmo ano, iniciara a colaboração com a companhia dirigida por Joaquim Benite, desenhando os figurinos para *A menina Júlia* (encenação de Rogério de Carvalho e cenário de José Manuel Castanheira). Em ambas as produções, foi ainda responsável pelo material gráfico. É, actualmente, professor no Departamento de Arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa e, em conjunto com Manuel Graça Dias, desenvolve actividade no atelier *Contemporânea*, em Lisboa.

Um trabalho em equipa, para ir sempre mais longe

Selda Soares

O trabalho de equipa é um processo que está lançado. Tanto faz se fui eu que lancei a ideia ou se foi ele. Foi um de nós. Em vários momentos, há um que se adianta e o outro introduz correcções. Não é aquela atitude de ver quem dá mais contributos. É ir mais longe. O que é muito interessante no trabalho de equipa é que se vai sempre mais longe do que qualquer um de nós iria sozinho.

Manuel Graça Dias e Egas José Vieira assumem o trabalho arquitectónico e cenográfico como uma responsabilidade a dois. Encontraram-se no projecto de cenografia para a peça *D. João e a máscara*, trabalho distinguido com a atribuição do Prémio Garrett, da Secretaria de Estado da Cultura. Foi o início de uma parceria que se vem prolongando no tempo, essencialmente ligada às duas companhias com as quais trabalharam e – num dos casos – ainda trabalham. Para o Teatro da Politécnica, conceberam ainda a cenografia para *Casa de boneca,* de Ibsen, em 1990, e, dois anos mais tarde, para *Dinis e Isabel*, de António Patrício, espectáculo também encenado por Mário Feliciano e que se estreou no Teatro da Trindade, no âmbito de um Ciclo de Teatro de Câmara. Apesar da designação deste ciclo, o trabalho envolveu meios complexos, contando com um elenco de vinte e cinco actores, para quem Ana Salazar foi chamada a desenhar os figurinos. Para a Companhia de Teatro de Almada, conceberam ainda o espaço cénico para *Mãe Coragem e os seus filhos*, de Brecht (2000), *O mercador de Veneza*, de Shakespeare (2002) e *Paolo Paoli*, de Adamov (2003).

No contexto do Festival Internacional de Lisboa, na sua quarta edição, trabalharam com o encenador Ricardo Pais, no seu espectáculo *Fados* que, em 1994, subiu ao palco do Grande Auditório do Centro Cultural de Belém. Contam-se ainda no historial de ambos colaborações com o Teatro Nacional de S. Carlos, para as encenações de Paulo Ferreira de Castro das óperas *Fidélio,* de Beethoven (1993), e *Les Troyens,* de Berlioz (1997 e 1998, respectivamente, a primeira e a segunda partes).

< *D. João e a máscara*, de António Patrício, enc. Mário Feliciano, Teatro da Politécnica, 1989, fot. Manuel Graça Dias e Egas José Vieira.

< *D. João e a máscara*, de António Patrício, enc. Mário Feliciano, Teatro da Politécnica, 1989, fot. Manuel Graça Dias e Egas José Vieira.

Embora Egas José Vieira se tenha iniciado no teatro com o desenho de figurinos, reconhece que essa experiência "não dava aquele prazer, nem o à vontade necessário para associações mais criativas e mais elaboradas", como posteriormente veio a encontrar na cenografia, "uma espécie de prolongamento, de extensão, da arquitectura"[1]. Outro campo ligado à actividade teatral – o aspecto gráfico dos programas – tem merecido a sua atenção e reconhece que é ainda a questão da imagem que o seduz. Fê-lo a propósito de *A menina Júlia* e *Georges Dandin*, como mais tarde fará com *Felicidade e erva-doce* (1989) e *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança* (1992). São, ainda, seus alguns textos que promovem os espectáculos postos em cena por esta companhia. Trata-se de um trabalho de síntese por vezes a partir de uma imagem, também criada por ele, em diálogo com materiais de índole diversa.

Manuel Graça Dias e Egas José Vieira partilham o espaço de trabalho, os projectos e a vontade. Une-os uma afinidade imprescindível para o trabalho de equipa que desenvolvem: "Demora-se mais tempo sozinho e provavelmente não chegaríamos a um resultado tão rico se não tivéssemos uma pessoa com quem dialogar. Outra pessoa com quem se tenha afinidades. Não pode ser uma pessoa qualquer. Temos muita confiança um no outro. A colaboração passa por analisar uma ideia e ajudar o outro a fazer o teste. É menos angustiante...". Pensam os espaços para serem preenchidos e usados, mais do que para os dar a ver. É um processo criativo, de estímulos mútuos, onde o pensamento é sempre anterior ao desenho. Nos trabalhos de cenografia, a parceria adquire fronteiras alargadas: texto, encenador, actores, técnicos e a própria leitura concorrem para um trabalho de síntese que querem limpo e funcional. E é apenas na estreia que dão por concluída a tarefa. Até lá pensa-se e discute-se no papel, construindo-se e aperfeiçoando-se em cena. Vai e regressa. Depois, o lugar de onde olham circunscreve-se à plateia.

Quando falam do seu trabalho quase que desenham palavras com as mãos abertas. Falam de arquitectura e de teatro como desafios. De real e de ilusão, de verdade e de simulação, de duração e de efemeridade: "A cenografia tem um prazer mais imediato. A arquitectura tem essa durabilidade, ultrapassa-nos no tempo. Nós vamos morrer e a arquitectura vai ficar". Trazem para o teatro o olhar sobre o preenchimento e o uso do espaço, que a formação académica lhes conferiu. Falam de objectos, de maquinismos, de estruturas, mais do que telões ou variações cromáticas. Distinguem-se pelas escolhas simples e funcionais nos sinais da cena, por "uma certa sobriedade" do olhar e do fazer.

Em *D. João e a máscara*, encenado num pavilhão da Faculdade de Ciências, fascinou-os a possibilidade de preparar um espaço para receber teatro. Puderam trabalhar fora de um dispositivo cénico tradicional e projectar esse espaço para o diálogo com a cena. Investiram na novidade das estruturas que deslizavam pela sala em carris e desenvolveram as experiências com o ferro oxidado, elementos que mais tarde aproveitaram para um trabalho que misturou arquitectura e cenografia, apresentado num espaço de cariz comercial.

[1] As declarações aqui citadas resultam de uma entrevista inédita feita com vista à escrita deste artigo.

> *Mãe Coragem e os seus filhos*, de Brecht, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 2001, fot. Arquitectos Sérgio Guerra e Fernando Guerra.

< *Mãe Coragem e os seus filhos*, de Brecht, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 2001, fot. Arquitectos Sérgio Guerra e Fernando Guerra.

Mãe Coragem e os seus filhos, de Brecht, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 2001, maqueta para o cenário. >

Com exigências distintas, deitaram mãos à cenografia da ópera *Fidélio*, tarefa que exigiu uma concepção do espaço cénico diferente da que estavam habituados no teatro. A quantidade de pessoas em cena implicou o acolhimento, em lugares distintos, do coro e das personagens. Construíram, então, plataformas rolantes numa cena que oferecia uma considerável inclinação, o que constituiu um desafio.

De entre as estruturas de múltiplas funções que conceberam, destacam o carro da *Mãe Coragem*. Nesse trabalho, a cena foi aberta até aos camarins e, para as paredes, escolheram um tom vermelho forte. O carro, construído em metal, circulava por todo o espaço e obedecia a uma economia na construção de sentidos. Os actores relacionavam-se activamente com esse dispositivo abrindo e fechando pequenas plataformas, subindo e descendo portas que eram mesas e escadas. E, assim, se contou a história em torno de um objecto central polivalente.

Do mesmo modo, no espectáculo *O mercador de Veneza* (2002), os blocos espalhados pelo palco propunham múltiplos usos e diversas leituras: eram chão, cais, casas, rampas. Mergulhados no tom verde da cena, que os cenógrafos quiseram que se pudesse ler como água, permitiram ancorar diversos momentos e designar diferentes espaços da intriga.

Mais recentemente, um novo projecto parece reunir toda a experiência adquirida na arquitectura e no teatro, propondo-se como um diálogo entre essas duas artes de conceber espaços e definir relações e sentidos: o projecto do Teatro Azul, em Almada. Para esse edifício, prepararam a cenografia de *D. João*, de Molière, com encenação de Joaquim Benite, que o inaugurará, em breve. Regressam, assim, à construção que ambos projectaram para a cidade – o seu novo Teatro Municipal – e fazem-no como consequência de um percurso que, na arquitectura e na cenografia, vão consolidando: em equipa, sempre. E, continuamente, em diálogo com os fazedores de teatro.

<
Nuno Carinhas,
fot. João Tuna.

Nuno Carinhas

Nasceu em Lisboa, em 1954. Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. Estudou pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Após uma aproximação ao teatro como actor, inicia a sua actividade como cenógrafo em 1976, no espectáculo *Histórias de fidalgotes*, a partir de Gil Vicente e Ruzante, encenado por Hélder Costa (A Barraca). A sua actividade criativa tem-se distribuído pelas artes visuais, dança, teatro, ópera e cinema. Vem leccionando, nas áreas de interpretação, cenografia e figurinos, na Escola Superior de Dança de Lisboa, na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, na Escola de Artes e Ofícios do Espectáculo / Chapitô (Lisboa) e no Balleteatro Escola Profissional (Porto).

Dramaturgias do espaço

Paulo Eduardo Carvalho

Idealmente, a cenografia deveria ser tão essencial
que seria impossível passarmos sem ela.

A multiplicidade de valências que Nuno Carinhas vem assumindo desde 1974 – pintor, cenógrafo, figurinista, encenador, a que se terão de acrescentar ainda a sua experiência descontinuada como actor e as mais recentes aventuras como dramaturgo e realizador – e a diversidade de domínios explorados – as artes plásticas, o teatro, a dança, a ópera, o cinema – dão bem a medida dos interesses e entendimentos que atravessam o seu percurso criativo. Se, por um lado, esta espécie de deriva surge em relação directa com a sua condição de artista "independente" – isto é, desligado de uma qualquer integração formal em estruturas de produção –, por outro, a manutenção de uma tal diversidade afirma-se como expressão de um labor artístico, no qual se cruzam investimentos e experiências mutuamente enriquecedoras de um talento singular.

Aquilo que poderíamos caracterizar como uma das primeiras e mais eloquentes dimensões da carreira artística de Nuno Carinhas, enquanto cenógrafo e figurinista, está intimamente associada à emergência da nova dança em Portugal, traduzida em colaborações com um conjunto muito significativo de coreógrafos: Vasco Wellenkamp, Rui Horta, Paula Massano, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, Gagik Ismailian, Barbara Griggi, António Rodrigues, Jean Paul Bucchieri, Né Barros, David Fielding, Rui Lopes Graça, Armando Maciel. Deste vastíssimo número de criações (são quase quarenta!), merecem particular destaque, entre 1985 e 1993, as suas colaborações com Olga Roriz, entre as quais será legítimo invocar *As troianas* (1985), *Treze gestos de um corpo* (1987), *Cavaleiros da noite* (1991) ou *Cenas de caça* (1993). Criar as condições para o trânsito dos corpos no espaço, eis uma das aprendizagens que parece vir a reflectir-se no seu trabalho mais especificamente teatral: "Aprendi que o corpo em acção no espaço vazio confere identidade a esse mesmo espaço, sendo que a luz é parte integrante da narrativa" (Carinhas 2003a).

Diversamente formativas terão sido também algumas das "aventuras inusitadas" que partilhou com Ricardo Pais – de que podem ser exemplo *Cómicos concertos* (1980), *Terceiro mundo* (1981) e *Tanza variedades* (1983) –, "projectos onde todas as artes prevaleciam dando corpo a universos irregulares, contundentes e definitivamente experimentais, em que a componente visual e a apropriação do espaço pelos intérpretes era regra" (Carinhas 2003a).

No domínio do teatro, a assunção das mesmas valências de cenógrafo e/ou figurinista vem-lhe proporcionando a partilha de experiências cénicas com um conjunto muito variado de criadores: Fernanda Lapa, Teresa Garcia Fernandes, Graça Lobo, Fernanda Alves, Lúcia Sigalho, João Lourenço, Jorge Listopad, Orlando Neves, Rui de Matos, Jean-Pierre Tailhade, Carlos Pimenta, Antonino Solmer, Adriano Luz e Paulo Castro. Criações cenográficas como as que fez para *O alfinete do anestesista*, a partir de textos de Harold Pinter (Cão Solteiro, 2001) e *O triunfo do amor*, de Marivaux (Assédio / TNSJ, 2002), encenados respectivamente por Rogério de Carvalho e João Pedro Vaz, confirmam a sua tendência para um povoamento discreto do espaço de representação,

> *Aguantar*, dir. Nuno Carinhas, Cão Solteiro, 1999, IFICT, fot. Susana Paiva.

> *O fantástico Francis Hardy, curandeiro*, de Brian Friel, enc. Nuno Carinhas, ASSéDIO / TNSJ, 2000, TNSJ, fot. João Tuna.

apostado menos na presentificação de metáforas eloquentes – "sou contra a decoração de um espaço antes dos termos da sua apropriação" (Carinhas 2003a) – e mais na articulação de um conjunto relativamente reduzido de elementos – um sofá, cadeiras, uma árvore, uma moldura vazia, etc. –, cuja pertinência só surge revelada através da ulterior dinâmica assegurada pelos actores.

Com a intensificação, a partir de 1996, do seu investimento na encenação, Nuno Carinhas tem por diversas vezes acumulado uma tripla responsabilidade criativa, assim reforçando as possibilidades de harmonização de linguagens dentro de um mesmo conceito cénico, numa evolução que se vem realizando em absoluta e luminosa continuidade. Em 1991, num revelador apontamento sobre o seu trabalho de criação cenográfica, Nuno Carinhas sugeria que "os melhores espaços, os mais irresistíveis, são os espaços de luz constituídos por estruturas cenográficas", arriscando uma caracterização da cenografia como "a coisificação do território pessoal em mutação sobre o qual se apoiam as ficções que o transformam em utopia possível" (Carinhas 1991: 47). Este pronunciamento antecipava alguns procedimentos futuros, como aquele que, em 2000, conduzirá essa experiência "radical" que foi a sua encenação, para a ASSéDIO, dos quatro monólogos de *O fantástico Francis Hardy, curandeiro*: "Mais actores e menos cenário. O palco é o território destas personagens. Mais luz para iluminar as palavras e os ruídos que lhes estão dentro" (Carinhas 2000: 4). Estreado no vasto palco do TNSJ, o espectáculo tinha uma cenografia limitada a um conjunto de cadeiras, reduzidas a três quando foi apresentado, meses mais tarde, numa das salas claustrofóbicas e de paredes degradadas do espaço d'A Capital: no trânsito entre o tradicional palco à italiana e um espaço não convencional, o ousado rigor do procedimento cénico assegurava a sobrevivência da ficção

< *Histórias misóginas*, a partir de Patrícia Highsmith, enc. Nuno Carinhas, Cão Solteiro, 2002, Armazém do Ferro, fot. Susana Paiva.

O jogo de lalta, de Brian Friel, enc. Nuno Carinhas, cen. Nuno Carinhas e Ana Vaz, Escola de Mulheres / TNSJ, 2003, TNSJ, fot. João Tuna. >

dramatúrgica, ao mesmo tempo que abria algumas das suas principais metáforas a subtis variações de ressonância.

Muitos dos seus espaços cénicos, sempre avessos à grandiloquência, vêm, de facto, oferecendo-se como despojados, sem máscaras, "espaços mentais" (Carinhas 2003b: 9) a habitar pelo poder particular da palavra, feita gesto e corpo pelo talento do actor, confirmando um recorrente entendimento da cenografia como "um processo de interrogação, uma das formas de deriva interior de um projecto cénico que se conclui sob forma de síntese" (Carinhas 1991: 47). As experiências paradigmáticas que constituíram as suas marcantes incursões no universo do dramaturgo irlandês Brian Friel – para além do *Curandeiro*, ainda *Molly Sweeney*, *Uma peça mais tarde* e *O jogo de lalta* – surgem todas elas caracterizadas por um jogo articulado de despojamento cenográfico e de expressivo investimento nalguns sinais decisivos – "espaços desimpedidos, habitados apenas por estruturas essenciais" –, bem como e, sobretudo, por um trabalho de grande intimidade com os actores, entendidos como "companheiros dessas viagens de construção de espectáculos" (Carinhas 2003a). Na verdade, paralelamente a esta depurada "dramaturgia do espaço", evidente em muitas das suas criações cenográficas, Nuno Carinhas vem desenvolvendo, nos últimos anos, um idêntico procedimento no trabalho de direcção de actores.

A versatilidade do seu percurso vem-lhe igualmente permitindo a criação de experiências mais dominadas pelas linguagens visuais da cena, de que são exemplo alguns dos seus espectáculos para o Cão Solteiro, caracterizados por sedutores "climas sensoriais" e gramáticas cénicas tão inventivas quanto delicadas: *Aguantar* (1999 / 2004), *Furiosa tempestade* (2000), *Problemas* (2001), *Histórias misóginas* (2002), *Sobre a luz. Pintura* e *II. Obscuridade* (2003), e *Nocturno delirante* (2004). A sedução exercida pela "construção" do objecto cénico e a atracção por uma pesquisa em maior profundidade das potencialidades expressivas daquelas linguagens explica, igualmente, o recorte de muitas das suas criações em espaços "alternativos" ou "não convencionais", como as Moagens Harmonia e o Quartel do Bom Pastor, no Porto, ou o Armazém do Ferro e a Casa d'Os Dias da Água, em Lisboa. Uma dessas criações terá sido *Dama d'água*: a personagem torturada de Frank McGuinness presentificava a sua identidade estilhaçada, convidando-nos a acompanhá-la com o olhar, enquanto ela percorria o imenso espaço de um antigo armazém militar, invadido unicamente por duas grandes pedras e uma luz apostada no desenvolvimento de uma espécie quase táctil de visualidade.

Alguns dos procedimentos cénicos de Nuno Carinhas revelam uma invulgar capacidade de incorporação de muitas propostas do universo das artes visuais – sobretudo aquelas que trabalham diversamente o espaço, da fotografia à instalação –, tirando assim partido de uma rede de associações não tanto eruditas, mas antes ligadas a uma vivência profundamente atenta às mais variadas expressões artísticas da nossa contemporaneidade e a uma escuta sensivelmente dramatúrgica dos diversos textos envolvidos nos seus projectos cénicos.

Referências bibliográficas

CARINHAS, Nuno (1991), "Lettre irrégulière", in *Alternatives théâtrales. D'autres imaginaires: Théâtre et danse au Portugal*, dossier réalisé par Eugénia Vasques, n.º 39, p. 47.

– – (2000), "Medidas para exacerbar a comunicação de *O fantástico Francis Hardy, curandeiro*", in Programa de *O fantástico Francis Hardy, curandeiro*, Porto, ASSéDIO, p. 4.

– – (2003a), "Tópicos cartográficos", comunicação inédita apresentada no âmbito do ciclo de conferências *Arquitectura efémera: Cenografias*, promovido pela Ordem dos Arquitectos (Secção Regional Norte) na Biblioteca Municipal Almeida Garrett (20 de Novembro).

– – / CARVALHO, Paulo Eduardo (2003b), "Palavras, acção, silêncio", *Duas colunas*, n.º 5, Porto, TNSJ, Junho, pp. 9-12.

Imagens que fizeram memória
Nos 30 anos d'O Bando

Ana Pais

Há um adjectivo que teima em vir à tona sempre que se pensa no Teatro O Bando: singular. No panorama teatral português, O Bando é uma companhia com um percurso singular, constituído por espectáculos singulares. Foi em 1994 que Idalina Conde destacou esse termo – retirado de uma entrevista a João Brites, um dos fundadores do colectivo e seu director artístico desde sempre – para caracterizar a história do grupo do ponto de vista da sua imagem na crítica, ao longo dos (então) 20 anos de existência. Neste inestimável exercício de análise, a socióloga salienta, justamente, que na singularidade d'O Bando "a um tempo *de* percurso e construída *no* percurso" reside um desafio constante para os críticos, na medida em que desorienta e destabiliza as suas "categorias de classificação e reconhecimento"[1]. Cada espectáculo é, pois, igualmente singular, capaz de criar imagens marcantes e enraizadas em conceitos cenodramatúrgicos, pelo que a tensão gerada em torno de objectos instáveis e questionantes (as famosas "máquinas de cena") resulta salutar e enriquecedora – para criadores e crítica.

Uma das particularidades mais evidentes dessa singularidade, designadamente no contexto nacional, tem sido uma genuína abertura do colectivo à discussão, exposição e confronto com os olhares dos outros. A reflexão é entendida como algo crucial e urgente, não obstante as dificuldades e os obstáculos da sua história (note-se que, apenas desde 1999, o grupo usufrui de sede própria). A forma como a companhia optou por comemorar o seu 30º aniversário é, aliás, sintomática. O Bando promoveu um grande encontro na sua sede em Vale de Barris, Palmela, ao qual acorreram amigos, críticos, colegas, filhos de colegas e jornalistas. Em retrospectiva, subiram à cena alguns dos seus espectáculos mais recentes, tais como *Alma grande*, *Gente feliz com lágrimas* (2002) e *Arestas* (2004), além de uma relíquia especial: o emblemático *Amanhã* (1990), revisitação da vivacidade e ternura inesquecíveis de dois actores carismáticos para a companhia, Paula Só e Horácio Manuel.

Durante os quatro intensos dias das Jornadas de Reflexão (de 15 a 18 Outubro de 2004), discutiu-se de sol a sol aspectos fundamentais da constituição e crescimento da companhia. Estas reflexões foram planificadas em grandes linhas estruturais e segmentadas por temáticas diárias: 1) os modos de relação entre o colectivo e a cidadania, isto é, as diferentes formas de relacionamento estabelecidas com as comunidades locais ao longo do seu percurso; 2) o trabalho do actor n'O Bando, com exercícios comentados a partir d'*Os anjos* (2003), abordando os conceitos de oralidade, corporalidade e interioridade que têm sido centrais na sua pesquisa; 3) a perspectiva global, estética e política d'O Bando relativamente aos contextos teatrais nacional e internacional da actualidade, para a qual foi importante a participação de críticos e ensaístas estrangeiros; 4) questões múltiplas e transversais, ligadas à linguagem cénica e, naturalmente, à sua matriz de teatro para o público infanto-juvenil, resultantes das contribuições de diversas áreas artísticas, como a música, a arquitectura e as artes plásticas.

Estimulantes e estonteantes, pelo ritmo dos debates e pela variedade de pontos de vista, estas jornadas conjugaram o simbolismo do aniversário com um cruzamento de olhares outros sobre o trabalho da companhia. Dificilmente se conseguiria discuti-lo sem recorrer à imagética que lhe é característica e que O Bando vem partilhando com os seus públicos. E mais difícil ainda seria recordar com prazer os espectáculos, sem que as suas imagens poéticas nos assaltassem a memória, restituindo a teia mágica do efémero onde se fixaram reflexos de obras como aqueles que seguidamente se documentam.

[1] V. Idalina Conde, "O Bando na(s) crítica(s): singularidade e percurso", in *O Bando: Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Lisboa, O Bando, 1994, p. 36.

1. *Bichos*, Zurique, 1990 (Bibi Gomes e António Carvalho), fot. Christian Altorfer.

2 | 3 | 4. *O pastor*, Tabaqueira, Albarraque, 1974 (José Carretas; Zé das Guitas), fot. João Almeida.

5. *A máquina*, 1976 (Jacqueline Tison), fot. João Almeida.

6 | 7. *Tanta praia para fitas*, Costa da Caparica, 1984 (Raul Atalaia; Cândido Ferreira, Aida Jordão, Antónia Terrinha e Raul Atalaia), fot. João Brites.

8 | 9. *Barba doce*, Abrunheira, 1976 (Carmen Marques e José Carretas; José Carretas), fot. Jorge Barbosa.

10 | 15. *João Triste*, 1976 (Horácio Manuel), fot. João Almeida.

11 |12. *Omsikzaf*, Teatro Proposta, Marvila, 1978 (Pedro Brites, José Carretas, João Almeida, Paulo Eloy, Cândido Ferreira, Raul Atalaia, António Oliveira, Carlota Fonseca e Horácio Manuel; Cândido Ferreira e Raul Atalaia), fot. Rui Cunha.

13. *História da estrela escondida*, Oeiras, 1980 (Horácio Manuel e José Carretas), fot. Jorge Barbosa.

14. *Sem vintém*, Terrugem,1976 (Cândido Ferreira e Carlos Santos), fot. João Almeida.

16. Encontro de Teatro Popular Infantil, Sabugo, 1975 (Banda Militar da Ralis).

17. *Afonso Henriques*, Escola A Colina, Lisboa, 1985 (Raul Atalaia).

18. Ovelhas na Rua Augusta, Festas da Cidade, 1992 (Horácio Manuel, Isabel Peres e Fernando Pedro Oliveira), fot. José Frade.

2
3

8
9

13
14

4
5

10
11

15
16

6
7

12

17
18

19
20

21
22

23
24

25

26
27

28
29

30

19. *Afonso Henriques*,
"O Adicense", Alfama,
1982 (José Pedro Gomes),
fot. Rui Cunha.

20 |21 | 22.
Nós de um segredo,
Comuna, 1986
(Maruga;
Jorge Laurentino
e Horácio Manuel;
Horácio Manuel
e Antónia Terrinha),
fot. Rui Cunha.

23. *Afonso Henriques*,
Teatro da Cornucópia,
1984 (Raul Atalaia).

24. *Afonso Henriques*,
Sala Estrela 60, 1990
(Horácio Manuel,
Fernando Pedro Oliveira,
Dina Lopes
e Pompeu José),
fot. Mariano Piçarra.

25. *Afonso Henriques*,
Coimbra, 2003
(Horácio Manuel),
fot. Susana Paiva.

26. *Caras ou coroas*,
Benfica, 1981
(Horácio Manuel),
fot. Rui Cunha.

27. *Trágicos e marítimos*,
Comuna, 1984
(Cândido Ferreira, Raul
Atalaia, Jorge Laurentino
e Paulo Eloy),
fot. Rui Cunha.

28. *S. Cristóvão*,
Meleças, 1985
(Paula Só, Cândido
Ferreira, Jorge Laurentino
e Antónia Terrinha),
fot. Rui Cunha.

29. *Auto dos altos e baixos*,
Belém, 1979
(Teresa Pinto Coelho),
fot. Jean-Marie Retif.

30. *O ovo*,
Sabugo, 1975
(Horácio Manuel,
Jacqueline Tison
e João Brites),
fot. João Almeida.

31. *Em duelo*, Comuna, 1986 (Antónia Terrinha), fot. Rui Cunha.

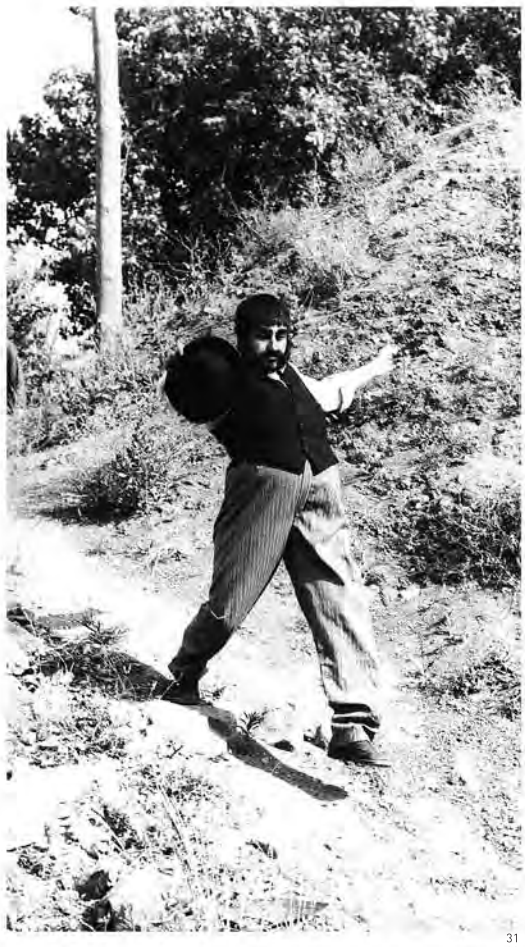
32. *Montedemo*, Castelo de S. Jorge, 1988 (Maria Emília Correia e Horácio Manuel), fot. Jorge Barros.

33. *Montedemo*, Jardins da Gulbenkian, 1987, fot. Eduardo Gageiro.

34. *Viagem*, Comuna, 1987 (Raul Atalaia e Paula Só).

35. *Estilhaços*, Comuna, 1989 (Maria Emília Correia e Márcia Breia), fot. Mariano Piçarra.

36. *A pregação*, Comuna, 1989 (Elizabete Piecho, Bibi Gomes, António Carvalho, Horácio Manuel e Pompeu José), fot. Mariano Piçarra.



31

34

35

32

36

33

37
38

39
40

41
42

37. *Amanhã*,
Teatro O Bando,
Palmela, 2002
(Paula Só e
Horácio Manuel),
fot. Lia Costa Carvalho.

38. *Gente singular*,
percurso entre as estações
ferroviárias de
Entrecampos e Alcântara,
1993
(Fernando Luís e
Raul Atalaia),
fot. Mariano Piçarra.

39. *A terceira margem
do rio*,
Comuna, 1990
(Vasco Gil),
fot. Mariano Piçarra.

40. *Bichos*,
Florença, 1991
(Horácio Manuel, Cândido
Ferreira e Pompeu José),
fot. Massimo Agus.

41. *Bichos*,
Florença, 1991
(Bibi Gomes, Pompeu
José, Adelaide João,
Antónia Terrinha e
António Saraiva),
fot. Massimo Agus.

42. *Se mentes : Photocena*,
Sala Estrela 60, 1993
(Bibi Gomes
e Maria D'Aires),
fot. Mariano Piçarra.

43. *Viviriato*, Sala Estrela 60, 1991 (António Carvalho e Adelaide João), fot. Mariano Piçarra.

44. *Mão cheia de nada*, Sala Estrela 60, 1995 (Antónia Terrinha e Bibi Gomes), fot. Paulo Moreira.

45. *A porca*, Teatro O Bando, Palmela, 2000 (Bibi Gomes), fot. José Frade.

46. *Balada de Garuma*, Sala Estrela 60, 1996 (Nicolas Brites e Miguel Moreira), fot. Luís Rocha.

47. *Merlim*, Teatro O Bando, Palmela, 2000 (Horácio Manuel), fot. Jorge Barros.

48. *Merlim*, Teatro O Bando, Palmela, 2000 (Miguel Moreira, Adelaide João, Victor Santos, Antónia Terrinha e Carlos Cóias), fot. Jorge Barros.

43
44

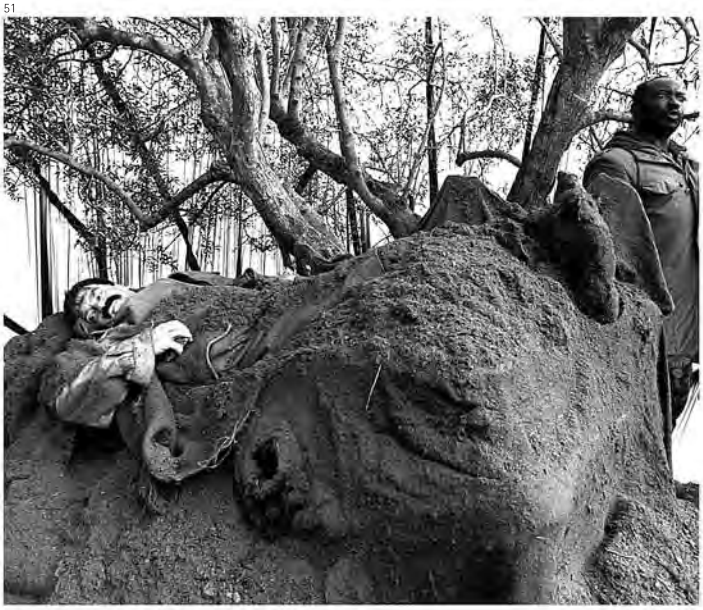
46
47

45

48

49
50

51



52
53

54

49. *Alma grande*,
(versão de câmara), Teatro
O Bando, Palmela, 2004
(Gonçalo Amorim
e Sara de Castro),
fot. Mário Sérgio.

50. *Alma grande*,
Praça da Canção,
Coimbra, 2003
(Gonçalo Amorim
e Sara de Castro),
fot. Susana Paiva.

51. *Abrigo*,
Teatro O Bando, Palmela,
2001 (Raul Atalaia
e Dom Petro Dikota),
fot. Luís Duarte.

52. *Percival*,
Teatro O Bando, Palmela,
2002 (Gonçalo Amorim),
fot. Lia Costa Carvalho.

53. *Ti Miséria*,
Centro Cultural de Belém,
2002 (Paula Só),
fot. Lia Costa Carvalho.

54. *Russo*,
Teatro O Bando, Palmela,
2001 (Horácio Manuel),
fot. Luís Duarte.

55. *Horas do Diabo*, Teatro O Bando, Palmela, 2004 (Jacek Milczanowski e Dilek Serindag), fot. Lia Costa Carvalho.

56. *Os anjos*, Teatro O Bando, Palmela, 2003 (Silvia Filipe e Ana Brandão), fot. Susana Paiva.

57. *Gente feliz com lágrimas*, Teatro O Bando, Palmela, 2002 (Sara de Castro), fot. Lia Costa Carvalho.

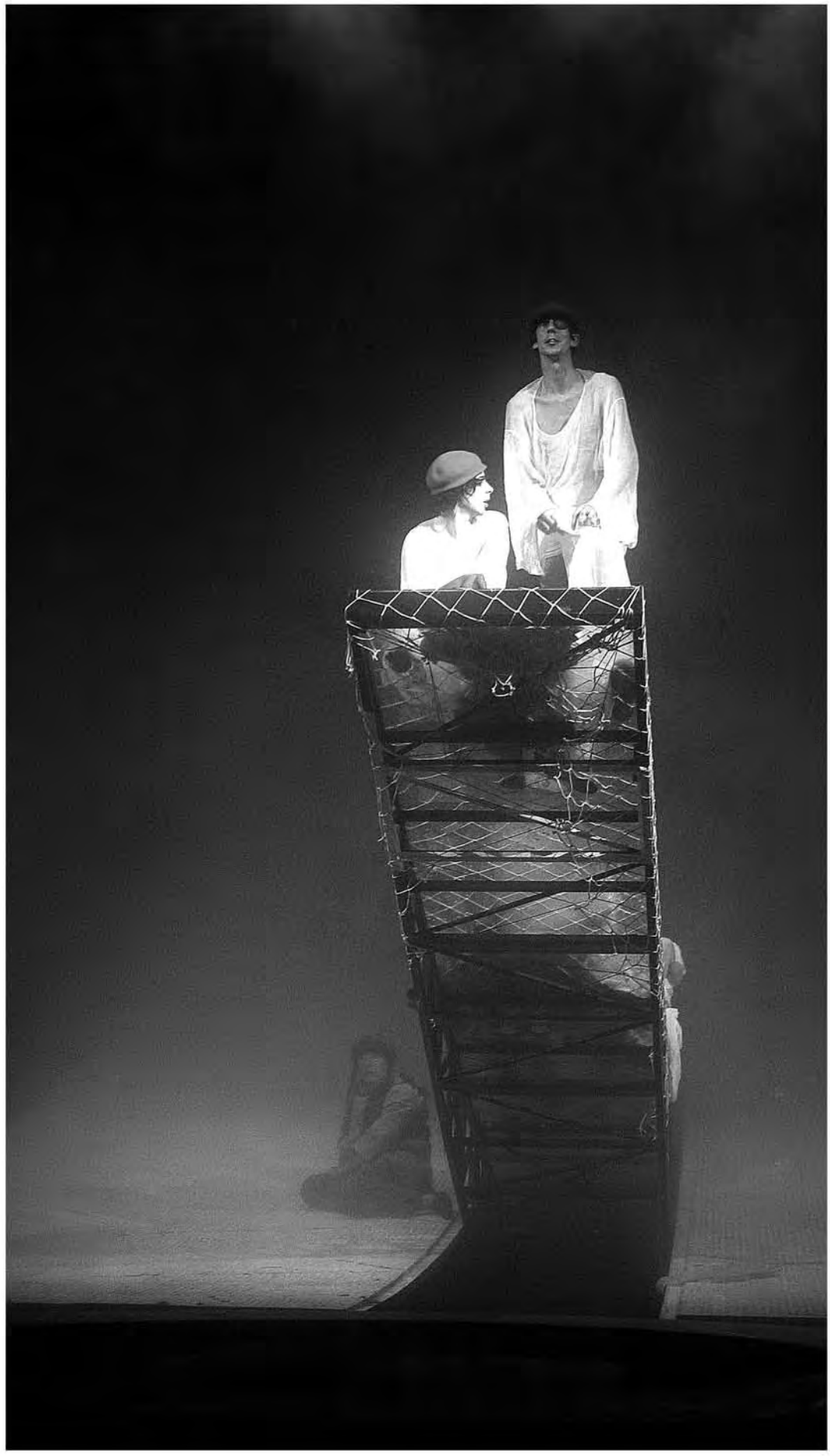
55

56
57

58
59

58. *Arestas*,
Teatro O Bando, Palmela, 2004 (Teresa Lima e Grupo Coral Ausentes do Alentejo), fot. Mário Sérgio.

59. *Ensaio sobre a cegueira*,
Teatro Nacional S. João, 2004 (Mónica Garnel, Miguel Moreira, Rita Calçada, Horácio Manuel, Paula Só, Romeu Costa, Sara Belo, Martinho Silva, Sílvia Filipe, Nicolas Brites e Ana Brandão), fot. João Tuna.



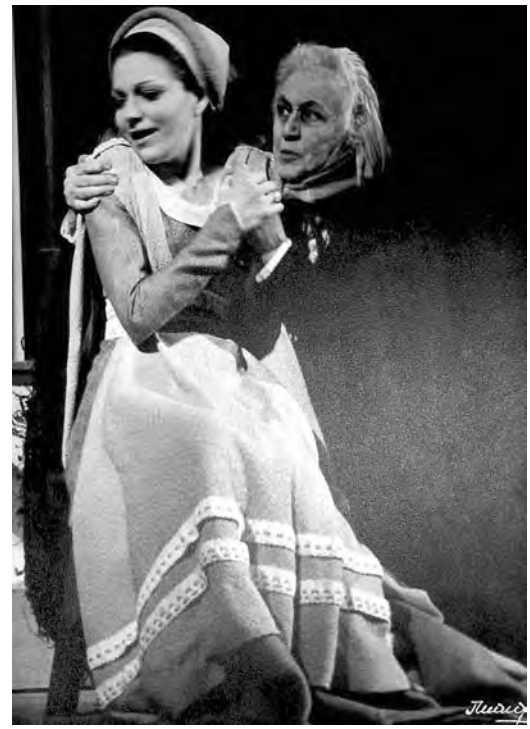
60. *Ensaio sobre a cegueira*, Teatro Nacional S. João, 2004 (Rita Calçada e Gonçalo Amorim), fot. João Tuna.

< *Ensaio de um sonho*, textos de Ingmar Bergman e August Strindberg, enc. Mário Viegas, Companhia Teatral do Chiado, 1993 (Manuela de Freitas), fot. António Magalhães.

Manuela de Freitas
Uma actriz que é "tudo ou nada"
Sebastiana Fadda e Rui Cintra

Manuela de Freitas, actualmente assessora de direcção da Cinemateca Portuguesa, assume a sua vocação como uma forma de estar na vida. O seu percurso, feito de entrega apaixonada, é de uma coerência exemplar. Em seu entender, o teatro tem componentes éticas, estéticas, artísticas e sociais às quais não consegue renunciar. E defende, sem hesitações, conceitos em vias de extinção: o teatro como partilha comunitária e prática cívica em benefício da comunidade.

Como foi o seu primeiro contacto com o teatro?
Os meus pais iam muito ao teatro. Tínhamos muitas peças em casa e eu, desde miúda, representava para os meus irmãos, entrava nas peças da Igreja de Nossa Senhora de Fátima. No liceu, participava nas peças de finalistas. Na Mocidade Portuguesa, que era uma coisa obrigatória, tinha que escolher entre canto coral, lavores e arte de dizer: era esta a que escolhia sempre. Isto no Liceu Filipa de Lencastre, uma espécie de campo de concentração onde estive durante sete anos. A minha libertação era nessa aula de arte de dizer. Foi lá que aprendi *O passeio de Santo António*, que ainda hoje sei de cor. Pertenci também a uma associação católica, que eram as Noelistas, e aí fiz *Os desastres de Sofia*, mas nunca me passou pela cabeça vir a ser actriz. Vivia num ambiente repressivo e conservador, por isso ser actriz era impensável. Acabei o liceu e tirei um curso de secretariado. Com o primeiro ordenado que ganhei fui ao Festival de Avignon, sozinha, aos dezoito anos. Vi a Maria Casarès e o Jean Vilar – ainda hoje me lembro e arrepio-me toda.

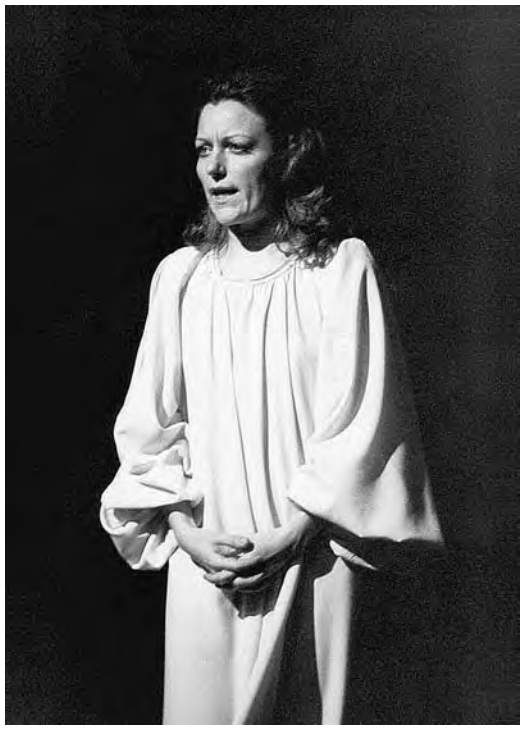


> *A Celestina*, de Fernando Rojas, enc. Cayetano Luca de Tena, Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro, 1970 (Manuela de Freitas e Amélia Rey Colaço), fot. J. Marques.

< *Homem morto, homem posto*, de Bertolt Brecht, enc. João Mota, Comuna, 1978 (Manuela de Freitas), fot. Luiz Jorge Carvalho.

Quando é que esse interesse se transformou numa paixão?
Ia muito ao teatro com os meus pais. Lembro-me de ver *Partage de midi* pela Comédie-Française no S. Luiz, tinha eu 19 ou 20 anos. Mas não pensava tornar-me actriz. Porém, um dia li no *Diário de Lisboa* uma entrevista sobre teatro, dum senhor que se chamava Professor Fernando Amado, e aí ele dizia que trabalhava com jovens no Centro Nacional de Cultura [CNC]. Não sabia o que era o CNC, mas retive a informação. Um dos meus irmãos estudava Direito e poucos dias depois disse-me que o Professor Fernando Amado fazia uma conferência na Faculdade de Letras. Intitulava-se "O teatro não é a vida". Fui assistir. Estavam lá, entre outros, o Norberto Barroca e a Glória de Matos. No fim enchi-me de coragem e fui falar com o Professor. Ele disse-me para aparecer quando quisesse. Nessa altura eu era uma pessoa profundamente infeliz, tinha um emprego, ganhava a minha vida, mas não tinha nada de que gostasse. Passado algum tempo fui à Faculdade de Letras com a minha irmã que estudava lá. Fomos para um "convívio", uma sala onde os estudantes se reuniam. Olhava à minha volta e pensava que aquelas pessoas tinham uma vida e faziam coisas de que gostavam. Eu não tinha nada disso. Saí de lá e fui para o Chiado, à procura do CNC. Achava que com um nome desses só podia ser uma coisa enorme. Subi a Rua Garrett, entrei na Rua António Maria Cardoso, fiz a rua para trás e para a frente e não vi nada. Já me vinha embora quando vi um rapaz que tinha estado na conferência e fui atrás dele. Ele entrou na escadinha do Centro Nacional de Cultura, e eu também. Desemboquei numa sala onde estavam a Glória de Matos, o Norberto Barroca, o Professor Fernando Amado e mais umas pessoas que não conhecia. Fiquei ali parada, tímida. Ele olhou para mim e perguntou: "O que é que a menina quer". Respondi-lhe: "Quero fazer teatro". Ele deu-me o monólogo da *Castro* "Inda agora minha alma se entristece, / Assombrada dos medos em que estive", para eu estudar. "A menina vá para casa, estude este monólogo, quando o tiver estudado volte cá". Nesse tempo era secretária na H. Gautier & C.ª, uma empresa de máquinas agrícolas. No meio dos dossiês meti o monólogo. Ao fim de dois dias já o sabia de cor, mas tive vergonha de voltar lá tão cedo e esperei uma semana. Por fim apareci no CNC e disse: "Senhor Doutor, já estudei". Ele mandou-me fazer o monólogo e ia-me corrigindo. Foi assim que tudo começou. Esta foi a primeira aula de teatro que tive a sério. Nessa altura o grupo Fernando Pessoa dirigido pelo João d'Ávila, onde estavam a Isabel Ruth e a Glória de Matos, preparava *O marinheiro* e um espectáculo sobre *Mensagem* para levar ao Brasil. Faltava uma veladora e o Professor Fernando Amado pediu-me para ler o papel da Primeira Veladora. Eu li e ele disse: "A menina quer fazer isto?" Aceitei logo. Aqueles ensaios foram para mim a grande base do aprender a dizer um texto. Ainda hoje me reporto àquelas correcções. Não rematava os finais, que é uma coisa que noto muito nos actores, e ele dizia-me: "Menina remate! Menina remate!". Outra coisa era não deixar cair os finais, acentuar os substantivos. Ele explicava-me: "Menina, o teatro é gramática" e mostrava a importância da frase e de cada palavra dentro da frase. Lembro-me de uma deixa d' *O marinheiro* em que eu dizia "olhai as chamas daquelas velas, para onde se inclinam elas". O que se ouve dizer é: "para ONDE se inclinam elas". Ele corrigia: "Menina, o sujeito é ELAS". Tive ali a minha grande escola. No CNC fizemos *O marinheiro*, *D. Perlimplim*, *Morgado de Fafe* e outras coisas.

Como surge a Casa da Comédia?
Deixámos o CNC e fundámos a Casa da Comédia. Isto aconteceu quando o Osório de Castro construiu o teatro num espaço que era uma antiga carvoaria, perto das Janelas Verdes. Fomos para lá, fizemos várias coisas de Gil Vicente, Teixeira de Pascoaes e Almada Negreiros. Fizemos *Deseja-se mulher*, conheci o Almada. Foi para mim uma época de formação sólida e profunda. Aprendi o que era o teatro, para que servia e como se faz. O Almada escreveu uma dedicatória à peça *Deseja-se mulher* que dizia: "Manuela, você em teatro será tudo ou nada: escolha!". Isto marcou-me



< *O anúncio feito a Maria,* de Paul Claudel, enc. Jorge Listopad, Teatro Nacional D. Maria II, 1983 (Manuela de Freitas), fot. Teatro Nacional D. Maria II.

muito e percebo agora que a minha escolha ao longo de 40 anos foi mesmo ser tudo ou nada. Costumo dizer que os meus mestres deram cabo da minha carreira (*risos*).

Pelo que deixa entender, para si a figura do Mestre é uma referência fundamental?
Sim. Quando o Professor Amado morreu, arranjei um emprego no Brasil, numa exposição que, claro, era fascista (um dos Comissários era o Dr. José Hermano Saraiva). Estávamos em 1965. A exposição chamava-se *Portugal hoje* e eu era recepcionista no Pavilhão dos Descobrimentos. Havia por ali um teatro. Comecei a ir espreitar. Na altura o Luís de Lima ensaiava uma peça, com a Glauce Rocha e outros. O espectáculo chamava-se *Mestre Gil Quinhentão.* Pedi a uma colega para trocar comigo e eu passei a ser recepcionista do teatro. Quando podia assistia aos ensaios. A pouco e pouco tornei-me ponto, contra-regra, arrumava as roupas... A peça estreou, teve um grande êxito e quiseram prolongar, mas a Glauce Rocha tinha outros compromissos. Como eu sabia os papéis todos de cor, o Luís de Lima perguntou-me se queria experimentar. Passámos uma noite inteira no teatro comigo a ensaiar os papéis da Glauce Rocha. O *Pranto da Maria Parda, Inês Pereira*... Estreámos dois dias depois e ganhei o Prémio Revelação. Pensaram que era uma rapariga que tinha aparecido de repente, nem perceberam que eu era portuguesa. Foi engraçado. Esse espectáculo acabou e vim para Portugal. Já tinha 26 anos. Costumava ir ao Monumental e à Brasileira para estar com pessoas e falar de teatro. Comecei a conhecer pessoas do teatro interessantes, como o Fernando Gusmão e o Paulo Renato, e vários poetas, como a Sophia e o Tomaz Kim[1]. Não gostava nada do que se passava no Nacional e o resto era Vasco Morgado. Assim não podia fazer teatro. Lá arranjei outro emprego qualquer. Surgiu um convite do Vasco Morgado para uma peça com a Laura Alves. Fiquei assustadíssima. Não era esse o teatro que tinha aprendido e em que acreditava. O Fernando Gusmão disse-me que era ele que ia encenar, que era uma boa comédia dramática e que entrava o Ruy de Carvalho. Acabei por aceitar. Mas quem encenou a peça foi o Santos Carvalho. Não era o teatro que eu queria, mas a aprendizagem do trabalho com a Laura Alves foi inesquecível. A Laura ensinou-me o que é estar no teatro, a presença no palco, o respeito infinito pelo público e pelo teatro. Ela entrava no teatro, no Parque Mayer, e fechava-se no camarim. Se havia o mais pequeno barulho cá fora, abria a porta e dizia: "Meus senhores, isto é um teatro, não é uma casa de putas". E fechava a porta. Era uma mulher muito sozinha, deprimida. Jantava num restaurantezinho em frente à porta dos artistas do Capitólio. Acabava o espectáculo, metia-se no carro e ia para casa. Mas quando entrava em cena, ela era vida e quando a peça acabava, ela morria. Uma coisa assustadora. Aprendi isso com ela e não consigo fazer teatro de outra maneira. É claro que a experiência de fazer este tipo de teatro foi horrível. Aquilo era muito mau, mas teve esse ensinamento inesquecível. A peça chamava-se *A mulher de roupão* e foi a primeira que fiz no teatro profissional.

Nessa sua estreia no teatro profissional, que diferenças notou em relação ao seu percurso anterior?
Tive a grande ajuda do Ruy de Carvalho, que percebia que eu andava ali sem ter nada a ver com aquilo. Ele ajudou-me a aguentar. Depois havia um outro lado da Laura, que era o de fazer tudo para agradar ao público, com um desrespeito total pela encenação. Cenas que demoravam cinco minutos passavam a meia hora. Cenas que ela inventava. Lembro-me de ter no camarim o livro *A arte do teatro*, de Gordon Craig, aberto e sublinhado numa passagem que dizia: "Quando esqueceres a palavra EFEITO, aprendes a pronunciar a palavra BELEZA". Era a minha Bíblia. A peça esteve um ano em cena, sempre esgotada. Com a Laura Alves era assim. Mas foi uma experiência muito importante, embora dolorosa. Quando acabou, fui para casa a dizer "não faço mais teatro, vou para o emprego; eu este teatro não quero". O Vasco Morgado convidava-me para outras peças e eu dizia-lhe não. Passado um tempo, surgiu

[1] Pseudónimo literário de Joaquim Fernandes Tomás Monteiro Grilo (1915-1967), professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

> *A pécora,* de Natália Correia, enc. João Mota, Comuna, 1989 (Manuela de Freitas e Carlos Paulo), fot. João Paulo.

um convite do Artur Ramos para entrar n'*O fusível,* do Peter Shaffer. Perguntei aos meus "conselheiros" o que é que devia fazer. "Tens de representar, tu és uma actriz", diziam eles. E lá fui eu fazer *O fusível* para o Villaret. Mais uma rica experiência. Aprendi a fazer comédia e o que era o teatro profissional. Mas houve um dia em que o Artur Ramos veio ao meu camarim e disse-me: "Manuela, você está a fazer tudo o que eu esperava que fizesse, que é respeitar inteiramente a encenação, mas isto descambou e você está a prejudicar-se como actriz. Faça o que quiser, você tem talento para fazer o que lhe apetecer. Se quiser, ignore as indicações que eu lhe dei". Eu disse-lhe: "Não, Artur, isso não faço".

Com que ideia ficou dessa experiência?
Foi especialmente dolorosa. Era o contrário do que eu tinha visto na Laura Alves. Era o desrespeito absoluto pelo teatro. Assisti a coisas inimagináveis, por exemplo, estar em cena a contracenar com dois actores que nos intervalos das deixas faziam comentários sobre as pernas duma espectadora da primeira fila. A senhora deu por isso e teve de pôr um casaco sobre as pernas. Não queria acreditar no que estava a ouvir. Uma das frases que me ficou para sempre dessa época foi: "Vamos lá fazer arte com M grande". Foi uma experiência terrífica, de tal maneira que eu disse: "Não me apanham mais". E lá voltei para o emprego. Fui secretária na Siderurgia Nacional. Estava eu nesta aflição e o Luís de Lima veio a Portugal dirigir o Cénico de Direito. Contei-lhe as duas experiências traumáticas que tinha tido e que nunca mais ia fazer teatro. Ele convidou-me para ser assistente dele no Cénico de Direito e acabámos por fazer o *Mestre Gil* aqui em Lisboa. Tive vários problemas. Estávamos em 67 / 68. Suspeitavam que eu fosse da PIDE, mas depois tudo correu bem. Fiquei com grandes amigos até hoje, como o Hélder Costa, que conheci na altura. Fui com eles a Nancy. No fim, o Luís de Lima voltou para o Brasil e eu voltei para casa outra vez.

E quem foi buscá-la a casa desta vez?
Não me foram buscar, fui eu quem saiu. Soube que havia um senhor chamado Adolfo Gutkin, que tinha vindo de Cuba e que ia dar um curso para actores na Gulbenkian. Eu inscrevi-me e não fui aceite. Era só para primeiros actores. Estavam lá a Eunice Muñoz, a Maria Barroso, a Carmen Dolores, o João Perry... Entretanto o Norberto Barroca propôs-me fazer o *Fando e Lis,* do Arrabal, e eu disse que sim. Foi uma experiência lindíssima. Ao mesmo tempo ficava à porta do curso. Como o Muleta Negra, um toureiro que apareceu nessa altura e que foi para a porta do Campo Pequeno à espera que o deixassem tourear. Eu fiz o mesmo à porta da Gulbenkian. Eles entravam todos os dias para o curso e eu ficava à porta. Dirigia-me ao Gutkin (ele já tinha ido ver o *Fando e Lis*) e dizia-lhe: "Se houver alguma desistência deixe-me entrar". Começaram a desistir pessoas, um dia ele disse-me: "Podes entrar". E fiz esse curso, outro marco absoluto, mas durou só oito meses, porque o Gutkin foi expulso pela PIDE. Surgiram os maiores boatos sobre o que se passava ali: que nós nos drogávamos, fornicávamos... Este curso significou passar para o corpo tudo o que o Fernando Amado me tinha ensinado, ou seja, que "o teatro é a alma humana revolvida até às entranhas". Com o Gutkin aprendemos a usar o corpo e as emoções todas. Nessa altura fui convidada para fazer a *A Celestina* no Teatro Nacional. Estava cheia de medo, não queria, mas como estavam lá o João Perry e o João Mota, juntei-me a eles.

Já conhecia o João Mota antes dessa altura?
Conhecia-o de nome. Mas quando começámos a ensaiar a *Celestina* no Nacional, ele ficou curioso acerca do curso do Gutkin e eu levei-o para lá. Quanto à *A Celestina,* foi mais uma experiência extraordinária. As pessoas talvez não saibam, mas nós no Teatro Nacional não tínhamos a peça toda na mão. Davam-nos apenas o nosso texto com reticências e as últimas três palavras da deixa anterior. Por exemplo, quando alguém dizia: "Amanhã vou sair", nós dávamos a resposta e ficávamos à espera da próxima deixa. Tive de pedir a peça, às escondidas, ao ponto. Já a conhecia, na íntegra durava oito horas, mas eu queria saber que *Celestina* era aquela, numa versão do David Mourão-Ferreira.

Porque é que funcionava assim? Esse sistema já vinha do tempo da Amélia Rey Colaço?
Aquilo foi uma escola de teatro que deu bastante cabo do teatro, acho eu. Quando eu fui para lá, a D. Amélia ainda era directora. Era uma coisa sinistra. Foi essa escola que deu origem à expressão "à Teatro Nacional", porque era aquela maneira de dizer os textos, em que os actores não tinham a mínima noção de contracena. Nos ensaios fazia-se toda a promoção do cliché. De tal maneira que a Sr.ª D. Amélia fazia a Celestina, era mais velha do que a personagem e "fazia" de velha. O encenador, Cayetano Luca de Tena, um senhor fascista espanhol, mandava-me olhar para o projector para eu chorar.

< *Ricardo III,* de William Shakespeare, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1985 (Luís Lucas, Manuel Cintra, Ângelo Teixeira, Gilberto Gonçalves, Manuela de Freitas, Rogério Vieira e Luís Miguel Cintra), fot. Paulo Cintra.

Havia um abismo entre a modernidade trazida pelo Gutkin e a estagnação do Nacional. Aqui o actor limitava-se a reproduzir palavras e não havia trabalho nenhum sobre as emoções, não era assim?
Não. Pior. Como eu, o João Perry e o João Mota estávamos no curso do Gutkin, começámos a querer aplicar o que aprendíamos, por exemplo as técnicas de concentração. Fazíamos exercícios numa salinha ao lado e éramos insultados pelos colegas. Um dia, um deles, ao ver-nos a fazer exercícios no chão, passou e disse: "Isto não é um jardim infantil". Eram piadas o tempo todo: "Agora há estas teorias"... Foi horrível. Uma experiência sinistra que culminou no dia da estreia. Não nos deixavam assistir às cenas em que não entrávamos, portanto não sei o que foi o espectáculo. Eu fazia de Melibeia, mas nos ensaios nunca tinha visto "a minha mãe". Só no dia da estreia é que a vi pela primeira vez. Eu estava no caixão e, quando caiu o pano, abri os olhos e vi a minha mãe com umas coisas de glicerina a fazer de lágrimas. Era a negação de tudo o que tinha aprendido com o Fernando Amado, com o Gutkin e com a Laura Alves. Convidaram-me para ficar no Teatro Nacional, mas não quis. Eu, o João Perry e a Glicínia Quartin tentámos formar um grupo, mas não conseguimos. Pela mesma altura, eu e o João Perry começámos a ensaiar com o Gutkin *O amante,* do Pinter, mas foi proibido imediatamente pela censura. Depois soube que o [Jorge] Listopad ia dirigir *A dança da morte* na Casa da Comédia, com o Augusto Figueiredo, que eu achava um grande actor. Pedi para ir ajudar, fiquei como assistente de encenação e fazia de ponto. O Augusto achava que se esquecia dos textos, mas era mentira: em seis meses de representação, nunca precisei de lhe dizer nada. Estive ali todas as noites. Foi outra aprendizagem que me marcou para sempre. A seguir apareceu *A noite dos assassinos* no Teatro Experimental de Cascais, encenada pelo Listopad e com a Maria do Céu Guerra e o Sinde Filipe. Ensaiámos três meses e a peça foi proibida pela censura na véspera da estreia. Não sei se os jovens sabem isso, mas também era proibido dizer que tinha sido proibido. A seguir o Listopad foi dirigir *O fim,* do António Patrício, na Casa da Comédia e convidou-me. Depois de tantas frustrações, tudo correu como deve ser: um encenador extraordinário, o Listopad; as pessoas com quem eu fiz a peça, como a Clara Joana e o Pedrosa, um tipo que nunca quis ser actor mas foi um dos melhores que nós tivemos. Mais tarde vi-o no *Tio Vânia* no Teatro da Caixa. Era genial. N'*O fim,* ele fazia de Duque e eu de rainha. Foi tudo lindíssimo, mas eu não estava contente. O que é que faltava? Conversei com o Nuno de Bragança sobre isso, e percebi que faltava a continuidade, o grupo.

O teatro como cumplicidade?
O teatro como casa. Foi aí que percebi que o teatro para mim era continuidade: um grupo de pessoas que trabalham juntas todos os dias e têm qualquer coisa para dizer aos outros. Têm um sítio, o público vai lá e vai vendo ao longo dos dias, dos meses e dos anos, o que temos para dizer. Acabado o espectáculo com o Listopad, fui outra vez para um emprego qualquer, sempre a dizer que já não queria fazer teatro. Estava outra vez na base da montanha do Sísifo. Entretanto o Peter Brook tinha vindo cá e tinha escolhido o João Mota para ir trabalhar com ele em Paris. O João Mota regressou a Portugal e quis fundar um grupo. Convidou-me. Formámos Os Bonecreiros. Era o que eu esperava. Fizemos *O circo imaginário do Super-Basílio*, que levámos em digressão pelo país todo. No fim da itinerância verificámos que as coisas não estavam ainda como eu, o João Mota, o Carlos Paulo, o Melim Teixeira e o Francisco Pestana queríamos. Houve uma cisão e no dia 1 de Maio de 1972 fundámos A Comuna. Foi a concretização de tudo o que eu tinha aprendido, do que tinha recusado, do que eu achava que era o teatro. O João Mota encenava as peças e eu trabalhava com os actores. Ali fiquei sete anos. Estreámos o nosso primeiro espectáculo em Outubro, o *Para onde is?* Andávamos em bolandas, pelos barracões. E ficámos com certas sequelas nos ossos por causa da humidade e do frio.

> *Pai*, de August Strindberg, enc. Anne Consigny e Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1986 (Manuela de Freitas e Luís Miguel Cintra), fot. Paulo Cintra.

Não tinham espaço. Estiveram numa garagem, em espaços alternativos e apresentavam um tipo de teatro que ainda não se tinha visto em Portugal. Como foi a recepção do vosso trabalho?
Estivemos numa garagem, depois numa cave que tinha ratos, na Central de Cervejas. A nossa maneira de fazer teatro era uma ruptura com a estética estabelecida. Não tínhamos cenários nem figurinos. As pessoas diziam que éramos uns tipos que andavam aos gritos pelo chão com umas canas na mão. Mas o que era aquilo? Era uma mistura de tudo o que eu e o João Mota tínhamos aprendido. Criámos uma estética que é uma técnica e uma ética.

E uma escola. Esclareça-nos sobre essas técnicas e essa ética.
Era uma escola onde as três coisas apareciam ligadas. Toda a estética do espectáculo pressupunha, por exemplo, que os actores estivessem todos em cena. Isso tem a ver com uma ética também: ninguém ficava no camarim, a jogar às cartas e a ter conversas enquanto os outros representavam. Toda a estética da Comuna era uma ética e uma técnica. Ao estarmos em cena do início ao fim, éramos todos autores e responsáveis pelo espectáculo. Havia um encenador, um olhar de fora, alguém que não oprime, mas liberta. Quanto mais rico é o actor, quanto mais arrisca a dar tudo – o que é, o que sabe, o que tem, o que pensa, o que sente – mais precisa de ter alguém que lhe diga: "Para esta peça é isto, para esta cena é aquilo". O João Mota foi esse grande encenador que coordenava e escolhia o material todo. A esses cinco do início juntaram-se outros tantos. No *Para onde is?* já éramos talvez uns 15. Éramos a prova de que se podia fazer o teatro de que se gostava. Nessa altura, isto foi ofensivo para os nossos colegas, que estavam a fazer coisas de que não gostavam, no teatro comercial ou no Nacional. De repente havia umas criaturas sem dinheiro (só ao fim de dois anos é que a Gulbenkian nos deu cinquenta contos), em pleno fascismo, a fazerem o teatro que queriam. Cada um de nós tinha o seu emprego e éramos apontados pelos nossos colegas que nos mandavam bocas do género: "Eu tenho filhos para criar, eu tenho uma renda para pagar". Chegou a haver um actor-encenador que, numa entrevista, quando lhe perguntaram o que achava da Comuna, respondeu: "Não sei, porque eu não sou homossexual nem drogado". Está escrito. Foi muito violento. Entretanto houve uns franceses que vieram a Portugal e assistiram a *Para onde is?* A partir daí começou a carreira internacional da Comuna, que nunca foi reconhecida em Portugal, nunca saía nada nos jornais. No Festival de Nancy fomos considerados o melhor grupo. Ainda hoje oiço dizer que a Comuna ia a uns festivais universitários. Mas não é verdade. A Comuna esteve em festivais com Peter Brook, Grotowski, Bob Wilson, o Living Theatre. E era considerado um dos melhores grupos do mundo. Mas isto nunca se soube.

Houve um branqueamento da memória?
Não souberam. Nós estávamos em Nancy e, ou não havia nenhum jornalista português, ou os jornalistas que havia não davam a notícia. Depois começámos a ser convidados para outros festivais. Estivemos em Londres, no Festival de Outono em Paris, na Polónia e por aí fora. Em Florença representámos no palácio Pitti. Éramos convidados e recebidos pelos senhores do teatro. Ninguém sabe que representámos na ópera de Estugarda; um dia foi a Núria Espert com a *Fedra* e no dia seguinte nós com *A mãe*. Foi uma injustiça irreparável que fizeram ao João Mota. Nunca se soube que o João Mota foi considerado um grande senhor do teatro mundial, porque era ele que concebia aqueles espectáculos extraordinários. E o material éramos nós. Acho que a posterior destruição da Comuna tem a ver com isso. A Comuna e o João Mota nunca foram reconhecidos cá, ao contrário do que acontecia no estrangeiro. Chegámos a ser convidados de honra do Festival de Nancy, ao lado do Grotowski. Surgiram artigos a dizer que os espectáculos do João Mota e da Comuna eram uma evolução a partir de Grotowski, com componentes de Peter Brook. O João Mota estava na nata, mas isto nunca se soube nem se saberá, e se calhar vão dizer que eu inventei isto tudo e que estou a refazer o passado.

<
A sonata dos espectros,
de August Strindberg,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia, 1986
(Raquel Maria, Luís Lima
Barreto, Manuela de Freitas,
José Manuel Mendes e
Ruy Furtado),
fot. Paulo Cintra.
>
Quando passarem
cinco anos,
de Federico García Lorca,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia, 1998
(Luísa Cruz
e Manuela de Freitas),
fot. Pedro Soares.

<
Um eléctrico chamado
desejo,
de Tennessee Williams,
enc. João Mota,
Comuna, 1990
(Almeno Gonçalves
e Manuela de Freitas),
fot. João Paulo.

O que é que retiraram dessa experiência internacional?
Isto deu-nos alento para resistir à animosidade e ao desprezo que se passava aqui. Embora o público fosse espantoso: enchia os barracões por onde andávamos, esgotávamos com antecedência. Com *A mãe* fizemos tournées pela Alemanha e França, e não era só para os emigrantes. Nessa altura, uma das acusações que nos faziam era que o nosso trabalho se destinava a meia dúzia de pessoas. Queriam ignorar, por exemplo, que representámos, em Portugal e no estrangeiro, em pavilhões para 3.000 pessoas. Lançámos um desafio e quisemos ir para o Monumental. Uns por ignorância, outros por razões políticas, não queriam que se provasse que *A mãe,* do Brecht, ia esgotar o Teatro Monumental. Não nos deixaram ir para lá. Continuámos a fazer o nosso espectáculo, na nossa sala, para cerca de 150 pessoas por dia.

Mas algumas coisas iam mudando mesmo na Comuna...
Sim. A Comuna tinha muita gente e começou a haver contestações àquela Comuna, àquela filosofia, àquela maneira de estar e de se fazer teatro. Quando rebentou essa contestação, eu fui expulsa. Foi no dia 23 de Janeiro de 1979. Fui expulsa de braço no ar: éramos muito democratas. Foram sete votos contra seis. Nesse mesmo dia formei o Teatro do Mundo com os que tinham sido expulsos: o Jean-Pierre Tailhade, o Carlos Paulo, o José Mário Branco, a Fernanda Neves e a minha irmã, a Gabriela Morais. Juntaram-se a nós a Cucha Carvalheiro e o António Branco.

Como explica o que se passou na Comuna?
Teve que ver com a entrada de gente nova. E com o facto de alguns dos que lá estavam estarem fartos daquilo. Porque não era um trabalho fácil: era exigente, era doloroso.

Mas era também um processo muito democrático, de partilha.
Claro que era democrático. Por isso é que estourou (*risos*). As pessoas novas que entraram não percebiam nada do que se estava a passar e não quiseram aquilo. Na verdade, nunca mais fizeram nada parecido com o que tínhamos feito até então. Aquilo era de facto muito difícil. E alguns se calhar pensavam: "Para quê? Não se pode fazer teatro de outra maneira, uma coisa mais leve, mais simples?". A prova é que agora a publicidade que se faz aos espectáculos é que são curtos e divertidos. Para que é que havemos de estar com aquele sofrimento, naquela exigência? Pode-se ter êxito e ganhar muito dinheiro sem estar a pôr o corpo e a alma naquele desassossego. Nós éramos fundamentalistas. Por exemplo, não era permitido que ninguém se sentasse ou usasse o espaço de cena. Os recém chegados não sabiam do que se estava a falar, ficavam a beber uma cervejola em cima do estrado do espectáculo e eu desatava aos gritos. Depois explicava tecnicamente que se este cinzeiro fazia parte da cena, e se eu o usava à noite numa determinada cena, este cinzeiro ia ganhando cargas, e ajudava-me naquela cena. Se tinha cinco beatas, eu sabia que uma era minha, outra do meu filho, outra da minha filha, outra do meu amante e outra da minha mãe. Aquilo tinha uma carga. Se eu usava o cinzeiro fora da cena, depois aquilo ia ficar não com cinco, mas com seis ou sete beatas, e perdia sentido.

O Peter Brook e o Grotowski falavam da sacralização do espaço teatral...
Ora bem. Nós tínhamos essa base. O João Mota vinha do Peter Brook e eu do Gutkin, que era Grotowski e Artaud. Ver um actor esparramado a beber uma cerveja em cima do estrado era impensável. Claro que se calhar não éramos pedagógicos e deveríamos ter sido. Aquilo era aos gritos, a insultar: "Não percebes nada disto, o espaço sagrado". Claro que em 1978 as coisas já não eram assim...

Como é que superou essa crise?
A contestação terminou com eles a entrarem às cinco da tarde pela porta dentro e o João Mota a dizer: "Esta é uma reunião para expulsar a Manuela de Freitas; quem é a favor, levante o braço". Eles eram sete (eram seis mais o João Mota), nós éramos seis, tivemos 7-6. Tirando o João Mota, desses seis só dois é que ficaram no teatro (o Melim Teixeira e o Francisco Pestana), os outros quatro fizeram a sua obra de destruição e desapareceram. Isso para mim foi, como a morte do Mário Viegas ou do João César Monteiro, uma perda irreparável. Aqueles sete anos foram a concretização dum ideal: A Comuna, um encenador genial, a casa, o trabalho diário, os espectáculos, os debates com o público... Tudo o que eu gostava e o que ainda hoje gosto. Por isso ainda hoje, quando encontro aquelas seis pessoas, tirando o João Mota, não consigo perdoar. Desculpo – acho que a ignorância, a estupidez e a maldade são infinitas –, mas não consigo perdoar. Perdoei ao João Mota

> *Deus os fez, Deus os juntou*, enc. Mário Viegas, Teatro Municipal de S. Luiz, 1988 (Manuela de Freitas e Mário Viegas), fot. Pedro Soares, espólio Mário Viegas, Museu Nacional do Teatro.

porque lhe devo tanto. Claro que não sei qual seria a evolução, mas foi uma perda gratuita: eles destruíram A Comuna.

Virou a página e fundou o Teatro do Mundo. Foi uma tentativa de continuar o trabalho que fez na Comuna?
Fundei o Teatro do Mundo com aquelas pessoas que saíram comigo e as que se juntaram a nós. Durante quatro ou cinco anos não conseguimos arranjar um espaço. Nem tínhamos encenador, o que era importantíssimo para esse trabalho diário e constante. Na Comuna, o João Mota assistia a toda a preparação do actor: trabalhávamos cerca de oito horas por dia, quatro horas de exercícios e quatro de ensaio. Ele conhecia bem os actores porque os tinha visto nos vários exercícios, desde voz, corpo, concentração, emoções... Isto nós não tivemos no Teatro do Mundo. Era uma falha. De cada vez tínhamos de convidar um encenador que chegava e ia-se embora. Ao fim de quatro anos comecei a sentir que não estávamos a conseguir o nosso objectivo. Tínhamos uma manta de retalhos: um espectáculo encenado pelo Gutkin, outro pelo Listopad, uma *Gaivota* encenada pelo Rogério de Carvalho. Por mais que nos esforçássemos, a estética já não era a mesma. Além disso havia o trabalho de andar à procura dum espaço, pedir subsídios... Cheguei a encontrar-me com o Secretário de Estado e pedir: "Não nos dê um subsídio, dê-nos um teatro". Corri tudo o que era espaços nesta cidade, ensaiámos nos sítios mais variados, no Teatro Estúdio, no São Luiz, no Europa; chegámos a alugar um circo; fizemos espectáculos na Cornucópia, no Teatro da Graça... Gastávamos muito tempo a preencher papéis e o nosso trabalho tornou-se uma mentira.

Houve algum acontecimento especial que tivesse precipitado o fim do Teatro do Mundo?
A nossa última revolta foi a Sopa dos Pobres. Foi-nos atribuído esse espaço pela Misericórdia de Lisboa, que assinou um protocolo com a Secretaria de Estado da Cultura (nessa altura o Secretário de Estado era Gomes de Pinho). Tivemos o acordo da Mesa da Misericórdia (o Presidente era o Dr. João Gomes) para continuar a haver os serviços sociais e fazermos teatro à noite e à tarde. Já tínhamos o subsídio da Gulbenkian para fazer as remodelações necessárias. Um arquitecto conhecido fazia-nos o projecto de graça. Estava já tudo tratado, mas a pouco e pouco instalou-se um silêncio. Nunca chegámos a ter a autorização para as obras. Seguiram-se os faxes para a Misericórdia sem que houvesse resposta. O Dr. Gomes de Pinho estava espantado. Metemos um advogado e mais tarde viemos a saber que estava feito com uns senhores. Um dia pedi ao Pedro Tamen (nessa altura responsável pelos subsídios na Gulbenkian) para saber o que se passava. Ele falou com o Dr. João Gomes, que lhe respondeu que tínhamos todas as razões para irmos para tribunal. Ainda hoje não sei dizer o que se passou. É um mistério. Escrevi um texto, "O golpe da Misericórdia", em resposta a uma crónica da Lídia Jorge, publicada no *Jornal*, em 1983, onde ela perguntava: "O que é feito do Teatro do Mundo?". Fui falar com o Dr. Almeida Santos, com a Dr.ª Maria Barroso, com toda a gente. Eu insinuava que havia corrupção. Os meus amigos diziam-me que eu ia presa, mas ninguém me processou. O Teatro do Mundo morreu assim, por exaustão e porque já não estávamos a trabalhar como devia ser.

Como ultrapassou e reagiu a essa derrota?
Entrei outra vez no deserto. Falei com o Peter Brook e ele disse-me: "Não tens muitas soluções. Uma solução é trabalhares com amadores e de vez em quando fazer um grande papel". E assim tenho feito. Com o grupo as Fatias de Cá do Carlos Carvalheiro, fizemos um espectáculo lindíssimo, talvez há dez anos, *A flauta mágica*, no Convento de Tomar. E depois várias vezes fui convidada pelo Luís Miguel Cintra e pelo Teatro da Cornucópia: *Ricardo III*, *O pai* e *A sonata dos espectros*; *Primavera negra*, *Sete portas*, *A margem da alegria*, *Um sonho* e *Quando passarem cinco anos*. Convidada pelo João Mota e pela Comuna, fiz *A pécora*, *Um eléctrico chamado desejo* e *Jornada para a noite*.

< *Primavera negra*, a partir de textos de Raul Brandão, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1993 (Manuela de Freitas e Laurinda Ferreira), fot. Jorge Sequerra.

Tive ainda um período muito bom com o Mário Viegas. Fizemos *Deus os fez, Deus os juntou*, *Final*, *A grande magia* e *Depois do ensaio*. Depois o Mário morreu e eu, claro, voltei para casa. Ainda fui fazer *Bérénice* em França, no original, embora fosse uma ousadia, dirigida por Jean-Pierre Tailhade. Agora faço assim umas coisas. De vez em quando recebo convites para recitais. Fiz um de que gostei imenso, na Cornucópia, com o Luís Miguel Cintra, um espectáculo de Nuno Vieira de Almeida sobre Emily Dickinson. E fiz também um recital com Elsa Saque e com o Nuno Vieira de Almeida, *Itinerário da poesia portuguesa*, que levámos a Paris.

Como é que começou essa parceria com o Mário Viegas?
Eu conhecia o Mário vagamente, do Teatro de Cascais, e um dia fui ver *Mário Gin Tónico* à Barraca, talvez em 1986. No fim do espectáculo fui ter com ele. Perguntou o que é que eu estava a fazer. Disse-me que ia para o Teatro Experimental do Porto e que ia precisar de mim. Não lhe dei muito crédito, mas passado algum tempo ele telefonou e eu fui para o Porto. Conheci o Miguel Rovisco. Fiquei com uma frase dele que ainda hoje tenho escrita no meu gabinete: "O negócio da alma, embora leve à falência, é negócio para sempre", e isto resume a minha postura face ao teatro. Fizemos uma peça do Miguel Rovisco (*Um homem para qualquer pátria. Trilogia dos heróis / 3*), entretanto o Mário Viegas teve problemas lá no Porto com o PCP. Acharam que não era muito ortodoxo, puseram-no fora...

Neste período apareceram-lhe alguns projectos que tenham chamado a sua atenção?
Já me aconteceram coisas interessantes. Uma com o Diogo Infante, que nas entrevistas diz que faz televisão para fazer o que ele gosta, que é o teatro. Eu acreditei. Há dois anos convidou-me a fazer *As lágrimas amargas*. Tive uma longa conversa com ele, era tudo sério, eu gostava da peça e das pessoas com quem iria contracenar. Aceitei, muito contente. Ele pediu o subsídio, depois telefonou-me a dizer que o subsídio não chegava para fazer o espectáculo. Desliguei, nunca mais confiei no rapaz, e por isso não poderei trabalhar com ele. Fazia televisão para fazer teatro e quando lhe dão o subsídio o dinheiro não chega? E o assunto é tratado pelo telefone, não se juntam as pessoas para dar explicações, nem se considera uma eventual co-produção ou um patrocínio? Percebi que há pessoas que na altura dos subsídios me telefonam para pôr lá o meu nome. Não faz mal, o problema é deles.

O problema torna-se também seu, porque o seu nome está a ser usado abusivamente.
Deixe-os lá. Agora estou outra vez na fase de não acreditar em nenhum dos projectos que me apresentam... Estou à espera que aconteça alguma coisa nova. Sempre. Mas até tenho o maior medo de ir ao teatro. Fico tão maldisposta, mesmo fisicamente. É uma mistura de revolta, raiva, saudades. Tenho tanto medo de não gostar, de ser horrível, que não vou. Mas não perdi a esperança de que vão aparecer outra vez uns Bonecreiros, outra Comuna, a quem eu me possa ligar, porque a verdade é que eu gostava de ser actriz.

Parece-nos óbvio que a Manuela é uma actriz, a tempo inteiro, e que as suas pausas são meros acidentes de percurso. Uma das perguntas que pensávamos fazer-lhe era quanto de seu investe, e como, na preparação de um papel, mas já nos respondeu: investe tudo.
Exactamente, tudo. Não é só o corpo. O passado, todo o meu património, todas as minhas experiências. Eu tenho dez livros na minha biblioteca básica, e são aqueles textos que me formaram como actriz. Que foram também a base desses mestres de que fui falando. Um desses livros é *Tornar-se pessoa,* de Karl Rogers.

Quando está em cena, vemo-la sempre extremamente concentrada, com uma forte presença cénica. Está ali e por inteiro.
O teatro é uma profissão e está-se sempre a aprender, a

> *A margem da alegria*, de Ruy Belo, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1996 (Luís Lima Barreto, António Fonseca, Luís Miguel Cintra, Manuela de Freitas, Márcia Breia e Luísa Cruz), fot. Paulo Cintra.

> *Um sonho*, de August Strindberg, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1998 (Manuela de Freitas, Luís Miguel Cintra e Rita Durão), fot. Paulo Cintra.

pôr-se em jogo, à procura. A minha escola diz-me que estou sempre a começar do princípio, por isso preciso dum encenador, de alguém à minha frente que, quando começo a fazer loucuras, me diga o que é bom e o que é péssimo. É evidente que temos a tentação e a tendência para nos repetirmos. Não me serve um encenador que olhe para mim e ache que tudo o que eu faço é genial. O encenador – e nisso o João Mota é único – deve exigir mais, mais, mais, corrigir os nossos clichés, as nossas falhas. Se numa cena a personagem transmite ódio, o encenador chama a atenção sobre o lado que não ficou visível, por ter esquecido o amor, o sofrimento de quem está a agredir uma pessoa que ama. Isto é um trabalho de filigrana. Repito: é uma técnica, é uma ética, é uma estética.

Há, portanto, para si uma responsabilidade ética por parte do actor?
Eu acho que há uma responsabilidade especial do actor. O teatro para mim é a noção dos grandes mestres, desses senhores que falaram da importância que tem o actor numa sociedade: ser o tubo de ensaio da humanidade, falar à comunidade. Como disse Tchekov: "Meus senhores, eu estou aqui para vos dizer como nós vivemos mal".

Recusa, então, convites para fazer teatro ainda hoje?
Há muitos projectos para que me convidam e que não aceito porque são três dias no CCB. Aquilo não é teatro, é uma exibição. Ensaia-se dois meses e esgota-se tudo em três dias, há uns críticos que vão, depois há uns que dão um prémio... É que um espectáculo só está pronto para começar a crescer ao fim de um mês passado à frente dos espectadores. Nessa altura eu já não estou nervosa. Criou-se a rotina do teatro, que é uma base extraordinária, importante, lindíssima... entrar no camarim àquela hora, vestir a roupa, "e agora meus senhores o espectáculo vai começar"...

Como se fosse mesmo um ritual.
É um ritual libertador, criativo. Partindo do princípio que eu sou toda a gente e que tenho em mim todas as personagens, eu, Manuela de Freitas, vou ao encontro daquela personagem e a uma certa altura gera-se uma terceira coisa. Por isso fala-se em criação. Caso contrário a Lady Macbeth, ou a Mary da *Jornada para a noite*, seriam sempre iguais, quer fosse a Maria Casarès, quer fosse a Manuela de Freitas. Eu estou a revelar-me como não me revelo em mais lado nenhum. E ao longo das personagens. É por isso que é tão doloroso e tão extraordinário.

As suas palavras lembram um episódio ligado ao Jorge Silva Melo, que declarou ter tido uma das maiores lições de teatro por Jean Jourdheuil em 1974, ao trabalhar com ele em Paris. No fim do ensaio, foi-lhe apontado um erro: ele estava a mostrar demasiado em vez de sugerir[2]. Não se deve dar a ideia de que tudo seja previsível. Para que haja verdade naquele momento, todas as hipóteses devem estar em aberto.
Fiz uma peça com o Jorge e gostei imenso. Fiz o *Material Medeia* do Heiner Müller, e gostava de voltar a trabalhar com o Jorge, porque há entre nós uma discussão: ele acha que o actor não precisa de encenador. Parece-me que com isso ele está a favorecer uma certa facilidade. Li atentamente a entrevista do Pedro Penim no primeiro número desta revista. Gostaria de falar com ele, porque me suscitou várias questões. Não podemos estar ali a fazer improvisos e questionar o que é ser actriz, o que é ser actor, o que é o teatro... *Depois do ensaio*, do Bergman, foi um pouco sobre isso. Só que não podemos esquecer que o actor é o sacerdote da comunidade, portanto está ali para oficiar a cerimónia da comunidade e não para dissertar sobre as nossas dúvidas profissionais ou as lutas entre a tradição e o método. O teatro é um aqui e agora, mas como se chega lá? Quando se diz "ser verdade", o que é ser verdade? Lembro sempre que na primeira conferência do Fernando Amado ele dizia "o teatro não é a vida". A verdade é muito funda, está escondida e tudo o que eu fizer em cena deve ter um significado. Não pode ser a reprodução de gestos e clichés trazidos da vida para o palco achando por isso que são verdadeiros. Por isso os grandes encenadores como o João Mota, o Mário Viegas, o Luís Miguel Cintra, ou os grandes realizadores como o João César Monteiro, criam misturas misteriosas entre a realidade e a arte. Reparem nos filmes do João César Monteiro. Ele filmava o que estava tal e qual, não havia artifícios nos cenários. Só que depois há uma transposição poética e artística que transcende a realidade. Por isso ele não ia buscar pessoas comuns com os seus clichés para filmar, mas actores que dominam os clichés e tornam cada personagem num arquétipo. Para se chegar ao arquétipo tem que se andar muito e desbastar. O João Mota, naquela encenação genial da *Jornada para a noite*, obrigou-me a limpar muito, para respeitar a leitura da peça como tragédia. Quando dá vontade de fazer gestos mais exagerados ele chama à atenção: "Tenta fazer isso mas sem te mexeres". N'*A mãe*, de Brecht, na Comuna, havia uma cena em que eu lia uma carta e tinha de emitir um

[2] Cf. "Jorge Silva Melo", entrevista de Ana Maria Azevedo, Anick Bilreiro, Francisco Frazão, Nuno Pernandes e Pedro Barros, in *Os fazedores de letras*, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Ano VII, nº 24, Janeiro de 1999, pp. 12-15.

< *Jornada para a noite*, de Eugene O'Neill, enc. João Mota, Comuna, 2003 (Manuela de Freitas, João Tempera, Álvaro Correia e Carlos Paulo), fot. Susana Paiva.

grito. O João Mota obrigou-me a fazer o grito mudo, a ler a carta alto, mas para dentro, a gritar, porque aquela cena era uma citação do grito mudo da célebre encenação de Brecht. Esse trabalho ia tão ao pormenor que às vezes caíam-me lágrimas e o João dizia-me: "Não é preciso ter lágrimas, sem isso seria melhor, porque nessa altura tu és uma máscara e portanto não há lágrimas; a emoção não passa por aí, onde está a emoção?". É um trabalho total, o mais bonito do mundo.

Houve algum papel que representou e em que sentiu que havia uma coincidência muito mais forte do que em outros espectáculos entre a sua personalidade e a personalidade da sua personagem?
Eu decoro o texto por assimilação. À medida que eu vou trabalhando uma personagem, o texto vai-se decorando, sai e passa a ser a fala daquela personagem. Mas há momentos da minha vida em que reaparecem frases e eu digo "olha, a Blanche; olha a Mary...". São todos bocados de mim, mas não há coincidência. Pelo contrário, lembro-me que no primeiro filme do Jorge Silva Melo eu achei que aquela personagem era muito parecida comigo e percebi que nunca posso levar os meus clichés, pensar que o caminho é mais curto. A personagem está lá, tem a sua vida própria, eu vou ao encontro dela e ela vem ao meu encontro. Em cena, aparece essa mistura. Isto para mim tem a ver com muitas coisas, com o zen, com a arte do tiro ao arco.

Essa é mesmo a imagem com que se fica ao vê-la actuar. Aliás, uma das perguntas que lhe queríamos fazer era a seguinte: a Manuela de Freitas aparece em cena extremamente concentrada, ou se podemos utilizar uma metáfora, aparece como um arco tenso e pronto para lançar a seta. O espectador sente essa concentração e fica suspenso, não sabendo até onde conseguirá levar essa tensão. Aí entra a sua relação com o encenador, não é verdade?
O mestre Stanislavski diz "A inspiração é uma grande dama, só entra numa casa bem arrumada", portanto eu primeiro tenho de arrumar a casa. Perceber o que quer dizer a peça, o que é que o encenador quer da peça, o que é que uma determinada cena quer dizer, quem é essa personagem, que idade tem, de onde é que vem, é triste ou alegre... E depois em cada cena pergunto-me como é que ela reage, está a mentir ou a falar verdade... É um trabalho imenso. Depois de ter isto tudo feito – uma dramaturgia clara – vou para o palco mais segura, vou buscar as emoções e metê-las ali dentro. Nos ensaios é isso, e é muito importante que o encenador me guie e me corrija.

E o que acontece quando um encenador não a guia?
Uma das experiências mais traumáticas que eu tive foi numa peça em que a encenadora achava que tudo o que eu fazia era muito bem feito. Se calhar era, salvo a devida modéstia. Um dia, para mostrar o meu horror perante aquilo fiz uma mesma cena de cinco maneiras diferentes e ela achou todas muito boas. Não havia uma linha, portanto saía-me umas vezes duma maneira, outras vezes doutra. A personagem ia-se soltando, mas eu não sabia quem era a personagem. Foi uma experiência difícil. Para mim o encenador é fundamental, desde que saiba o que quer e mo peça. Eu respeito o encenador e só sei trabalhar tendo confiança. Preciso saber para onde lançar a seta. É a tensão entre o conhecido e o desconhecido. Cada espectáculo é um mergulho no desconhecido. E é perigosíssimo para mim. Tenho medo, não sei para onde vou, o que me vai acontecer...

Se calhar é por causa dessa entrega total que precisa da protecção do encenador, de ter alguém que a controle, que a segure?
Não, que me encaminhe. Que encaminhe a demência, a imaginação, a criatividade. O teatro é uma obra de arte, não é uma exibição. Tem regras, há uma peça, há uma dramaturgia e é respeitando essas regras que eu posso atingir a iluminação ou morrer. Não pode ser o improviso.

Por isso não entendo as produções que ficam três dias em cena. Não tenho jeito para isso. A minha recusa já não é política, filosófica ou ética. Já é completamente orgânica. Há uma incompatibilidade profunda. E um luto profundo pelo teatro, mas no dia-a-dia não há tristeza. Não tenho saudades daquilo que me aconteceu mais recentemente, do que eu vejo acontecer.

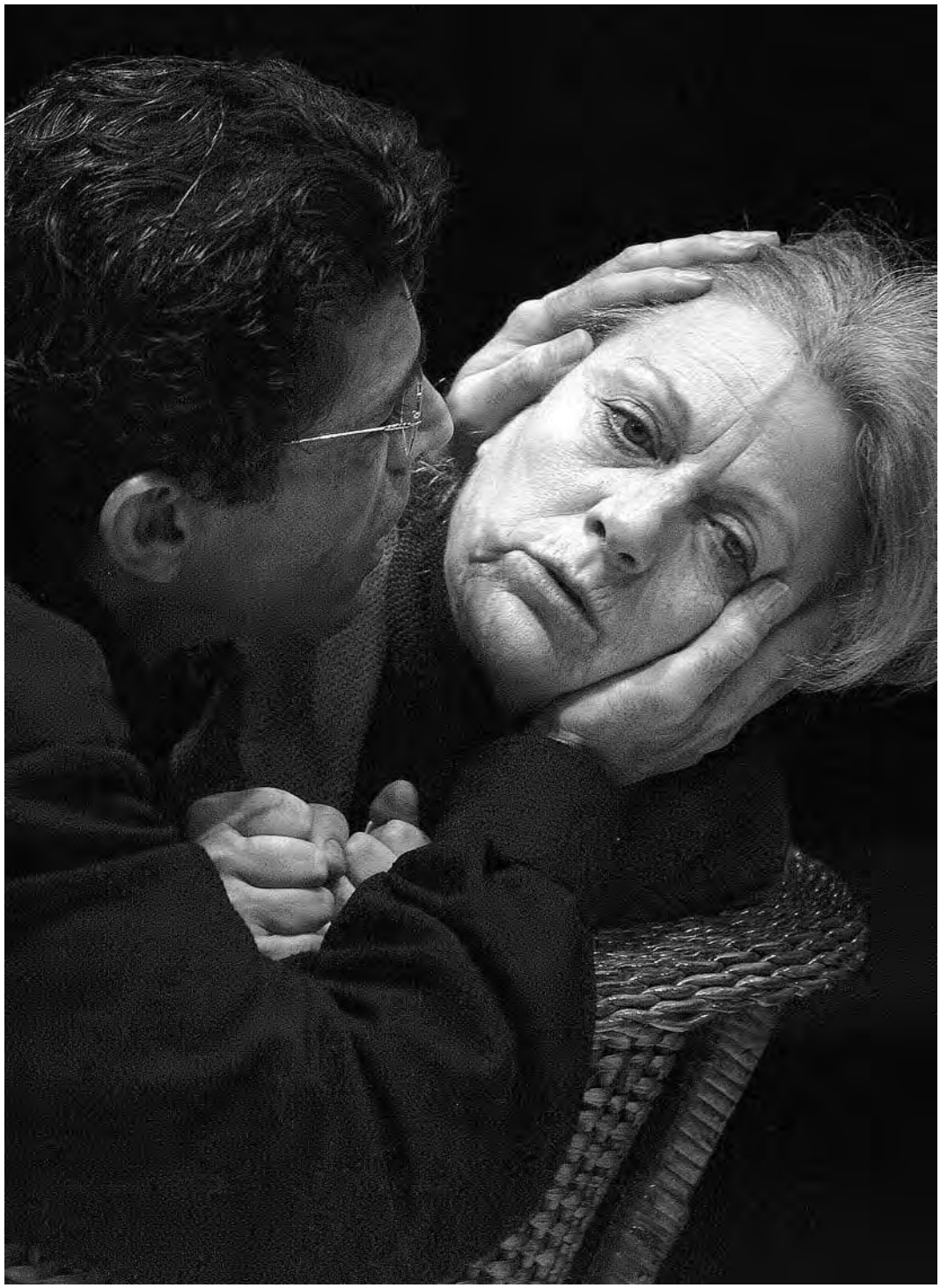
Há papéis ou autores que teria gostado de representar e ainda não teve essa possibilidade?
Nunca escolhi nenhum papel, nem consigo fazer projectos meus. Cada vez que me convidam para fazer uma peça, eu leio o texto e digo "porque é que eu nunca fiz este papel? Porque é que eu nunca me lembrei de pedir a um encenador para fazer isto?". De repente, o papel aparece. E sinto que estava à minha espera.

Mas não a entristece o facto de as coisas poderem ser de maneira diferente e não serem?
Fiz uma experiência sinistra há dois anos. Um dia perguntei ao Adolfo Gutkin: "Ainda ensinas as coisas que me ensinaste?". Ele respondeu-me que não. Perguntei porquê e ele respondeu que já ninguém quer. Então disse-lhe: "E se eu arranjar umas pessoas que querem?". Respondeu-me: "Não arranjas". "E se eu arranjar?". "Faço". Telefonei a oito jovens actores, quatro raparigas e quatro rapazes. Vieram aqui à Cinemateca, disse-lhes que o meu mestre iria ensinar-lhes o que me ensinara a mim. Ficaram com lágrimas nos olhos, porque era mesmo aquilo que queriam. Na primeira reunião, não se conseguiu marcar as horas das aulas, porque tinham tantas filmagens, telenovelas e séries que não se conseguia conciliar. Finalmente marcou-se a primeira aula, apareceram cinco pessoas, na segunda três, na terceira só uma. Tive de me render, olhei para o mestre e ele olhou para mim. Ele tinha razão. Estamos num período difícil. Mas o teatro foi sempre assim, por ondas. No princípio do século XX, o Dullin dizia: "Faltam-nos os deuses". O teatro estava péssimo. Apareceu a escola russa. Depois passaram-se uns anos também difíceis, apareceu o Peter Brook, o Grotowski... Em Portugal tivemos o teatro universitário, depois o teatro independente... Portanto estou à espera que volte a acontecer.

Mas, apesar de tudo, algumas coisas ainda subsistem: as companhias desse tal teatro independente, não é?
Temos heranças muito engraçadas, mas nalguns casos são formas já esvaziadas de conteúdo. Por exemplo, uma coisa que vem do teatro independente são os camarins comuns. Nós concentrávamo-nos em conjunto, porque estávamos em conjunto, íamos para a cena em conjunto. Mantiveram-se os camarins comuns e eu, hoje, acho isso um pesadelo. Como já não tenho nada a ver com a maioria daquelas pessoas, estou sujeita a ouvir as conversas mais horríveis num ambiente que não tem nada a ver com a minha noção de camarim: o lugar de preparação para o espectáculo. Já pedi a directores das companhias para porem o meu camarim no palco, para não ouvir as conversas que se têm até ao momento de entrar em cena. Ouvir falar do arroz de cabidela ou da festa da SIC, entre duas cenas, não é possível. Há grandes erros que vêm desse período do teatro independente, quando os grupos se formaram com um determinado sentido – A Comuna, a Cornucópia, A Barraca, o Teatro Experimental de Cascais, o Novo Grupo. Agora já não são grupos, chamam-se grupos, mas não são. Cada vez que se lá vai, os actores são diferentes. Eles já não trabalham em conjunto, diariamente, são chamados para as peças. São teatros com os mesmos directores, são produções daquele directores, mas já nem sequer são companhias, quanto mais grupos.

Há uma grande fragmentação, é um facto.
Mas há pessoas que gostam muito disso e oiço jovens actores dizer: "Grupos nunca, que horror, isso é uma coisa que abafa". É como no casamento. Não há nada mais espantoso do que um bom casamento. Dois seres conseguirem viver juntos muitos anos, não pararem de crescer e de puxarem um pelo outro. Já se estar habituado a tropeçar nas pantufas ou a deixar a pasta de dentes não sei como, e tudo isso ser amor e não rotina. Isto é uma coisa dificílima e raríssima. Senão são dois tristes seres ali, que já não gostam um do outro, até que a morte os una... No teatro acontece o mesmo... Talvez por isso um dia, no fim de um espectáculo, um espectador disse-me: "Posso dar-lhe um beijo? Você é um monstro!".

Um monstro é aquele que se mostra. Expor-se tanto é quase monstruoso, não acha?
Exactamente. Quem é aquela senhora para querer chamar a atenção de outros seres humanos durante duas horas? A não ser que seja para dizer qualquer coisa, para que levem qualquer coisa para casa. Caso contrário acho uma falta de respeito, acho mundano, obsceno, uma prostituição. Um actor que não vai para a cena com a noção da sua responsabilidade social, política, artística, ética, é uma prostituta. Com letra pequena, porque eu trabalhei com Prostitutas e há qualquer coisa nelas com que eu me identifico: chegada à escala mais baixa, social, de infelicidade, de pobreza, uma Prostituta usa o seu corpo ainda como uma forma de liberdade. Uma liberdade, dentro da sua prisão: vive, come, dá de comer ao filho. Portanto quando digo prostituta entendo a prostituta mesmo puta. Eu nunca quis depender do teatro para viver, para não ser obrigada a dizer a desculpa do costume: "Tive de aceitar para pagar a renda da casa". Por isso canalizei o meu empenho pelo mundo e pelos seres humanos dando sangue, trabalhando como voluntária nos hospitais, ou com prostitutas no Bairro Alto e no Intendente. Custa-me ganhar a vida, ganharia muito melhor a fazer telenovelas. Já me ofereceram milhares de contos para fazer de troféu de caça e sou insultada por não ceder.



< *Jornada para a noite,* de Eugene O'Neill, Comuna, 2003, enc. João Mota (Carlos Paulo e Manuela de Freitas), fot. Susana Paiva.

A integridade ofende, e há pessoas que não conseguem aguentar o preço.
Não sei, mas é tal e qual o que me aconteceu com a Comuna, as tais agressões que a gente sofria. Ainda sinto essa agressão... A minha formação política e intelectual, os valores e as causas que defendo, impedem-me de fazer coisas que violentem as minhas convicções. A arte do actor é para servir a comunidade, porque ele é responsável pelo espectáculo, e o teatro é arte.

As suas referências?
Gordon Craig, Stanislavski, Artaud, Grotowski e Peter Brook, Mas também *O mito de Sísifo,* de Camus; *Tornar-se pessoa,* de Karl Rogers; *O zen e a arte do tiro ao arco,* de Herrigel, com essa noção da tensão antes de disparar o arco; *Narciso e Goldmundo,* de Hesse, com a noção do dionisíaco e do apolíneo. E *A origem da tragédia,* do Nietzsche: o actor como artista, como sacerdote com a noção do sagrado, e ao mesmo tempo o actor como ser humano, mais humano do que qualquer outro ser, trágico e vulnerável... Nós actores somos muito frágeis, porque temos que ser antenas para receber tudo. Há o lado apolíneo, o lado do Narciso, da solidão do actor, das grandes referências, a mistura entre a humanidade do dia a dia e o divino. O Fernando Amado não esquecia o jogo, a eterna infância do actor. Ele dizia: "Os actores são meninos a brincar no jardim dos deuses".

Navegar com rumo

Rui Monteiro

A alguns cliques de distância, em meia-dúzia de pequenos gestos, um mundo de informação está sempre disponível no monitor de um computador. É um paraíso com o seu lado infernal, porque, embora finito, o ciberespaço é ainda assim demasiado vasto para o utilizador desprevenido. E como se pode verificar realizando uma busca sobre qualquer tópico, é preciso abrir muitas ostras para encontrar uma pérola.

Em números redondos, anda aí pelos 100 milhões a quantidade de referências encontradas na Internet, no princípio de Dezembro, após uma busca no Google (www.google.pt), usando a palavra-chave "teatro" em diversas línguas. Este espantoso número engloba entradas em português, castelhano, francês, alemão e inglês (naturalmente a língua campeã, com quase 80 milhões de linques) e inclui os mais variados temas, desde a escrita à programação, passando pela encenação, o ensino, a interpretação, os aparatos técnicos, o agenciamento, a angariação de fundos, ou mesmo a arquitectura das salas e dos palcos, o emprego e o trabalho precário, a História e as histórias, o camarim perfeito, a costureira ideal, a tese adequada, enfim, praticamente tudo o que se quiser. Se a este número se juntarem mais uns milhões de páginas de crítica publicadas pela imprensa de todo o mundo e disponíveis na Internet, a somar às outras centenas de boletins de periodicidade mais ou menos informal, o resultado só pode ser verdadeiramente extraordinário (e ainda falta contar os blogues). No entanto, neste mar de oportunidades de informação e de pesquisa, nem tudo o que vem na rede é peixe.

É um facto da vida na Internet que, entre as ligações seleccionadas por um qualquer motor de busca, é sensato esperar encontrar umas centenas desactivadas, ou sem actualização há meses e anos, muitos linques repetidos e uma quantidade elevada de sítios que, bem vendo as coisas, não interessam a ninguém. De qualquer maneira, basta esgravatar a superfície, isto é, as primeiras vinte ou trinta páginas de uma pesquisa no Google, para achar sítios para todos os gostos e quaisquer necessidades.

Um bom ponto de partida, por separarem grande parte do trigo do joio, são os portais (por exemplo: http.//www.theatrelinks.com/, http://vl-theatre.com/, http://www.etc-centre.org/home.asp, http://www.londontheatre.co.uk/, http://www.cnt.asso.fr/), espécie de Páginas Amarelas da net que permitem iniciar as buscas a partir de tópicos pré-determinados. De qualquer maneira, descontando desde já a crítica, o que mais se encontra são páginas de teatros e de companhias, de

associações profissionais, páginas pessoais de actores e dramaturgos, instituições estatais e privadas, guias de espectáculos por cidades, programas, ocasionalmente extractos de espectáculos em vídeo, estudos e pesquisas académicas; sem esquecer alguns de carácter comercial, geralmente livrarias e fornecedores de equipamentos – e até coisas mais inesperadas, como um peculiar sítio de venda de máscaras de teatro nô (http://www.nohmask21.com/), em que se pode apreciar a beleza de mais de meia centena de reproduções e ainda recolher alguma informação histórica. E, claro, grupos de discussão, geralmente animados por amadores (mais de treze mil em português, grande parte deles de origem brasileira, e perto de três milhões em inglês).

O sítio português Teatro Links (http://teatrolinks.com.sapo.pt/), criado e mantido por Leonardo Lisboa, é um estimulante porto de partida para a navegação e busca através da coisa teatral em Portugal e no estrangeiro. Na página de entrada, ladeada por duas colunas de linques, encontram-se em destaque algumas peças em cena, quase sempre com uma ligação que dá acesso à sinopse e ficha técnica do espectáculo, que pode incluir ainda biografias e informação sobre o autor e a companhia. Para completar esta informação, o responsável acrescentou uma secção que permite aceder às principais agendas culturais publicadas em Portugal na Internet.

O sumo deste portal são as suas colunas de linques laterais. Nacionais à esquerda, estrangeiros à direita, permitem uma razoável navegação pelo mundo do teatro através do ciberespaço, seja o interesse profissional ou meramente "turístico". Na secção portuguesa, encontram-se ligações para os sítios de instituições profissionais, académicas e estatais, companhias, teatros e salas e ainda uma listagem dos principais cursos de teatro. Do lado estrangeiro a organização é idêntica, mas inclui ainda páginas de crítica, entradas para autores e dramaturgia, guarda-roupa e cenografia, uma exótica secção de teatro oriental, mais uma lista de festivais internacionais de teatro.

O senão desta bela é, antes de mais, o seu descuidado aspecto gráfico. Depois, um trabalho de actualização de linques é de toda a conveniência, assim como uma melhor organização da barra de navegação superior. Fundamental, porém, é a ocupação dos espaços dedicados e já reservados a notícias, opinião e críticas que permitirão a Teatro Links uma maior eficácia e, quem sabe, a sua transformação de instrumento apenas utilitário em local de encontro e discussão.

Jornais e revistas de teatro em Portugal (2)

Luiz Francisco Rebello

No primeiro quartel do século XX, ou seja, durante os dez últimos anos da monarquia e os quinze iniciais da I República, foram muitas as publicações periódicas que exclusiva, principal ou acessoriamente abriram as suas páginas ao teatro, quase sempre numa perspectiva de pura informação, algumas vezes crítica, raramente teórica ou reflexiva. Na sua maioria tiveram duração efémera; excepcionalmente, algumas prolongaram por vários anos a sua existência, como, nos dois casos mais salientes, *O eco artístico* e o *Jornal dos teatros*, de que se publicaram 164 números de 1911 a 1920 (o primeiro) e 532 de 1917 a 1932 (o segundo).

A nossa pesquisa, que não tem a pretensão de ser exaustiva, permitiu-nos encontrar 32 publicações especializadas no primeiro quartel do século, enquanto, nos três restantes, o número em pouco terá excedido metade daquele. Poderá pôr-se como hipótese credível que a instituição da censura à imprensa e aos espectáculos – um decreto de 6 de Maio de 1927 criou, através da Inspecção-Geral dos Teatros, mecanismos tendentes a "fiscalizar e reprimir" a actividade cénica, a pretexto de "impedir a perversão da opinião pública" e evitar "as ofensas da lei, da moral e dos bons costumes" – terá contribuído poderosamente para este estado de coisas, mas já é mais difícil explicar que, após a sua abolição em Abril de 1974, se tivesse de esperar até há poucos anos pelo surgimento de publicações regulares nesta área – de um modo geral, importa reconhecê-lo, com um nível intelectual muito superior àquele a que havíamos sido habituados.

Esclareça-se, contudo, que nesta resenha não incluímos os jornais diários ou os semanários que normalmente, e com alguma atenção, acompanhavam a actividade teatral, não só noticiando-a, como através da crítica aos espectáculos que iam sendo apresentados (e nesta sede haveria que citar os nomes de Jorge de Faria, Matos Sequeira, Norberto Lopes, Rodrigo de Mello, Luís Forjaz Trigueiros, Redondo Júnior, Manuela de Azevedo, Urbano Tavares Rodrigues, entre outros). Tão pouco incluímos revistas como a *Seara nova,* a *presença, Fradique, O diabo*, a *Acção*, o *Mundo literário*, a *Vértice*, a *Gazeta musical e de todas as artes*, onde, para além da crítica imediata, a reflexão teórica, a investigação histórica, a análise da situação da arte dramática por vezes encontravam acolhimento. Sirvam de exemplo, quanto a este último aspecto, os números especiais da revista *Espiral* (6-7, Verão de 1965) e *O tempo e o modo* (50-53, Junho a Outubro de 1967); e mencionem-se os volumes em que, à semelhança daqueles em que Joaquim Madureira e Ponce de Leão recolheram os artigos de crítica publicados em *O mundo* e *A vanguarda* (*Impressões de teatro*, 1904; *Se Gil Vicente voltasse...*, 1917), Eduardo Scarlatti Quadrio, Fernando Lopes-Graça, Luís Forjaz Trigueiros, Redondo Júnior e Urbano Tavares Rodrigues reuniram os que deixaram dispersos por revistas e jornais (respectivamente *Em casa de O diabo*, I a IV, 1936, 1943 e 1946; *Talia, Euterpe e Terpsícore*, 1945; *Pátio das comédias*, 1947; *Pano de ferro* e *Encontros com o teatro*, 1955 e 1957; *Noites de teatro*, I e II, 1961). Em todos eles se encontra copiosa e útil informação para o estudo da *praxis* teatral entre nós.

Mas recuemos ao início do século XX, para registar que em 1902 o *Jornal do Conservatório* de 1839-40 – retomando o título adoptado em 1842, *Revista do Conservatório Real de Lisboa* – faria a sua reaparição, sob a direcção do dramaturgo Eduardo Schwalbach; e que no ano seguinte surgiriam duas novas publicações, *O grande Elias*, título bizarro correspondente a um monólogo de Eduardo Garrido que fazia parte do repertório do actor Augusto Rosa, e *O teatro português*, semanário ilustrado (como o anterior) dirigido pelo actor Francisco Judicibus. A primeira, que durou até Janeiro de 1905, tinha Joaquim dos Anjos como redactor principal e propunha-se "tratar, com o possível

desenvolvimento e desassombro, assuntos teatrais", assegurando, no programa exarado no seu n.º 1, que as críticas "quando ásperas, nunca terão o intuito de ofender directamente artistas ou autores nelas visados, e quando benévolas, nunca serão ditadas nem pela amizade, nem pelo tão prejudicial espírito de bajulação". Nela colaboraram, entre outros, Abel Botelho, Marcelino Mesquita, Eduardo de Noronha, Afonso Gaio, Augusto de Lacerda – e publicou-se em folhetim, o drama de Musset *André del Sarto*. E, enquanto o regime monárquico ia agonizando, foram aparecendo e desaparecendo outras publicações que, como as anteriores, se limitavam a noticiar e comentar a actividade teatral: *O eléctrico* (1905), a *Ilustração teatral* (1906), o *Arquivo teatral* (1908)...

Nada menos do que cinco novas revistas irão surgir no ano em que é implantada a República: *A rajada* (teria o título a ver com a peça homónima de Bernstein, representada em 1906 no Teatro D. Amélia?), *Bandarilhas de fogo*, cujas páginas o teatro e a tauromaquia partilhavam, *A cena*, *A comédia* e *O Polichinelo*, "jornal de teatro, circo e variedades" dirigido por Ricardo Jorge. E foi longa a existência do *Eco artístico,* fonte abundante de informação crítica e iconográfica sobre quase todos os espectáculos levados à cena entre 1911 e 1920, de que era director Xavier Marques.

"Arte, vida, teatro" era o lema de *A máscara* que o crítico de arte Manuel Sousa Pinto lançou em 1912 e de que se publicaram doze números; o seu nível estético e literário situava-se muito acima da média corrente, de que não se afastava nenhuma das revistas que entretanto continuavam a editar-se: ainda naquele ano *O palco* e no seguinte *Almanaque teatral*, compilado por Veloso da Costa, "a revista de crítica" *Teatro*, dirigida pelo jornalista Boavida Portugal e a "revista de arte" *Teatrália* de Francisco Lage, o futuro autor de *Os lobos*, drama rural que originou o melhor filme português da era silenciosa.

Se em 1914 nenhuma nova publicação terá surgido, três irão aparecer em 1915: *Tardes e noites*, dita "revista ilustrada teatral, sportiva e tauromáquica", *O mundo teatral* e o *Eco teatral*. De Fevereiro a Dezembro de 1916 Avelino de Sousa, autor de operetas e letras de fado, escreve as "biografias em prosa e verso" dos mais ilustres artistas da cena portuguesa que constituem o precioso *Álbum teatral*; desse ano são também *A ribalta*, dirigida por Arnaldo Brandeiro, e *O Porto crítico* de Xavier Fernandes. Um ano depois, ainda na capital nortenha, o comediógrafo Carvalho Barbosa, um dos autores da popularíssima farsa *Cama, mesa e roupa lavada*, dirige a "revista ilustrada de teatro, música e sport" *Comédia*, e inicia-se a publicação do semanário *Jornal dos teatros* que, até 1932, com uma interrupção de um ano em 1929, irá conhecer vários directores, todos eles ligados à escrita teatral: Álvaro Lima, João Luso e Xavier de Magalhães. Um caso raro de longevidade.

Nos oito anos que precederam o golpe militar de 28 de Maio de 1926, outras tantas publicações vieram a lume, desde *O teatro*, de José Pereira e Roque da Fonseca, ao *Correio teatral*, de António do Nascimento, editado em Faro. Pouco há para dizer – com a excepção que adiante se verá – das seis restantes: *Revista mensal de teatro e letras* (Porto, 1921), *Mundo teatral* (esta já extensiva ao cinema) e *De teatro* (1922), *O imparcial* e *Gazeta dos teatros* (1923), *Correio dos teatros*, "quinzenário defensor dos trabalhadores de teatro" dirigido por A. Victor Machado (1924). A excepção é o mensário *De teatro*, cujo primeiro número se publicou em Setembro de 1922 e o último – com o n.º 42 – em Março de 1926. Mas uma 2.ª série, que se prolongou até Agosto de 1927, acrescentou doze números àqueles, para reaparecer em Janeiro de 1928 com um novo título – *Teatro-magazine* – e sair definitivamente de cena no subsequente mês de Agosto. Dirigiu-a Mário Duarte, actor e autor que foi o grande impulsionador da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, fundada em 1925 (hoje Sociedade Portuguesa de Autores), e nela, para além de artigos de informação nacional e estrangeira, crítica de teatro, música e, eventualmente, livros, publicaram-se textos de alguns dos mais representados autores dos anos 20, como André Brun, Vitoriano Braga, Ramada Curto, Carlos Selvagem, Mendonça Alves, Chagas Roquete, e as duas "Parcerias", de Lisboa (Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos) e do Porto (Carvalho Barbosa e Arnaldo Leite). Em 1926 publicou, em separata, a peça de H. R. Lenormand *O homem e os seus fantasmas*, que nesse ano Alves da Cunha interpretara no Teatro Nacional. Entre os seus muitos colaboradores contam-se alguns dos dramaturgos acima citados, os críticos e jornalistas Jorge de Faria (com um importante estudo sobre o teatro de Camilo), Matos Sequeira, Nogueira de Brito, Leitão de Barros, Avelino de Almeida, António Ferro, Artur Portela, os actores António Pinheiro, Augusto de Melo, Carlos Santos e, episodicamente, Aquilino Ribeiro, Jaime Cortesão e Júlio Dantas. Almada Negreiros e o caricaturista Amarelhe prestaram-lhe assídua colaboração plástica.

Mau grado a superficialidade dos juízos críticos, vinculados ainda aos cânones de um naturalismo convencional, a sua acção sistemática em prol da dramaturgia e dos dramaturgos portugueses confere-lhe um lugar destacado na bibliografia do género, como havia sido, no final do século XIX, a *Revista Teatral* de Joaquim Miranda e Colares Pereira.

E assim chegamos ao ano de 1926, de má memória, em que não apurámos a saída de qualquer nova publicação – mas seriam três no ano seguinte, uma do Porto (*O proscénio*), duas de Lisboa (*Revista nova* e *Almanaque do lisboeta*). E daí saltamos para 1933, com *A ribalta*, de Albino Lapa, semanário ilustrado de teatro e cinema, como o *Espectáculo*, de 1936, dirigida pelo realizador Armando de Miranda. Se nesta década e na que lhe sucedeu algum outro jornal ou revista apareceu nas bancas, o seu rasto não terá sido perdurável, ainda que o teatro haja ocupado um espaço importante em revistas como a *Vértice*, o *Mundo literário*, *Ver e crer*...

Entre 1950 e 1954, porém, publica-se a série de volumes (dez no total) do *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, editado pelo Instituto Francês, em que colaboraram alguns dos mais reputados teatrólogos nacionais e estrangeiros: I. S. Révah, Eugénio Asensio, Claude-Henri Frèches, Andrée Crabé Rocha, Jorge de Faria (os artigos de Eurico Lisboa sobre D. João da Câmara e Alfredo Cortez são para esquecer). Ficou a dever-se-lhe um importante contributo para o estudo da nossa dramaturgia, sobretudo clássica (Gil Vicente, Prestes, Simão Machado, Luís da Cruz). E, fundado em 1955 por Orlando Vitorino e Azinhal Abelho, o "Teatro d'Arte de Lisboa" editou, nesse ano e no seguinte, e, após um interregno, em 1960-61, os *Teoremas de teatro* em que se incluía o texto das peças levadas à cena acompanhado de artigos alusivos. Ainda nesta década, funda-se em Coimbra o CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), de certo modo em reacção contra o excessivo enfeudamento do TEUC a padrões clássicos, e cuja orientação experimental ficou bem patente no caderno *Primeiro acto*, publicado em 1960, e nos cinco boletins que editou entre 1961 e 1969.

No Porto, em 1965, surgem os "cadernos antológicos de teatro e cinema" *Plano*, de que se publicaram seis números; oito anos depois, o dramaturgo Norberto Ávila lança a revista *Teatro em movimento*, que não iria além do 5.º número e em que, além de textos dramáticos de Audiberti, Montherlant, Pirandello, Miguel Barbosa, Tankred Dorst – *A grande imprecação diante das muralhas da cidade* - e Strindberg, figuravam igualmente artigos de reflexão crítica e teórica.

Será, no entanto, necessário esperar pelos fins da década de 80 – quinze anos após a restauração da ordem democrática – para que novas publicações especificamente referidas ao teatro comecem a sair dos prelos, de características notavelmente diferentes de quase todas as que as antecederam, se é que não mesmo todas. Entretanto, o panorama teatral (e, mais amplamente, sócio-cultural) passara por uma alteração radical. A crítica imediata desaparecera praticamente dos jornais diários; a investigação histórica tornara-se mais exigente; formara-se uma consciência apurada do teatro na sua especificidade estética e no seu relacionamento com a realidade social; problematizara-se o estatuto do actor, a sua formação, a sua participação na *praxis* teatral, onde até aí eram o autor e o encenador as figuras dominantes; as estruturas fixas de produção de espectáculos foram cedendo espaço a projectos pontuais que por todo o país, até então quase apenas um deserto, foram surgindo. A esta nova realidade, dentro deste novo contexto, procuraram dar resposta publicações como *Teatruniversitário*, *O actor*, editado pela produtora Cassefaz dirigida por Miguel Abreu (16 números, 1987-1994), *Percursos*, da Associação Portuguesa de Expressão Dramática (1985-1991), *Palcos*, a revista bimestral do Centro Português de Teatro (3 números, 1990-1991). Sobre elas escreveu desenvolvidamente Maria Helena Serôdio no texto introdutório do volume *Teatro em debate(s)*, que reúne os textos das comunicações apresentadas no 1.º Congresso do Teatro Português realizado em 1993 e no colóquio "O homem de costas", levado a efeito na Fundação Calouste Gulbenkian em 2002. Para esse texto de uma grande riqueza (e rigor) de informação remetemos o leitor.[1]

Quase todas as publicações periódicas que hoje entre nós se ocupam de teatro estão relacionadas com unidades de produção teatral: o seu conteúdo incide particularmente (mas não exclusivamente) sobre os espectáculos que ao longo da temporada apresentam. É o caso de *Adágio* (do CENDREV), dos *Cadernos* (do Teatro de Almada), dos *Artistas Unidos* (da companhia homónima), de *Duas colunas* (do Teatro Nacional S. João do Porto). Que apenas uma dessas publicações tenha Lisboa como sede é só por si um sinal de que o paradigma teatral não é hoje o que era antes de Abril de 1974. E há que mencionar ainda *Setepalcos*, órgão da Cena Lusófona, cujo âmbito se estende a todos os países da Comunidade de Língua Portuguesa.

... E, é claro, desde Junho de 2004, estes *Sinais de cena*.

[1] Maria Helena Serôdio *et al.* (orgs.), *Teatro em Debate(s)*, Lisboa; Livros Horizonte / Centro de estudos de Teatro (FLUL) / APCT, 2003. Volume recenseado por Paulo Eduardo Carvalho no primeiro número (Junho de 2004) desta revista ("De frente ou de costas, o teatro", pp. 107-111).

Nota: No antepenúltimo parágrafo do artigo anterior ("Jornais e revistas de teatro em Portugal", *Sinais de cena 1*, Junho de 2004, p. 71), o salto de uma linha fez atribuir a François Coppé a autoria de *Otelo* e de *Romeu e Julieta*. O que se tinha escrito era: "(...) *Otelo* e *Romeu e Julieta* – e, nas línguas originais, *Pattes de Mouche*, de Sardou, *Pour la couronne*, de François Coppé'", etc. O leitor terá dado pelo erro. Mas aqui fica feita a correcção.

De onde vem e para onde vai a encenação?*

Patrice Pavis

1. Vasta questão!

Seria o mesmo que perguntar donde vem a humanidade e para onde vai... Limitemo-nos a observar de onde provêm o termo e a noção de "encenação" e para que podem servir ainda hoje. Por agora, partamos da acepção mais vasta possível, isto é, a maneira como o teatro se revela numa representação concreta, para um dado público. Convém, antes de mais, distinguir o "teatro" em geral, a representação ou realização cénica de uma obra num dado momento, o "espectáculo", ou seja, essa representação no seu aspecto visual e factual, e a "encenação", como normativização do teatro para uma representação com fins cénicos.

Se quisermos conhecer a actual situação do teatro, precisamos de observar o modo como a encenação o concretiza. Convém também lembrarmo-nos das origens da encenação, pois se sempre existiu a organização prática do espectáculo, a invenção do encenador situa-se por volta dos anos 80 do século XIX e a da encenação remonta aos princípios do mesmo século: "É somente cerca de 1820 que se começa a falar de encenação no sentido que hoje lhe atribuímos. Antes, encenação significava adaptar um texto literário com vista à sua representação teatral. Encenar um romance significava adaptá-lo à cena" (Dort 1971: 51).

Cerca de 1880, a encenação já passa mais por ser uma organização cénica, autónoma, do texto dramático, do que a passagem desse texto ao palco, facto que, entre 1910 e 1930, conduziu à concepção clássica de encenação – como, por exemplo, a de um Jacques Copeau – e se aplica até às rupturas de Brecht e Artaud. A encenação é então concebida como "a actividade que consiste na disposição dos diferentes elementos de interpretação cénica de uma obra dramática, num certo tempo e num certo espaço de representação" (Copeau 1955: 7).

Lembremos então as principais etapas da evolução do conceito de encenação, desde a sua origem até aos nossos dias.

1. Dupla origem da encenação – naturalista e simbolista – com Émile Zola / André Antoine e Paul Fort / Lugné-Poe.

Para os primeiros, a cena deve reproduzir exactamente o meio social e o mundo concreto; para os segundos, ela evoca o mundo de maneira alusiva, concentrada e poética. Esta oposição diferencia, parcialmente, o teatro popular (Antoine, Firmin Gémier, Charles Dullin) do Teatro de Arte (Fort, Lugné-Poe).

< André Antoine, c. 1880.

< Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jouvet e Roger Carl, leitura, Verão de 1913, antes da abertura do Vieux Colombier.

> Vsevolod Meyerhold (à esquerda) nos ensaios d'*O inspector-geral*, de Gogol, 1926.

2. Reacção antinaturalista e estudo do espaço. Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. Persuadidos da autonomia estética da cena, estes teóricos buscam os elementos essenciais da representação: o actor iluminado num espaço.

3. Vanguardas russas (Stanislavski, Meyerhold, Taïrov, Vakhtangov, Michael Tchekov). Interessam-se pela formação do actor, baseada na sua técnica interior e exterior.

4. Copeau e a seguir o Cartel (Georges Pitöeff, Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty). Marcam o apogeu da reflexão sobre a leitura dos textos e inauguram a "era cenocrática", na qual o encenador controla os signos o mais rigorosamente possível.

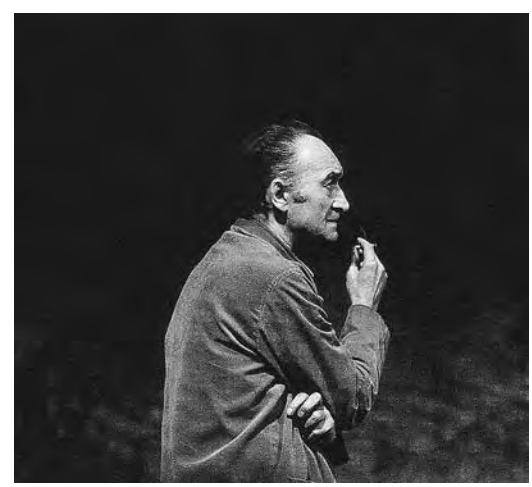
> Konstantin Stanislavski, no final da sua carreira, no seu estúdio privado, fot. Museu do Teatro de Arte de Moscovo.

5. Rupturas de Artaud e Brecht. O autor d'*O teatro e o seu duplo* reclama uma cena autónoma, que não se interessa pela passagem do texto à representação, transformando a encenação num acontecimento único – "toda a criação advém da cena" –, ideia que nos anos 60 se prolongará na arte da *performance*. Para o dramaturgo alemão, pelo contrário, a encenação não tem valor em si, sendo apenas o terreno de confronto entre a prática cénica e a prática textual (a leitura crítica do texto), que só ganha significado enquanto arma histórica e política.

> Ekkehard Schall e Bertolt Brecht nos ensaios d'*A vida de Galileu*, Berliner Ensemble, 1956.

6. Democratização e descentralização teatrais (anos 50 e 60), sob o duplo patrocínio de Jean Vilar e de Jean-Louis Barrault. Para Vilar "os verdadeiros criadores dramáticos destes últimos 30 anos não são os autores, mas os encenadores" (1955: 71), o que todavia não o impede de preconizar o despojamento e a austeridade da representação; para Barrault, a cena reconcilia-se com o teatro de arte e com uma cenografia não raras vezes ornamental.

7. Ruptura de 1968 e a reacção dos anos 70. Coincidem com a decadência da teoria, com a (proclamada) "morte do autor" (Barthes, Foucault), com a encenação como prática significante – obra aberta ou metatexto (o texto cénico impondo-se ao texto dramático). Apesar deste fechamento narcísico da encenação, os artistas norte-americanos da *performance* ou da música erudita (Bob Wilson, Merce Cunningham, Richard Foreman, John Cage, Philip Glass) conseguem "desencravá-la" e abri-la à *performance*.

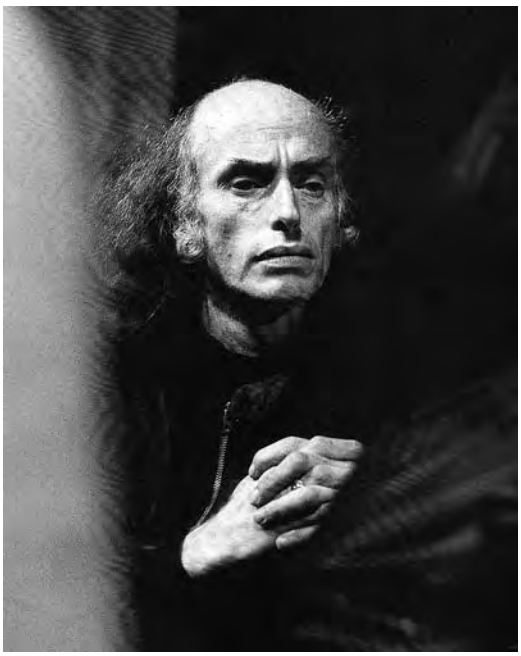


> Jean Vilar em 1969, no Festival d'Avignon, fot. Bruno Réquillart.

8. Anos 80: da experiência socialista francesa (1981) à queda do muro de Berlim (1989). Diversificação de práticas culturais – o *tout-culturel* – reduz a importância do teatro de pesquisa e mesmo de toda a prática teatral.

9. Viragem de 1989. Abre-se uma nova era – de que ainda não saímos – de incertezas políticas e artísticas que, de tão numerosas, não as podemos inventariar no presente ensaio.

<
Roger Blin no papel de Hamm, em *Fim de festa*, de Samuel Beckett, 1957, fot. Thérèse Le Prat.



<
Julian Beck em 1968, no Festival d'Avignon, fot. Bruno Réquillart.

Apesar de tudo, a encenação continua a ser o melhor instrumento para avaliar a evolução do teatro. As mudanças epistemológicas da história e da teoria da encenação ajudam-nos a melhor reconstituir as tendências da arte teatral na sua longa duração.

II. A evolução das práticas de encenação nos anos 90

Este movimento explica-se por duas séries de factores estreitamente ligados entre si, os extrateatrais e os teatrais, mas que aqui se distinguem por pura comodidade de exposição.

1. Os factores extrateatrais. São os mais decisivos, na medida em que tocam o conjunto da vida social, à qual os artistas não se podem furtar. Os efeitos da globalização e da privatização da economia repercutem-se nas possibilidades económicas da criação (Menger 2002). Muitos grupos ou artistas independentes desaparecem por não conseguirem obter os apoios e subsídios que tornariam viáveis os seus projectos artísticos. O compromisso das co-produções internacionais conduz muitas vezes a uma estandardização de procedimentos estéticos e à sua sujeição a critérios sociológicos limitativos.

1.1. O lugar que o teatro ocupa na arte – o seu tempo artístico – evoluiu consideravelmente. Por um lado, o teatro é reconhecido pela comunidade e pela escola, apelando-se à sua capacidade para resolver ou dirimir conflitos sociais e culturais; por outro lado, ele tende para a uniformização imposta pelos criadores institucionalizados, facto que hipoteca criações alternativas.

1.2. As condições de produção pioram nitidamente com o fim do Estado Providência e o consequente desaparecimento (nos ex-países de Leste) ou diminuição dos subsídios estatais ou de outras entidades, facto que se repercute nas condições de sobrevivência da maioria das estruturas teatrais.

1.3. Estes condicionalismos representaram para muitos artistas o fim da ilusão de que o teatro mudaria a sociedade e a vida. Daí que hoje se reconheça ao teatro, quando muito, um valor na busca individualista ou hedonista.

1.4. As expectativas do público são, por isso, diferentes: tornaram-se menos exigentes, menos políticas, mais resignadas e mesmo medíocres. Já não existe "um público" homogéneo e unânime, mas "públicos" seccionados pelos vários géneros: cada grupo interessa-se apenas por um tipo específico de espectáculo, sem abarcar o conjunto das práticas artísticas. A sociedade do entretenimento acomoda-se facilmente a esta segmentação de *hobbies*, tão do agrado desses minipúblicos de "aficionados".

2. Os factores teatrais. Os factores directamente ligados à criação teatral são – ainda que menos visíveis – tão importantes quanto as modificações da vida sócio-económica.

2.1. Ao longo dos últimos dez ou quinze anos, a escrita dramática renovou-se profundamente e a encenação teve de inventar novas fórmulas de espectáculo, simultaneamente mais simples e mais sofisticadas (Pavis 2002). Todavia, estes fenómenos não são novos. Vitez chegou mesmo a estabelecer uma lei da evolução do teatro, a partir de Claudel e Tchekov, atribuindo aos "poetas dramáticos" a responsabilidade pelas grandes mudanças formais do teatro, tais são os desafios que colocam aos artistas da cena (Vitez 1991: 322-23).

2.2. Apesar de uma ausência de preocupação cenográfica ou ornamental, a multiplicação das experiências de escrita mudou a maneira de representar, não já em encenações fragmentárias, mas em minipeças centradas num actor rigorosamente dirigido. A escrita, muitas vezes enigmática, não é esclarecida pela encenação, mas torna-

> Peter Stein e Edith Clever nos ensaios d'*A Oresteia*, de Esquilo, Schaubühne, 1980, fot. Ruth Waltz.

se legível logo que a prática cénica encontra uma maneira coerente de operacionalizar o texto. Aprendeu-se, por exemplo, a representar Koltès ou Vinaver e todos os outros autores cuja escrita não prescreve um determinado modo de representação. É preciso dizer que o desempenho do actor não só dispõe de uma experiência substancial – de Stanislavski a Grotowski –, como de uma vasta paleta de estilos. A selecção destes estilos depende do encenador, bem como os códigos e os modos de explorar o texto dramático, qualquer que seja o tipo de texto ou a época representada.

2.3 Em contrapartida, os estudos sobre o espaço e a relação palco / sala não acusam desenvolvimentos sensíveis depois dos anos 60 e até aos anos 80, como se já se tivessem testado e esgotado todas as soluções. Frequentemente, a encenação recupera mesmo a relação frontal de antigamente, inclusive a da velha representação à italiana.

2.4. O que no fundo mudou ao longo da história da encenação foi a ideia que dela se faz e as ferramentas teóricas que servem a sua concepção. Desde os inícios (1880) até ao seu apogeu clássico (c. 1950), a encenação foi antes de mais uma noção histórica e filológica, que serviu para "transferir" o sentido do texto para o palco. Quando nos anos 60 e 70 ela se assume como texto "espectacular" ou "metatexto", ou seja, um objecto semiológico, tende a fechar-se sobre si e a funcionar em circuito fechado. Só com as experiências norte-americanas da *performance*, nos anos 80, é que ela se abriu a outras práticas artísticas e culturais, adquirindo uma dimensão antropológica, ou mesmo culturalista, que veio a exigir os contributos das ciências sociais – nomeadamente da antropologia dos *Performance Studies* – para fornecer uma teoria explicativa. Neste contexto, a encenação já não se reporta a uma teoria dominante, como o estruturalismo, a semiologia, o marxismo ou a psicanálise mas, pelo contrário, preconiza um ecletismo e um cepticismo muitas vezes apelidado de "pós-moderno", "pós-estrutural" ou "pós-dramático" (Lehmann 2002).

Ainda hoje, notamos que muitos artistas manifestam uma certa resistência às teorias da encenação, tal como o fazem em relação aos programas de ensino, a qualquer reflexão pós ou acerca do socialismo ou às abordagens sociológicas. Outro tipo de teoria parece, todavia, prestes a emergir: já não a do "geneticista", que descreve passo a passo a construção do espectáculo, mas a do "pragmático", que propõe uma prática para o teatro, que pode ser imediatamente teorizada e modificada em função das observações "no terreno".

3. Razões desta evolução. Teorizar a recente encenação é tão difícil como elaborar a sua história, porque ela não pára de evoluir, o que é visível na divisão do trabalho, na estandardização e na guetização do teatro.

3.1. A nova divisão do trabalho resulta da mudança do contexto sócio-cultural, pelo menos no que diz respeito aos Centros Dramáticos e aos Teatros Nacionais. Com efeito, a criação teatral exige novas especializações, como por exemplo a do sonoplasta, a do luminotécnico (assistido por computador) e a do videasta (imagens em directo ou diferidas). Estas especializações altamente técnicas impõem-se ao encenador, que nem sempre as domina, apesar de se esperar que as integre na sua criação. Novas identidades profissionais aparecem constantemente. Contratam-se colaboradores pontuais para tarefas precisas, muitas vezes complexas, como por exemplo a iluminação, o som e a coreografia. Tal como as anotações ao texto nem sempre passam para a representação, estas intervenções atribuem à encenação uma marca própria do colaborador, uma determinada assinatura que esteja em voga. Para além disso, esta invenção de novas tarefas e funções depende dos hábitos de produção e das leis da produtividade, o que limita muito as possibilidades da experimentação.

3.2. A estandardização dos grandes modelos da encenação resulta também desta nova divisão do trabalho e provoca uma dupla limitação: por um lado, uma exigência de originalidade artística a todo o custo (exige-se sempre qualquer coisa inédita e assombrosa); por outro lado, os resultados deverão corresponder aos gostos dos "aficionados". Do "grande espectáculo" (como o de Robert Hossein e o seu "no teatro como no cinema") a um *one-(wo)man-show* no Festival *Off* de Avignon, a lista de modelos é infinita e o leque de escolhas enorme. Mesmo as produções fora do circuito comercial – o teatro universitário, por exemplo – manifestam os seus lugares-comuns e os seus tiques; a vanguarda, ou o que dela resta, comove-nos, por vezes, pelas referências inevitáveis à libertação das formas e dos costumes.

Assistimos, assim, a uma marginalização ou – para sermos mais positivos – a uma autonomização das práticas cénicas, como se o teatro se tivesse partido em mil bocados e a encenação devesse solucionar todos os casos

< Patrice Chéreau nos ensaios de *Combate de negro e de cães*, de Bernard-Marie Koltès, Théâtre Nanterre-Amandiers, 1983, fot. Nicolas Treatt.

< Peter Brook nos ensaios de *Mahabharata*, Théâtre des Bouffes du Nord, 1985, fot. Michel Dieuzaide.

particulares, montando o *puzzle* dos pedaços do espelho quebrado. O facto é que o teatro vai perdendo a sua alma, pois deixou de ser uma arte colectiva.

A esta nova existência do teatro junta-se o seu receio face às outras artes. Diferentemente dos anos 70, nos quais, graças à abertura do Festival de Outono parisiense ao meio artístico norte-americano, se reunia alegremente artes visuais, dança, *performance* e teatro, os últimos vinte anos do século XX não têm cruzado, na maioria das vezes, as fronteiras interartes. Apesar deste purismo, alguns – poucos – artistas não hesitaram, nestes últimos anos, em "passar os limites". Jacques Rebotier, músico e poeta, constrói espectáculos aliando os princípios de artes diversas – "apreender uma arte com os utensílios de uma outra estimula a invenção. Qualquer arte é fraccionada e remete para outras" (Rebotier 2002: 71); Valère Novarina confronta a sua pintura e a sua criação poética dentro do acontecimento cénico; François Lazaro fabrica marionetas de tamanho humano, manipuladas por comediantes que representam textos contemporâneos (Lemahieu); Alain Lecucq propõe um "teatro de papel", onde a narrativa de um romancista (Mohammed Kacimi) é adaptada às subtilezas da manipulação dos espaços, dos objectos e do corpo do actor-narrador-contista. Também o teatro-dança (Maguy Marin e sobretudo Pina Bausch), as artes de rua e o circo "teatralizado" forneceram muitas outras manifestações dum teatro que se abriu à arte contemporânea.

III. As hesitações actuais da encenação

Apesar da especialização, da estandardização e até da guetização do teatro neste princípio de milénio, parece que a encenação hesita entre várias caminhos, recusando-se a escolher entre o antigo e o moderno. Este estado de crise, esta sensação de "não avançar nada" continua e mantém-se há mais de uma dezena de anos. As hesitações são, pois, a marca de uma época de tensões e de tendências opostas.

A crise – se é que ela existe – não reside na escrita dramática que, de Vinaver a Koltès, tem sofrido uma profunda renovação nos últimos 20 anos; reside antes no teatro como instituição, que, não ousando libertar-se completamente dessa amante ruinosa que é o teatro subsidiado, só se aguenta graças aos contratados a prazo e a outros explorados crónicos. Essa crise reside fundamentalmente na derrisão estrutural da encenação, considerada um terreno problemático e ruinoso na sua relação com as obras e com o público, simultaneamente bulímico e indiferente. Em suma, a encenação é tida como responsável pela dificuldade que o teatro tem em nos afectar. Não sem malícia, é assimilada a "essa sanguessuga repugnante que impõe o seu cinzentismo a toda a França e, ainda por cima, faz sempre os mesmos espectáculos chatos" (Regnault 2002: 73). É este o tipo de enfastiamento que torna os nossos concidadãos hesitantes em passar as portas dos teatros. Por isso, é conveniente que, antes de expormos as novas funções da encenação (revisão e reconstrução), nos detenhamos um pouco sobre alguns bloqueios da encenação de hoje, pelo menos no que diz respeito à França.

1. A qualidade da fidelidade. Durante muito tempo, estabeleceu-se a relação do texto com a encenação em termos de fidelidade ou de traição, como se fosse possível, nesta matéria, afirmar claramente se a cena "serve" o texto ou se ela "se serve" dele (para parafrasearmos o velho jogo de palavras de Vilar). Julgávamos que esta questão estivesse resolvida e este debate concluído desde os anos 70 – os anos da semiologia. Pensávamos ter sido então demonstrado que qualquer encenação "intervém" no texto, constituindo-o, ao atribuir-lhe sentido. Ora, hoje em dia, essa mesma discussão ressurge amiúde e alguns teóricos e críticos continuam a opor a fidelidade à obra a uma utilização livre ou pós-moderna dos textos, o respeito filológico a uma relação pós-moderna, o *punk* à cultura. É verdade que se tornou melindroso dar conta de todas as vertentes. Por um lado, proclama-se que, na representação, o texto se situa no mesmo plano dos sistemas não verbais, sem qualquer predomínio sobre eles; por outro, anuncia-se actualmente o regresso do assunto e do autor que, por assim dizer, novamente se tornam proprietários do texto. Esquecemo-nos, porém, que é necessário examinar qual o dispositivo de leitura que a encenação utiliza e quais as suas consequências para a compreensão do texto.

2. O fetichismo do fragmento. A encenação dos anos 70 e 80 deixou-se fascinar pelos textos não dramáticos, muitas vezes fragmentários, reunidos aleatoriamente numa vasta "colagem" (mais do que uma montagem). Este fascínio foi diminuindo por cansaço e pela vontade de voltar a formas mais orgânicas, a verdadeiras peças "neo-dramáticas", como é o caso de Yasmina Réza, Eric-Emannuel Schmitt ou Jean-Claude Grumberg. Acrescente-se que o trabalho sobre o pormenor, o alarde sonoro e visual, as rupturas e os fragmentos, já não constitui um problema desde que, a

partir de Grotowski, Eugenio Barba ou Bob Wilson, os actores são capazes de reconstruir por si próprios uma organicidade.

3. A enunciação. Depois dos anos "expressivos" (décadas de 60 e 70) – mais marcados pelo grito, o fôlego e a expressão corporal – o texto, fragmentado ou orgânico, reencontra o seu valor musical, plástico, teatral e, por vezes, quase declamatório. Em resposta à prática e ao ensino de Antoine Vitez, o palco tornou-se um lugar onde a "nação" (ou pelo menos os actores) pode trabalhar, usar e enriquecer a língua na sua dimensão quase "caligráfica" e formal. O palco serve ainda para trabalhar a língua num laboratório onde se testam as entoações, a acentuação e a retórica de ontem e de hoje. Stéphane Braunschweig, Christian Schiaretti, Robert Cantarella, Alain Olivier – todos eles antigos alunos de Vitez – exigem dos seus artistas uma dicção sustida, que pode parecer ligeiramente afectada, mas que sobretudo se esforça por dizer da forma mais precisa possível a partitura vocal e física.

Este cuidado posto na dicção é também sintomático da vontade de o teatro subordinar à palavra a sua função de testemunho: "No teatro tudo começa quando o portador de uma má notícia começa a gaguejar, emocionado pela importância da sua missão. Nesse momento, transparece uma verdade muito forte na obstinação que demonstra em querer, apesar de tudo, cumprir a sua função" (Bigel 1994: 133).

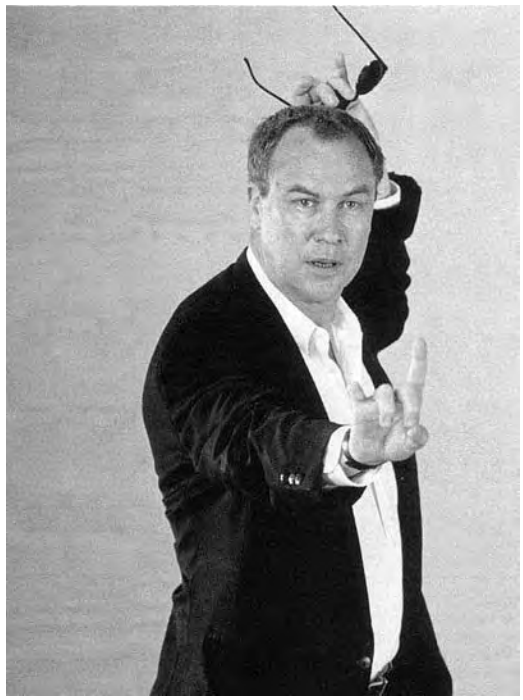
4. A herança textual. O texto mantém-se, pois, um valor seguro e estável, mas não em virtude de uma pretendida fidelidade ao sentido ou à tradição da interpretação. E se há uma tradição, ela é a da declamação clássica francesa, a da retórica vocal e gestual. É, de resto, esta a razão pela qual a encenação francesa tem dificuldade em abrir-se a uma tradição completamente diferente, como a do teatro "performativo", "mais visual ou mais tecnológico, como o praticam Robert Lepage, Elisabeth Le Compte, Bob Wilson ou Peter Sellars" (Féral 1998: 18).

A *performance* ou o teatro da desconstrução, ainda que bem acolhido nos anos 70 e 80, nunca ganhou raízes neste país demasiado clássico. Quanto muito, ajudou a "ultrapassar", pela ironia e pela citação, as vanguardas nascidas nos anos 20 ou 30. Este interlúdio pós-moderno serviu-se das vanguardas históricas, mas para lhes criticar o radicalismo, a originalidade, a autenticidade e a inovação. Assim, deu azo a poucas produções "desconstrutivistas", já que o "desconstrutivismo" de um Derrida ou de um Lyotard não regressou da sua digressão pelos Estados Unidos, para criar uma estética ou um movimento francês (ou europeu). Nota-se já, aliás, nos encenadores mais propensos à "desmontagem" pós-moderna um cansaço diante da desconstrução. Com efeito, a influência da estética pós-moderna já não se faz sentir senão na mistura de géneros e estilos, na musealização das práticas espectaculares. E mesmo o espectador actual sucumbe à conservação museológica de todos os espectáculos que viu, guardando-os na memória, classificando-os, organizando-os em colecções particulares, embora sem saber exactamente a finalidade desta conservação.

5. O impasse do teatro intercultural. O regresso do texto e o cuidado posto em proferi-lo explicam, sem dúvida, o relativo desinteresse pelo teatro intercultural, considerado por alguns demasiado *naïf* e, simultaneamente, apostrofado por puristas e fundamentalistas. É certo que o teatro permanece como um dos últimos lugares onde os artistas recorrem livremente a fontes diversas, sem se preocuparem, pelo menos por agora, com o "politicamente correcto". No entanto, o moralismo e o fundamentalismo também aí espreitam os artistas mais independentes, do mesmo modo que os teóricos pós-modernos rejeitaram as identidades étnicas ou religiosas. Nos anos 80, o *Mahabharata* de Peter Brook procurava uma essência humana acima dos particularismos étnicos, esforço que lhe valeu um bom número de críticas, quer dos fundamentalistas, quer dos intelectuais de boa (e correcta) consciência. Por exemplo, até à sua última criação (*Le dernier caravansérail*, de 2003) Mnouchkine não se interessou pela imitação de formas teatrais asiáticas, mas pela questão étnica traduzida nas relações de força sócio-económicas e políticas (*L'Indiade, Sihanouk*).

6. A desconfiança em relação aos mestres. Perplexidade similar caracteriza os encenadores da "jovem geração" (de 30 a 40 anos) em relação aos seus predecessores. Há muito tempo (vinte anos?) que os grandes pensadores – Barthes, Lévi-Strauss, Foucault, Lacan ou Althusser, entre outros – já não são sistematicamente consultados na análise dramatúrgica ou na encenação. Do mesmo modo, as referências obrigatórias ao "santo" Artaud ou ao "camarada" Brecht tornam-se raras e mais irónicas do que deferentes. Já não existe nenhum laboratório de pesquisa que se esforce para isolar um sistema de representação ou uma encenação aplicável a qualquer tipo de texto ou produção: nem Vilar, nem Planchon, nem mesmo Vitez. As últimas grandes figuras emblemáticas da cena – Kantor, Grotowski, Strehler, Blin – desapareceram e não foram substituídas. Os sobreviventes são-lhes indiferentes: Planchon é pouco imitado e ninguém, entre os jovens talentos, ousa ir tão longe na "lentidão" como fora Claude Régy (n. 1923), a nossa "excepção cultural" e o nosso bisavô lutador.

Efectivamente, a nova geração de "quarentões" do teatro prefere os avós aos pais, rejeitando os mestres recentes (Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Alain Françon), deixando-se fascinar pelos antigos (Copeau, Jouvet, Vilar e... Régy). Embora oriundos da instituição e, ainda jovens, colocados à frente de Centros Dramáticos Nacionais, figuras como Stanislas Nordey, Christian Schiaretti, Demarcy-Mota, Éric Vignier ou Olivier Py desconfiam do modo de produção dos teatros subsidiados e dos seus brilhantes antecessores, embora hesitem em rejeitá-los por aspirarem a suceder-lhes.



<

Bob Wilson,
fot. Ruth Waltz

Giorgio Strehler
(de costas) nos ensaios
d'*Elvira ou a paixão teatral*,
sete lições de Louis Jouvet,
1987 / 88,
fot. Luigi Ciminaghi.

>

7. Os novos espaços. Existem poucos espaços alternativos, devidamente reabilitados para as necessidades da causa teatral, e as escassas tentativas, infelizmente pouco convincentes por causa do amadorismo de alguns dos seus elementos, ficam isoladas tal como as *performances site-specific*.

8. A política cultural. Quer se abra a novas correntes, quer continue ligada à tradição, a criação vê a sua própria existência cada vez mais submetida às leis do mercado pois, dependendo de subsídios para viver, o teatro subordina-se também à flutuação do mercado e das condições económicas. A institucionalização do teatro, a que os artistas já não podem escapar, formou uma bolsa onde os actores são cotados, vendo quantificado o seu valor comercial. Esse processo gera projecções das perspectivas de carreira dos artistas, dedicando-se os caça-talentos a uma "espionagem industrial" para descobrir jovens talentosos, quando o seu poder de fogo e de sedução os atinge em cheio – é a crise aguda da "malta jovem"!

Tudo o que foi exposto leva a crer que, actualmente, a encenação hesita entre renovar-se ou simplesmente evoluir. Parece que os encenadores "institucionalizados" não conseguiram passar o testemunho à geração seguinte, a qual, de resto, se afasta dos pais para se refugiar nos egrégios avós. Se a encenação hesita tanto em encontrar o seu caminho é precisamente porque tem muito a rever e a preparar para, então, edificar o teatro dos seus sonhos.

IV. Novas funções da encenação: rever e preparar

Passado este momento de hesitação, a encenação não pára hoje de se questionar sobre o que deve rever nesta paisagem sombria ou sobre o que deve preparar para um futuro que não se anuncia muito cor-de-rosa.

1. Rever a *boa* comunicação. O teatro duvida da pretensão de tudo comunicar, da tirania da informação. A encenação não tem – ou já não tem – de ser clara, legível, explícita, não tem de servir de mediador entre emissor e receptor, autor e público, nem de "limar as arestas". Ela mantém-se voluntariamente densa e em vez de supostamente simplificar e explicar, reintroduz a opacidade e a poeticidade dos signos, pervertendo a relação entre significante e significado. Mesmo depois dos esclarecimentos de Brecht, a encenação reivindica uma certa ambiguidade, como acontece nas encenações de Jacques Delcuvellerie (*A mãe*), Benno Besson (*Círculo de giz caucasiano*) e na mais recente de Alain Olivier (*A excepção e a regra*). Estes espectáculos tentavam não reduzir as peças a palavras de ordem, visando antes reintroduzir na interpretação e na cena uma dimensão poética, isto é, uma materialidade cénica intraduzível em significados unívocos.

2. Rever os textos / destruir as peças. Quando a estrutura das peças, outrora fechada, coerente, narrativa, ficcionável, se rompe e se abre, tornando-se naquilo que desde os anos 70 apelidamos de "texto", verifica-se ser difícil lê-lo e representá-lo de uma única maneira, confirmando a sugestão avançada por Anne Ubersfeld de que a encenação tem precisamente por missão encontrar um equilíbrio entre a abertura do texto (a sua ambiguidade) e a tendência natural para explicar, justificar, interpretar as lacunas da obra. Inversamente, quando a obra é uma peça coerente, com estruturas previsíveis, linguagem dramática clássica e uma intriga muito explícita, a encenação consistirá em reintroduzir "texto", isto é, "jogar" com as estruturas de ambiguidade semântica. Quando assim acontece, ela complexifica-se, adensando o prazer do enigma.

3. Colmatar a ausência de referências culturais. Reside aqui uma das principais funções da interpretação de textos dramáticos, nomeadamente quando a obra pertence a uma área cultural diferente da do público. Trata-se, pois, de fornecer de forma discreta as referências em falta, as chaves de leitura indispensáveis. Esta "ajuda" ao espectador é-lhe concedida sem que ele esteja consciente disso e, por

vezes até, contra sua vontade. Dito de outro modo, o espectador é conscientemente manipulado (a encenação é sempre uma activação ideológica inconsciente).

4. Rever a fábula. Quando as peças se transformam em textos abertos, sem intriga clara, ou quando os encenadores "nos seus espectáculos, nunca dão a impressão de tratar a história por aquilo que ela é" (Tackels 1994: 90), a encenação deve preenchê-las ou pelo menos substituir-lhes a estrutura organizadora. Do mesmo modo, a encenação tem dificuldade em substituir a intriga por jogos de representação ou tiques de *boulevard*, não conseguindo assim preencher o vazio e justificar a recusa de uma leitura que se apoia em estruturas dramáticas espácio-temporais e na história.

V. As obrigações actuais e futuras do encenador: instruir e construir

Se a encenação é concebida como uma *performance* que integra actividades vivas e instáveis – mais improvisadas do que codificadas –, então esperar-se-á que o trabalho do encenador se diversifique e enriqueça. A encenação deverá assim resolver a sua contradição constitutiva: pois, por um lado, nasceu (e continua a alimentar-se) de uma divisão do trabalho, o que ocasiona a integração continuada de novos colaboradores e, por outro lado, só tem sentido se consegue apreender globalmente o espírito da representação, segundo uma coerência harmónica conferida pelo encenador, que assim se torna o autor cénico que controla todos os fios do espectáculo. Julgamos ser este o aspecto que mais preocupa o encenador, pois ele é obrigado a desdobrar-se e multiplicar-se, sem deixar de ser ele próprio. E na medida em que os seus colaboradores adquirem novas valências, o papel do encenador é realmente difícil, tanto mais que não deixa de se (re)definir.

1. O actor. Embora sejam imagináveis todas as formas de representação, a maior parte dos encenadores exige que o actor seja eminentemente orgânico. Significa isto que ele tem de fazer parte do que diz, da maneira como diz e do conjunto da representação. Tal como sugere a actriz-encenadora Pol Pelletier, se este actor orgânico existisse, tornar-se-ia o seu próprio encenador: "Creio que, num dado momento, os encenadores não serão necessários, porque se os actores forem completamente livres, necessariamente farão coisas mais belas, mais exactas e organicamente mais originais, pois só farão o que o seu ser único pode fazer" (Pelletier *apud* Féral 1998: 251).

2. O autor. A relação entre encenador e autor já não sofre da suspeita de o primeiro explorar o segundo. É preferencialmente o autor que necessita do encenador, e ainda mais do actor, para testar e abrir os sentidos possíveis do texto. Esta relação traz vantagens para as duas partes. Assim, o autor – para evitar traições ou para expressar um ponto de vista –, já não se sente mais obrigado a realizar sozinho a sua peça (caso em que correria o risco de ficar prisioneiro do seu próprio texto). Pode, portanto, confiá-la a um actor com condições para a representar, assim como para a revelar da melhor forma possível ao próprio autor e ao espectador.

3. O dramaturgista. No sentido alemão de "conselheiro literário", o dramaturgista já quase não é utilizado pelo encenador e tem tendência a desaparecer. A sua função permanece, todavia, útil, embora seja assegurada em grande parte pela encenação. Com efeito, depois dos anos 60 e 70, o labor do dramaturgista tornou-se uma prática inoportuna que, ocultando as nervuras textuais sob referências culturais e análises políticas, impedia uma relação directa com o texto, distanciando os actores da representação. Depois da vaga brechtiana, a instituição francesa abandonou a figura do dramaturgista. Desde Vitez que o encenador integrou essa função no seio da encenação, optando por iniciar o trabalho no palco com os actores e excluindo um estudo prévio que decidisse as futuras escolhas cénicas. Entretanto, é muitas vezes a análise dramatúrgica que faz falta, sobretudo no que diz respeito à análise ideológica e histórica de uma peça, capaz de actualizar e adequar a sua pertinência. Se bem que a encenação deva evitar o pesado didactismo brechtiano, ela deve reinventar e integrar esta função dramatúrgica.

4. O director de actores. A procura de uma nova escrita e duma análise integrada da interpretação leva o encenador a concentrar-se prioritariamente na representação e na direcção de actores, pondo de lado os aspectos materiais da cenografia, do som e da iluminação. Muitas vezes, esta redução da encenação à direcção de actores é imposta por um modo de produção muito pobre. Fazendo da necessidade virtude, o director de actores interessa-se somente pela representação, seguindo a simples ideia de que o actor tem de ser "parido" por ele e até (talvez) provocado, maltratado e mesmo enganado. Pior ainda, quando se distinguem direcção de actores e encenação, esta reduz-se ao supérfluo, à invenção de um espaço, duma cenografia, dos figurinos, etc. Acontece mesmo que a crítica dissocia muitas vezes as duas funções, a direcção e a encenação.
O lugar particular hoje concedido à direcção de actores não deverá eliminar a função da encenação. A direcção tem efectivamente um papel fundamental, mas não elimina a função mais global da encenação, fazendo, pelo contrário, parte dela. Com efeito, esta função alimenta e ilumina a encenação. O desempenho dos actores, por mais subtil e despercebido que seja, só ganha sentido na totalidade da realização cénica. Não deixa de ser verdade que esta promoção do director de actores convém especialmente à difícil situação económica do teatro de hoje e ao desaparecimento dos encenadores "cenocratas" que produziam e controlavam tudo.

<
Antoine Vitez (à esquerda) na gravação d'*Electra*, de Sófocles, realização de Hugo Santiago, 1987, fot. Claude Bricage.

<
Tadeusz Kantor e Marie Vayssière em *Não voltarei nunca mais*, 1988, fot. Brigitte Enguerand.

<
Ariane Mnouchkine nos ensaios d'*Os Átridas*, a partir de Eurípides e Ésquilo, Théâtre du Soleil, 1990, fot. Sophie Moscoso.

5. O esteta, o formalista, o coreógrafo. Em vez de a encenação deslizar para o mero *casting* e para a gestão burocrática, mais valia reencontrar a sua função estética de outros tempos, sem no entanto negar a sua responsabilidade dramatúrgica, ideológica e política. No fundo, é o que se pode observar em numerosos encenadores, sobretudo naqueles que apelam para o Teatro de Arte e para a herança de Vitez. A encenação reforça o carácter estético da representação: a literalidade, a teatralidade, o respeito pelas convenções e formas. Ela procurará que os actores desenhem belas e transparentes figuras coreográficas, com movimentos trabalhados, com linguagem estilizada e formal (Jean-Marie Villégier, Daniel Mesguich, Robert Cantarella).

VI. Conclusão

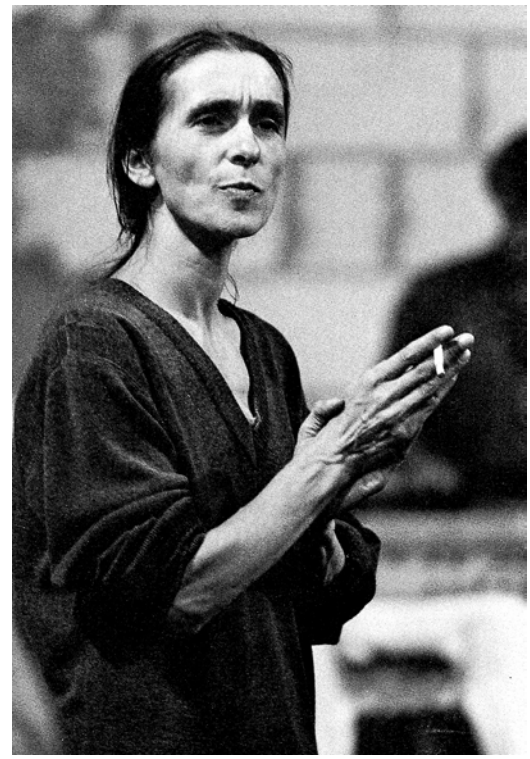
Se a encenação vem directamente do princípio dos tempos, mesmo que com intermitências várias (em 1820, 1880, 1950, 1989), é muito difícil prever para onde ela vai e se conservará parte da sua identidade. Jogando com as palavras, poder-se-iam esboçar as identidades do encenador no século XX: distanciou-se do "mestre de cena" (Craig, Copeau) ao ponto de não ser mais do que um "medidor de cena", um habilidoso, um necessitado com inspiração que produz representações cénicas a metro, empurrando os peões no tabuleiro segundo as regras do jogo mas sem inspiração, tendo perdido, portanto, a noção do equilíbrio. Este medidor é um agrimensor do infinito que deixou atrás de si muitas outras tarefas: a do "chefe de cena" (para a *agit-prop*), a do "enganador de cena" (com os Strasbergiens), do "apresentador" (nas peças pedagógicas) e ainda a de todos os "emissores de cena", os que emitem a sua mensagem do alto da tribuna com o único fim de serem bem recebidos. Contudo, este "medidor" encontra por vezes o espectador, causando nele um efeito de "sismo silencioso", visto que alguns espectáculos são como uma bomba relógio: explodem quando já foram esquecidos.

A palavra e a noção de encenação foram inventadas para uma prática teatral baseada no texto, mais precisamente no texto literário, pré-existente à representação. Será a encenação uma noção ainda legítima para um teatro que trabalha com algo que é diferente de um texto encenado, apresentando especialmente imagens sem texto, isto é, com "grandes espaços de silêncio e portanto com imagens virtuais?" (Cormann *apud* Corvin 1994: 126). Não será necessário encontrar uma outra palavra (e uma outra teoria) para uma encenação que trabalha com o silêncio e com signos não verbais por ela organizados?

Por certo que a teoria e a história da encenação se tornam mais precisas se for estabelecida uma tipologia que siga a cronologia e que descreva uma sequência de estéticas, ancoradas na história do teatro: encenação naturalista, simbolista, futurista, brechtiana, etc. Todavia, esta cronologia não é linear e as formas de encenação nunca são puras. Por outro lado, assim que o texto dramático deixa de ser anterior e não tem de se projectar na cena e assim que, por volta de 1950-1960, com a chegada simultânea de um teatro do corpo, da imagem e do estruturalismo, o texto é, por assim dizer, trespassado pela representação, pela cena e pelo silêncio, esse texto perde qualquer possibilidade de controlo sobre o acto teatral: o teatro torna-se, então, num acontecimento cénico e não já numa amostragem do sentido do texto.

Para quê, pois, substituir a noção de encenação e sobretudo de que maneira conceber e analisar o que a substituirá? Já propusemos a noção de *performance*, que sugere bem a acção de todos os actores empenhados no acontecimento cénico. Não é por acaso que a *performance* – no sentido da intervenção de um actor plástico que realiza uma acção excedendo a ideia de representação teatral – veio lançar, nos anos 60 e 70, um verdadeiro desafio à encenação e à literatura dramática. Numerosos artistas deram então ao "teatro sem fôlego" um novo vigor e uma nova presença do visível. É neste "teatro de

< Richard Foreman, em 1998, fot. Paula Court.



Pina Bausch, fot. Francesco Carbone. >

artista" que Giovanni Lista vê o futuro da representação: "No teatro, a presença do visível e da criação plástica impõe-se a partir do silêncio do texto, tal como a totalidade dos géneros se impõe na arte a partir da morte do quadro. É por isso que o 'teatro de artista' é hoje a forma mais actual de teatro e sem dúvida da própria arte. Ele encarna talvez a única hipótese de uma renovação para o futuro" (1997: 455).

A maior parte dos historiadores e críticos juntar-se-ia à opinião de Lista e acrescentaria a influência da dança à intervenção das artes plásticas no teatro. No teatro dos anos 90, Michel Corvin constata assim a presença da dança e do jogo rítmico: "O teatro desagrega-se ou melhor metamorfoseia-se: torna-se dança (...). Dança não significa coreografia, mas um tempo específico que, já não dependendo da necessidade da troca e da réplica, incute representação nos seres, isto é, uma pulsação rítmica por intermédio da qual o encenador-autor (...) faz respirar o seu texto" (1994: 125-126). Tornando-se dança e jogo rítmico, a encenação de hoje – de Wilson e Kantor ao jovem teatro – dispensa de certo modo o significado demasiado perceptível para se consagrar a imagens mudas e silenciosas (significante puro), que se furtam, na maioria dos casos, à interpretação e aos signos.

Esta visão da encenação como dança conduz-nos uma vez mais ao silêncio e ao espectador. A encenação torna-se – ou tê-lo-á sido desde sempre? – a arte de fazer emergir o não dito, o indizível, o silêncio. Ao passar do textual ao visual, ela não é – ou já não é? – a arte de exprimir alguma coisa, de compreender a mensagem e o ruído, tornando-se preferencialmente na arte de fazer emergir o silêncio para um espectador à espera de sentido. A encenação é a visualização do silêncio.

Referências bibliográficas

BIGEL, Patrick (1994), "Le messager qui bégaie", *Revue d'esthétique*, n.º 26, juillet 1994: *Jeune théâtre*, pp. 133-34.

BRAUNSCHWEIG, Stéphane (1994), "Pour un théâtre poétique", *Revue d'esthétique*, n.º 26, juillet 1994: *Jeune théâtre*, pp. 61-64.

COPEAU, Jacques (1955), *Notes sur le métier de comédien*, Michel Brient.

CORVIN, Michel (1994), "Mise en scène et silence", *Revue d'esthétique*, n.º 26, juillet 1994: *Jeune théâtre*, pp. 123-28.

DORT, Bernard (1971), *Théâtre réel*, Paris, Seuil.

FÉRAL, Josette, (1998), *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*, Tome 2: *Le corps en scène*, Canada / Belgique, Éditions Jeu / Lansman.

LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.

LISTA, Giovanni (1997), *La scène moderne*: *Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX*e *siècle*, Paris, Éditions Carré / Arles, Actes Sud.

MENGER, Pierre-Michel (2002), *Du labeur à l'œuvre: Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil.

PAVIS, Patrice (2002), *Analyse des textes du théâtre contemporain, Paris*, Nathan.

REBOTIER, Jacques (2002), *Réponse à la question précédente*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

REGNAULT, François (2002), *Théâtre – Solstices*: *Écrits sur le théâtre* - 2, Arles, Actes Sud.

TACKELS, Bruno (1994), "Les ombres blanches du théâtre", *Revue d'esthétique*, n.º 26, juillet 1994: *Jeune théâtre*, pp. 205-10.

VILAR, Jean (1955), *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche.

VITEZ, Antoine (1991), *Le théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard.

* Este artigo é uma versão consideravelmente abreviada da conferência proferida no dia 27 de Março de 2003, Dia Mundial do Teatro, no Teatro Nacional D. Maria II, a convite do Centro de Estudos de Teatro e do então Director daquele Teatro, João Grosso.

Versão portuguesa de Maria dos Anjos Guincho

Ensinando encenando *devising*

Alexander Kelly

< Pedro Gil, Wojtek Ziemilski, Jorge Andrade e outros, fot. Alexander Kelly.

Fazer / ensinar

Os Third Angel fazem *devised theatre*[1]. Fundada em Sheffield, desde 1995 que a companhia tem apresentado pelo Reino Unido e pela Europa os seus projectos performativos e artísticos, que incluem e por vezes articulam teatro, instalação, cinema, vídeo, documentário, fotografia e design (www.thirdangel.co.uk). A prática artística dos Third Angel é complementada com um programa de trabalho pedagógico – ensinar os processos de *devising*, de *performance* e de encenação através da feitura de um trabalho (seja ele um espectáculo em sentido estrito ou um exercício de *workshop* de cinco minutos).

Vias alternativas para o novo teatro

Entre Julho e Setembro de 2004, os dois directores artísticos dos Third Angel, eu e a Rachael Walton, dirigimos durante nove semanas um curso de encenação e de *devising* para jovens profissionais no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. O nosso trabalho prévio em Portugal[2] já nos tinha ensinado que não existe nenhum equivalente português ao termo inglês *devising* no vocabulário teatral.

O que é o *devising?*

Em caso de dúvida, é ir procurar: o meu dicionário define *to devise* como um verbo que significa planear ou inventar. E apresenta os seguintes sinónimos: conceber, criar, desenhar, desenvolver, engendrar, esboçar, esquematizar, formular, idear, imaginar, inventar, magicar, planear, projectar.

É um bom começo: em *devising*, pode-se esperar fazer todas estas coisas.

Cada *devised project* é feito de maneira diferente, e essa é uma das características do *devising*: trata-se de uma forma reactiva de trabalhar, que acolhe os contributos de toda a equipa criativa. E também acolhe a sorte: o acidente, o acaso, o inesperado ou o imprevisível. Quando se faz *devising* em grupo, o objectivo é criar algo que não teria podido surgir do trabalho individual de cada um. Quando se faz *devising* a solo, o objectivo é desenvolver uma peça única e original, ao invés de se formular uma interpretação do guião de outra pessoa.

No teatro tradicional, o texto dramático é o ponto de partida, e o processo de ensaios consiste em passar para o palco uma interpretação desse texto. No *devised theatre*, qualquer outro elemento pode ser o ponto de partida: um tema, uma imagem do palco, uma ideia sobre como envolver o público, uma tarefa que se propõe aos *performers*. O trabalho de *devising* possibilita – na verdade, exige – dos *performers* uma contribuição criativa para o projecto como um todo, permitindo-lhes um investimento maior no trabalho.

[1] O verbo *to devise*, aqui aplicado num sentido muito específico de concepção e invenção de um projecto performativo, não tem ainda um equivalente fácil em português. Tal como refere o autor mais adiante, trata-se de um termo com uma grande diversidade de significados possíveis, nenhum dos quais inteiramente feliz, pelo que se decidiu deixar ao leitor deste texto o original inglês (N.T.).

[2] Os Third Angel apresentaram em Portugal *Where from Here* (Culturgest, Novembro de 2002) e, no âmbito da Semana Internacional de Teatro (Coimbra 2003), o espectáculo *Leave No Trace* (Oficina Municipal de Teatro), a instalação *Pills for Modern Living* (no foyer do TAGV) e o projecto *Onde é que eles esconderam as respostas?* (co-produção Ao Cabo Teatro, na Rua Ferreira Borges). *Leave No Trace* pôde ainda ser visto no Rivoli Teatro Municipal.

> Miguel Clara Vasconcelos, fot. Rachael Walton.

> Pedro Gil, Miguel Clara Vasconcelos e Jorge Andrade, fot. Rachael Walton.

Pode ensinar-se a encenar?
Há um cliché que diz que não se pode ensinar alguém a encenar, mas que se pode ajudar alguém a encontrar a(s) forma(s) em que lhe é mais confortável trabalhar. Entre os propósitos deste curso estavam: desenvolver um conjunto de ferramentas, ou estratégias, que facultariam aos estudantes a criação de trabalho em grupos; ajudá-los a explorar diferentes modelos de direcção desse processo criativo. Os princípios que guiariam o curso eram, como tal, a investigação prática, a observação e a discussão em grupo.

Observar de fora
Só raramente os doze elementos do grupo trabalharam a parte prática juntos, ao mesmo tempo. Normalmente, seis ou oito punham-se de fora e sentavam-se a observar os colegas, avaliando o que viam, tirando notas daquilo que era útil, ou era interessante, ou tinha potencial para ser desenvolvido. Em reunião, falávamos sobre a utilidade ou interesse dessas coisas, bem como sobre as condições em que o trabalho foi criado, desenvolvido ou dirigido. Depois, discutimos sobre como essas ideias ou momentos poderiam ser potenciados para se tornarem materiais que pudessem ser incluídos numa *performance*.

Primeira semana: Experimentar com o quotidiano
Julho de 2004. Encontrei-me com os doze estudantes à volta de uma grande mesa verde na Sala Polivalente da Fundação Gulbenkian. Importa explicar que, embora me refira a eles como "estudantes", os doze participantes do curso eram todos actores, encenadores e artistas experimentados[3]. Começámos com alguns exercícios baseados na experiência de vida de cada um e fazendo incursões ao mundo real.

Segunda semana: Regras ou opções?
O trabalho prático do curso teve início com jogos e exercícios baseados em regras simples, nos quais os *performers-devisors* são confrontados com restrições, ou uma série de opções, relativamente àquilo que estão "autorizados" a fazer durante uma improvisação. As regras estão lá para nos ajudar a encontrar e a comunicar ideias e significados dentro de um vocabulário restrito. E também para nos ajudar a encontrar os momentos em que precisamos de "quebrar as regras", isto é, fazer algo que não seja "autorizado", mas que faça sentido em representação.

Estes exercícios baseados em regras são úteis porque possibilitam uma dinâmica de grupo, permitindo perceber a maneira como cada um trabalha. Também são úteis para levar os *performers* a fazer cada vez menos em palco: estar menos ocupados, mas continuar igualmente concentrados, igualmente presentes.

Terceira semana: Autobiografia
No processo de *devising* é frequente recorrermos a material autobiográfico. Isso não significa que uma peça tenha de ser confessional, ou que um *devisor* tenha de estar preparado para expor os seus segredos mais obscuros. Pode-se mentir. Pode-se corrigir a nossa própria experiência. Mas há que estar preparado: a partir do momento em que esse material esteja na sala de ensaios, pode ser agarrado por qualquer pessoa e reutilizado, ou correspondido, ou manipulado, ou esquecido.

O objectivo é criar um ambiente no qual os *devisors* estejam preparados para sugerir, verbalmente ou na prática, qualquer ideia que tenham, sem se preocuparem se a ideia é "boa" ou não. Se formos bem sucedidos na criação deste ambiente de trabalho, é inevitável que no trabalho de *devising* de um projecto encontremos algum material que é mau, ou desinteressante, ou que simplesmente não encaixa – ou com o outro material já existente ou com o formato que começámos a desenvolver. É importante aceitar isto e estar preparado para experimentar coisas novas, porque nunca se sabe que outras ideias poderão ter surgido aos nossos colaboradores a partir da nossa ideia inicial.

Quarta semana: Texto
O *devising* não impede que se trabalhe a partir de um guião ou de um texto. De facto, a maior parte do nosso trabalho inclui muito texto dito – desde histórias improvisadas a cenas de diálogo inteiramente escritas. Tratamos o texto como mais um dos ingredientes do processo, e exploramo-lo, interrogamo-lo, brincamos com ele, antes de começar a ensaiá-lo.

Os estudantes trouxeram textos para o trabalho com o grupo: diálogos escritos por eles próprios, ou tirados de peças, de filmes ou da televisão. Também escolheram um texto não dramático, um excerto de um conto, um artigo de uma revista, um anúncio, uma carta. Tentaram interpretá-los de maneiras inadequadas, localizá-los em sítios inusitados; conduzindo os seus *performers* no sentido

[3] Os doze formandos foram: Anabela Teixeira, Diogo Mesquita, Jorge Andrade, Maria João Machado, Maria Rogel del Hoyo, Miguel Clara Vasconcelos, Paulo Alexandre Lage, Pedro Gil, Rita Só, Sérgio Brás de Almeida, Victor Hugo Pontes e Wojtek Ziemilski. A apresentação do exercício final do curso, intitulado *As Sad as Remembered Happiness*, teve lugar nos dias 17 e 18 de Setembro de 2004 na Sala Polivalente da Fundação Calouste Gulbenkian.

de ignorarem o contexto original das palavras e tentarem descobrir sentidos e possibilidades inesperadas.

Quinta semana: Intervenção
Os estudantes saíram para o mundo real, fora do nosso espaço de trabalho, para apresentar *performances* não anunciadas. Pequenas intervenções performativas nas ruas, cheias de lisboetas a fazer compras ou a correr para o trabalho e de turistas a passear e a ver as vistas. Uma *performance* de longa duração no anfiteatro ao ar livre do jardim da Fundação Gulbenkian, dispersa no meio de pessoas a almoçar, a ler, a dormir a sesta; um grupo de adolescentes góticos a passar.

Este trabalho foi o que suscitou maior debate, de todos os exercícios que fizemos. Estas *performances* são, pela sua natureza, praticamente não-ensaiáveis – podem preparar-se, mas não se podem ensaiar. Os *performers* descobrem coisas sobre aquilo que estão a fazer – o que funciona, o que não funciona – enquanto o estão a fazer, entre o público. Um público que não sabe que o é até ao momento em que encontra o trabalho (às vezes nem aí). Um público cuja reacção pode ser qualquer coisa. Aquele grupo de adolescentes fascinados – aperceberam-se do que se estava a passar, tentaram descobrir as regras, desafiaram-se mutuamente a entrar no jogo – e no fim cheios de perguntas. O que é isso quis dizer?

Sexta e sétima semanas: Encenando projectos a solo
Ao trabalhar em *devising*, é preciso haver um encenador?

Ao trabalhar em *devising*, o encenador é um condutor? Um olhar de fora? Um autor?

Qual é a diferença entre ter contributos dos *performers* e trabalhar em *devising* com os *performers*?

Qual é a diferença entre liberdade em improvisação e liberdade em *devising*?

Qual é a diferença entre experimentar e *devising*?

Qual é a diferença entre actores e *performers*?

As pausas e as entoações (por exemplo) são ditadas pelo texto ou pelo encenador?

Quão preciso deve / pode o encenador ser no que diz respeito à forma como um dado texto é dito?

Ao trabalhar em *devising* com um grupo de *performers*, o que é que se faz primeiro:

a) discutir os temas que se deseja explorar?
b) lançar um exercício que será gerador de material?
c) encontrar ou construir um novo ambiente de trabalho para os *performers* habitarem e explorarem?

Oitava semana: Dentro / fora
Doze participantes é um bom número para um curso como este: permite-nos fazer trabalhos a solo, em pares, em grupos de três ou quatro ou seis. Na oitava semana começámos a trabalhar com todos juntos no palco, na preparação para o projecto final da nona semana. Doze *performers* enchem bem o palco; explorámos a ideia de alguns deles estarem simplesmente "em palco", mas estarem "sem funções", sem procurar nem exigir a atenção do público, para assim podermos focar-nos em grupos mais pequenos dentro dos doze.

Nona semana: O espectáculo final / apresentação
***Tão triste como a felicidade recordada*: texto do programa**
"Numa Sexta-feira à tarde, em Setembro, sentámo-nos em roda e começámos a conversar sobre a felicidade. O que nos fez feliz? O que seria a felicidade? Onde a encontrámos? Demos a nós próprios uma semana – ou melhor, 25 horas – para explorar o tema. É demasiado tempo para ficar alegre e, por vezes, as nossas caras doíam de tanto rir. O que se verá hoje à noite é o resultado".

Excerto do texto
"Bem vindo ao LaboratórioFeliz. O que estamos aqui a fazer é tentar produzir felicidade de longa duração para usufruto de todos. Algumas pessoas costumam falar da Busca da Felicidade – como se a felicidade fosse uma coisa que se pudesse simplesmente capturar e levar para casa. Mas isso também quer dizer que essa busca poderá nunca acabar, que a felicidade poderá nunca ser apanhada. Bem- vindo ao LaboratórioFeliz".

Tradução de Mónica Guerreiro
Agradecimento a Jorge Andrade

Despeja o conteúdo da tua mala ou pasta para cima da mesa, à frente do grupo. Fala-nos de um dos objectos que transportas contigo. Evidentemente, não tens de dizer a verdade.

Apresenta a tua vida em um minuto. Assiste à apresentação da vida dos outros em um minuto. Repete a tua. Em que é que ela se alterou?

Sai e observa a tua cidade. Tenta interromper o quotidiano com pequenas "experiências". Repara num estranho à janela. Veste roupas que não têm nada a ver contigo. Desce vinte lances de escadas ou mais. Conta até mil o mais alto que puderes. Documenta as tuas experiências. Faz uma *performance* inspirada nessas experiências.

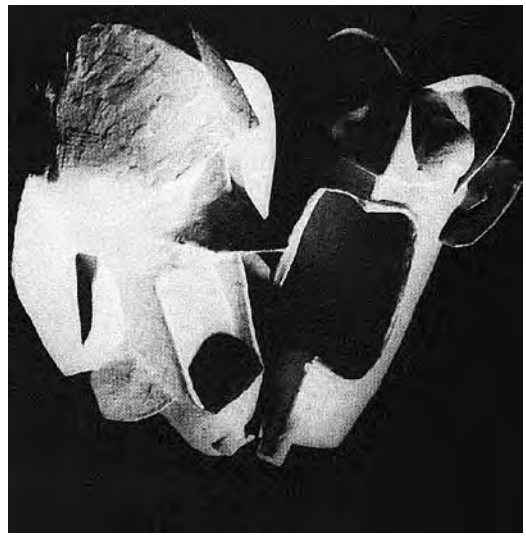
No trabalho em grupo, podem sentar-se, ficar de pé ou andar. Podem interagir uns com os outros, mas não se podem tocar. Têm 30 minutos.

Entra em contacto com um amigo. Pede-lhe que te escreva uma carta sobre o seu dia. Diz-lhe que a carta será lida em público. Diz-lhe que só irás ler a carta no momento em que a estiveres a ler em público.

A dor, as suas encenações e o processo criativo*

João Maria André

1.
Todo o acto de criação é paradigmaticamente um acto de instauração de alguma ordem sobre o caos de que resulta aquilo a que se chama proporção, cosmos (mundo ordenado) ou beleza. O que supõe o exercício de uma certa violência (Maffesoli 1978) e, por isso mesmo, alguma resistência, mais ou menos activa, mais ou menos passiva, que provoca a sensação a que chamamos dor. Todo o acto de criação é um acto doloroso tanto da parte de quem cria como da parte de quem se vê envolvido nesse processo criativo.



> Máscaras de Delphim Miranda in *Rostos suspensos: Diálogos com máscaras de Delphim Miranda*, de João Maria André, edição de autor, 2001, fot. Paulo Abrantes.

2.
Mas o acto de criação sobre a própria criação e dentro da própria criação, o acto de criação humana, supõe um mundo já constituído por sujeitos, com o drama das suas existências, com as alegrias e as dores dos seus quotidianos, com passados que se sedimentam em identidades em movimento, com presentes que se alimentam de actos e entreactos, com futuros em que as utopias se fragmentam nos estilhaços do tempo. Toda a criação humana é uma tecelagem de múltiplos fios que fazem do nosso corpo, do corpo humano, este corpo que permanentemente construímos e reconstruímos, um arlequim cujo fato se confunde com a pele numa mestiçagem do híbrido e do efémero (Serres 1991: 11-17) e numa bricolage de gestos, sentidos, dores, paixões e sorrisos num fluxo eterno do eu e do outro ou do eu com o outro e com os outros.

> *O Príncipe Constante*, de Calderon de La Barca, enc. Grotowski, 1969 (Ryszard Cieslak).

3.
O corpo é a nossa interface com o mundo (Almeida 2004: 30). É mediante o corpo que somos mundo e é mediante o corpo que o mundo é em nós ou em nós ecoa. Mas o corpo não é o outro de nós, como as expressões "eu tenho um corpo" ou "o meu corpo" poderiam dar a entender. Se o corpo é a minha interface com o mundo, mais do que dizer que tenho um corpo, devo dizer que sou também um corpo, que penso também pelo corpo que sou, que sinto também pelo corpo que sou, que espero também pelo corpo que sou (Borges 2003: 11-68). E se a dor é a percepção de algum desfasamento, de alguma desarmonia, de alguma perturbação na minha relação entre eu e o mundo, que, pela autoconsciência, se pode configurar também como uma perturbação entre eu e eu, se a dor é em nós a ferida do mundo na nossa ferida, a dor não é nunca algo que se passa exclusivamente no corpo ou que se possa circunscrever ao nosso mecanismo biológico ou físico-químico, como o atesta o facto de, quando falamos

<
Judith,
enc. E. Barba, 1988
(Roberta Carreri),
fot. Torben Huss.

<
Tchernibyl-Catastrophe,
espectáculo de rua dos
Les Litsedeï, 1988,
fot. Bricage.

de uma dor de cabeça, por exemplo, não dizermos "dói a cabeça" ou "dói a minha cabeça", mas sim "dói-*me* a cabeça". A dor, efectivamente, é algo que se constitui no entrosamento das três trindades de que, segundo E. Morin (2003: 47-51), emerge a humanidade na sua identidade própria: a trindade indivíduo-sociedade-espécie, a trindade cérebro-cultura-espírito e a trindade razão-afectividade-pulsão.

4.

O teatro e a dança são duas das artes em que o sujeito da criação é justamente essa nossa interface com o mundo: são artes do homem como corpo em movimento (Gil 2001; André 2002: 17-25). São, por isso mesmo, duas das artes em que mais se poderá evidenciar a articulação entre a dor e o processo criativo. Caberá, por isso, perguntar: como é que a dor se apresenta e se representa em palco? Se recorrermos às categorias tradicionais, diríamos que a presentificação (chamemos-lhe encenação) da dor em palco passa por aquilo a que a categorização estética do teatro chamou "o dramático". Mas o que uma reflexão sobre o dramático nos revela é que o dramático só é a caracterização de uma realidade em palco porque é, previamente, a caracterização de algo que acontece na existência humana. O drama é uma encenação da dor da existência, de uma perturbação na harmonia do existir humano, de um jogo de excessos que dilacera o homem no seu ser e o rasga no seu viver. O que significa que o drama existe no mundo antes de existir no teatro, e que a dor existe na vida antes de existir na representação (Gouhier 1997: 13-17). É por isso que o teatro não tem o privilégio único de tornar presente ("re-presentar") o dramático: também o romance, o poema, a pintura, a música, a fotografia ou o cinema. Só que o teatro torna-o presente ("re-presenta-o") precisamente através da interface do homem com o mundo: através do corpo. Pelo que a dor, que acende o drama, encarna, no sentido literal do termo, no corpo do actor e faz-se nele cena na encenação do mundo. Mas fá-lo também com uma especificidade: encenando o mundo e, no caso da dor, encenando, na dor de mundo ou do mundo, o mundo da dor (mesmo quando é uma dor que fragmentariamente se recria e se inventa numa aparente dissolução do vínculo com o mundo). E o mundo da dor que o teatro encena não é apenas a reacção física ou fisiológica a um estímulo. O mundo da dor é justamente isso: um mundo. E do mundo fazem parte corpos, objectos, coisas, fazem parte relações entre corpos, objectos e coisas, mas fazem igualmente parte ideias, culturas, projectos, esperanças, desesperos, valores, ou seja, faz parte tudo o que habita o território do mundo e tudo o que cultural ou espiritualmente configura o território do mundo. No mundo da dor entra tudo com que se faz a dor do mundo (Gouhier 1997, 27-29).

5.

Mas o operador da transposição da dor do mundo para a dor em cena, seja na cena do teatro, seja na cena do romance, seja na cena da pintura, é algo a que, já há alguns anos, venho chamando a razão *pática*, ou seja, uma razão que pensa sentindo e que sente pensando e que, assim, unifica as duas esferas que a tradição ocidental nos habituou a separar: a inteligência e a sensibilidade. A razão *pática* é uma razão que pensa pelo corpo num corpo que sente pela razão. É uma razão sensível, afectiva e estética (André 1997: 45-57 e 167-170; Maffesoli 1997; Ortiz-Osés 2000: 17-21). Uma razão aberta ao espanto que o mundo nela provoca e, portanto, uma razão aberta ao mundo. E se o mundo a que se abre é um mundo dramático, é com dor que sente a dor que colhe e serve no mundo. O que significa que não há modelagem da dor no teatro, ou na escrita, ou na pintura, ou na música se não houver a capacidade para receber a dor e a deixar habitar no corpo do seu ser e no ser do seu corpo. Todavia, um corpo que sofre é um corpo que se sabe limitado, impotente, finito: é o corpo dos homens e não de Deus. Se o Cristo da Cruz, protótipo da dor e das dores, sofreu, foi no finito e limitado, no impotente corpo humano, que sofreu e não no angélico corpo da sua divindade. O homem é um ser lapso. Quanto mais pressente ter, mais sente faltar-lhe: a medida do que é está justamente na medida do que lhe falta e é por isso que cria (mesmo, e sobretudo, artisticamente). A sua criação é simultaneamente expressão e preenchimento da dor do seu vazio, esse vazio que Peter Brook (1997: 31) considera a génese não só do espaço cénico, mas também e sobretudo condição *sine qua non* do corpo cénico do actor.

6.

Se a dor projecta sempre uma nova dimensão na existência, uma dimensão que altera a proximidade e imediatidade do mundo, ela constitui-se assim como chão favorável ao processo criativo, que, apesar de partir de uma imersão no mundo, só se pode realizar numa distanciação do mundo que a dor proporciona. No entanto, uma vez que não é só o corpo que sente, sendo antes o indivíduo todo que sente, o que a dor coloca no centro é o sujeito como nó de relações com o mundo, com os outros, e também com o tempo, com os tempos: o tempo presente, o tempo passado e o tempo futuro. É por isso que se pode dizer que a dor está sempre carregada de história e de histórias, de memória e de memórias, e é, por isso, tanto uma realidade física como uma realidade cultural. E se, como realidade física, é uma reacção fisiológica, como realidade cultural a dor é também uma construção social (Le Breton 1999: 132-200). Ou seja: nem todos sofrem as mesmas dores das mesmas maneiras. A dor que o teatro, na sua representação, põe em cena já qualquer homem comum também a encena. Por outras palavras, nós, como criadores, encenamos a dor, mas qualquer sujeito que a sofre também a encena à sua maneira, que é ditada pela pertença a um tempo, a um grupo e a uma cultura. O efeito placebo é uma demonstração de quanto a vivência da dor passa pelo simbólico, pelo imaginário e pelo saber ou não saber que dela temos (*Science et vie* 62-63). Mas também as numerosas investigações feitas sobre as distintas formas como diferentes grupos sociais encenam as mesmas dores demonstram que, sem se reduzir a uma construção cultural, há, na dor, muito de construção cultural. As investigações de Zola (1966), no princípio dos anos 60, em grandes hospitais de Boston, repetidas com idênticos resultados por Koopman, Eisenthal e Stoeckle (1984) nos anos 80, provam como é diferente a forma de italianos, irlandeses e norte-americanos viverem e encenarem o mesmo tipo de dores, os primeiros de uma forma muito mais dramatizada na sua imediatidade, e os outros de uma forma muito menos afectada, confirmando assim as conclusões que já René Leriche tinha tirado da sua experiência durante a Primeira Guerra Mundial. Também o controlo da dor sentido e encenado por vagabundos e sem-abrigo é profundamente diferente do controlo de quem tem uma relação mais cuidada com o seu próprio corpo. Por tudo isso se pode dizer que a dor, ao mesmo tempo que é uma perturbação física, é também, a consequência humana de um jogo de sentido em que o homem todo se vê envolvido. O homem que sofre é uma narrativa imensa e prolongada com muitas personagens e muitas intrigas. Como diz David Le Breton em *Antropologia da dor* (1999: 191), "se a dor reside no obscuro interior do corpo da sua vítima, a irradiação engloba uma série de actores que se constituem como uma espécie de sistema social do qual a dor é o centro secreto e, ao mesmo tempo, manifestamente apregoado". Por esse motivo, tanto o autor, como o encenador, como o actor, só podem pôr em cena a dor, se a perceberem, se souberem a sua história. Ou seja, a dor que encenamos é já em si uma dor encenada e sem entender a encenação que aqueles que sofrem fazem da sua dor, não saberemos presentificar ou representar, de modo convincente, a dor no palco do teatro.

7.

Sendo indispensável que quem representa a dor conheça a dor que representa e sendo certo que dificilmente se conhece a dor que se não sente ou sentiu ou que, pelo menos, se não pressente, há, no entanto, uma diferença fundamental entre o sentir a própria dor e o representar a dor que se sente ou a dor que outros sentem (Le Breton 1998: 199-213). Essa diferença traduziu-a Diderot, há dois séculos, com aquilo a que chamou o "paradoxo do actor". O bom actor, considerava Diderot (1993: 30-31), é aquele que, ao representar a dor, sabe representá-la mas não como ela é sentida, porque uma coisa é a sensibilidade com que se representa, outra é a sensibilidade com que se sente. O actor, diz Diderot, "não é a personagem, representa-a, e representa tão bem que o confundimos com ela: a ilusão só nos toca a nós; ele sabe muito bem que é outra pessoa". Neste sentido, poderíamos aplicar ao actor os conhecidos versos de Fernando Pessoa e dizer: "O actor é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente." Ou melhor: mais do que "chegar a fingir" que é dor a dor que deveras sente, o actor "tem de fingir" que é dor a dor que deveras sente. Porque a essência do teatro está no fingimento, que é a base da representação. O teatro assenta neste pacto em que o actor se propõe fingir e representar algo e o espectador admite acreditar provisoriamente nesse fingimento e nessa representação. Deste pacto resulta também o paradoxo do espectador: ele próprio sente a dor em que crê pelo fingimento do actor, mas sente-a com o prazer, o prazer estético, que o usufruto de toda a obra de arte proporciona. Assim, a dor que o espectador sente com uma morte em cena não está despida do prazer que sente pela beleza com que é fingida ou representada (Descartes 1996 / XI: 441). Mas se a sensibilidade da representação é diferente da sensibilidade do sentimento, isso não significa que quem, no palco, usa da sensibilidade da representação não deva, antes, quer na vida, quer no processo criativo, usar da sensibilidade do sentimento e, até, da sensibilidade da inteligência, daquela razão sensível, *pática* e afectiva que já referi. Ela é-lhe imprescindível tanto no que antecede a criação como no próprio momento da criação. É porque nos dói a dor do mundo que nós, autores, encenadores e actores, a conseguimos representar. E quão doloroso é o parto da criação... Quão dolorosas são as contracções através das quais se traduz no papel, no palco vazio e no corpo vazio, mas ao mesmo tempo cheio, o espectáculo do mundo. Porque para que o nosso corpo, para que o corpo de homens que somos possa ser o corpo do mundo que vivemos, é preciso primeiro esvaziá-lo do que somos

<
O grito,
de Edvard Munch,
1893.

essa dor que é o paradoxo do criador: a dor de voltar a esvaziar o que em si criou e que se mistura com o prazer de ver diante de si o acto e o resultado da criação.

8.
Mas para além de a dor alimentar todo o processo criativo, há processos criativos em que a dor é particularmente mobilizada, quer como encenação de si perante si próprio, quer como encenação de si perante os outros que são os actores da nossa existência quotidiana, quer como encenação perante os outros que são espectadores. E essa dor que é, assim, particularmente mobilizada e em que agora gostaria de me centrar tem, no entanto, a particularidade de não ser uma dor apenas fingida ou representada, mas uma dor sentida no acto do seu exercício, da sua representação e da sua mostração. Refiro-me, por um lado, às feridas sobre si próprios, que muitos jovens e adolescentes fazem no seu corpo, transformando a pele e o sangue nas páginas e na tinta com que afirmam o seu grito em situações-limite de perda ou de afirmação da sua identidade e que normalmente arrumamos no domínio do patológico. E refiro-me também, por outro lado, a algumas expressões de *body art* em que o corpo, como instrumento e veículo da criação artística, como sujeito e simultaneamente matéria e objecto de manifesto ao serviço da arte, é assumido não como o barro de uma estátua, que não sente as incisões que nele são feitas, mas no sofrimento e na dor em que não há distância nem diferença entre encenação e sentimento, porque é o real sentimento da dor que em tais *performances* é posto em cena.

<
Face Farses,
de Arnulf Rainer, 1968.

<
Guernica,
de Picasso,
1937 (pormenor).

9.
O que leva um jovem de uma forma repetida e metodicamente encenada como espectáculo em que ele mesmo é actor e encenador - porque o acto decorre na intimidade do seu próprio ser - a cortar-se com vidros, a rasgar a sua pele com facas ou bisturis especificamente adquiridos para o efeito, a golpear-se com uma lâmina de barbear desenhando no seu corpo estranhas caligrafias cujo sentido nos escapa, a queimar-se com ferros em brasa, com pontas de cigarros, com velas acesas de rituais misteriosos, a inserir sob a pele, meticulosamente levantada para o efeito, pequenos implantes de mitologias orientais ou minúsculos símbolos de uma gramática que ninguém conhece? É fácil, demasiado fácil, arrumar tais actos sob a classificação simplista de loucura ou sob a categorização, também simplista, de vivências sadomasoquistas... Mais difícil é prestar atenção ao que dizem no que fazem e ao que fazem para nos dizer algo. Ouçamo-los e ouçamo-las um pouco. Diz, por exemplo, Muriel (*apud* Le Breton 2003: 68) que rasga a pele com pequenas lascas de vidro: "Tu vês o sangue, é verdadeiramente uma parte de ti, é em ti, isso faz-te viver e tu vês como ele corre. Tu sabes que vives. E quando te cortas, tens sensações, sentes-te viva. É como se soubesses que a tua vida te pertence. Eu sei que o meu sangue posso fazê-lo correr quando quero, o meu corpo

e deixar crescer em nós o outro em que nos tornamos para que esse outro em que nos tornamos nasça e renasça depois, todos os dias, das nossas entranhas, perante os olhos dos que nos crêem ser o que fingimos ser, seja esse fingimento o fingimento do que não somos ou do que, afinal, também somos. E no meio de tudo isso, vem também

> *Omniprésence*, de Orlan (sétima operação cirúrgica / *performance*: auto-retrato seis dias depois da operação), 1993, cortesia Sipa Press.

é meu, posso abrir as veias, posso morrer, sou verdadeiramente dono do meu corpo, existo e pronto. É um pouco este o sentimento quando vês o teu sangue correr". Martine, que tem hoje 39 anos e que por volta dos seus vinte anos se cortou diversas vezes para evitar suicidar-se com o sofrimento que sentia pela dor da sua existência, confessa: "Os cortes eram a única forma de suportar este sofrimento. A única maneira que encontrei nesse momento para não morrer" (*apud* Le Breton 2003: 36-37). E quando deixava o sangue escorrer, via-o como uma forma de purificação: "Era necessário que eu o fizesse sair como o pus. Alguma coisa de destruidora. Era uma espécie de energia negra, era necessário que a suprimisse e eu fazia-a sair fisicamente de mim talvez porque não podia dizê-la"(*apud* Le Breton 2003: 34). E Carolina, que dos doze aos 32 anos multiplica rituais íntimos de dilaceração, com a lâmina a iniciar uma nova escrita de sangue sobre o seu rosto, pensa no silêncio da sua revolta contra o mundo: "Aproximo a lâmina da minha face, corto e talho no sangue os ossos e a estrutura para fazer dela alguma coisa que reconheça. Hei-de extirpar esta agradável Carolina, esta merda de Carolina que nunca foi ela própria, mas o que ela pensa que os outros esperam que ela seja" (*apud* Le Breton 2003: 48). Poderíamos multiplicar as confidências de quem vive a sua existência moldando-se na dor que a si próprio se inflige, mas estes fragmentos já nos mostram como estamos longe de universos simplesmente sadomasoquistas. O que há, em muitos destes casos, é efectivamente a articulação da dor com um processo criativo, só que o processo criativo em causa é, antes de mais, o de si próprio, o da sua identidade. Como diz o autor em que nos temos vindo a apoiar, "lançando-se contra o mundo, ferindo-se ou queimando a pele, estes indivíduos procuram certificar-se de si, eles experimentam a sua existência e o seu valor pessoal" (Le Breton 2003: 11). Trata-se de criar um corpo novo sobre o corpo que se tem, de se mudar a si próprio porque se não pode mudar o mundo, fazendo assim um desvio simbólico que permite a reinvenção do eu. E o que se activa muitas vezes em tudo isto é o que poderíamos chamar a dialéctica entre a dor de que se detém o controle e o sofrimento desmesurado cuja chave se perde no labirinto da existência. É mais uma vez Le Breton (*ibidem*) quem o pressente: "Pelo sacrifício de uma parcela de si na dor, no sangue, o indivíduo esforça-se por salvar o essencial. Infligindo-se uma dor controlada, ele luta contra um sofrimento infinitamente mais pesado". A dor é uma espécie de amortecimento de uma pena cuja origem se desconhece e cujo peso se torna sufocante. E porque as palavras não servem ou não são suficientes, a linguagem encontrada é a da dor e a do sangue. Os psicólogos e os psiquiatras, que sabem muito bem quantas vezes uma tentativa de suicídio é a afirmação de uma vontade de viver, entendem que este tipo de punição pode igualmente ser um desejo de purificação, como se a assunção da dor fosse o caminho de realização da *catharsis*, momento indispensável no jogo teatral da tragédia clássica. Neste contexto, a dor das feridas

> *Omniprésence*, de Orlan (momentos antes de outra intervenção cirúrgica), 1993, cortesia Sipa Press.

> *City Suspension*, de Stelarc, 1985.

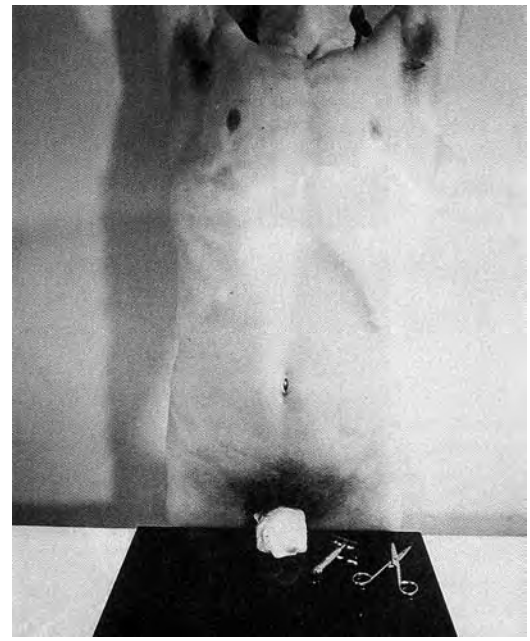
sobre si, mais do que a ausência ou a negação de sentido com que somos tentados a olhá-la, será antes uma reconquista, uma reconfiguração ou mesmo uma criação de sentido e de sentidos pela recriação da identidade perdida, negada ou recusada.

10.

Entretanto, se esta utilização da dor por tantos jovens e adolescentes pode ter um significado mais existencial do que teatral, já que acontece na intimidade do seu ser ou é partilhada, quando muito, com um ou com uma companheira, confidente fiel desta tragédia do sentido, já o outro tipo de encenação da dor através de várias expressões de *body art* adquire um sentido profundamente teatral com uma tal força que o espectador é atingido dolorosamente pelo acto performativo em que participa, chegando mesmo em transformar-se em actor de uma situação em que o *performer* que o desencadeou se assume depois como espectador, filmando as reacções dos que

< Outra das experiências de Stelarc, documentada pelo artista em http://www.stelarc.va.com.au.

assistem à *performance*. Mais: subjacente às expressões e *performance*s de *body art* há uma preocupação de conceptualização, de formulação de uma quase *Weltannschauung* suportadora da obra em curso (Norman 2000: 169-179), que contrasta com a mudez com que a dor é sentida nas feridas sobre si. Seria também demasiado simplista catalogar estas expressões performativas como rituais sadomasoquistas. É necessário ter a consciência de que a *body art* emerge com Duchamp no início do século e afirma-se de uma forma muito mais notória a partir dos anos sessenta como uma crítica, feita pelo corpo e através do corpo, do mundo envolvente e das condições de existência nesse mesmo mundo (Vergne 1996: 13-37). Toma-se o corpo como espaço em que se questiona o mundo e como espaço em que se questiona até a visão asséptica do corpo no mundo, como mera mercadoria ou suporte da mercadoria que é a moda e o *design*. Assim, anulando a distância entre arte, corpo e criação, é o corpo que se torna manifesto e, por isso, é pintado, decorado, mas também rasgado, cortado, suspenso, queimado e até mesmo dolorosamente transformado. Gina Pane, por exemplo, uma artista que nasceu em Biarritz em 1939 e morreu em Paris em 1990, realiza, a partir de 1971 uma série de performances em que a exploração da dor no seu próprio corpo se torna o motivo central (Schlatter 1996: 50-53). Nelas, sobe uma escada metálica cujos degraus estão cobertos de pontas aguçadas, mostra-se a olhar para a televisão comendo carne crua e queimando os pés em velas colocadas no chão até a dor a fazer parar. Noutras *performance*s, alterna os golpes com uma lâmina de barbear no seu próprio corpo e lances de uma bola de ténis contra uma parede ou corta as mãos com uma lâmina de barbear e crava espinhos de rosa nos seus braços. Numa sessão, depois de cortar as arcadas das órbitas com uma lâmina de barbear e de brincar com penas de aves, tenta dizer uma mensagem de esperança para a humanidade, mas sem ultrapassar a sua mudez. E numa das suas exibições expõe-se durante vários dias com o seu sangue menstrual. Como interpreta ela a sua arte corporal? "Para mim, a ferida não serve senão para voltar a unir a realidade emotiva, a realidade psíquica que forma a relação essencial: o discurso entre o outro e eu própria" (Pane 1996: 352). Já Stelarc, um artista australiano, de 1971 a 1986 faz mais de vinte suspensões do seu próprio corpo, meticulosamente preparadas: entre 14 e 18 anzóis são cravados nas costas, nos braços e nos ombros. Içado depois por cabos pendurados no tecto, ou numa grua, aguenta-se sem anestesia nem qualquer artifício durante horas suspenso apenas da elasticidade da sua pele. Chega a fazê-lo ao ar livre, balançado pelo vento e por cima das ondas. Após cada *performance* necessita de cerca de uma semana para cicatrizar as feridas e passarem inteiramente as dores (Le Breton 1993: 107-108; Donguy 1996a: 211-214). Numa *performance* mais recente suspende-se e liga-se a um computador do qual recebe descargas eléctricas que lhe vêm de diversas partes do globo. O seu objectivo é dar conta da despedida do corpo: "o corpo tornou-se obsoleto, tendo evoluído como um corpo ausente e tendo fabricado a sua próprio obsolescência e faz agora a experiência da sua invasão pela tecnologia" (Donguy 1996b: 219). Bob Flanagan, marcado, desde o seu nascimento, por uma doença caracterizada por uma morte cedo anunciada, luta contra a morte e contra o sofrimento da morte iminente através das dores que inflige no próprio corpo que transforma numa espécie de teatro da crueldade: espeta pregos no seu pénis e cose os seus lábios. Em Los Angeles, sentado nu, sobre uma tábua, coze com uma agulha e uma linha a pele do escroto a essa tábua enquanto conversa com os espectadores (Le Breton 2003: 108-111). Orlan, que nasce em Saint Étienne em 1947, a partir de 1990 faz *performance*s de operações plásticas sobre si própria, em estado consciente, transmitidas televisivamente para *video-halls* lendo textos de Artaud, dando indicações, respondendo a perguntas e utilizando como modelos dos seus novos rostos ícones da história da arte ou da cultura (Donguy 1996a: 205-210). E dirá dessas cirurgias: "o bloco operatório torna-se o meu atelier de artista donde tenho consciência de produzir imagens, de fazer um filme, um vídeo, fotos, desenhos com o meu sangue, relicários com a minha gordura e a minha carne, uma espécie de 'santos sudários' que em seguida serão expostos" (Orlan 1997: 39).



> Uma acção sem título de Rudolf Schwarzkogler, 1965.

< *Le footballeur blessé*, de Pierre et Gilles, 1998 (pormenor), cortesia Gallerie Jérome de Noirmont, Paris.

11.

As *performance*s de *body art* em que a encenação da dor se confunde com a sensação da dor chocam-nos naturalmente não só na nossa sensibilidade, mas também e sobretudo na nossa concepção do que é arte e do que é o corpo na arte ou como arte. Por um lado estas *performance*s anunciam-se como um protesto contra o mundo contemporâneo (e nisso são idênticas às feridas sobre si dos que se autoflagelam em segredo); mas, por outro lado, fazem do corpo que pretendem libertar um instrumento e um objecto manipulável nas suas expressões mais radicais de relação com o próprio, com o mundo e com os outros: as expressões da dor. Reivindicação do corpo e reconquista do corpo, ou simplesmente a sua despedida? Mas se todo o nascimento (reconquista) é doloroso, também toda a despedida é dolorosa. E quantas vezes se não confunde o nascimento com a despedida, o encontro com o desencontro, o princípio com o fim, a vida com a morte. É quando nascemos que começamos a morrer. E é nesse caminho para a morte que a dor nos surpreende. Para nela nos inventarmos nesta tão breve ou tão longa despedida.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Miguel Vale de (2004), "O manifesto do corpo", in *Manifesto: Sexualidades, éticas, estéticas*, n.º 5, Abril, pp. 18-35.

ANDRÉ, João Maria (1999), *Pensamento e afectividade: Sobre a paixão da razão e as razões das paixões*, Coimbra, Quarteto.

– – (2002), "As artes do corpo e o corpo como arte", *Philosophica*, n.ºs 19-20, pp. 7-26.

ASLAN, Odette (ed.) (2000), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions.

BORGES, Anselmo (2003), *Corpo e transcendência*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

BROOK, Peter (1997), *El espacio vacio: Arte y técnica del teatro*, trad. R. Gil Novales, Barcelona, Península.

DESCARTES, René (1996), *Les passions de l'âme*, ed. Charles Adam e Paul Tannery, vol. IX, Paris, J. Vrin.

DIDEROT, Denis (1993), *Paradoxo sobre o actor*, trad. L.M. Costa, Lisboa, Hiena.

DONGUY, Jacques (1996a), "Stelarc, ou le mythe de Faust", in VERGNE, *et al* (1996), pp. 205-214.

– – (1996b), "Stelarc: Entretien entre Stelarc et Jacques Donguy, São Paulo, Brésil, le 30 novembre 1995", in VERGNE, *et al* (1996), pp. 214-220.

GOUHIER, Henri (1997), *Le théâtre et l'existence*, Paris, J. Vrin.

KOOPMAN, C. / EISENTHAL, J.D. / STOECKLE, J.D. (1984), "Ethnicity in the Reported Pain, Emotional Distress and Request of Medical Outpatients", *Social Science and Medicine*, n.º 18.

LE BRETON, David (1998), *Les passions ordinaires: Anthropologie des émotions*, Paris Armand Colin.

– – (1999), *Antropologia del dolor*, trad. D. Alcoba, Barcelona, Seix Barral.

– – (2003), *La peau et la trace: Sur les blessures de soi*, Paris, Métaillé.

MAFFESOLI, Michel (1978), *La violence fondatrice*, Paris, Champ Urbain.

– – (1997), *Elogio da la razón sensible: Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, trad. M. Bertrán, Barcelona, Piados.

MORIN, Edgar (2003), *O método*, vol. V, *A humanidade da humanidade: A identidade humana*, trad. J.E. Martins, Mem Martibs, Europa-América.

NORMAN, Sally Jane (2000), "Le *body art*: Du conceptuel au rituel ou le leurre de la présence", in ASLAN, Odette (ed.) (2000), pp. 169-177.

ORLAN (1997), *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Jean Michel Place.

ORTIZ-OSÉZ, Andrés (2000), *La razón afectivaÊ: Arte, religión y cultura*, Salamanca, San Esteban.

PANE, Gina (1996), "Extrait d'un entretien inédit: Gina Pane – Irmeline Lebber, 1975", in VERGNE, *et al* (1996), pp. 347-353.

SCHLATTER, Christian (1996), "Motifs et teneurs en fragments pour corps et traces", in VERGNE, *et al* (1996), pp. 39-55.

Science et vie (2004), n.º 1046, novembre.

SERRES, Michel (1991), *Le tiers-instruit*, Paris, François Burin.

VERGNE, Philippe *et al* (1996), *L'art au corps: Le corps exposé, de Man Ray à nos jours*, Marseille, MAC.

– – (1996), "En corps!", in VERGNE, *et al* (1996), pp. 13-37.

ZOLA, I.K. (1973), "Culture and Symptoms: An Analysis of Patient Presenting Complaints", in WORSLEY, P. (ed.), *Problems of Modern Society*, London, Penguin, pp. 615-630.

* Este texto corresponde a uma intervenção no Encontro realizado em Coimbra, em Novembro de 2004, pelo Instituto de Drogas e Toxicodependência (UD, CT e CAT de Coimbra) e por NEPUS, subordinado ao tema "Pensando a dor e as dependências", constituindo um projecto em aberto de uma investigação mais prolongada.

Coisas que acontecem...
A guerra no Iraque, por David Hare
Maria Helena Serôdio

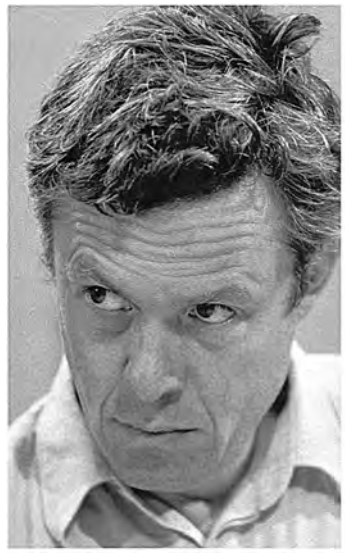
< O elenco (foto de ensaio), fot. Ivan Kyncl.

Título: ***Stuff Happens*** (*São coisas que acontecem*) (2004). *Autor:* David Hare. *Encenação:* Nicholas Hytner. *Cenário:* Christopher Oram. *Desenho de luz:* Paul Anderson. *Som:* Paul Groothuis. *Música:* Chostakovich (Quarteto de cordas N.º 8). *Produção:* National Theatre. *Local e data de estreia:* Londres, Sala Olivier, 10 de Setembro de 2004 (pré-estreias a partir do dia 1 de Setembro).

Apresentada como peça histórica sobre acontecimentos recentes, *Stuff Happens (São coisas que acontecem)* cita no título a frase – tristemente célebre – de Donald Rumsfeld quando lhe pediram para comentar o saque de Bagdad na conferência de imprensa dada em 11 de Abril de 2003. A displicência chocante com que encarou o facto só por ironia amarga se encontrou com o termo – *stuff* – de que se serviu Próspero (*Tempestade*, IV, i, 156) para falar da evanescência da vida e da imponderabilidade da arte: "somos da matéria *(stuff)* de que são feitos os sonhos". Mas aqui, neste contexto do início do século XXI, será, afinal, de pesadelo que se trata.

Estreada a 10 de Setembro de 2004 na sala Olivier do Teatro Nacional, esta peça de David Hare resultou de um desafio do seu director – Nicholas Hytner – visando uma programação ousada para 2004 e foi considerada por muitos comentadores como "o grande acontecimento cultural do ano". O resultado de um trabalho sério de investigação documental ao serviço da criação artística foi um espectáculo notável que se tornou num fenómeno de popularidade, não apenas pelo público que atraiu (ávido de identificar as figuras políticas em cena e rendido ao calor do debate), mas também pela controvérsia que gerou. No centro da contestação estiveram, naturalmente, as questões políticas que a peça aborda de forma desassombrada, mas também a iniciativa que o jornal *The Guardian* promoveu de levar políticos, estadistas e outras personalidades da vida pública a ver o espectáculo (no âmbito reservado da pré-estreia), recolhendo as suas opiniões e publicando-as, antes mesmo que o seu crítico Michael Billington pudesse escrever sobre o espectáculo, comprometidos como estão os críticos a só publicarem a sua opinião depois da estreia.

Como autor de argumentos para televisão e cinema, David Hare será mais facilmente identificado pela sua recente intervenção no filme *As horas* (2002), sobre Virginia Woolf, adaptando à linguagem fílmica o romance de Michael Cunningham. Mas da sua dramaturgia seis peças foram já encenadas em Portugal: *Fanshen* (Teatro Estúdio de Lisboa, 1976), *Slag* (Grupo Teatro Hoje, 1980), *Luz de Inverno* (Novo Grupo, 1998), *The Blue Room* (Teatro Taborda, 2002), *Via dolorosa* (Metamorfose Total, 2003) e *My Zinc Bed* (Metamorfose Total, 2004).



<
Alex Jennings
(foto de ensaio),
fot. Ivan Kyncl.

>
David Hare
(foto de ensaio),
fot. Ivan Kyncl.

Nicholas Farrell
(foto de ensaio),
fot. Ivan Kyncl.
>>

<
Joe Morton
(foto de ensaio),
fot. Ivan Kyncl.

Nicholas Hytner
(foto de ensaio),
fot. Ivan Kyncl.
>

Ao seu nome está claramente associada a ideia de um teatro de intervenção, ainda que de perfil muito próprio, ligado, de uma maneira geral, mais a questões morais e psicológicas do que a claros pronunciamentos políticos e, do ponto de vista dramatúrgico, desenvolvendo com alguma perícia uma certa ambivalência na construção de personagens e acções. Talvez tenha sido essa a razão que lhe terá valido a distinção do título nobiliárquico que recebeu da rainha em 1998, como comentaram os seus detractores, adiantando, porém, que já antes se "vendera" ao sistema político dominante, tendo em vista os seus êxitos comerciais no West End e na Broadway. O que, todavia, não invalida o facto de alguns dos seus espectáculos continuarem a suscitar viva polémica, como foi o caso de *Via dolorosa* (sobre a questão palestiniana, que Hare escreveu e interpretou a solo) e agora esta evocação do desencadeamento da guerra do Iraque.

Integrando uma geração que em 1968 ocupou, de forma contestatária, a cena inglesa com grupos alternativos, Hare criou o *Portable Theatre* (com Tony Bicât, 1968) e o *Joint Stock* (este em conjunto com Max Stafford-Clark, 1973), passou pelo Royal Court Theatre como assessor literário e dramaturgo residente (1968-1971) e militou activamente na escrita de várias peças políticas em co-autoria (com Howard Brenton). Em 1984, decidiu aceitar o convite de Peter Hall, então director do Teatro Nacional, para ser seu Director Associado, e nesse posto prosseguiu a sua ideia de incluir teatro político na programação do teatro inglês mais emblematicamente "central".

Todavia, se nunca se demitiu por inteiro de interrogar a política no seu teatro, a verdade é que num célebre discurso proferido em 1978 em Cambridge (a Universidade que lhe conferira uma licenciatura em Estudos Ingleses, em 1968), Hare veio a denunciar com idêntico fervor combativo a ineficácia deste tipo de teatro para mobilizar consciências ou alterar radicalmente a situação política e social. Enfurecendo toda a esquerda e incompatibilizando-se com o académico socialista que fora a sua grande referência teórica e o seu tutor na Universidade – Raymond Williams –, o dramaturgo manteve-se, porém, numa persistente atitude crítica relativamente ao sistema político inglês, denunciando a justiça, a Igreja, os partidos políticos e a imprensa (como no caso da trilogia que escreveu no início dos anos 90: *Racing Demon, Murmuring Judges* e *The Absence of War*) e exprimindo de forma nostalgicamente dorida a ideia de que a Inglaterra perdera já demasiadas oportunidades de se reformar ou redimir.

Em *Stuff Happens,* David Hare recuperou com rigor as exactas palavras de todos os intervenientes no processo: o topo da administração Bush, elementos destacados da ONU, bem como o seu parceiro europeu electivo, o governo de Blair. É evidente que algumas das conversas que decorreram à porta fechada são mais inventadas do que reportadas, mas não há dúvida de que há em toda a peça (e espectáculo) o estilo enérgico e vivo de uma reportagem televisiva (as notícias em primeira mão) e o fascínio de se contarem as histórias da História.

Tendo feito uma versão de *Galileu,* em 1994, para o Teatro Almeida e uma outra da *Mãe Coragem* para o Nacional,

< Manifestação contra a guerra, perto de Piccadilly, 15 de Fevereiro de 2003, fot. First News Ltd.

em 1995, David Hare mostra-se atento a alguns pontos importantes da prática teatral de Brecht, embora assuma nesta peça um compromisso muito pessoal entre o teatro político, a reportagem e algumas opções dramatúrgicas convencionais. Com efeito, a peça, repartida em 2 actos, organiza-se em 24 cenas (como as horas de um dia), tem cerca de 40 personagens e os actores (mais de 20) estão todos em palco do princípio ao fim, com duas ou três entradas e saídas por razões muito concretas. Com excepção das figuras centrais, os actores ora são as vozes singulares das personagens que representam, ora estão no papel de narradores / repórteres. A estrutura é claramente em episódios, o diálogo vivo, com réplicas relativamente curtas, e oferece-nos uma visão dos acontecimentos que pretende ser distanciada, mas que é conhecedora da realidade reportada. Há um constante bulício em cena, as marcações são muito visíveis (em redor da mesa, conferenciando, reagrupando as cadeiras, respondendo a perguntas de jornalistas ou em enquadramentos mais domésticos, etc.), o cenário é minimalista e algumas falas são dirigidas explicitamente ao público. É neste ponto que se intromete a vontade de criar momentos de forte empatia, conferindo protagonismo a algumas vozes, como acontece em seis cenas: na primeira, um actor lança os quatro aforismos que parecem conduzir a acção (sendo o primeiro "O Inevitável é o que parecerá acontecer por puro acaso"); a segunda (cena 5) dá voz a um jornalista que não entende os escrúpulos dos ocidentais face a uma guerra contra um reconhecido ditador; nas outras quatro falarão, respectivamente, uma representante da nova orientação dos Trabalhistas para aceitar de forma pragmática erros de cálculo, desde que se considerem boas as intenções (a 9.ª), uma intelectual palestiniana que declara ser o seu povo "os judeus dos judeus" (a 13.ª), um inglês que em Nova Iorque se dá conta da desinformação completa das pessoas relativamente ao que de facto se passa (18.ª) e, na cena final, um exilado iraquiano que apela aos seus compatriotas para que tomem em mãos o seu próprio destino.

A visão política que transparecia no espectáculo conferia a Bush (numa excelente criação de Alex Jennings) traços caricaturais, embora ancorados numa descrição exacta dos seus procedimentos. É o caso de certos maneirismos, zonas de silêncio – menos de diplomacia do que de aparente lentidão reactiva –, a obsessão religiosa e uma declarada falta de ductilidade. Outras três figuras políticas mereceram um maior destaque: Tony Blair, Condolezza Rice e Colin Powell. O primeiro-ministro inglês, na interpretação excepcional de Nicholas Farrell, era representado positivamente na sua preocupação de se comprometer com o "amigo americano" só para assegurar o roteiro da paz para a Palestina, e mostrava-se aflito com os erros políticos e diplomáticos da Casa Branca, continuando, porém, a ser – contra a esmagadora opinião dos britânicos – o indefectível defensor de Bush na Europa. Se Condolezza Rice (por Adjoa Andoh) surge como a expedita voz forte de Bush, verbalizando o que "pensa" o Presidente, Colin Powell (por Joe Morton) será a figura trágica por ser a única voz discordante naquela Administração, mas cujos conselhos insistentes para evitar a guerra ninguém aceita. Dir-se-á que a sua oposição não foi tão forte que lhe merecesse a recusa do lugar, embora a história tenha vindo provar – agora com a reeleição de Bush em Novembro de 2004 e a sua indisponibilidade para continuar como Secretário de Estado na "nova" administração Bush – que David Hare terá, afinal, tido a intuição mais certa dos equilíbrios frágeis que se verificaram em todo este processo. Estranha terá sido, porém, a opção de pôr Condolezza a cantar o belo hino *Amazing Grace*, porque se é verdade que nesta Conselheira para a Segurança Nacional se poderá identificar a longa caminhada dos afro-americanos que da escravatura saíram para os direitos cívicos (que a direita sempre lhes negou), a ocasião dramática em que entoa o hino e o lado político que representa dificilmente justificariam esta opção dramatúrgica.

Mas estas contradições são também as regras de um teatro político cada vez mais na agenda do mundo de hoje e que aqui andará próximo do pensar de Piscator: o confronto com o presente, o fascínio de se mostrar a história em marcha. E a isso o público aderiu entusiasticamente.

Pensar que um desafio destes ocupou um Teatro Nacional não deixa de ser uma esperança de resgatar o teatro ao entretenimento fácil ou à procura de devaneios inofensivos. Mesmo que desconfiemos que, como pensava Hare em 1978, um teatro assim não chegue para mobilizar consciências ou alterar radicalmente a situação política e social, como, de resto, se terá visto, nas eleições recentes nos EUA. Mas pode sempre acordar algumas dúvidas.

> *Embedded,* autoria e enc. Tim Robbins, The Actors' Gang Theater (Los Angeles), 2003.

Saudades da Guerra Fria

Rui Monteiro

A estreia da mais recente peça de David Hare no National Theatre, em Londres, parece o sinal que faltava ao teatro de intervenção para poder comemorar a sua aceitação entre as instituições. *Stuff Happens*, como outros trabalhos estreados ao longo de 2004, em Inglaterra e nos Estados Unidos, acentua a importância, na criação contemporânea, de uma escrita que se aproxima, quando não se apropria, dos métodos de investigação e da linguagem do jornalismo, mas também – e principalmente – do seu tempo de revelação e denúncia dos acontecimentos, sem abdicar, nos melhores casos, de um apurado sentido dramático.

A encomenda de *Guantánamo* pelo New Ambassadors, no coração do West End, e a apresentação, no Festival de Edimburgo, de *Embedded*, antes ainda de *Stuff Happens*, indicam a seriedade com que os programadores de algumas salas e eventos de grande impacto comercial vêem o teatro activista nos dias de hoje. Ao escolherem peças como a de Victoria Brittain e Gillian Slovo, baseada nos testemunhos de prisioneiros da guerra do Afeganistão, internados na base militar norte-americana em Cuba, ou a sarcástica visão de Tim Robbins sobre o papel dos media na guerra do Iraque, prosseguem uma "tendência" de selecção, iniciada nos últimos anos que, em 2003, proporcionara já espectáculos como o musical de Justin Butcher *The Madness of George Dubya* (uma comédia satírica sobre o presidente dos Estados Unidos e as suas relações com o primeiro-ministro britânico) ou o ciclo "War Correspondence", no Royal Court Theatre, onde se incluiram conferências e uma série de curtas peças pacifistas: *Advice to Iraqi Women,* de Martin Crimp, *Delir'ium,* de Rebecca Prichard e *Voices from Within,* de April De Angelis, Elyse Dodgson e Indhu Rubasingh.

A julgar pelos relatos da crítica – entre os trabalhos estreados no ano passado – quem melhor contribuiu para esta "vulgarização" do teatro de intervenção instantânea foi, sem dúvida, Richard Norton-Taylor com *Justifying War: Scenes from the Hutton Inquiry*, além de, decerto não por acaso, a anterior criação de David Hare, *The Permanent Way*.

Na peça de Hare, dirigida por Max Stafford-Clark, os actores, como quem presta um testemunho, reproduzem as palavras retiradas de dezenas de entrevistas realizadas pelo dramaturgo a financeiros, gestores, funcionários públicos, engenheiros, polícias, paramédicos e, principalmente, aos sobreviventes e aos familiares dos que morreram nos quatro graves acidentes ferroviários que tiveram lugar após a controversa privatização da British Railways. A partir destes relatos, o autor conduz a sua tese até à inevitável conclusão, a mesma, aliás,
a que chegaram as investigações jornalísticas: a responsabilidade política pela tragédia, embora sempre negada, é do governo e em particular do ministro John Prescott que, com a sua decisão de separar a gestão dos comboios da gestão da linha férrea, deu cobertura à chocante desresponsabilização dos mais altos quadros de ambas as empresas e do próprio governo.

Justifying War: Scenes from the Hutton Inquiry é um caso diferente. Por um lado, porque Norton-Taylor (jornalista especializado em assuntos de segurança, editor do diário *The Guardian*) e o director do Tricycle Theatre, Nicolas Kent, ao contrário de Hare, fazem os possíveis por evitar a dramatização dos relatos, transcrevendo, em versão condensada mas fiel, as audiências do inquérito à morte do cientista David Kelly e reproduzindo com toda a exactidão a sala em que decorreram. Por outro lado, o mais importante neste caso é que, ao contrário de outros espectáculos, a peça foi escrita, trabalhada e

< *Embedded,* autoria e enc. Tim Robbins, The Actors' Gang Theater (Los Angeles), 2003 (Adam Walsh e Matt Huffman).

< *Embedded,* autoria e enc. Tim Robbins, The Actors' Gang Theater (Los Angeles), 2003 (John Kellam e Malcolm Smith).

levada à cena ao mesmo tempo que tinham lugar os acontecimentos reais que a inspiraram. Ou seja, replica-se o habitual papel da imprensa noticiosa – e das menos objectivas secções de *op-ed* – ao acompanhar, praticamente em tempo real, o caso e as investigações. O espectáculo estreou-se ainda antes de ser conhecido o relatório final de lorde Hutton, tendo como único elemento ficcional a conclusão (que se revelou, sem espanto para ninguém, diferente da versão oficial, que iliba o governo e os serviços secretos de qualquer responsabilidade na morte do cientista e, ainda, reafirma as boas intenções de Blair ao decidir alinhar na guerra do Iraque, com base em informações duvidosas, que o tempo e várias inspecções mostraram ser falsas ou amplamente exageradas).

O ambiente que gerou estas produções e que potencia a sua popularidade nasceu da súbita consciência do estado do mundo que o 11 de Setembro impôs e que demasiados acontecimentos posteriores confirmaram e ampliaram. Em choque, estupefactos, muitos, entre os que acreditavam que era imparável o desenvolvimento económico da última década do século XX, ou que, pelo menos, estava para durar, viram o sonho desabar com estrondo bastante para abalar certezas e rever prioridades. Ao mesmo tempo, muitos outros, entre os ateus e os agnósticos dessa fé na utopia capitalista, igualmente em choque, encontraram uma oportunidade para expor o que, em alguns casos, já pensavam e faziam há muito: entre eles, os agentes da criação artística. De qualquer maneira, nada ficou como dantes.

Nos Estados Unidos, como quem quer dizer que a vontade de intervir politicamente não esmoreceu com o fim do activismo eleitoral – apesar da clara vitória de George Bush e da aprovação popular da sua política – *Embedded* estreou na Broadway. E não foi preciso ir muito longe em Nova Iorque para, antes do fim de Novembro, ver subirem à cena quatro outras peças politicamente actuais. O abuso sexual de menores por membros do clero católico inspirou *Sin: A Cardinal Deposed,* de Michael Murphy, e *Doubt,* de John Patrick Shanley. Em *Nine Parts of Desire*, Heather Raffo põe em palco um abrigo subterrâneo durante os bombardeamentos de Bagdade. Sam Shepard regressa à sua América rural com *The God of Hell* para, como ele diz, dar "uma resposta ao fascismo dos Republicanos".

Shepard usa as personagens como amargos relatores e comentadores de eventos (os atentados na Indonésia, a tortura na prisão de Abu Graib ou, mais prosaicamente, o aumento do preço dos combustíveis). Shanley coloca em confronto uma freira e um padre, suspeito de abuso sexual de crianças, encenando o tema mais geral da corrupção moral na sociedade norte-americana. Raffo e Murphy preferem a técnica do relato na primeira pessoa, num exemplo de maior proximidade ao teatro de intervenção instantânea em Inglaterra. A primeira recorre à reprodução de várias entrevistas; Murphy serve-se das transcrições do processo da arquidiocese de Boston. Todos, para lá da diversidade de métodos, fazem muitas perguntas para as quais não abundam as "boas" respostas.

Apesar dos múltiplos exemplos recentes, não se está a assistir ao nascimento de um género: Nicolas Kent já encena julgamentos e inquéritos judiciais ou parlamentares desde o início da década de 90 e antes do final do século também David Hare representara, em *Via Dolorosa*, a crónica da sua viagem a Israel e à Palestina, inevitavelmente impregnada de considerandos de ordem política; mas é certo que se acentuou, até se tornar dominante – pelo menos na produção teatral anglo-saxónica – a importância de uma tendência do teatro político que privilegia a intervenção social com efeitos imediatos, se possível simultânea com os eventos representados, criando uma espécie de "documentário dramatizado" que, da reportagem, só não aproveita a neutralidade. Apesar de descaradamente alinhado na luta contra as práticas políticas de George Bush e Tony Blair, não se pode propriamente falar de um teatro de "esquerda" no sentido comum, mais ou menos descendente do teatro de agitação e propaganda do pós-guerra, na tradição estabelecida por Brecht e Piscator, na Alemanha, ou pelo Theatre Workshop, na Grã-Bretanha. É, porém, possível estabelecer uma relação mais próxima com o trabalho da San Francisco Mime Troup na década de 60 do século passado, nos Estados Unidos, e do dramaturgo John McGrath, em Inglaterra, principalmente com as companhias The Everyman Theatre e 7.84, nos anos de 1970 e 1980. Estas são, no entanto, ténues relações e parcas influências, pois na origem directa destes trabalhos está a "inimaginável complexidade do mundo moderno", como escrevia, em Fevereiro, no *The Guardian*, o dramaturgo Steve Waters. "Que saudades da Guerra Fria", comenta uma personagem em *The God of Hell* enquanto assiste a um noticiário na televisão. De certo modo, encontra-se nessa frase da peça de Sam Shepard a razão para a recente insurgência deste teatro que provoca – cito mais uma vez Waters – o "desafio necessário aos autores para acolherem no seu trabalho a vida contemporânea", provando no processo que "o palco é um dos poucos lugares onde se podem contar histórias complexas".

Sinónimos e antónimos, com *design* sueco
Göteborg Dance and Theatre Festival 2004

Mónica Guerreiro

> *Faust's Dreams*, a partir de J. W. Goethe, enc. Mahmoud Abou Doma, Alternative Theatre Group (Egipto), 2002, fot. Ehab Yousiff.

Dança contemporânea, teatro, novo circo e *live art*. O festival internacional da segunda cidade sueca tem como prioritários estes territórios da experimentação cénica, no sentido de privilegiar os cruzamentos: entre disciplinas, entre práticas mais devedoras da tradição e outras que absorvem da experiência contemporânea a sua especificidade. Birgitta Winnberg-Rydh, directora artística, optou por delinear um programa quase excessivo na quantidade de espectáculos, conferências, seminários, conversas informais (pequenos-almoços, na verdade) e *workshops* – tanto que seria difícil reconhecer na mais recente edição do Göteborg Dance and Theatre Festival (GDTF) um carácter de mostra ou de "aperitivo" para o que de mais estimulante se produz, por esse mundo fora, nas áreas artísticas referidas. Em Gotemburgo, serviu-se a refeição completa. Com direito a digestivo: a ambiciosa montra (ou hipermercado) de arte escandinava que, ao longo de três dias *non-stop*, permitiu conhecer o trabalho de quatro dezenas de artistas que constituirão a *Nordic Excellence* (assim se intitulava o evento). Entre muitos nomes desconhecidos (além de impronunciáveis), encontrámos pelos quatro palcos um ou outro já familiar, como os noruegueses Baktruppen (apresentaram em Lisboa a peça *Very Good*, no âmbito do *Capitals* – Encontros Acarte 2003). Mas reduzir o GDTF a este "festival dentro de um festival", como a organização lhe chamou, é de uma injustiça clamorosa: durante oito dias – a última semana de Agosto – a cidade metamorfoseou-se em palco (14 espaços de apresentação) e os suecos em massivos consumidores culturais em tempo de férias.

A prática...

Alguns artistas já fizeram o eixo Lisboa-Gotemburgo: Edit Kaldor com o seu reputadíssimo (além de particularmente interessante) *Or Press Escape*; Lone Twin e a sequela do que mostraram por cá, também em *Capitals*, intitulado *Sledge Hammer Songs*; Les Ballets C. de la B. e o mui aclamado (mas não consensual) *Foi;* Marie Brassard já sem os sonhos de Jimmy que nos relatou no CCB há uns anos, mas com *The Darkness* (interpretado em inglês). O que mais interessará aos que lêem será talvez conhecer as investidas não destes, mas dos outros, cuja presença entre nós é mais longínqua ou nenhuma: Carlotta Ikeda e o seu exercício radical-iconoclasta *Togué*, cuja violência abalou as estacas do velho teatro de ópera onde se apresentou; a nova peça de Akram Khan, *ma*, que gera um contacto

< *Togué*, criação de Carlotta Ikeda, Compagnie Ariadone (Japão / França), 2004, fot. Vincent Paris.

intimista raríssimo ente sete bailarinos e três músicos, e quantos mais se tenham deixado emocionar; ou a expressividade quase pueril do *ensemble* egípcio Alternative Theatre Group, de Mahmoud Abou Doma, cujo *Faust's Dreams* me fez, estranhamente, regressar a um tempo em que o teatro era a magia da interpretação embebida de vida até ao osso. Duas razões justificam esta "estranheza": por um lado, não são já realistas os pressupostos da aventura cénica na contemporaneidade e, por outro, como para espantar ainda mais os cépticos, metade dos "intérpretes" da peça são bonecos de gesso, em tamanho real, cuja concepção e disposição oferecia uma contracena fortíssima com os actores (não, não estou a endoidecer) e proporcionava à fábula, de forma para mim inédita, um outro vértice de reflexão.

Continuando nas linguagens além-Europa – parte grande do festival, curiosamente, não calhava mal numa Culturgest, com sua pertinente (e feliz) vocação de aproximar as distâncias –, falemos em maior pormenor do espectáculo que mais opiniões dividiu: o da sexagenária Carlotta Ikeda. Situado num território de ambiguidades e contrastes, *Togué* revelava-se na sua evidência: uma banda francesa de *rock* industrial (ou algum sub-género que não soube identificar) enfrenta a rebeldia de um grupo de dançarinas de butô que, apesar do manifesto pós-feminista, continua a ostentar uma fragilidade só falsamente antagónica. O espectáculo – a tese que o sustenta, mesmo assim mal – é apenas isto: uma estrutura cénica em altura superioriza os homens, violentos, agressivos e uniformes, além de sombrios, e subalterniza as mulheres, delicadas, frágeis e inconstantes, que chegam até à histeria e ao desespero. Não simplifiquemos: procurou-se injectar nuances de coincidência entre os dois mundos (quando o vocalista, bastante sofrível nessa qualidade, "desce" ao nível feminino num diálogo de forças que acaba com Carlotta, a própria, procurando "resgatá-lo"), mas o maniqueísmo é inevitavelmente primário e inquina um espectáculo que tinha pernas para andar. Uma cenografia lindíssima, além de muito funcional, e um desenho de luzes magistral não salvam o barco. Houve, porém, quem se tenha deixado fascinar pelo aparente "choque" (de gerações, das convenções, das leituras dos géneros) propiciado pelo espectáculo. Bocejo e previsibilidade, atiro eu.

O troféu para o mais enternecedor dos espectáculos, dito isto, teve de ficar com *Cirque and the Story of August*, da francesa Cie. Cirque, dirigida por Ueli Hirzel. Quando

> *Cirque and the Story of August*, a partir de H. Miller, criação de Ueli Hirzel, Compagnie Cirque (França), 2002, fot. Marie Clauzade.

a honestidade se impõe, não há como fugir-lhe: a grandeza do novo circo como disciplina, apesar das décadas de maturação do conceito, ainda não se me revelou. Mas se as produções que a essa designação se arrogam forem todas deste calibre, terei prazer em retractar-me. Livremente baseado no conto de Henry Miller *O sorriso aos pés da escada*, este foi para mim o primeiro espectáculo assumidamente circense (trapezista, malabarista, palhaços, números musicais: confirma) que toma como ponto de partida o questionamento da sua própria natureza – desconexa, inútil e ostensivamente anti-contemporânea. Essa assunção do circo como tradição de exibicionismos fúteis e vazios, do carácter nómada das famílias circenses como uma coisa arcaica (além de pouco confortável) e dessas circunstâncias como uma herança nobre arcada com honra, profissionalismo e talento – as principais linhas de pensamento de que um espectador de *Cirque and the Story of August* não pode alhear-se – servem para a companhia montar um exercício auto-referencial, ao qual não faltam os números obrigatórios nem o devido contexto[1]. E "a companhia" são quatro intérpretes-criativos: os quatro intervenientes na acção (que são os únicos a fazê-la acontecer: manipulam cordas, adereços, ganchos, maças, maquilhagem, instrumentos musicais inauditos, roupagens variadas, microfones de apresentador, sapatilhas de pontas – não há mais ninguém a ajudar a calçar, a descer, a sair, a iluminar, a dar som). Um espectáculo hilariante e comovente, feito de compromisso (não de antítese) entre a tradição ("you may like or not, but there is nothing to understand") e a modernidade do (novo) circo (algo para compreender). O que é que se pode querer mais?

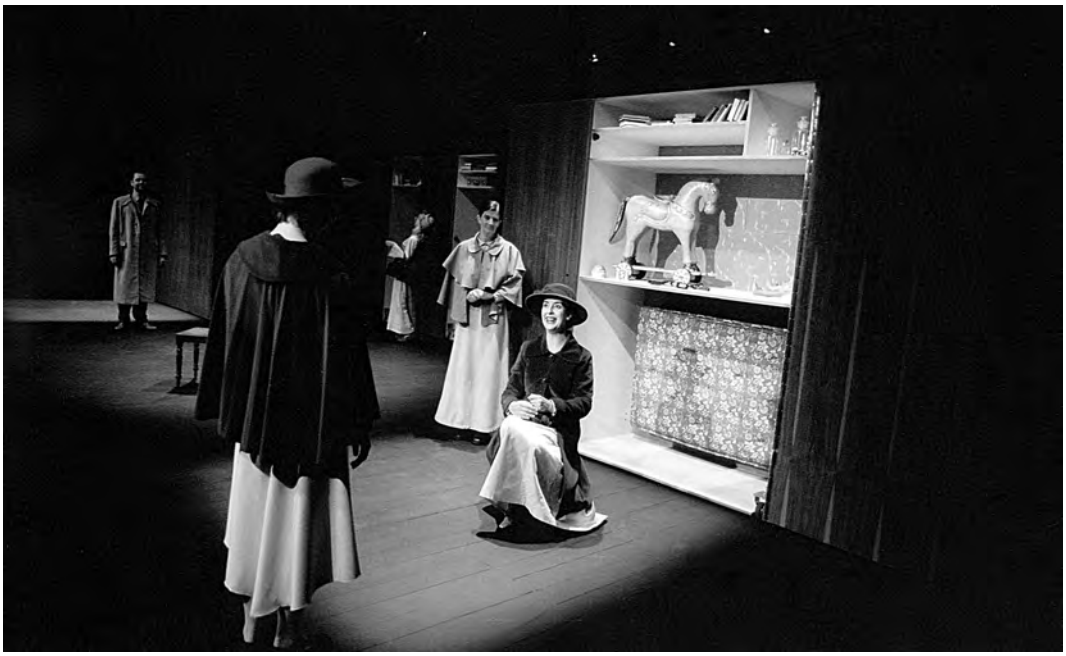
... e a teoria

Acompanhando parte substancial do GDTF, um grupo de doze jovens cidadãos no mundo – a saber: Canadá, Coreia do Sul, Dinamarca, Estados Unidos da América, França, Moldávia, Portugal, Roménia (2), Rússia, Suécia (2) – e três não-menos-jovens-em-espírito-e-cidadania monitoras escandinavas (Margareta Sörenson, directora, Lis Hellström Sveningson, crítica de dança local, e Vibeke Wern, que lecciona crítica no departamento de dança de uma universidade em Copenhaga) frequentaram o Seminário Internacional para Jovens Críticos, iniciativa da IATC / AICT, pela primeira vez destinado a jovens críticos de teatro e dança. Além da vivência social intensa que uma ocasião como esta sempre potencia, pela simples presença comum de pessoas com origens e experiências tão diversas, aquilo que de mais forte ficou como marca dessa semana de "seminarista" prende-se com a constatação da urgência que cada um tinha em expor perplexidades, resolver dúvidas, confrontar problemas, comparar práticas. E a rapidez com que as conclusões quase se nos antecipavam: cada vez menos espaço na imprensa periódica, cada vez mais pressão para que a escrita se execute em frases curtas e compreensíveis (mais *soundbyte*, mais *info-tainment*, menos análise), cada vez mais empregos paralelos para compensar uma realidade que todos, sem excepção, testemunharam – nenhum crítico contratado, nenhum crítico a tempo inteiro. Aquilo que dizem sobre a classe artística ("once an actor, always a waiter") parece ser cada vez mais verdade também acerca daqueles cujo estatuto laboral – ainda que do "outro lado da barricada" – coincide em precariedade e instabilidade.

Mas nem tudo é de lamentar: a própria existência destes encontros só pode ser um sinal da vitalidade da actividade crítica, em países – em continentes – tão diferentes entre si. E uma oportunidade para aprender, com os comissários nacionais, um pouco do que por lá se passa. Na verdade, a ausência de representação britânica ou italiana não pareceu inoportuna: em teatro, são as referências que (quase) todos partilhamos... A complexidade das geografias (sociais e artísticas) canadiana francófona, sul-coreana, da ex-URSS ou – porque não afirmá-lo? – portuguesa preencheu de curiosidade as manhãs de trabalho e discussão, que sempre terminavam cedo demais para completar o inevitável exercício comparativo. A nova-iorquina Kerri Allen falou de fenómenos globais, como o musical *The Producers*, mas também de dois recentes prémios Pulitzer, Nilo Cruz e Susan Lori Parks, para explicar a crescente importância da arte de e sobre as minorias: dez anos depois de *Anjos na América*, começa a falar-se de reconhecimento e unanimidade. Inacreditável é a tendência de certos críticos, como o dinamarquês Johan Bröndsted ou a sueca Ann Tomic, para "ler" questões de género em praticamente todas as *performances* a que assistimos em conjunto: mas esse parece ser um traço comum à criação artística escandinava, que tem a capacidade de iniciar ou continuar as discussões sociais relevantes. Desemprego e feminismo parecem ser os tópicos do dia: no jornal da manhã e no espectáculo ao fim da tarde. Um teatro com contornos de vida, uma dança que ambicione dizer tudo: mais do que debater as problemáticas da crítica, os críticos reuniram-se em torno da criação, que é aliás aquilo que interessa e a que sempre regressaremos.

[1] Esta noção de dramaturgia construída a partir da ligação de números ("acts") sem relação entre si é comum a algumas experiências de novo circo – expressão que, apesar de desadequada, continua a usar-se à falta de melhor termo que o distinga do circo dito tradicional. Sobre estes e outros traços identificativos da prática circense contemporânea, vejam-se os textos de Jean-Michel Guy sobre a temática – "O que é o circo? (sete definições em liça)" e "A emancipação das 'artes de circo'" – assim como a entrevista de Isabel Alves Costa e António Ramos ao Circolando, por ora o mais consciente dos colectivos portugueses de artes circenses, incluídos no número 2 de *Cadernos do Rivoli* (Porto, 2004), dedicado especificamente ao novo circo.

Como se fosse a primeira vez
O cerejal
Rui Pina Coelho



< *O cerejal*, de Anton Tchekov, enc. Rogério de Carvalho, Escola da Noite, 2003 (António Jorge, Margarida Dias, Sílvia Brito e Sofia Lobo), fot. Augusto Baptista.

Título: ***O cerejal*** (*Visnëvyj sad*, 1904). *Autor:* Anton Tchekov. *Tradução:* Carlos Porto (*O Jardim das Cerejeiras*). *Versão:* Rogério de Carvalho e Sílvia Brito. *Encenação:* Rogério de Carvalho. *Cenografia:* João Mendes Ribeiro. *Figurinos:* Ana Rosa Assunção. *Desenho de luz:* Jorge Ribeiro. *Interpretação:* António Jorge, Carlos Marques, José Pinto, Margarida Dias, Marta Gorgulho, Miguel Rosas, Neusa Dias, Pedro Mendonça, Ricardo Correia, Rui Damasceno, Sílvia Brito, Sofia Lobo, Pedro Pires Pinto, Valdemar Cruz. *Produção:* Escola da Noite. *Local e data de estreia:* Oficina Municipal de Teatro, Coimbra, 3 de Setembro de 2004.

Tchekov tem uma coisa muito boa: faz aparecer as personagens e depois no final fá-las desaparecer. E portanto, esse sítio onde as personagens se encontram – o palco – parece que é um espaço de errância. Parece que é um espaço onde elas estiveram adormecidas e acordam.

Rogério de Carvalho[1]

1.

Rogério de Carvalho não é propriamente um iniciado no universo de Anton Tchekov. Será até difícil encontrar um encenador português que tantas vezes tenha trabalhado este autor. Com efeito, esta é a oitava incursão do criador no domínio Tchekoviano. Excepção feita a *Ivanov,* encenou todas as peças longas do autor russo: *As três irmãs*, GITT, 1977; *Tio Vânia*, Teatro na Caixa, 1980; *Platonov* e *Tio Vânia*, TEUC, 1990 e 2000, respectivamente; *Jardim das cerejeiras*, TEAR, 1989; *A gaivota*, Teatro do Mundo, 1982; *Três irmãs*, Companhia de Teatro de Almada, 2003. Poderá ainda juntar-se a esta lista *Tio Vânia* (*Uncle Vanyi,* de Howard Barker), que encenou para As Boas Raparigas..., em 2000[2].

Por tudo isto, estabelece-se entre Rogério de Carvalho e Tchekov uma relação quase metonímica, sendo, em grande medida, o seu percurso marcado pelas suas encenações do dramaturgo russo. Essa "afinidade electiva" ter-lhe-á valido, em 1980, o Prémio da Crítica de Melhor Encenação por *Tio Vânia*.

Em 2002, altura em que foi distinguido com o Prémio Almada do MC/IPAE, Rogério de Carvalho afirmou em entrevista ao jornal *Público* (4/3/2000): "Em todos os trabalhos que tenho feito não sou a pessoa fundamental". Convocamos esta afirmação porque cremos que ajuda a entender o feliz "casamento" entre o encenador e o autor russo, na medida em que os textos de Tchekov motivam

[1] Duma entrevista concedida ao autor, em 2002, no âmbito da realização do trabalho final do Curso de Especialização em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

[2] Para outras informações sobre os trabalhos de Rogério de Carvalho ou Tchekov em Portugal veja-se a CETbase – base de dados do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa: www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm.

uma atitude colectiva. Senão, ouçamos Peter Stein (2002: 27, 28): "Tchekov deixou tanto espaço, tanta liberdade entre as frases, os objectivos das frases, e mesmo entre as palavras, que o actor pode preencher os vazios com o seu estado psicológico, o seu eu". E é precisamente por aqui que Rogério de Carvalho tem vindo a construir a sua reputação como um magistral director de actores.

O cerejal (1904) motivou vários espectáculos em Portugal, com a particularidade de ter sido alvo de diferentes traduções, começando pelo título. Assim, foi *O pomar das cerejeiras* na encenação de Luzia Maria Martins (Teatro Estúdio de Lisboa, 1965); foi depois *O jardim das cerejas* na encenação de João Lourenço (Novo Grupo, 1987); e *Jardim das cerejeiras* com Rogério de Carvalho (TEAR, 1989). Integrado nos Festivais de Lisboa de 1990, Otomar Krejka apresenta *O cerejal* com a companhia checa Ze Branou II; e, em 1999, os britânicos *Lisbon Players* apresentam *The Cherry Orchard*, com encenação de Jonathan Weightman. A partir de 2001, o título parece fixar-se em *O cerejal*: é com este título que o Bescénio o apresenta, em 2001, com encenação de António Rama; e que os alentejanos BAAL 17 o levam à cena, no ano seguinte, com encenação de Andreas Poppe. Em 2003, Lúcia Sigalho concebe uma instalação teatral com o título *Cerejal (materiais de trabalho)*, fazendo um inteligente aproveitamento cénico da Casa d'Os Dias da Água. O ano de 2004 é o ano d'*O cerejal* d'A Escola da Noite.

2.

Em 1989, no programa do espectáculo *O jardim das cerejeiras* (TEAR), Carlos Porto – o tradutor do texto – escrevia: "Preferimos [este título] porque a palavra 'jardim' remete para o mundo despreocupado e belo de Liubov Andréevna Ranievskaia, e 'cerejal' ou 'pomar' para o mundo do negociante Ermolaí Alexeevitch Lopakhine. E é o [mundo do] primeiro que é destruído". Partindo da mesma tradução (revista pelo encenador e por Sílvia Brito), Rogério de Carvalho opta então por *O cerejal*. Terá esta mudança em conta a leitura dramatúrgica expressa por Carlos Porto ou será apenas o reflexo de uma cristalização do título em *O cerejal*?

O espectáculo não responde cabalmente a esta questão. A Escola da Noite divulga-o como "um poema teatral sobre o sofrimento da mudança"; contudo, o registo naturalista da interpretação parece contrariar uma aproximação metafórica. Por outro lado, a encenação de Rogério de Carvalho parece recusar a apologia de uma leitura histórica, de conflito de classes. A resposta parece-nos estar na solução encontrada para a representação do próprio jardim / cerejal – ou melhor, a sua não-representação.

À questão "mostrar ou não mostrar o jardim" (fulcral para uma aproximação a este texto), o encenador responde tornando-o invisível. Constitui-se assim como uma experiência puramente intelectual, reforçando com isso o poder evocativo da palavra. Nesse sentido, o cerejal / jardim não é representação do mundo pragmático de Lopakhin, nem do mundo despreocupado de Liubov. É antes de mais uma demonstração de como hoje, num momento em que o passado se torna vago e o futuro incerto, só a palavra nos serve como modo de relacionamento, embora a saibamos – tal como as personagens d'*O cerejal* nesta encenação – insuficiente. Vemos pois, nesta leitura, uma resignada "tragédia da linguagem".

Ainda em 1989, Rogério de Carvalho descrevia o *Jardim das cerejeiras* como "uma metáfora ilustrativa" para uma situação de anomia em que "os indivíduos [se] sentem inseguros, porque lhes faltam os elementos valorativos, os padrões fixados pela antiga sociedade"[3]. Em 2004, n'*O cerejal* d'A Escola da Noite, há mais resignação e imparcialidade do que uma atitude denunciadora. Assistimos a um passado que se acaba (Liubov, Gaev e o jardim) e um futuro que se anuncia vago (Trofimov e Ania), incerto (Lopakhin, Varia) e longínquo (Paris).

Rogério de Carvalho (aliás, como Tchekov) não toma partido por nenhuma das duas posições. Contudo, não

[3] "Anomia: estado da sociedade em que desaparecem os padrões normativos de conduta e de crença e o indivíduo, em conflito íntimo, encontra dificuldade para conformar-se às contraditórias exigências das normas sociais". (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2003)

< *O cerejal*, de Anton Tchekov, enc. Rogério de Carvalho, Escola da Noite, 2003 (António Jorge e Sílvia Brito), fot. Augusto Baptista.

resiste em caricaturar Liubov e Gaev como uma parelha trágica. Há nestas duas personagens uma nostalgia patética por um mundo perdido ao mesmo tempo que lhes descobrimos uma resignação poética – como se se soubessem anacrónicas e assim desejassem continuar.

O comerciante Lopakhin e o jovem estudante Trofimov (como aliás, Charlotta, a preceptora) aparecem como personagens excessivamente positivas, o que parece contrariar o tom geral de resignação e imparcialidade que marca o espectáculo.

Há, porém, um outro plano que o espectáculo explora: o da representação metateatral. Podemos, com efeito, descobrir uma leitura transversal sobre o próprio destino do teatro, sublinhada sobretudo pelas personagens de Firs, o velho criado, e Epikhodov, o contabilista. Firs dá corpo ao que se pode considerar um representante do teatro. Aquando do discurso inflamado de Trofimov (acto II), o velho criado está afastado do centro das atenções, fora do espaço cénico, junto da parede preta e da maquinaria teatral – e resmunga, quase inaudível. Com o seu chapéu e bengala, de preto, Firs é uma personagem oriunda do próprio teatro. É Fred Astaire e Chaplin, é o teatro do século XIX, tudo ao mesmo tempo. É um teatro que se acaba.

Epikhodov é o bufão, o gracioso. Uma personagem puramente codificada que deriva das convenções teatrais. A esta leitura poder-se-á juntar Duniacha, a criada, merecedora herdeira de toda uma tradição teatral de criadas vigorosas. Estas personagens fazem com que este *O cerejal* se constitua como um jogo sobre o próprio teatro e o(s) seu(s) fim(ns).

Uma das grandes virtudes deste espectáculo é, cremos, a utilização do som. A pontuação sonora cria magistralmente a tensão pretendida e ajuda à constituição mental daquilo que não é mostrado ao público, movendo-se entre o visível e o invisível (o comboio que passa, as árvores que caem, os portões que se fecham...).

Quanto à cenografia, falha na evocação da ideia de peso, herança, confinamento do espaço, como pareceria visar. São quatro grandes caixas de madeira, que ora estão perto do público ora mais afastadas. A sua movimentação – puxadas ou empurradas pelos actores – provoca muitas vezes movimentos cénicos que entram, todavia, em gratuita ruptura com o registo de interpretação. Depois de um momento de surpresa inicial, dadas a dimensão e utilização das caixas, todos os outros efeitos surgem como repetições. O mais conseguido será o da criação do quarto das crianças: uma caixa abre-se e "nasce" o quarto, com os indispensáveis (desde Strehler) brinquedos.

No final do espectáculo, em que um dos grandes caixotes se abre e descobre o armário com cem anos, o efeito já pouco surpreende. Contudo, é um claro indicativo da leitura de resignação que é proposta com este *O cerejal*: o armário permanece apesar de todas as ameaças de mudança. O mesmo é sublinhado com a morte em palco de Firs, que se resigna – também ele – ao seu abandono. Contudo, parece-nos que o encenador quer deixar ficar a pergunta: até quando?

Rogério de Carvalho volta a abordar Tchekov com a frescura de uma primeira vez. Propõe-nos um percurso memorável entre exibição e ocultação, através de um dos textos fundadores do teatro que vemos e fazemos hoje, naquele que é um dos mais sérios acontecimentos teatrais que assinalaram os cem anos sobre a morte de Anton Tchekov e a estreia do texto no mítico Teatro de Arte de Moscovo.

Referências bibliográficas

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2003), Lisboa, Temas e Debates.
STEIN, Peter (2002), *Mon Tchekov*, Arles, Actes Sud.

Para além do texto
Para além do Tejo
Christine Zurbach

> *Para além do Tejo,* enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional, 2004 (Mónica Garnel, Gonçalo Waddington, Nuno Lopes, Romeu Costa, Adriano Carvalho e Carla Galvão), fot. Rui Mateus e Patrícia Poção.

Título: ***Para além do Tejo****. Concepção e encenação:* Miguel Seabra. *Assistência artística:* Natália Luíza. *Espaço cénico e figurinos:* Marta Carreiras. *Desenho de luz:* Miguel Seabra e José Manuel Rodrigues. *Música original e espaço sonoro:* Fernando Mota. *Interpretação:* Adriano Carvalho, Carla Galvão, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Mónica Garnel, Nuno Lopes e Romeu Costa. *Co-produção:* Teatro Meridional e CCB / Centro de Pedagogia e Animação. Projecto integrado no *Percursos 2004 – Festival Europeu de Artes do Espectáculo para um Público Jovem. Local e data de estreia:* Teatro Garcia de Resende, Évora, 9 de Outubro de 2004.

Elaborado entre Outubro de 2003 e Outubro de 2004, data da sua apresentação ao público em Évora, e designado pelos seus autores como "um projecto-espectáculo"[1], *Para além do Tejo* inscreve-se nas escolhas artísticas de uma companhia que procura ter com o espaço de criação e de recepção do trabalho teatral uma relação privilegiada. É um espectáculo exemplarmente orientado em torno de uma temática recortada da realidade do mundo que nos rodeia, esteticamente transformada numa "peça de teatro sobre a região e gentes do Alentejo, tendo como referência o distrito de Évora". Reflectindo uma das linhas mestras das opções dramatúrgicas do Teatro Meridional, o texto de apresentação esclarece o espectador sobre o processo de construção do espectáculo: "O Teatro Meridional procurou e recolheu imagens, fragmentos de cantos, músicas e estilhaços, reinterpretados em várias histórias, levadas (...) a palco", resultado do que se designa aqui metaforicamente por "viagem teatral". Consubstanciada num modo de criar assente na ideia de pesquisa, esta proposta teatral surge, assim, como expressão harmoniosa e feliz do cruzamento entre as preocupações próprias do olhar do antropólogo e do artista, uma combinatória que resulta num (e dum) modo de escrita do espectáculo teatral eminentemente poético. Entenda-se a palavra "poético" como designação tanto do próprio "fazer" artístico, como do seu resultado, no objecto estético que fica dessa construção.

A característica desta última criação do Teatro Meridional mais imediatamente perceptível pelo espectador do teatro dito tradicional será a questão do texto e do seu tratamento no espectáculo. No sentido comum, o texto, geralmente concretizado por palavras organizadas em diálogos distribuídos entre personagens, é entendido como ponto de partida da representação e sua componente fundamental. Mas, neste caso, a encenação de *Para além do Tejo* propõe uma relação teatral outra com a(s) palavra(s) que se situa, diríamos, para além *do* ou *de um* texto, mas que nele se manifesta num jogo dialéctico de presença / ausência. Ostensivamente raros, ou apenas esboçados, por vezes mal ou pouco inteligíveis, ganhando deste modo um valor redobrado porque surpreendem, pela sua estranha economia, os signos verbais interpelam

[1] Todas as citações que aparecem neste artigo são retiradas do material de apresentação do espectáculo publicado no âmbito do programa "Percursos", na sua edição de Outubro de 2004.

< *Para além do Tejo,* enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional, 2004 (Gonçalo Waddington, Nuno Lopes, Adriano Carvalho, Carla Galvão, Mónica Garnel e Romeu Costa), fot. Rui Mateus e Patrícia Poção.

< *Para além do Tejo,* enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional, 2004 (Nuno Lopes, Adriano Carvalho, Romeu Costa e Gonçalo Waddington), fot. Rui Mateus e Patrícia Poção.

o espectador para uma outra forma de escuta, que valoriza o significado do silêncio no teatro. E os elementos não verbais, em particular o espaço despido, os objectos escassos e a música ao vivo, quase omnipresente, passam a assumir uma importante função discursiva e narrativa, indispensável para / na percepção global da representação. Assim, o espectador é confrontado com um espectáculo no qual o termo "texto" reencontra o seu significado etimológico de "tecido" (ou "textura"). Ao longo da representação, pela sua componente sonora e plástica, pelo trabalho gestual e corporal a que conduz os seis actores que fazem o teatro acontecer e nele se orientam como se dum mapa se tratasse, o texto urde-se como uma teia diante do espectador. Espaço e jogo teatral partilham, juntos, o protagonismo. É, de resto, um modo de fazer deliberado e quase sistemático na prática do Teatro Meridional que, em doze anos de actividade e vinte e duas produções, apenas regista dois espectáculos de texto teatral. Um músico, integrado na proposta da encenação, partilha com os actores, cuja voz se esgota em escassas falas ludicamente conotadas com o falar alentejano, o espaço acústico.

Como vimos, o processo criativo desenvolvido na peça *Para além do Tejo* envolve ainda outro *texto*, preexistente ao espectáculo na forma dos materiais que este reescreve poeticamente. Tal texto não é senão a realidade do quotidiano vivido no Alentejo, designada pelos autores da encenação como "especificidades da região portuguesa Alentejana – memória, presente ou futuro". Mas a encenação torna muito claro que esse Alentejo, que existe como texto subjacente àquele que se torna visível em cena no momento discursivo de produção da significação, se distingue daquele que, mais ou menos presente no imaginário individual e colectivo português, apenas se resume em imagens míticas e familiares a ele associadas, muitas delas já gastas, e veiculadas em clichés bem conhecidos do espectador. Assim, numa escrita quase minimalista que sustenta o ponto de vista adoptado na reelaboração que dele é proposta, este real do Além do Tejo surge numa tensão permanente entre o previsível e a surpresa da sua desmontagem ou até da sua negação. Ao espectador, este teatro pede que vá além do literal e

que coopere, relacionando este mundo em cena com o mundo fora de cena, aqui valorizado humana, ética e esteticamente, à maneira do que já fizeram, na pintura ou no desenho, Rogério Ribeiro ou António Ribeiro Pavia, ou, na literatura, Manuel da Fonseca ou José Luís Peixoto, inscritos em filigrana neste trabalho. Assim, a imagem clássica do Alentejo, planície deserta, surge recriada no início da representação com uma proposta cenográfica (quase) fria, impondo uma certa gravidade ao ambiente instalado. Numa luz ténue, revela-se um espaço vazio, abandonado, mas a sugestão não é ilustrativa: é um espaço expectante. Conotado de imediato como lugar em demanda do jogo teatral, pelo recorte de um rectângulo de luz no chão, pela sombra de uma cadeira no meio, pelo fundo iluminado onde passa a lua, este chão corresponde ao despojamento cénico que caracteriza o estilo da companhia, no qual "o trabalho do actor é protagonista". Surge a música. O vazio é povoado pouco a pouco por seres animados. São os actores, com roupas brancas e cinzentas, chapéus ou bonés, compondo figuras familiares, esbatidas, mais do que personagens; e trazem objectos banais, mas essenciais: cadeiras, bancos, cajado e, mais tarde, um pano de *patchwork* com o avesso de cor vermelha. Movimentam-se lentamente, andam curvados; sentam-se e olham, graves e silenciosos, para a plateia. Instalaram o teatro oferecendo-lhe os seus corpos e a sua sensibilidade.

A encenação desenvolve-se numa sucessão de quadros, animados por pequenas narrativas. Nesta escrita, também a palavra "encenação" é enriquecida: assiste-se a um "pôr do texto", "teatro em cena(s)", pequenos acontecimentos que são dispostos "na cena", "palco" como imagens cujo movimento é essencialmente fabricado com o "apoio expressivo [do] gesto e [da] narrativa apoiada no movimento significativo". O significado do quadro é desenvolvido passo a passo, num desenrolar ritmado em acções simples, recortadas em gestos ou atitudes físicas familiares, por vezes pontuados por conotações, no limiar do cómico, que criam rupturas favoráveis a uma leitura "outra" do mundo de referência. Por exemplo, a cena inicial, materializada pela entrada de cada um dos actores sucessivamente até comporem a imagem esperada, anima-se pouco a pouco com gestos simples, que fazem nascer o calor de uma lareira do Inverno assim sugerido; os sons tornam-se acção: um instrumento de música produz a imagem sonora do crepitar do lume e preenche o silêncio, a passagem lenta do tempo, finalmente encerrado pelas badaladas nocturnas do relógio. Um apontamento gestual inesperado – o gesto da mosca apanhada no ar – surpreende pelo efeito que produz, quase cómico, e quebra a distância entre a solenidade do teatral e a singeleza do real. Nesse modo peculiar de contar a banalidade do quotidiano aqui reproduzido no teatro pede-se ao espectador um outro olhar, disponível para a fragilidade e a dimensão humana dos seres e das suas vidas. O quadro dilui-se, e os actores / personagens voltam, num movimento contínuo, a ocupar o espaço numa nova imagem: caminham, em fila e em círculo, acelerando progressivamente o ritmo num arranjo coreográfico, para o trabalho mecânico do campo.

A organização narrativa das histórias mostradas segue um princípio temático. Um dos temas é o do trabalho, colectivo e repetitivo, com o cansaço e o envelhecimento dos corpos, que leva ao desespero e à morte, ou ainda à revolta narrada na cena da canção alusiva aos mineiros. Contrasta com um outro, o do lúdico, também colectivo, expresso na alegria da festa partilhada, dos foguetes que provocam medo e deslumbramento, da passagem do mundo sonhado do circo que transfigura a realidade e rompe com os seus limites, das cenas comoventes da infância rememorada, do alívio da aparição da chuva que fecha o espectáculo. Ao longo da peça, os dois temas surgem entrelaçados como, por exemplo, na cena do circo. A música alegre, os gestos de acenar, as palmas dos espectadores e o falar castelhano da apresentadora instalam um quadro convencional de leitura previsível, mas que se revela outro, num processo de desmontagem do óbvio para fazer aceder a uma outra leitura da realidade: na pista, os equilibristas circenses caem mas, heróicos, não morrem; dois ilusionistas assumem a difícil habilidade de enrolar e fumar um cigarro; outro comete a proeza de cavar, semear, regar a terra, ver germinar a semente – que irrompe com pujança e quase agressividade, e cresce a tal ponto que fecha o homem na seara/prisão. No circo como na realidade o jogo é de vida e de morte. Num espaço intermédio, entre trabalho e prazer, surge o disfórico de dramas individuais, em cenas quase realistas mas cujo dramatismo é esbatido por outras tonalidades, e inversamente. Por exemplo, na cena dos dois enforcados, o irrisório, que recorda Beckett, é completado pela beleza estranha da imagem da alma que escapa do corpo que vimos em penosa tarefa de levar a cabo o ritual físico da sua libertação. E se a morte ocupa nessa altura o espaço da cena – com os suspiros, os ruídos, os choros das mulheres que levam cada uma o seu morto, hirto, sem peso já –, o quadro seguinte, que entretanto se esboçou, desfaz a tensão: na taberna, joga-se às cartas. Os enforcados, como que ressuscitados, envolvem-se animadamente na nova cena mas, ao prazer do jogo, e da batota desvendada no fim, substituem-se o desastre da bebedeira do vencido e o desgosto da mulher aflita. Euforia e disforia, de novo e no fim, a ritmarem o espectáculo.

A aparente simplicidade do espectáculo não deve enganar. Na verdade, a proposta do Teatro Meridional problematiza com rigor e optimismo uma questão decisiva para uma "poética" actuante do teatro: procurando mostrar como tornar o real um acontecimento teatral, acaba por tornar o teatro um acontecimento da realidade e da história, como processo de "memória, presente e futuro".

Tremer diante do tempo*
Os persas
Miguel-Pedro Quadrio

< *Os persas*, de Ésquilo. enc. Carlos J. Pessoa, Teatro da Garagem, 2004 (Ana Palma), fot. Rodrigo Duarte.

Título: ***Os persas*** (472 a. C.). *Autor*: Ésquilo. *Tradução:* Manuel de Oliveira Pulquério. *Encenação:* Carlos J. Pessoa. *Dramaturgia:* David Antunes. *Cenografia:* Sérgio Loureiro. *Figurinos:* Maria João Vicente. *Música:* Daniel Cervantes (composição e interpretação). *Desenho de luz:* João d'Almeida. *Desenho de som:* Vasco Soares e Tiago Miranda. *Interpretação:* Ana Freitas, Ana Palma, Elmano Sancho, Fernando Nobre, Flávia Gusmão, Maria João Vicente e Miguel Mendes. *Co-produção:* Teatro da Garagem e Centro Cultural de Belém. *Local e data de estreia:* CCB, 17 de Setembro de 2004.

Diante de vós estão aqueles a quem chamam os Fiéis. Toda a nobreza persa partiu para a terra da Hélade, enquanto nós ficámos para guardar o palácio real, rico de opulência e de ouro. Foi Xerxes, nosso rei e senhor, filho de Dario, que, em atenção à nossa dignidade de anciãos, nos escolheu para velar pelo país.

Ésquilo, *Persas* (fala inicial do Corifeu)

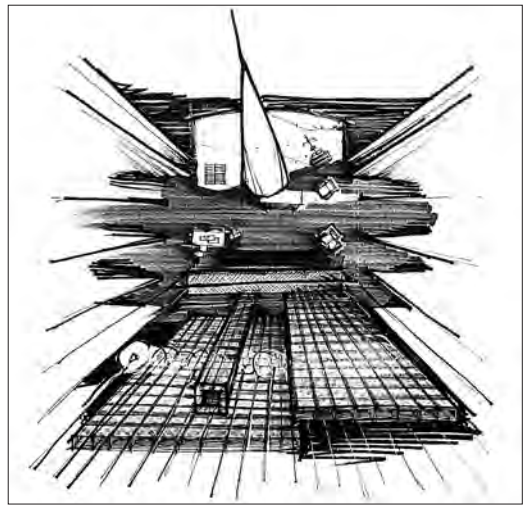
Na crítica à encenação do espanhol Mário Gás da *Orestia* (458 a. C.), de Ésquilo, que vira na edição de 2004 do Festival de Teatro Clássico de Mérida[1], salientei que o passado do tragediógrafo grego e o nosso inquietante presente se fundiam exemplarmente na lancinante interpelação aos deuses mudos que encerrava a representação da trilogia (Quadrio 2004c)[2]. Nessa adição extratextual, Gas reintroduziu o Vigia no espaço cénico, então com os olhos vendados de sangue, reuniu em torno dele todos os actores, numa apertada composição alegórica, e fê-lo repetir, até ao esgotamento vocal e enquanto se desvanecia a iluminação, um verso dessa personagem de *Agamémnon*, extraído da fala que abre a peça: "¡Aún estoy acechando una señal!" ("ainda espero um sinal"; tradução minha de Ésquilo 1986: 373).

Curiosamente reencontrei na leitura dos *Persas* (472 a. C.), também de Ésquilo, de Carlos J. Pessoa essa mesma consciência torturada de que os homens, impelidos pela sua desmesura (*hybris*, em grego), revivem sempre erros semelhantes, independentemente do tempo, lugar, contexto cultural e civilizacional em que amam, odeiam e se combatem. Pode entender-se esta convergência como um sinal anti-trágico que não indicia já a desconfiança metódica – herdada do(s) modernismo(s) – numa História edificante, fonte de aprendizagem e renovação, antes reforça o desencanto pós-moderno diante de todas as grandes narrativas. Tornadas incompreensíveis ou insustentáveis pelo silêncio – às vezes ensurdecedor – da(s) linguagem(ens), abonam a impressão sociológica da

[1] *Orestíada* foi uma co-produção do FTCM, Festival Grec de Barcelona e Teatres de la Generalitat Valenciana e teve a sua estreia absoluta a 5 de Agosto, no Festival Sagunt a Escena 2004 (no Teatro Romano de Mérida foi levada à cena a 19 de Agosto).

[2] *Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Euménides* são, por esta ordem, as peças que integram a trilogia, única ciclo de três tragédias gregas que se conservou.

> *Os persas*, de Ésquilo. enc. Carlos J. Pessoa, Teatro da Garagem, 2004 (Maria João Vicente), fot. Rodrigo Duarte.



> *Os persas*, de Ésquilo. enc. Carlos J. Pessoa, Teatro da Garagem, 2004, esboço do cenário.

circularidade do(s) tempo(s) e da(s) circunstância(s), que limita o indivíduo a uma solitária incomunicabilidade ("... Ate[3] atrai os mortais às suas redes, donde já não conseguirão escapar..."), sem outro horizonte que não seja o da permanente reinvenção dos afectos.

No ano em que comemorava 15 anos de actividade, o Teatro da Garagem já fizera o seu balanço "lunar" com *Quadros de uma exposição*, um desvario lírico e íntimo (quase privado) escrito e dirigido por Pessoa (estreou-se a 29 de Janeiro, no espaço do Poço do Bispo). Nesse espectáculo, duas estratégias cénicas instauraram os pontos-chave do exame (cf. Quadrio 2004a): o primeiro, sobre a comunicabilidade (o confronto dentro de duas duplas de intérpretes[4], constituídas por um veterano e um recém chegado, testava a possibilidade e qualidade do diálogo entre a geração de actores que, desde a fundação, partilhou o projecto da Garagem e aqueloutra, mais jovem, que só recentemente o integrou); o segundo, acerca da continuidade (as irrupções de um hipotético ensaio da *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, denunciavam a hipótese de o colectivo poder vir a produzir outros textos dramáticos, que não só os do seu fundador, actual director e encenador habitual).

O trabalho sobre *Persas* correspondeu, a meu ver, ao lado solar do balanço. Esse desejo de exposição tornou-se desde logo evidente no facto de o grupo ter aceite o convite de Miguel Abreu para, em ano celebratório, estrear a 38ª criação num espaço de reconhecida visibilidade (Grande Auditório do CCB) e diante de um público indiferenciado, que não se restringiria apenas à "tribo" que agora frequenta o novo espaço da Garagem e que, ao longo destes quinze anos, seguiu o grupo nas suas deambulações geográficas. Essa mesma vontade de abandonar a garagem de todas as incertezas manifestara-se já na decisão de estrear no Porto *O significado da mobília* (TeCA, 20 de Maio), trabalho imediatamente anterior a *Os persas*. Mas o especial interesse do espectáculo não resultou tão só e apenas duma concretização bem sucedida destes dois factores extrínsecos (mesmo se atendermos à invulgar afluência de público). O que nele me pareceu particularmente luminoso foi o modo como a encenação cruzou o horizonte inscrito pela mais antiga tragédia grega que chegou até nós com a revisitação e reforço da identidade estética do Teatro da Garagem, ao mesmo tempo que deixava bem clara a pertinência de recuperar esta intriga – a malograda tentativa de Xerxes para subjugar a Grécia – no contexto político actual. Sigamos de perto este duplo movimento.

Um espectador duma tragédia encenada hoje toma o seu lugar no anfiteatro depois de ter "consumido", em tempo real, os "horrores" que lhe chegam dum espaço abstracto: desde os restos calcinados de centenas de madrilenos que se acumularam nas linhas de uma estação de comboios onde nunca esteve, passando pelo olhar vazio dos seropositivos enjeitados numa África que desconhece, até às centenas de milhar de mortos provocados por um maremoto num continente que nunca visitou. Essa experiência do trágico desmedidamente indiferente, que cada um (di)gere no frenesim apático dum *zapping* televisivo, reduz consideravelmente a eficácia dos efeitos da catarse, previstos por Aristóteles. Ora, como já assinalei noutro texto (Quadrio 2004b: 32), o Teatro da Garagem vem respondendo à nostalgia inscrita nessa impossibilidade – e também à secura do distanciamento brechtiano, seu contraponto na segunda metade do século XX – com uma concepção do acto teatral que se afirmou, ética e esteticamente, através dessa partilha de mágoas e de uma linguagem artística em constante fuga lírico-*pop*.

Escolhendo *Os persas*, onde a repercussão da desmesura imperialista caminha a par do elogio da liberdade, Carlos J. Pessoa não provocou o espectador apenas politicamente, já que a estrutura da trama – vincando o contraste entre a carnificina que apenas ecoa em cena (pela voz do Mensageiro, do fantasma de Dario e, finalmente, do próprio Xerxes) e a inacção daqueles a quem só se permite tentar visualizá-la (o Coro dos Anciãos e a Rainha viúva) – se adequava, com inesperada exactidão, tanto ao problema geral do lugar do teatro na actual

[3] "Deidade que personifica o erro. Sem que os mortais se apercebam, Ate posa-lhes na cabeça, cega-lhes a mente e indu-los à ruína" (Ésquilo 1986: 222 e nota 10, traduções minhas).

[4] Maria João Vicente *versus* Fernando Nobre e Miguel Mendes *versus* Ana Palma.

< *Os persas*, de Ésquilo. enc. Carlos J. Pessoa, Teatro da Garagem, 2004 (Fernando Nobre), fot. Rodrigo Duarte.

avalanche comunicativa da *sociedade do espectáculo*, como ao autoquestionamento em que a Garagem se encontrava empenhada.

Esta espiral de aproximações e distâncias paradoxais encontrou, desde logo, uma impressiva concretização plástica no irónico espaço cénico de Sérgio Loureiro e nos instáveis figurinos de Maria João Vicente, já que ambos recorreram a reciclagens urbanas ou desfocagens paródicas de materiais menos nobres: uma mala invertida na cabeça do Corifeu, pilhas de caixas de plástico pelo magnífico Palácio de Susa, um sofá descambado pelo trono de Dario, uma enorme mesa real que se transforma numa vulgar laje da metal, cobertores de refugiados modernos a resguardarem os derrotados que regressam, o espectro de Dario a ascender do infernos de riquexó e em roupa interior, um vestidinho pífio, androginamente desindentificador, pelas vestes que o magnífico Xerxes rasgou na derrota. Mas a sensação de profundo e quase esquizofrénico abandono não deriva só do estilhaçado trabalho plástico. A dramaturgia de David Antunes e a encenação de Carlos J. Pessoa insistem muito claramente, desde o início, na segunda via aristotélica de catarse: a piedade. E logo no impressivo monólogo de abertura do Corifeu, Maria João Vicente instaura a direcção dessa "piedade", que não se reduzirá à comiseração empática com o sofrimento alheio, apontando antes para a noção de compaixão (do latim *cum* + *passio*, partilhar a dor). Ora, na posterior evolução do registo e do movimento dos actores intrometer-se-ão, a pouco e pouco, sinais de um desequilíbrio, que só as consequências da guerra não poderiam explicar. Este aligeiramento fortemente histriónico, que me pareceu especialmente eficaz nas interpretações cruzadas de M. J. Vicente (Corifeu), Flávia Gusmão (Mensageiro) e Ana Palma (Rainha) – e pena foi que os dois coreutas (Ana Freitas e Elmano Sancho) não atingissem o mesmo nível –, sintonizou-se admiravelmente com os medos, esperanças, taras e contradições que cada espectador contemporâneo transporta, enleado como está numa rede informativa sobre um mundo que domina cada vez menos. E foi este o contexto que plenamente justificou a (porventura polémica) desconstrução trocista das personagens fantasma de Dario e Xerxes (dois magníficos trabalhos de Miguel Mendes e Fernando Nobre). Neste arruinado quadro urbano – onde um semi-deus pode ser sapateiro, um quantidade indeterminada de sapatos desaba do céu, uma folha desse mesmo céu precipita-se no chão, como numa tira de BD, e os coreutas têm a cabeça enfiada em caixas gradeadas, semelhantes a aparelhos de televisão – cada personagem ganhou sentido tanto pelo que dizia, como por uma bizarra e recorrente coreografia que ora lhe sujeitava o corpo, contorcendo-o em torturados espasmos, ora o desinibia excessivamente numa pose *cool* de quem já desistiu. Suavizaram estas áridas paisagens – reconciliando-nos com os nossos medos – a presença em palco do poeta (discretamente colocado a um canto, faz soar de quando em vez a melopeia original do texto grego) e o inteligentíssimo percurso musical desenhado por Daniel Cervantes (conduzindo-nos da tragédia grave até ao mais evanescente lirismo). Essa piedade "interrogativa" dos que agiram contra toda a esperança revela-se na concepção comovente da cena final. Sentados sobre a mesa central, os sobreviventes da derrota viram as costas ao público e interpelam Xerxes silenciosamente, como se todo o público desafiasse, sem medo e com olhos cansados de dor, o(s) silêncio(s) de Deus.

Referências bibliográficas

ÉSQUILO (1986), *Tragedias / Los persas; Los siete contra tebas; Las suplicantes; Agaménon; Las coéforas; Las euménides; Prometeo encadenado,* traducción y notas Bernardo Perea Morales; introducción general Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica; 97).

ÉSQUILO (1992), *Persas,* trad. Manuel de Oliveira Pulquério, Coimbra, INIC / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (Textos Clássicos, 34).

QUADRIO, Miguel-Pedro (2004a), "Paisagem com uma condessa ao fundo" (crítica a *Quadros de uma exposição*, autoria e encenação de Carlos J. Pessoa), *Diário de notícias*, 15 de Fevereiro.

—— (2004b), "A secreta partitura das imagens: memórias das múltiplas moradas de um castelo interior", *Sinais de cena*, Lisboa, APCT / CET, n.º 1, Junho, pp. 28-32.

—— (2004c), "*Oresteia*: Quando a justiça chegou à cidade" (crítica a *Orestíada* de Ésquilo, encenação de Mario Gás), *Diário de notícias*, 25 de Agosto.

* Extraí para título este excerto da primeira fala do Corifeu (cf. Ésquilo 1986: 221, tradução minha), porque neste "estremecimento indefinido" reconheço tanto a intensa inquietação que atravessou esta belíssima encenação dos *Persas*, como as reverberações do diálogo que sobre ela mantive com Elisabete França, o qual constituiu, aliás, o incentivo principal para que me lançasse na (re)escrita da crítica que publiquei no *Diário de notícias* ("*Os persas* como fonte de terror e piedade demasiado humanos", 20 de Setembro).

Variações sobre um azulejo barroco
Anfitrião e Esopaida

José Oliveira Barata

< *Anfitrião* ou *Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas, TNSJ, 2004 (Paula Diogo), fot. João Tuna.

Anfitrião ou *Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas, TNSJ, 2004 (Anabela Faustino), fot. João Tuna. >

Título: ***Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*** (1736). *Autor:* António José da Silva. *Encenação:* Nuno Carinhas. *Cenografia:* Ana Vaz. *Figurinos:* Bernardo Monteiro. *Voz e elocução:* João Henrique. *Música:* Vítor Rua. *Desenho de luz:* Carlos Assis. *Desenho de som:* Francisco Leal. *Interpretação:* Alberto Magassela, Anabela Faustino, Cátia Pinheiro, Hugo Torres, Isabel Queirós, Ivo Alexandre, João Pedro Vaz, Paula Diogo, Sérgio Praia, Tiago Castro. *Produção:* Teatro Nacional de S. João. *Local e data de estreia:* Teatro Nacional S. João, 17 de Setembro de 2004.

Título: ***Esopaida ou vida de Esopo*** (1734). *Autor:* António José da Silva. *Encenação:* Luís Miguel Cintra. *Cenário* e *figurinos:* Cristina Reis. *Desenho de luz:* Daniel Worm d'Assumpção. *Colaboração musical:* Vasco Pimentel. *Interpretação:* David Almeida, Dinis Gomes, Duarte Guimarães, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra, Manuel Romano, Márcia Breia, Ricardo Aibéo, Rita Durão, Sofia Marques. *Produção:* Teatro da Cornucópia. *Local e data de estreia:* Teatro do Bairro Alto, 11 de Novembro de 2004.

"O século em que estamos é burlesco; e se o não é para todos o é para nós. Digam os cultos o que quiserem, se é que se podem entender estes cultos". Isto escrevia o Cego Astrólogo, António Pequeno, Filho Bastardo do Sarrabal Saloyo, crítico de serviço ao quotidiano lisboeta setecentista. Voz de "máscara" que escondia, por certo, uma verdadeira face civil culta e informada que, como muitas outras, alimentava a venda de prognósticos, folhinhas volantes numa evidente antecipação de *bordas d'água* e demais revistas "a cores" de difusão massificada. Voz consciente também; a ela se pode juntar no plano do "fazer" cultural a de muitos que, vivendo o contraditório desconforto que o barroco em si reúne, optavam por cultivar o *nonsense*, a paródia referencial como forma de expressar uma aguda razão servida pela *folie du voir*, para parafrasear o feliz título de Buci-Gluksmann. Este é o complexo palimpsesto que hoje se nos oferece quando relemos o "clássico" António José da Silva. Como sempre, perante um clássico, a inquietude das opções a tomar: apropriar mantendo ou apropriar-se remotivando.

< *Esopaida* ou *vida de Esopo,* de António José da Silva, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2004 (Luís Lima Barreto, Ricardo Aibéo, Rita Durão, Márcia Breia e Luís Miguel Cintra), fot. Luís Santos.

Num curto espaço de tempo, O Judeu esteve mais de uma vez presente nos palcos portugueses: no Porto, no Teatro Nacional S. João, e em Lisboa, no Teatro da Cornucópia. As encenações de Nuno Carinhas e de Luís Miguel Cintra evidenciam a manifesta vontade de dialogar com o nosso quotidiano. De formas diferentes na "forma"; de igual forma no respeito pela integridade textual do legado do Judeu. Em ambos os casos, porém, na busca do "burlesco deste século", recuperando um "neobarroco" de que tanto se falou nos anos 80 e 90 do século passado e que hoje no tempo de todos os "pós-" se pode caracterizar como ruptura com todas as narrativas pretensamente integradoras e estruturadas exclusivamente em função de uma razão moderna, canónica, inteira e, para alguns, avessa a todas as propostas desconstrutoras.

Ambos os encenadores optaram por uma leitura conservadora do texto, assegurando a sua inteireza. As pequenas intervenções operadas nunca chegam a justificar que se possa falar de profundo trabalho dramatúrgico. Aclararam-se sentidos, sacudiu-se alguma *patine* temporal sem descaracterizar, em ambos as propostas, a lubricidade verbal em que António José da Silva era exímio.

O diálogo do clássico com o destinatário desta nossa sociedade também "burlesca" faz-se, porém, apostando na concepção global do espectáculo expressa em "formas" (também "fórmulas") que, não desprezando a informação histórica, propõem leituras apropriadoras que, parece voluntariamente, respeitam a "bondade semântica" dos textos escolhidos – o *Anfitrião* e a *Esopaida* – para os "repropor", não parecendo que haja qualquer intenção de desempoeirar o clássico através de uma qualquer gratuita "ventania antimetódica", sempre propícia a formas de pós-modernice onde o "falar" se vê substituído pelo "tagarelar". Não é aqui que encontramos diferenças entre as duas propostas. O diálogo com o "barroco passado" e o fascínio que ainda hoje nos seduz opera-se, em nosso entender, ao nível da construção de uma "estesia" que, em época de contrastes burlescos, se situa em campos e códigos sócio-culturais antinómicos. Simplificando e caricaturando por facilidade de exercício crítico, diria que

> *Esopaida* ou *vida de Esopo,* de António José da Silva, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2004 (Luís Miguel Cintra e Rita Durão), fot. Luís Santos.

> *Esopaida* ou *vida de Esopo,* de António José da Silva, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2004 (Luís Miguel Cintra e Sofia Marques), fot. Luís Santos.

Nuno Carinhas teve presente Mafra ou Queluz, Luís Miguel Cintra perdeu-se fascinadamente na contemplação de uma qualquer pobre talha dourada de uma igrejinha perdida no nosso Alentejo profundo. Talvez num pátio de casa *terrateniente* que também acolheria os bonecos de mestre Talhinhas. Daqui que me surja a ideia visualmente impressiva de dois azulejos. Um reproduzindo o fausto de um certo barroco esmagadoramente estetizante; outro que reproduz o pobre sanfoneiro anunciando a chegada dos títeres. Um que faz para gozo dos sentidos do destinatário; outro que está no corpo dos actores, nas arlequinades que "compensam" a pobreza de meios – em máquinas e tramóias – tornando-se assim parentes assumida e estrategicamente pobres de Sabbatini[1].

No fundo, estamos na presença de duas faces da mesma moeda barroca. Daqui derivam evidentes encontros / desencontros com os destinatários de hoje. O peso "espectacular" que Nuno Carinhas imprimiu ao seu *Anfitrião* corre o risco de esbater a inteligibilidade de uma intriga que, sendo já de si "intrigante", nem sempre é clarificada nas suas mais profundas intenções (relações Poder / Amor, por exemplo), pois – e é apenas um exemplo – a estratificação social, essencial para a compreensão do jogo cénico, não surge claramente apresentada (representada!) quando Cornucópia se veste no mesmo costureiro que Iris, ou não faz passar o "chiste" das suas falas complementando-as com uma prática actorial em tudo contrastante com a eficácia cénica que Ivo Alexandre imprime ao seu Saramago. Todo o rigor colocado no desenho de luzes, no funcionamento da maquinaria, na originalidade das novas roupagens para as óperas, é por vezes prejudicado pela dificuldade dos actores em transmitir o que o encenador soube respeitar e que é de saudar: as cabriolas espectaculares do verbal.

O espectáculo da Cornucópia é "outro". Centrado na figura de Esopo, servido pelo experimentado *métier* de Luís Miguel Cintra, a *Esopaida* aposta no despojamento. Mais "sinalizado" do que "cenicamente narrado", todo o espectáculo assenta no mínimo para valorizar o trabalho lúdico dos actores. Uma árvore / ícone indica um jardim: o resto deixa-se à disformidade estranha do guarda-roupa, à pose melodramática com que se canta uma ária, deliberada mas cuidadosamente "mal cantada" numa assumida distorção da teatralidade postiça que o barroco também contempla. O piscar de olho à actualidade, tão fácil neste tipo de propostas, nunca é ostensivo; sobretudo nunca cai no gratuito. Um Temístocles entre o super-homem e o desarticulado herói *playstation* serve a caricatura; não chega nunca a distrair a atenção do espectador. É um espectáculo onde tudo se encaixa como se tratasse de uma construção de *legos*. Vê-se o "fazer", mesmo quando a centralidade da personagem Esopo e a interpretação de Luís Miguel Cintra remetem para zonas de penumbra o jogo com outros intérpretes; e também aqui referiríamos a irmã de Cornucópia: Geringonça.

Eugénio D'Ors escreveu no seu pioneiro estudo sobre o barroco: "Sempre que encontramos reunidas num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco". Este gesto de recuperação da obra do Judeu cumpre pois, as profundas contradições do barroco. Neste caso no palco forrado de azulejos ricos e pobres. Mas sempre reflectindo a luta agónica que o "fazer teatro" sempre traduz.

[1] Nicola Sabbatini (1574-1654) foi arquitecto e "teorizador" de uma prática cénica barroca assente no uso (e abuso) das tramóias.

Referências bibliográficas

BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1986), *La folie du voir: De l´esthétique baroque*, Paris, Galilée.

D'ORS, Eugénio (1991), *O Barroco*, Lisboa, Vega.

SABBATINI, Nicola (1638), *Practica de fabricar scene e machine ne'teatri* [trad. fr. *Pratique pour fabriquer scènes et machines de* théâtre, 1994, Introd. Louis Jouvet, Ed. Ides et Calendes].

PoNTI'04 / XIII UTE
Memórias partilhadas de um festival
Alexandra Moreira da Silva e Paulo Eduardo Carvalho

< *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais, TNSJ, 2004, fot. João Tuna.

< Fot. João Tuna.

Decorreu na cidade do Porto, entre os dias 12 de Novembro e 5 de Dezembro de 2004, a quarta edição do PoNTI – uma das mais estruturantes iniciativas do Teatro Nacional S. João (TNSJ), lançada em 1997 –, desta feita, por completo transformado no XIII Festival da UTE (União dos Teatros da Europa), uma rede de "teatros de arte" a que o TNSJ aderiu no início deste ano. Criada em 1990, sob a égide da figura tutelar de Giorgio Strehler, a UTE apresenta-se como uma associação de Teatros assumidamente marcados por um projecto artístico personalizado, realizando anualmente o seu festival. Marcado por este novo figurino, o PoNTI'04 continuou a oferecer-se, nas palavras do seu director executivo, José Luís Ferreira, como integrado por "bocados de teatro cheios daquela singularidade radical que faz deles verdadeiros actos de criação" (do programa do Festival).

Durante os primeiros dias do Festival, o TNSJ acolheu um Seminário Internacional para Jovens Críticos, organizado pela APCT no âmbito das acções promovidas pela sua congénere internacional, a AICT / IATC. Esta iniciativa reuniu no Porto, durante seis dias, a directora de seminários Margareta Sörenson, que assegurou com Paulo Eduardo Carvalho a condução dos trabalhos, e dezasseis participantes oriundos de países tão diversos como, além de Portugal, o México, o Canadá, o Reino Unido, a Argélia, a Roménia, a Bulgária, a Rússia, a Eslováquia, a Polónia e a Moldávia. Este foi o terceiro seminário desta natureza organizado pela APCT em Portugal, depois das duas experiências que tiveram lugar no âmbito do Festival de Teatro de Almada, nos anos de 1996 e de 2000.

Pelo directo envolvimento da APCT neste festival e, sobretudo, pela importância inquestionável de que se revestiu como montra de algumas das tendências da criação teatral europeia, decidimos que se justificaria a concessão de um espaço especial que, de modo necessariamente breve, recuperasse uma espécie de memória crítica da totalidade dos espectáculos apresentados. É isso que agora se oferece, explorando um

> *Anfitrião* ou *Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, enc. Nuno Carinhas, TNSJ, 2004, fot. João Tuna.

modelo novo, em que dois espectadores partilham entre si as memórias dos espectáculos de um festival, em regime de alternância, mas com oportunidade para rebater ou prolongar as opiniões expressas e, assim, multiplicar as perspectivas e as modalidades de interpelação da experiência cénica (as fichas artísticas dos espectáculos surgem abreviadas por razões de espaço e as impressões críticas vêm sequenciadas por uma convergência geográfica e cultural).

Título: ***Figurantes*** (2004). *Autor:* Jacinto Lucas Pires. *Encenação:* Ricardo Pais. *Produção:* TNSJ. TNSJ, 12 de Novembro.

PEC: Que o director do mais recente Teatro membro da UTE tenha optado por abrir a participação nacional neste festival com a estreia absoluta de um texto contemporâneo português é um gesto que se inscreve, com extraordinária clareza, num programa simultaneamente artístico e ético. Esta é, penso, a primeira e mais imediata consideração que nos deve merecer a estreia de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires, encenado por Ricardo Pais. A segunda observação poderá prender-se com o alcance das modalidades que, tanto do ponto de vista dramatúrgico como cénico, me parece caracterizarem este projecto: o texto apresenta-se como um momento promissoramente amadurecido de um trajecto criativo, cada vez mais marcado pela interrogação das possibilidades e limites da ficção dramática e do dizer em cena; o objecto cénico proposto, por seu lado, recupera e prolonga algumas das mais produtivas competências e pulsões criativas do encenador. A tudo isto se deve juntar o reconhecimento do profissionalismo de todos os "valores de produção" envolvidos – artísticos e técnicos –, como vem há muito sendo marca dos trabalhos conduzidos por Ricardo Pais, muito particularmente aqueles que, desde 1996, realizou no âmbito do TNSJ.

Jacinto Lucas Pires tem feito da busca de um modo de expressão quase um tema da sua produção dramatúrgica. A acentuação, em alguns dos seus textos para teatro mais recentes, desta componente

< *Teatro de papel / Anfitrião*, a partir de António José da Silva, enc. Marcelo Lafontana, TFA / TNSJ, 2004, fot. João Tuna.

< *La Scimia*, a partir de Tommaso Landolfi, enc. Emma Dante, Compagnia Sud Costa Occidentale, 2004, fot. João Tuna.

> *El Rey se muere*, de Eugène Ionesco, enc. José Luiz Gómez, Teatro de La Abadia, 2004, fot. João Tuna.

metalinguística – e, desta vez, também metateatral – pode explicar tanto uma perigosa entropia como o percurso genuíno de quem, em articulações próximas com os próprios processos de criação teatral, vem procurando explorar planos de linguagem e formas dramáticas capazes de acomodar uma percepção inquietante da existência contemporânea. Muito para lá – ou, talvez antes, aquém – do mero exercício de impotente pós-modernismo, *Figurantes* propõe-nos justamente alguns instantes de existência representada, num "algures" que, como acabaremos por concluir, só pode ser "teatral". Como conclui a personagem João: "É este o nosso lugar. Estamos no sítio das luzes..." Este texto enigmático joga-se entre esforços expressivos e o território das imagens, ou das "visões". Julgo, contudo, que o texto ganharia em intensidade com uma mais esforçada concentração dramática, que atenuasse alguma da rigidez da sua estruturação repetitiva, do mesmo modo que as histórias contadas por cada uma das sete personagens poderiam merecer, em certos momentos, uma maior audácia formal, capaz de sugerir alternativas expressivas.

Ricardo Pais recupera aqui, com renovada felicidade de resultados, as manobras cénicas que lhe são mais características: "o desdobramento, a resolução de enigmas pela circulação programada de gestos e sinais, o palco como um mecanismo sem fuga". E talvez por isso, na sua paradoxal austeridade expressiva e no seu estatismo quase simbolista, *Figurantes* ecoe espectáculos anteriores. Com a sua declarada paixão pelo dizer e uma sensibilidade dramatúrgica eminentemente cénica, Ricardo Pais apostou em expandir os sinais sugeridos pelo texto, sem explicitar nem banalizar a sua inquietação original. Todos os diversos criadores envolvidos se revelaram capazes de desenvolver, no domínio específico da linguagem com que trabalham, a ideia gerada, e gerida, pelo encenador para o espectáculo: o registo interpretativo de todos os actores, aliado ao jogo quase minimalista com as suas cadeiras respectivas, é um dos instrumentos decisivos utilizados pela encenação; a imensa calote desenhada por Pedro Tudela resulta num inquietante território cenográfico, tão perturbador como a bizarra e burlesca dupla de actores que, a espaços, interrompe o

> *Santa Joana dels Escorxadors*, de Bertolt Brecht, enc. Àlex Rigola, Teatre Lliure, 2004, fot. João Tuna.

grupo diversamente negro dos "figurantes", servidos pelos figurinos de Bernardo Monteiro, num trabalho de grande rigor expressivo; o desenho de luz, de Nuno Meira, e o desenho de som, de Francisco Leal, completam com renovado empenho um daqueles trabalhos em que todos os "sinais de cena" convergem, não no sentido de uma qualquer simplificação, mas antes na multiplicação de propostas imaginativas.

AMS: Sublinharia ainda o subtil tratamento do "coro" que, mais do que palavra global e colectiva, se assume plenamente como lugar de estilhaços – ou de uma palavra estilhaçada – constantemente recuperada e reconstituída por uma voz rapsódica unificadora.

Título: ***Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*** (1736). *Autor:* António José da Silva. *Encenação:* Nuno Carinhas. *Produção:* TNSJ. TNSJ, 24 de Novembro.

> *Glassmenagerie*, de Tennessee Williams, enc. Armin Petras, Schauspielfrankfurt, 2003, fot. João Tuna.

AMS: A incursão de Nuno Carinhas no universo do escritor setecentista português António José da Silva, com este *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena,* revelou, uma vez mais, um gosto inquieto por objectos textuais fortemente teatrais, com indiscutíveis potencialidades cénicas. A proposta dramatúrgica resultou numa clara orquestração de registos, de tons, de rupturas e de ritmos que reforçam a dualidade e a ambiguidade das personagens. Destaque para Ivo Alexandre no papel de Saramago, exímio no tratamento das correspondências e dos desdobramentos, e para a brilhante prestação de Isabel Queirós no papel de Cornucópia, articulando de forma clara e expressiva a multiplicidade dos jogos cénicos exigidos pela valorização desta personagem no texto d'O Judeu. A proposta cénica, fortemente cromática, acentuava a exigência de maior espectacularidade e a valorização estética e formal desta "releitura paródica" do mito clássico. Mas impediu, também, a exploração de alguns contrastes que poderiam esclarecer e, sobretudo, tornar mais dinâmico o carácter simbólico de certas recorrências temáticas.

PEC: Uma bela e sensível revisitação da "nossa" comédia barroca, transbordante nos gestos cénicos – cenários, figurinos, luzes –, generosa na comunicação e sugestiva na recuperação da intrincada e subtil intriga. A contagiante "sensualidade" de toda a proposta cénica – confirmando um dos traços mais produtivos e sedutores dos procedimentos cénicos de Nuno Carinhas – surgia, contudo, algo prejudicada pela complexa articulação de algumas linguagens, particularmente a musical, e a prestação irregular de um elenco dominantemente jovem – com algumas notáveis excepções, para além daquelas já referidas, como a de Sérgio Praia, na dupla prestação de Cupido e Polidaz. Esta irregularidade comprometia sobretudo a ambição expressa de dotar aqueles "bonecos" de uma maior profundidade e perturbação – exactamente aquela que se conseguia no inventivo gesto final do espectáculo, em que ao desalento humilhado de Anfitrião e Alcmena face à revelação dos abusos divinos, se seguia uma feérica batalha entre deuses e humanos, em absoluta e luminosa conformidade com a funda compreensão que conduziu este trabalho.

Título: ***Teatro de papel / Anfitrião***, a partir de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*. *Autor:* António José da Silva. *Criação:* Marcelo Lafontana, Victor Madureira, Andreia Gomes. *Co-produção:* TNSJ e Teatro de Formas Animadas de Vila do Conde. Salão + ou – Nobre do TNSJ, 19 de Novembro.

PEC: Este *Anfitrião* de papel foi uma das "pequenas" boas surpresas deste festival. Nesta adaptação do texto d'O Judeu a uma forma particular de teatro de marionetas, os criadores e intérpretes do Teatro de Formas Animadas de Vila do Conde conseguem aquilo que resulta como mais estimulante: explorar formas de expressão eminentemente teatrais para contar histórias, retratar personagens, sugerir equívocos e conflitos dramáticos. Quase tudo no espectáculo se impõe como revelador de um apurado profissionalismo: a construção do próprio teatro de papel (recuperando o arco de proscénio e os camarotes laterais do TNSJ); o desenho e a execução das

< *Zerbombt*, de Sarah Kane, enc. Armin Petras, Schauspielfrankfurt, 2003, fot. João Tuna.

< *Zerbombt*, de Sarah Kane, enc. Armin Petras, Schauspielfrankfurt, 2003, fot. João Tuna.

marionetas, dos cenários e adereços; as múltiplas e sempre surpreendentes soluções de manipulação encontradas para as diferentes marionetas; o jogo expressivo com as escalas, alternando bonecos de diferentes dimensões, de acordo com a posição mais avançada ou recuada que ocupam no "palco"; a versatilidade dos intérpretes, em dar voz e movimento a uma vasta galeria de personagens e situações (às vezes, porém, prejudicados por um trabalho de caricaturização vocal que ameaçava a inteligibilidade do texto); a inventividade de determinados gestos, aí incluindo toda a matéria sonora e musical do espectáculo. O que uma experiência destas nos permite – na irredutível natureza formal das soluções encontradas – é justamente esse renovado confronto com a questão central de toda a criação teatral: como significar em teatro, como produzir sentido accionando as linguagens de que se dispõe, num esforço repetido de exploração, pesquisa e invenção.

Quando vimos o espectáculo, subsistia, contudo, ainda o problema da extensão: fascinados pela rebuscada intriga de António José Silva, os criadores deste *Anfitrião* mostraram-se receosos de uma intervenção dramatúrgica mais incisiva, o que tornava o espectáculo mais longo do que os seus recursos expressivos pareciam aconselhar.

Título: ***mPalermu****. Encenação:* Emma Dante. *Co-produção:* Teatro Garibaldi (Palermo), UTE, Compagnia Sud Costa Occidentale (Palermo). TeCA, 13 de Novembro.

Título: ***La Scimia*** [*O macaco*]. *Autor:* Elena Stancanelli, a partir do romance *Le due zitelle*, de Tommaso Landolfi (1946). *Encenação:* Emma Dante. *Co-produção:* Centro di Ricerca per il Teatro (Milão), Teatro Garibaldi (Palermo), UTE, La Biennale di Venezia, Compagnia Sud Costa Occidentale (Palermo). Rivoli, 14 de Novembro.

AMS: O teatro que nos chegou do sul (da Sicília) resultou numa surpresa relativa e pouco convincente. Estes dois espectáculos de Emma Dante apostavam numa espécie de "fórmula artística" que tentava aliar tradição (em particular os modelos da *commedia dell'arte* e da *vastasata,* forma de teatro popular palermitano com origens no século XVIII) e modernidade (sobretudo num jogo físico próximo da coreografia). Se em *mPalermu* a encenadora procurava recriar um momento do quotidiano de uma família comum da sua cidade, em *La Scimia* partia do romance *Le due zitelle*, do escritor italiano Tommaso Landolfi, para pôr em cena duas solteironas, dois padres e um macaco (e era absolutamente irrepreensível o modo como um dos actores mimava a gestualidade dos símios). A proposta cénica decorria da poética visual, que está na base dos projectos da encenadora, onde predominam a fisicalidade das imagens, os movimentos repetitivos – dirigidos ou desarticulados –, inseridos num cenário praticamente despido, seguindo um princípio de repetição-variação. A eficácia da fórmula revelou-se inquestionável: o público riu, passou um momento agradável de boa disposição, mas talvez não seja suficiente...

Título: ***El Rey se muere*** [*O rei está a morrer*, 1962]. *Autor:* Eugène Ionesco. *Encenação:* José Luís Gómez. *Co-produção:* Fondación Teatro de La Abadia (Madrid), Teatro Cuyás (Las Palmas), Teatro Calderón (Valladolid), Teatro Arriaga (Bilbao). TNSJ, 18 de Novembro.

> *Gertrud*, de Einer Schleef, enc. Thomas Bischoff, Düsseldorfer Schauspielhaus, 2003, fot. Ana Pereira.

PEC: Pouco haverá a dizer de *El Rey se muere*, a experiência mais decepcionante de todo o festival: bastará, como justificação, esclarecer que em momento algum o espectáculo dirigido por José Luíz Gómez conseguiu justificar a recuperação deste texto algo verboso e estilisticamente datado de Ionesco. Se toda a proposta cénica enfermava de uma rigidez capaz de submergir qualquer louvável rigor de construção e de leitura, o jogo dos actores – e particularmente do intérprete do protagonista – condenava esta encenação a um perturbador exercício de anacrónica museologia teatral, que nenhum sinal cénico, nem mesmo algum humor, conseguia resgatar.

> *Gertrud*, de Einer Schleef, enc. Thomas Bischoff, Düsseldorfer Schauspielhaus, 2003, fot. Ana Pereira.

Título: ***Santa Joana dels Escorxadors*** [*Santa Joana dos Matadouros*, 1932]. *Autor:* Bertolt Brecht. *Encenação:* Àlex Rigola. *Co-produção:* Teatre Lliure, Festival Grec 2004 (Barcelona), Salzburger Festspiele (Salzburgo). Rivoli, 30 de Novembro.

AMS: *Santa Joana dos Matadouros* foi talvez um dos espectáculos que, pela proposta ousada e corajosa da sua encenação, chamou públicos mais diferenciados e que mais terá dividido as opiniões. Num trabalho que articulava uma profusão de linguagens e de signos contemporâneos (vídeo, dança, música, com o destaque para a presença em palco de dois DJ ou para representação de um concerto *pop*), o jovem encenador Àlex Rigola propôs uma actualização pertinente e rigorosa dos princípios do teatro épico, em particular da "distanciação", respeitando a estrutura parabólica do texto e a sua mensagem. Na verdade, um dos grandes méritos do encenador catalão assentou na utilização de um discurso político que, muito embora interpelasse alguns dos clichés do mundo capitalista contemporâneo, o fazia sempre do seu lugar de inventor de parábolas: mais do que convencer, quer intrigar e levar o espectador a questionar-se e a questionar o mundo.

PEC: Igualmente fascinado pela radical actualização de referentes, e de linguagens, que o director do Lliure imprimiu ao raramente representado texto de Brecht, devo confessar que a *pop*ularização da proposta cénica me deixou na dúvida quanto à subtileza da releitura dramatúrgica e aos seus efeitos interpeladores. Para lá do virtuosismo demonstrado pelo encenador na articulação da variedade de sinais convocados e da demonstrada eficácia do seu apelo público, interrogo-me se esta estratégia não acabará por induzir uma inoportuna, e certamente indesejada, banalização.

Título: ***Die Glasmenagerie*** [*O jardim zoológico de cristal*, 1945] e ***Zerbombt*** [*Ruínas*, 1995]. *Autores:* Tennessee Williams e Sarah Kane. *Encenação:* Armin Petras. *Produção:* Schauspielfrankfurt. Teatro Helena Sá e Costa, 13 de Novembro.

PEC: A proposta de Armin Petras foi um dos espectáculos mais "úteis" de todo o festival, mas também uma das propostas mais bizarras, pelo menos do ponto de vista dramatúrgico: esta estranha *double-bill* – com um texto de Tennessee Williams e um outro de Sarah Kane – surgia ostensivamente como algo provocador. A referida utilidade resulta do facto de este espectáculo nos dar a ver mais uma amostra da actual criação teatral alemã.

Confesso que não teria ficado tão seduzido pelas modalidades cénicas experimentadas pelo encenador se o espectáculo se limitasse ao texto de Williams, que nos foi apresentado numa versão muito reduzida e encenado

<

Leka Med Elden,
de August Strindberg,
enc. Staffan
Valdemar Holm,
Kungliga Dramatiska
Teatern – Dramaten, 2002,
fot. João Tuna.

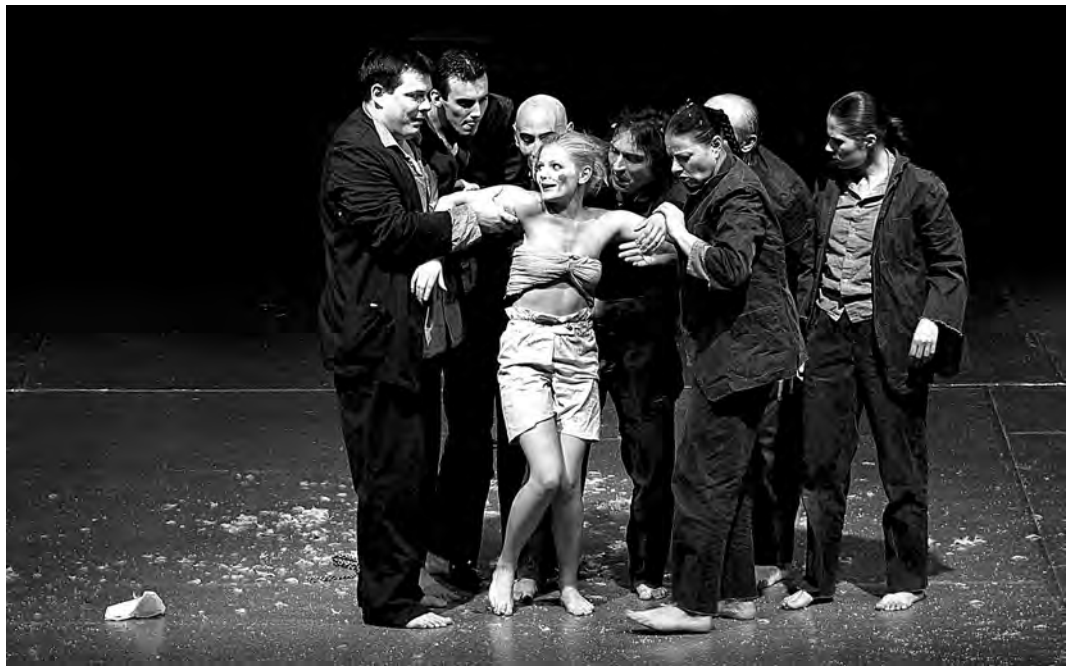
<

Tartuffe,
de Molière,
enc. Gábor Zsámbéki,
Katona József
Színház, 2000,
fot. João Tuna.

"contra" os seus pressupostos dramatúrgicos e estilísticos: numa espécie de exercício de distanciamento pós-brechtiano, Petras encostou toda a representação ao fundo do palco, enfiando os três membros da família Wingfield numa casinha-aquário e submetendo-os a uma iluminação de efeito expressionista e a uma interpretação esquemática e algo caricatural, numa total recusa do tipo de psicológico lirismo a que o dramaturgo norte-americano é habitualmente associado. Para lá do prazer, algo cínico, de ver este tipo de repertório cenicamente abordado à margem das imagens e dos preceitos que as adaptações cinematográficas norte-americanas instalaram na nossa imaginação, sobrevinha algum desconforto no adivinhar de um gesto de provocação, mas de escassa consequência dramatúrgica. É certo que a natureza de alguns dos conflitos ficava mais clara: a cena de Laura e de Jim O'Connor, o *gentleman caller* colega de Tom, ganhava, nesta encenação, uma qualidade mais actual, mais violenta, e a vitalidade frenética de Amanda surgia transformada numa determinação mecânica em evitar que aquela "casa de bonecos" se desmoronasse. Mas continuou a escapar-me o alcance da escolha da peça para este tipo de exercício cénico. O resto do espectáculo viria a demonstrar a utilidade "prefacial" desta primeira parte sem, contudo, plenamente justificar a escolha do material.

Zerbombt – uma tradução mais feliz do que o português *Ruínas*, que se concentra mais nos efeitos do que no próprio movimento "explosivo" proposto pela peça – apresentou-se com uma idêntica ironia e distanciamento, ao propor um início da representação com a imediata presença em cena de três actores: os intérpretes de Ian e Cate e um terceiro, que mais tarde assumiria o papel do soldado, com a tarefa de ler as didascálias minuciosas e naturalistas inseridas pela autora no seu texto. A distância com que todos os intérpretes assumiam as suas tarefas e o contraste entre a leitura das indicações cénicas e a realidade do cenário e dos objectos em cena resultava muitas vezes em humor, provocando o riso do espectador. Embora todo o jogo cénico proposto se mostrasse igualmente ao arrepio dos pressupostos, também aqui, naturalistas do texto – só "estilhaçados" depois da bomba que rebenta e que dá lugar, no texto, a uma considerável mudança estilística –, conseguia um extraordinário efeito de consciencialização, por parte do espectador, do modo de significar em cena, tão mais importante quanto as cenas subsequentes da peça apostam num desafio imenso à figuração da violência e do horror. O modo como os intérpretes iam sendo ultrapassados no seu próprio jogo, numa escalada incontrolável de violência, apresentou-se como uma legítima, e interessante, via para dar resposta aos múltiplos desafios de um dos mais sintomáticos textos da última década do século XX. A anteposição do texto de Williams terá servido não só para enunciar modalidades de intervenção cénica, mas também, eventualmente, para reafirmar uma das mais firmes convicções de Kane: "Acredito que as sementes de uma guerra global se podem sempre encontrar na civilização em tempo de paz".

AMS: Como é sabido, o combate da "ilusão" tem sido uma das principais prioridades do teatro alemão moderno e contemporâneo. Herdeiros do teatro expressionista e da distanciação brechtiana, criadores como Frank Castorf ou Christoph Marthaler têm vindo a exercer uma influência decisiva nos trabalhos de alguns dos criadores da nova geração, de que faz parte Armin Petras. Esta influência pode ir da simples inspiração, que resulta em propostas teatrais mais problematizantes, como é o caso de *Zerbombt*, à quase total imitação, como acontece em *Die Glasmenagerie*, que reproduz, com incómoda fidelidade, a estética castorfiana de *Terminus Amerika*, a partir de *Um eléctrico chamado desejo*, do mesmo Williams. Este estranho díptico de Petras procede de uma estratégia de colagem de fragmentos em aparente contradição temática e extraídos de contextos literários radicalmente diferentes – princípio fundamental da estética maioritariamente praticada na Volksbühne –, numa tentativa de dar conta artisticamente de um mundo estilhaçado e privado de sentido. Ora, neste espectáculo, o eventual desconcerto que a experiência da fragmentação pode provocar no espectador parece-me reduzir – uma vez mais – a percepção do carácter excepcional e radical da violência no texto de Kane. Mas não só. Numa clara atitude de recusa da estética naturalista que tem dominado as criações dos textos da autora inglesa, Petras faz um desvio



> *La cousine de Pantagruel (Hommage à Rabelais)*, criação de Silviu Purcarete, Compagnie Silviu Purcarete, 2003, fot. João Tuna.

interessante e pouco comum pelo humor, nomeadamente através da utilização não realista de objectos, mas que contrasta excessivamente com a representação realista de algumas das situações de violência. E assim, entre fragmentação e algum humor, fica-nos talvez a sensação de incómodo perante a violência física, mas a violência emocional, essa, dilui-se, banaliza-se e escapa-nos.

Título: ***Gertrud*** (1980 / 1984). *Autor:* Einar Schleef. *Encenação:* Thomas Bischoff. *Produção:* Düsseldorfer Schauspielhaus. Teatro Helena Sá e Costa, 19 de Novembro.

AMS: Arrisco-me a dizer que *Gertrud* foi o "momento de perfeição" deste festival. O espectáculo de Bischoff é, antes de mais, uma dessas cerimónias íntimas, estáticas e quase ritualizadas bem ao gosto de Schleef, abrindo espaço a um trabalho dramatúrgico que me parece exemplarmente conseguido, quer no que diz respeito ao tratamento do monólogo interior, quer na estruturação da própria coralidade.

Uma mulher solitária relembra a sua juventude, o marido morto, os dois filhos que partiram para o Ocidente, uma história de amor que vive na velhice. Anke Hartwig proporciona-nos uma das mais belas cenas do espectáculo quando, num gesto de enorme pudor e de extrema simplicidade, nos oferece a nudez branca do seu colo numa anunciada expressão do desejo. O calor da palavra contrasta com a frieza do dispositivo cénico recoberto de azulejos: superfície lavável, cuja cor vai sendo alterada e retomada pelas luzes, à imagem da memória que revive, elimina e por vezes recria os factos da vida. Seguindo um princípio de extrema purificação formal, Bischoff oferece-nos um objecto cénico depurado que tem por base um exercício de concentração e de unidade com apenas três pilares fundamentais: o texto, o corpo e o espaço.

Título: ***Leka Med Elden*** [*Brincar com o fogo*, 1892]. *Autor:* August Strindberg. *Encenação:* Staffan Valdemar Holm. *Produção:* Kungliga Dramatiska Teatern - Dramaten. TeCA, 3 de Dezembro.

AMS: O cenário minimalista, de um beje quente e quase asséptico, onde se desenrola a acção de *Leka Med Elden*, vai introduzindo ruídos – sobretudo de portas momentaneamente invisíveis que se abrem ruidosamente nos locais mais insuspeitos – e que perturbam a aparente serenidade estival destas personagens. Num jogo interpretativo convencional, mas marcadamente distante, por vezes quase mecânico – como o jogo do abrir e fechar das portas –, Holm transpõe para os anos 60 os conflitos de duas gerações de uma família, agudizados pela presença de um amigo do casal mais jovem. São, sobretudo, as personagens femininas que, ao activarem a sua sensualidade devoradora, provocam uma espécie de "descarga eléctrica", criando uma atmosfera de desequilíbrio e de descontrolo emocional. E é precisamente entre estes dois pólos – a atmosfera de emoções descontroladas e o jogo convencional e distante, perfeitamente enquadrado por um dispositivo cénico em forma de caixa de madeira – que Holm consegue projectar o universo híbrido strindberguiano que anuncia a passagem de uma dramaturgia da *inter*subjectividade (da cena e da palavra) a uma dramaturgia da *intra*subjectividade (do quadro e do silêncio).

Título: ***Tartuffe*** (1664 / 67). *Autor:* Molière. *Encenação:* Gábor Zsambéki. *Produção:* Katona József Színház. TNSJ, 28 de Novembro.

AMS: É, sobretudo, a partir do momento em que escreve *Tartufo*, que Molière assume plenamente a comédia como quadro satírico do seu tempo. E é como humanista, e nunca como homem religioso, que o autor decide levar à cena a figura do devoto, numa clara atitude de denúncia da perigosa manipulação dos poderes (religioso e outros). O devoto de Molière é exactamente o de Zsambéki: um pequeno aventureiro que gravita em torno de senhores poderosos que o utilizam para fazerem fortuna; um homem vulgar, sensual, sem maneiras, que come e bebe desmesuradamente, mas também inteligente, pérfido e manipulador e, por isso mesmo, poderoso. O que assusta

< *Oblomov*, a partir de I.A. Goncearov, enc. Alexandru Tocilescu, Teatrul Bulandra, 2003, fot. João Tuna.

nesta personagem é o facto de não ser cómica (talvez por isso tenha dado origem a um elevado número de Tartufos equivocamente elegantes e cerebrais). Na verdade, a personagem cómica da peça é Orgon, o que explica, talvez, algumas interpretações pouco densas, que não fazem justiça à complexidade da personagem. Não é esta a opção dramatúrgica do encenador húngaro. Andor Lukáts ofereceu-nos uma brilhante interpretação de um Orgon inquieto, atormentado com as suas decisões e com o mundo que o rodeia. De salientar ainda a indeterminação do cenário e dos figurinos que, ao apostarem na ambiguidade temporal, conduzem o espectador num jogo de permanentes hesitações entre passado e presente, entre o Tartufo clássico de Molière e todos os Tartufos que povoam o nosso mundo contemporâneo.

Título: ***Oblomov***. *Autor:* Mihaela Tonitza Iordache, a partir do romance homónimo de I.A. Goncearov (1858). *Encenação:* Alexandru Tocilescu. *Produção:* Teatrul Bulandra. Rivoli, 26 de Novembro.

PEC: *Oblomov* poderá não ter integrado o conjunto – aliás, restrito – de propostas inovadoras ou surpreendentes deste festival, mas constituiu uma experiência memorável, confirmando as melhores expectativas sobre o alcance expressivo e a solidez da tradição teatral romena. Três horas e meia de um espectáculo que, sobretudo em quase toda a primeira parte e no final, assumia como seu principal desafio a recriação cénica do "oblomovismo": a atitude de inércia, paralisia, apatia, niilismo, letargia, inactividade, indolência, tédio, abandono, etc., a que o romancista russo Goncearov deu nome ao criar, em 1858, o protagonista deste seu romance. A adaptação dramatúrgica pareceu-me de uma eficácia cénica extraordinária, em íntima e poderosa articulação com o engenhoso dispositivo cenográfico – capaz de uma eficaz oscilação entre espaços exteriores e interiores –, ambos ao serviço dessa ambição: conseguir que o espectáculo desse a experimentar ao espectador a realidade do "oblomovismo". Quase toda a primeira hora do espectáculo resultava, efectivamente, numa experiência teatral rara: assistir ao acordar tardio de Oblomov, que muito lentamente vai despertando do seu sono, mergulhado na sua cama – que é um achado cenográfico, pela combinação irónica com uma espécie de imóvel charrete –, da qual vai emergindo, com idêntica lentidão e receio. Mihai Constantin é notável na composição da personagem, da sua tão compreensível como repreensível infantilidade, sobretudo no modo como o seu pesado corpo aspira à leveza no interlúdio romântico que ocupa a secção central da narrativa, para depois voltar a mergulhar no mais profundo torpor. O grande triunfo do espectáculo – a sua principal inteligência cénica – assenta na estratégia de adaptação de uma tão longa e complexa narrativa oitocentista: por ter sabido potenciar, através da experiência do teatro, aquilo que o teatro melhor pode e sabe dar, justamente: a respiração dos corpos no tempo dessa mesma respiração.

AMS: A estranheza é talvez das sensações mais felizes em teatro. É, seguramente, aquela que mais nos interpela, que mais tempo resiste ao esquecimento. *Oblomov* é um espectáculo "estranho": na sua quase ingenuidade cénica e teatral, foi talvez o espectáculo em que mais senti o teatro "do outro". Optando por algumas das formas mais artesanais de controlo da ilusão realista, numa espécie de fauvismo teatral, a proposta cénica assumia-se claramente como eco da crítica à escrita realista esboçada num sussurro, entre um bocejar e um espreguiçar de pernas desta personagem tão longínqua e, simultaneamente, tão reveladora de tudo aquilo que constitui a intimidade.

Título: ***La cousine de Pantagruel (Hommage à Rabelais)***. *Um espectáculo de:* Silviu Purcarete. *Co-produção:* Compagnie Silviu Purcarete, Teatro Húngaro de Cluj-Napoca (Roménia) e Théâtre Radu Stanca (Sibiu). TNSJ, 2 de Dezembro.

PEC: A "prima – ou cozinha – de Pantagruel", vinda da Roménia e de França, foi outra das experiências "felizes" deste festival, de algum modo potenciada pelo regresso

> *A Ilíada – Canto XXIII*, a partir de Homero, enc. Anatoli Vassiliev, Teatro de Moscovo – Escola de Arte Dramática, 2004, fot. João Tuna.

de Purcarete ao mesmo Teatro onde, em 1994, criou uma *A tempestade*, de Shakespeare – com muitos dos actores da cidade do Porto –, de positiva memória. Outro dos poucos espectáculos de vasto elenco – 18 intérpretes, incluindo uma violinista e uma violoncelista –, esta "homenagem a Rabelais" resultava numa daquelas já raras celebrações de um certo entendimento do "teatro": a criação viva de imagens, animadas por uma singular imaginação cénica, mais sensível a uma lógica artesanal do que "técnica", apostada em dar corpo e movimento a um universo excessivo e delirante. A sucessão de ideias e de achados surgia servida por uma subtil consequência dramatúrgica e uma extraordinária disponibilidade interpretativa, tão eficaz nas cenas de conjunto como na composição individual.

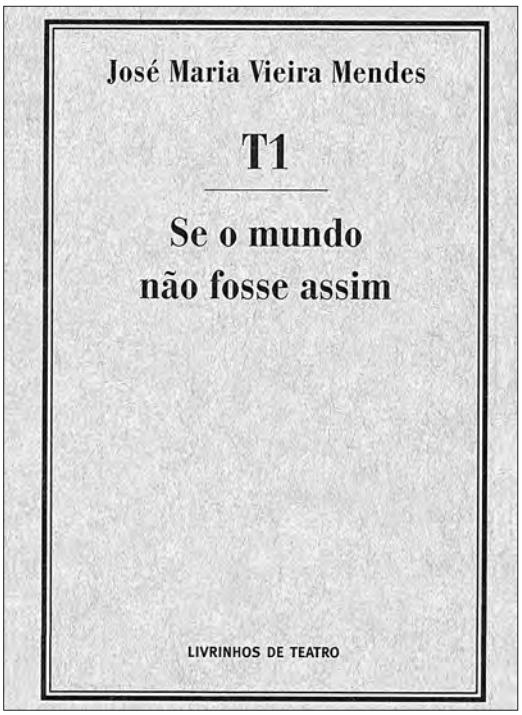
Título: ***A Ilíada – Canto XXIII: Jogos fúnebres em honra de Pátrocolo****. Autor:* a partir de Homero. *Encenação e cenografia:* Anatoli Vassiliev. *Produção:* Teatro de Moscovo – Escola de Arte Dramática. TeCA, 22 de Novembro.

PEC: A moscovita *Ilíada* terá sido, indiscutivelmente, o grande "caso" deste festival. A atestar este facto está, para além da afluência do público, o próprio destaque dado à presença entre nós do "mito Anatoli Vassiliev" por alguns dos jornais portugueses de referência. Atenção e interesse plenamente justificados, dada a carreira do criador russo e a imagem, cada vez mais rara, que vem cultivando de um verdadeiro experimentador, um pesquisador das linguagens teatrais, na esteira de nomes tão míticos como o de Grotowski. Avesso ao "teatro burguês" e à lógica de produção de um qualquer espectáculo que se considere, a dado momento, pronto para ser mostrado aos espectadores, Vassiliev dirige em Moscovo aquilo que ele gosta de encarar como uma "escola de arte dramática", instalada num teatro que é uma espécie de utopia teatral feita realidade: um edifício com múltiplos e vastos espaços de representação e ensaio, desenhado por si e por um dos cenógrafos com quem trabalhou mais regularmente, Igor Popov. Neste lugar, nesta espécie de cidade sagrada, ele tenta concretizar o seu conceito de "Laboratório-Escola-Teatro". Depois de ter, em décadas anteriores, explorado com sucesso o realismo psicológico, herdado da tradição russa, bem como o teatro de improvisação e o teatro do artifício – tudo isto são classificações avançadas pelo próprio criador –, Vassiliev entregou-se, em anos mais recentes, ao teatro do "mistério", termo que recupera sobretudo a sugestão religiosa do teatro medieval, particularmente na tradição ortodoxa, combinado com o mais "intercultural" cruzamento com outras linguagens, como as artes marciais chinesas, o "tai chi" e o "wushu".

Este espectáculo recuperava, na sua estrutura, a lógica das "estações" do teatro medieval, assentando numa sucessão de quadros implantados num largo espaço – o palco e a plateia do TeCA –, numa tentativa de reproduzir, de forma algo deficiente, o mais amplo, claro e geométrico espaço do *Manége* do seu teatro moscovita. Não obstante a irregularidade de algumas soluções, a fragilidade estrutural induzida pela lógica de sucessão e repetição, e o questionável formalismo – quase ritualismo – de toda a representação, resulta inegável que esta criação se apresentou como uma singular experiência cénica. O extremo – uso a palavra com propriedade – rigor de toda a movimentação, da entoação da versão russa do texto de Homero, dos cânticos e da deslocação no espaço, induzia no espectador um misto de admiração e reverencialidade, ajustados a um espectáculo que se oferecia a uma contemplação distanciada, não obstante a variedade de estímulos convocados. Entre as muitas situações do espectáculo, convincentemente motivadas pelo canto da *Ilíada* escolhido, destacaria sobretudo toda a sequência que Vassiliev acrescenta ao texto homérico, uma espécie de "incisão cronológica" e estilística, que mais claramente interpela a nossa experiência contemporânea da guerra, através da convocação de uma série de referentes cristãos: à passagem de duas figuras marianas que vêem os seus bebés cortados pelos soldados sucede uma literal invasão do espaço de representação por bonecos que representam outras tantas centenas e milhares de crianças, que depois os corvos – numa das mais extraordinárias criações de todo o espectáculo – vêm devorar.

O mal (estar) da juventude

Sebastiana Fadda



José Maria Vieira Mendes, *T1 / Se o mundo não fosse assim*, Lisboa, Artistas Unidos, Colecção Livrinhos de Teatro, 2004, 120 pp.

O nome de José Maria Vieira Mendes pode ser inserido sem hesitações na lista dos mais jovens e talentosos autores teatrais portugueses contemporâneos. Estreou-se, porém, como dramaturgista, mostrando desde logo uma habilidade que o impôs à atenção da crítica e lhe valeu o reconhecimento institucional pela atribuição, num mesmo ano, dos prestigiados Prémio Revelação Ribeiro da Fonte 2000 para teatro (promovido pelo então Instituto Português das Artes do Espectáculo, hoje Instituto das Artes) e Prémio Acarte – Maria Madalena de Azeredo Perdigão 2000 (atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do entretanto extinto serviço Acarte).

No insólito de situações à beira da insanidade mental ou do crime, da tolerabilidade psicológica ou emotiva, mergulham os protagonistas de *Dois homens* (1998), *Crime e castigo* (1999) e *Morrer* (1999), baseadas respectivamente em narrativas de Kafka, Dostoievski e Schnitzler. Nas três adaptações ao palco evidencia-se o sentido da economia da palavra e do enredo, bem como uma sensibilidade atenta ao ritmo da linguagem verbal e teatral. Contudo, a preocupação formal que leva o autor a dedicar cuidados especiais à sonoridade e ao lirismo da palavra enquanto instrumento artístico, não se traduz em mera auto-complacência estética. Pressente-se, nítida, também a preocupação intelectual de transmitir significados que não sejam óbvios, mas antes matéria incandescente que corre em várias direcções referenciais. De tal modo que a formação, o rigor e a meticulosidade exigentes do autor se reflectem nos resultados finais das suas criações: pequenos mecanismos que anseiam pelo perfeito equilíbrio entre elementos igualmente fundamentais como literatura, tensão emotiva, teatralidade e lirismo.

Vejam-se mais em pormenor essas três experiências, a fim de destrinçar a forte incidência do trabalho do dramaturgista na criação posterior do dramaturgo.

Dois homens, redigido por um José Maria Vieira Mendes mais maduro do que os vinte e dois anos que tinha na altura, é um monólogo baseado na fusão de vários textos de Franz Kafka. O protagonista é um funcionário, um burocrata como o anti-herói de *A metamorfose*. O escritório onde se movimenta é ao mesmo tempo a sua prisão e a sua toca. Vítima e carrasco dos acontecimentos da sua vida, ele é culpado por existir, escravo da sua própria mente, de fantasias e pensamentos obsessivos. A sociedade em sentido lato, mas sobretudo os membros da sua família e o pai em particular, são acusados de o terem defraudado dos direitos primários, de amor, protecção e segurança. Vazios interiores que soltam um grito doloroso, libertador de medos antigos, de loucuras ocultadas, do medo da loucura. A ambivalência dos sentimentos – por um lado, a rejeição do cativeiro e, por outro, o terror da liberdade – são apenas manifestações da incapacidade de adaptação a regras e expectativas alienantes. Ou seja: a sociedade organizada é fonte de alienação; a autonomia, faltando os instrumentos idóneos para o seu exercício, é causa de dissolução do "eu". O universo kafkiano encontra-se reproduzido com fidelidade impressionante, os monstros que o povoam revivem nas evocações dum artista inadaptado ao social, devorado por pesadelos e fantasmas alimentados por figuras de referência autoritárias e castradoras.

Crime e castigo deu origem a um espectáculo multimédia e interdisciplinar, com música *rock* ao vivo e o uso do vídeo como complemento. Os vários enredos traçados no romance emaranharam-se no palco, numa pluralidade de vozes e tons para caracterizar as diferentes e numerosas personagens. A recriação evocativa e sugestiva foi preferida à explicitação gestual e verbal. O espectáculo não pretendeu ser ilustrativo, nem os actores se identificavam com as personagens. A sugestão, o excesso e a transfiguração eram por vezes os frágeis pontos de força escolhidos para transmitir as contradições da alma humana, observadas

> *Se o mundo não fosse assim*, de José Maria Vieira Mendes a partir de motivos de Damon Runyon, enc. Miguel Borges e Américo Silva, Tá Safo / Artistas Unidos, 2004 (Américo Silva e Miguel Borges), fot. Jorge Gonçalves.

com benevolente penetração por Dostoievski. Numa segunda versão deste *Crime e castigo*, produzida posteriormente e apresentada com o título *Lá ao fundo o rio*, a acção e a narração ficaram condensadas. As estratégias e os recursos já utilizados foram afinados, com o objectivo de atingir uma maior coerência e uma menor dispersão dramática.

Morrer é um drama poético de enredo simples mas pouco linear, devolvido por contínuas elipses do discurso narrativo. O protagonista é condenado por uma doença incurável, a mulher quer morrer com ele, o homem deseja que ela viva. Mas o desespero e o amor desaparecem devagar – antes, de maneira imperceptível, a seguir, cada vez mais definida e definitivamente – deixando o espaço à resignação ao destino e à voracidade do egoísmo. O progredir da doença determina dois efeitos opostos nas personagens: a mulher acaba por aceitar a inevitabilidade da perda, reconciliando-se com a morte e admitindo-a no seu quotidiano pela mediação da experiência do amado (por isso ela poderá continuar a viver); o homem ganha o horror do fim, quer agarrar-se à vida que lhe foge e não tolera a sobrevivência do seu universo à sua morte anunciada (por isso desejaria que a amada desaparecesse com ele). Não há amor obsessivo nem ódio numa tentativa de homicídio, apenas um sentido de inelutabilidade que é impossível julgar. A parte mais interessante da peça, porém, é a intensidade poética com que é narrada, quase às avessas, pela protagonista. É ela que repercorre o fio da memória e reconstrói o passado para os espectadores, mas ao seu narrar corresponde a materialização das lembranças, ondas de imagens e diálogos que vão e vêm numa fluência por vezes dissonante, ou então mansas como uma ressaca.

Os traços distintivos dessas três adaptações, reformulados em novas doses e combinações, conotam também os dois textos redigidos e publicados recentemente, *T1* (o primeiro original do autor) e *Se o mundo não fosse assim* (sobre motivos vindos de contos de Damon Runyon). *T1* retoma ambientes claustrofóbicos, habitados por seres frágeis ou perdidos num presente cinzento, perplexos e indefesos perante um futuro nebuloso, dotados porém duma ironia ausente nos seus antecessores. *Se o mundo não fosse assim* mescla elementos teatrais e cinematográficos, num enredo que se desenrola nos anos da "lei seca". As citações implícitas dos filmes hollywoodescos (desde os tempos do cinema mudo até certas películas de Woody Allen, passando pelas poses de Humphrey Bogart), encontram-se alternadas com uma homenagem submersa a Bertolt Brecht (desde as atmosferas de *Na selva das cidades*, até às técnicas do teatro épico, passando pelas construções de certas *Lehrstücke*).

Em *T1*, a peça que se pretende destacar deste conjunto de trabalhos de José Maria Vieira Mendes, a cena sugere o lugar onde se somam eventos, quase insignificantes e fragmentados, que não chegam a evoluir. No espaço fechado dum T1, que na realidade condensa os quatro apartamentos distintos dos respectivos donos, o espectador é convidado a entrar em casa de Sara, Alberto, Chico e Vasco. A cada casa seu dono, cuja associação é permitida pelas falas das personagens e pelo auxílio da luminotecnia. Anagraficamente jovens e aproximadamente da mesma idade (vinte e tal anos as primeiras três, trinta e tal a última), elas têm porém uma idade que é difícil determinar pelas suas acções ou deixas. Percorrem (ou aguentam-se n)uma época da vida em que é preciso abandonar a adolescência e entrar na fase adulta, mas cada uma delas, à sua maneira, mostra as dificuldades e as contradições inscritas na aceitação dessa aventura. Sara luta pela sua autonomia, mas acaba por gerir relações em que o seu papel se limita à tradição de mulher / mãe apesar de não ter parido filhos. Alberto, velho / criança,

< *T1*, de José Maria Vieira Mendes, enc. Jorge Silva Melo, Artistas Unidos, 2004 (Pedro Carraca, Joana Bárcia e Miguel Borges), fot. Jorge Gonçalves.

namorado de Sara, é escravo das suas idiossincrasias, um doente imaginário e dependente que torna a casa numa toca, candidatando-se ao abandono da namorada. Chico é o eterno adolescente / criança de esperteza duvidosa, que esconde na brincadeira o sofrimento pelo abandono do pai, escolhendo a imaginação e a fuga fácil dos pequenos expedientes ou da aposta nas raspadinhas. Vasco é um velho / criança quase enlouquecido pela dor do abandono de Laura, uma ex-namorada presente na ausência e que lhe devorou os sentimentos roendo-os até ao osso. E adolescentes em fuga são também os adultos que deveriam desempenhar a função de figuras referenciais desta juventude, mas que não passam de sombras disformes nos discursos dela: a mãe de Sara, decepcionada no amor por um *body builder*, pensa no suicídio; o pai de Chico, desaparecido sem deixar rasto, foi talvez atrás das saias de turno. Privados de modelos e valores a que se possam agarrar, as personagens tentam anestesiar os seus medos e inseguranças afogando-os nas cervejolas, acalmando-os nos cházinhos, adoçando-os na groselha ou exorcizando-os num sentido de humor pronunciado quase entredentes, nos breves momentos de leveza, entre umas e outras cenas que levam a nenhures. Nada progride. Tudo é vão. O pavor e a dor persistem, juntamente com uma (auto)agressividade quase autista. Há perguntas fundamentais, ainda à espera de resposta: como e quando se chega à idade adulta?

A eficácia cénica das peças acima referidas já foi testada e superou a prova do palco[1]. Aliás, os espectáculos resultaram da profícua colaboração do autor com os actores e as companhias. Este procedimento salienta a importância de conjugar os conteúdos da partitura textual com as especificidades da partitura cénica. Esses dados apontam e remetem para um dos fenómenos em que se articula a realidade teatral contemporânea: a ligação dos novos dramaturgos a uma ou mais companhias ou centros de produção. Assim, sem serem necessariamente dramaturgos residentes, essa realidade envolve os jovens José Maria Vieira Mendes, Jacinto Lucas Pires, Miguel Castro Caldas e Pedro Eiras, entre outros, mas também, e talvez com menor assiduidade, os mais experientes Armando Nascimento Rosa, Abel Neves, Luís Carlos Patraquim, Luísa Costa Gomes e Jaime Rocha. Se é raro que os dramaturgos tenham a sua própria companhia (Carlos J. Pessoa é a excepção que confirma a regra), pelo menos de momento fica-se com a impressão de estarem menos exilados do palco do que as gerações que os antecederam (uma "velha guarda" composta por poucos resistentes e vários desistentes). Para bem do teatro, os textos procuram, e por vezes conseguem, aproximar-se das cenas. Em Portugal e em português.

[1] *Dois homens*, um projecto de Luís Gaspar e José Maria Vieira Mendes, foi estreado em 1998 durante o seminário "Sem Deus Nem Chefe 1", uma iniciativa dos Artistas Unidos. *Crime e castigo*, uma co-produção AU / APA / EBAHL, foi apresentado no Teatro Taborda em 1999. *Morrer*, concebido com os actores Luís Gaspar e Catarina Requeijo, subiu à cena na Sala Estúdio do Teatro da Trindade em 1999. *Lá ao fundo o rio*, levado à cena pelos AU numa encenação de Manuel Wiborg, estreou no Teatro da Malaposta em 2000. *T1*, produzido ainda pelos AU, estreou no Taborda na Primavera de 2004, numa encenação de Jorge Silva Melo assistido por João Meireles e Américo Silva (o texto foi levado à cena também no Brasil e, sob a forma de *mise en espace*, foi apresentado no Piccolo Teatro di Milano). *Se o mundo não fosse assim*, um trabalho de Miguel Borges e Américo Silva produzido por Tá Safo / AU, também apresentado no Taborda em 2004.

Os tradutores, esses fazedores de cultura

Alexandra Lopes

Thomas Bernhard, *O fazedor de teatro*, tradução de José A. Palma Caetano, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, 143 pp.

1. Os fazedores de teatro: Bernhard, Bruscon e a irredutibilidade austríaca

O actor acende a boca. Depois, os cabelos,
Finge as suas caras nas poças interiores.
Ninguém ama tão desalmadamente como o actor...

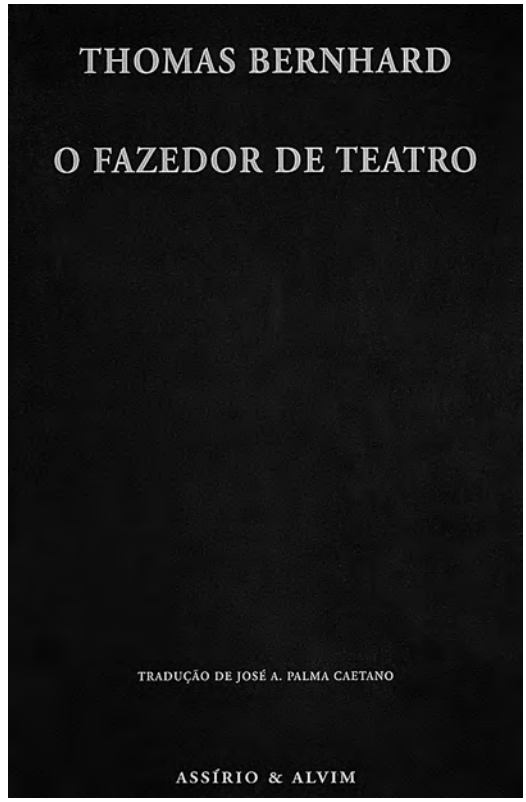
Herberto Helder

Em *O fazedor de teatro* (1984), Thomas Bernhard (1931-1989) autoparodia-se, num texto que apresenta um programa estético próximo do seu e um actor tão desalmado e misantrópico quanto ineficaz. A peça parte, aliás, de um episódio real ocorrido em 1972 em torno de um projecto artístico que ficaria conhecido como "poética da escuridão" (*Poetik der Finsternis*). Aquando da estreia de *Der Ignorant und der Wahnsinnige* no Festival de Salzburgo, Bernhard insistira em que se apagassem as luzes de emergência, para que a sala do Landestheater ficasse totalmente às escuras. Não conseguiu, porém, persuadir o corpo de bombeiros e obter a devida autorização (Höller 1993: 126), facto que gerou uma das muitas controvérsias a que Bernhard viria a estar associado ao longo da sua vida de escritor e que culminariam na vontade expressa de que as suas obras não fossem divulgadas nem representadas na Áustria.

Em *O fazedor de* teatro, o actor Bruscon, protagonista indiscutível e voz (quase) única na peça, confronta-se, num registo tragicómico, com idêntica dificuldade num cenário mais modesto – Utzbach substitui Salzburgo –, acentuando a redução sociogeográfica quer a comicidade da situação, quer a tacanhez da "cloaca no abcesso da Europa" (p. 54) que seria a Áustria.

Se a reflexão quase obsessiva, e sempre crítica, sobre a Áustria e os austríacos tornaram Bernhard, em diversos momentos, *persona non grata* no seu próprio país, ela não deixou também de enformar toda a sua escrita – a dramática como a narrativa –, fazendo dele, talvez de modo paradoxal, um escritor enraizadamente "austríaco". Acresce que, ao temário, se junta uma relação indagadora e desestabilizadora com a língua alemã, que se inscreve, ainda que de modo ínvio, na tradição austríaca da literatura auto-reflexiva e reveladora da crise na linguagem que Hugo von Hofmannstahl descreveu, em 1902, em *Carta a Lord Chandos*.

A obra de Thomas Bernhard é, pois, visivelmente devedora da cultura e da língua com que se digladia, o



que, a um tempo, a torna singular e "potencialmente" intraduzível.

2. Os fazedores de tradução: Da paixão pelo texto à necessidade de comunicar

É evidente que uma tradução vive entre o possível e o impossível e por isso nada é mais vulnerável e exposto.

Sophia

A vulnerabilidade parece habitar sempre o impulso tradutório, situado que está entre a necessidade e o horizonte utópico. Daí que a primeira questão que se põe a um tradutor – "qualquer" tradutor – será sempre a de saber como transmitir a paixão por um texto numa língua e cultura outras: questão necessariamente reiterada diante de cada obra a suscitar resposta(s) irremediavelmente singular(es). Porque um texto é sempre irrepetível. Porque "[c]ada tradução é, em certa medida, uma invenção, constituindo por isso um texto único" (Paz 1971: 13, tradução minha). No caso d'*O fazedor de teatro*, existem duas inescapáveis considerações preliminares à tradução:

[1] Utilizaremos aqui a terminologia proposta por Aguiar e Silva, segundo a qual o texto dramático se actualiza como texto teatral "através de um complexo processo de transcodificação intersemiótica" (Aguiar e Silva 1983: 614). De salientar que esta transcodificação pode ser desde logo entendida como um processo de tradução (*vide* Jakobson 2000: 114).

< O *fazedor de teatro*, de Thomas Bernhard, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada, 2004 (Morais e Castro), fot. Humberto Sousa.

(i) O facto de este texto poder funcionar como texto dramático[1] – a ser publicado e lido – e/ou como texto teatral – a ser visto num espaço e tempo circunscritos – é, para a tradução, uma questão fundamental, pois a prioridade cronológica de um ou de outro determinará inequivocamente as escolhas do tradutor. Assim, num texto dramático, o impulso estrangeirante será sempre menos arriscado do que num texto espectacular, uma vez que o tradutor disporá, pelo menos teoricamente, de um espaço paratextual em que justificar / explicar as suas opções e o leitor poderá recuperar entendimentos diversos da peça.

Num texto teatral, a opção por um léxico mais exigente e uma sintaxe menos linear – características comuns ao esforço literalizante – é potencialmente mais desequilibrante, dependendo a sua aceitação do risco de incomunicabilidade que encenador e actores estão dispostos a correr e da avaliação da enciclopédia e disponibilidade intelectual do público-alvo.

(ii) A presença da Áustria na peça, enquanto tema – presente na toponímia, gastronomia, história, etc. – e dialecto regional, individualiza o texto adentro de um contexto específico que poderá ser preservado ou anulado pela tradução, através de estratégias de pendor exoticizante ou domesticador.

É evidente que estas duas considerações prévias se entrecruzam numa rede de potencialidades interpretativas que gerará o texto traduzido.

3. *O fazedor de teatro*: Bernhard em português

> *Traduzir para pôr em cena, isto é – procurar transcrever a exacta actuação do autor, que não escreveu para compêndios mas para as tábuas de um palco.*
>
> António Pedro

José A. Palma Caetano (n. 1931) tem vindo, nos últimos tempos, a traduzir uma mão-cheia de obras do autor austríaco que nos ocupa, entre as quais se contam *O sobrinho de Wittgenstein: Uma amizade* (2000), *Na terra e no inferno* (2001), *Antigos mestres* (2003) e, mais recentemente, *Extinção* (2004)[2].

O fazedor de teatro (2004) é assim a primeira obra dramatúrgica que Palma Caetano traduz[3]. As características do género, aliadas à provocação ao público subjacente a

[2] Além de Bernhard, Palma Caetano traduziu outros autores austríacos, como Heimito von Doderer (*A flagelação das bolsinhas de camurça / Um outro Kratki Baschik*, 2004), Hugo von Hofmannsthal (*O livro dos amigos*, 2002) e Peter Handke (*Poema à duração*, 2002).

[3] Uma nota curiosa: a opção por se concentrar, enquanto tradutor literário, numa região da Europa, a Áustria, não se alia neste tradutor a uma especialização num género determinado – opção mais corrente em tradução –, tendo Palma Caetano traduzido narrativa, lírica e, com *O fazedor de teatro*, também drama.

este texto, constituem talvez as maiores dificuldades que se colocam ao tradutor, porquanto aquelas como esta parecem promover uma tradução fluente e desprovida de efeitos estrangeirantes que tendencialmente afastam o leitor / espectador do texto, ao provocarem um efeito de estranhamento. Acresce a estes vectores de comunicabilidade o facto d'*O fazedor de teatro* ser, para todos os efeitos (dramatúrgicos e tradutórios), um (quase) monólogo, em que Bruscon, o protagonista, chegado a Utzbach, uma cidadezinha de província, reflecte sobre as relações entre teatro e mundo. Esta reflexão, de que está ausente qualquer sinal de pontuação, a recordar estratégias joyceanas, parece igualmente pressupor uma estratégia de transparência discursiva (cf. Venuti 1992).

Por outro lado, porém, tanto o monólogo de Bruscon como a situação dramatúrgica remetem constantemente para o caso austríaco. Na verdade, as referências toponímicas, históricas e gastronómicas abundam, colorindo inegavelmente o tecido textual da cultura em que aquele se insere. Ora, esta especificidade exigiria preferencialmente uma estratégia de resistência (cf. *ibidem*) em relação à língua de chegada. A ser assim, *O fazedor de teatro* reclamaria estratégias tradutórias potencialmente antagónicas e irreconciliáveis. Cabe ao tradutor decidir qual dos efeitos do texto é prioritário no contexto próprio da tradução.

A julgar pelo texto traduzido, Palma Caetano permanece, de certo modo, refém de dois impulsos, por vezes, contraditórios. De um lado, o desejo de fazer justiça às idiossincrasias estético-culturais da peça, a revelar-se sobretudo no cultivo de um algum exotismo lexical – "actor nacional" (p. 11), "encomendar simplesmente sopa de massa frita" (p. 41), "sopa com almôndegas de fígado" (p. 44), "massa com salada de carne" (p. 85), "a que deu à luz" (p. 93), sendo o contorcionismo léxico-morfo-sintáctico que ocorre com "os intérpretes femininos" (pp. 31-32) o exemplo mais evidente de uma vontade de fazer jus ao traço textual – e de uma sintaxe ocasionalmente pouca fluida porque orientada para a construção alemã: "Desprezo total recíproco" (p. 26), "tudo junto é um único absurdo" (p. 34), "Geralmente como até de olhos fechados a minha sopa de massa frita" (p. 45), "Estão todas estragadas as cortinas" (p. 51). Especialmente complexa é a tradução de construções participiais alemãs – "a mulher sentindo-se permanentemente desconsiderada e fazendo-me doido" (p. 48) ou "O hospedeiro que vem disfarçadamente por assim dizer" (p. 125) – e das nominalizações de verbos e adjectivos.

Por outro lado, verifica-se na tradução a vontade de produzir um texto que espelhe o que na peça é "potencialmente" universal porque atinente à condição humana. Os aspectos mais evidentes deste ímpeto de comunicabilidade são **(i)** as pequenas incisões no texto (*vide* redução na p. 28 e corte na p. 85, explicáveis pela irredutibilidade linguística à tradução, e as reduções menos claras nas pp. 55 e 56) e **(ii)** o recurso pontual a um vocabulário marcadamente naturalizante – "mini-freguesia" (p. 13), "meu caro senhor" (pp. 15, 25), com a inclusão de "caro" em nome da fluência, "diga-lhe lá" (p. 27), "coisas do arco-da-velha" (p. 45), etc.

Globalmente, pode então dizer-se que *O fazedor de teatro* é uma tradução que tende a ficar "rente ao texto" de partida, no dizer feliz de Sophia de Mello Breyner. Se, como escreveu em 1758 Jean d'Alembert (1758), "[o] que mata uma tradução não são os erros, é a frieza" (*apud* Barrento 2002: 261), então esta é uma tradução bem viva porque nela pulsa uma enorme paixão pela escrita de Thomas Bernhard.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1983), *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina.

BARRENTO, João (2002), "Traduções, seduções, paixões", *in O poço de Babel: Para uma poética da tradução literária*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 260-62.

HÖLLER, Hans (1993), *Thomas Bernhard*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.

JAKOBSON, Roman (2000), "On Linguistic Aspects of Translation", *in* Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge.

PAZ, Octavio (1971), *Traducción: Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.

VENUTI, Lawrence (ed.) (1992), *Rethinking Translation: Discourse, Politics, Subjectivity*, London & New York, Routledge.

Tecendo tramas e texturas

Vera San Payo de Lemos

Ana Pais, *O discurso da cumplicidade: Dramaturgias contemporâneas*, Lisboa, Colibri, 2004, 122 pp.

O que se entende por dramaturgia? Como actua um dramaturgista? Qual a função da sua presença e do seu trabalho, não apenas no teatro mas no conjunto diversificado da produção artística e cultural dos nossos dias? Sendo a presença do dramaturgista cada vez mais visível na paisagem e nos circuitos actuais da criação, o papel que lhe cabe desempenhar e o modo como actua na construção das práticas artísticas contemporâneas permanecem difusos ou envoltos em mistério ao ponto de se questionar a razão da sua existência ou a necessidade da sua função. O livro de Ana Pais, baseado numa dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, elege precisamente essa misteriosa invisibilidade da prática da dramaturgia como objecto de investigação. O resultado é um estudo extremamente interessante que ilumina os conceitos e processos da dramaturgia ao longo dos tempos e propõe uma teoria inovadora - a teoria da cumplicidade - para aprofundar a reflexão sobre o modo como o discurso dramatúrgico se articula no mundo da arte contemporânea.

Na introdução, Ana Pais apresenta o seu objecto de investigação e justifica a pertinência de se dedicar à dramaturgia "um estudo autónomo, independente da encenação, da interpretação ou da escrita dramática" a que geralmente surge associada: por um lado, importa percorrer o território e esclarecer o que se entende por dramaturgia, uma vez que a pluralidade dos usos e acepções do termo tornaram o seu significado ambivalente e impreciso; por outro, importa investigar a invisibilidade da dramaturgia enquanto prática artística, o modo como esta se entretece e incorpora no processo de construção de um espectáculo sem deixar rasto. Considerando que a ambivalência e a imprecisão do significado de dramaturgia não resultam apenas da evolução histórica do conceito, mas radicam, fundamentalmente, na invisibilidade característica do discurso dramatúrgico, Ana Pais estrutura o seu estudo em duas partes com perspectivas distintas, mas complementares: uma primeira parte, de pendor mais histórico, intitulada "Conceitos e contextos", em que identifica e explicita as várias acepções do termo dramaturgia, assim como as subsequentes figurações do dramaturgista, desde Aristóteles até aos nossos dias; e uma segunda parte, de pendor mais filosófico, intitulada "Para uma teoria da cumplicidade", em que expõe o seu conceito de cumplicidade e reflecte sobre o modo "cúmplice" como o discurso dramatúrgico age e interage não apenas na construção de um espectáculo de teatro, mas na construção do que apelida de "grande espectáculo do mundo". Na conclusão, reúne os fios que foi desenrolando ao longo da análise e reafirma a importância que atribui à dramaturgia nessas duas dimensões: como prática artística e como forma de olhar o mundo. No fim do estudo, uma bibliografia dá conta das leituras teóricas e críticas que orientaram e sustentaram a pesquisa realizada que, partindo do campo do teatro, se foi progressivamente estendendo ao âmbito da estética e dos estudos culturais.

Para definir o facto de a dramaturgia ser um conceito polissémico que se reporta a uma diversidade de formas e funções ao ponto de nunca se saber ao certo o que significa quando surge na ficha técnica de um espectáculo, Ana Pais apresenta-o como um "conceito-hidra" que aponta em várias direcções, mas a partir de um núcleo fundamental: à dramaturgia cabe essencialmente a função de estruturar, quer o texto dramático e a sua transposição para cena, no caso dos espectáculos centrados no *logos*, que tomam o texto como ponto de partida, quer a globalidade dos materiais cénicos, no caso dos espectáculos que criam uma "paisagem" composta por diversos materiais sem nenhuma hierarquia particular em que o texto é um material entre outros ou pode até nem sequer existir. Enquanto prática plural, a dramaturgia abarca diversos procedimentos técnicos que são determinados pela especificidade de cada processo de criação e variam, portanto, de espectáculo para espectáculo; enquanto prática

estruturante, começa por se manifestar nas acções realizadas durante o processo de criação, na trama que vai tecendo na construção de sentido do espectáculo, até se tornar invisível, mas permanecer latente nos fios das relações entre as linguagens cénicas que o constituem.

Uma vez que as diversas acepções do termo dramaturgia se encontram geralmente no conjunto de práticas a que o termo se reporta, há que conhecer o contexto concreto de cada produção para saber o que se entende por dramaturgia: se a escrita ou composição dramática, realizada pelo dramaturgo, se a escolha do repertório, a tradução ou adaptação do texto, a intervenção nos ensaios com opiniões e observações críticas ou a redacção do programa do espectáculo, realizadas pelo dramaturgista, um cargo criado pelo dramaturgo e dramaturgista Lessing no movimento para a constituição de um teatro nacional na Alemanha no século XVIII. A diversidade das práticas dramatúrgicas surge inventariada com pormenor na listagem de tarefas executadas pelo dramaturgista, quer ele desempenhe um cargo numa companhia, no caso da chamada "dramaturgia institucional", quer ele seja contratado para colaborar na construção de um ou mais espectáculos, como acontece sobretudo actualmente, no que se apresenta aqui caracterizado como "dramaturgia do espectáculo" (pp. 25-28).

A ambiguidade do conceito de dramaturgia deve-se a esta pluralidade de tarefas, mas também à deslocação e sobreposição de significados que resultam do lastro histórico do conceito e da sua prática em cada contexto específico. Num quadro muito elucidativo e útil, Ana Pais sistematiza, com um conjunto de tópicos, cinco contextos em que surgiram deslocações de significado que se mantêm até aos dias de hoje: séc. V a. C. – Aristóteles; séc. XVIII – Lessing; séc. XX, anos 30-50 – Brecht; anos 60-70 – *performance*s nos EUA e na Europa; e anos 80-90 – dança, teatro e *performance* pós-modernistas (p. 66). Considerando que importa clarificar a pluralidade do conceito de dramaturgia, porque "quanto maior for a consciência no seu uso, maior será também a clareza do enunciado" (p. 23) na sua prática e na identificação do seu significado específico, Ana Pais opta por mapear o terreno das práticas dramatúrgicas. Mais do que traçar a "linha" do tempo, interessa-lhe delinear a "mancha" do espaço em que o fluir da História também se espelha. Esta abordagem adequa-se a uma identificação e clarificação das diversas formas e funções da dramaturgia para as quais Ana Pais propõe designações sugestivas como "dramaturgia da leitura", "dramaturgia do olhar" ou "dramaturgia do espaço". Estas últimas reportam-se sobretudo ao modo de construção do espectáculo pós-moderno ou à chamada nova dramaturgia de que são citados, como "paradigmas internacionais", exemplos de práticas artísticas e reflexões recolhidas em entrevistas com dramaturgistas, como Marianne Van Kerkhoven, Fransien Van der Putt, Janine Brogt e Maaike Bleeker, especialmente actuantes em espectáculos de teatro e dança na Holanda e na Bélgica nos anos 80 e 90.

Das reflexões recolhidas nestas entrevistas salienta-se que, no contexto das práticas artísticas contemporâneas, a dramaturgia se define essencialmente como um "modo de estruturação de sentidos". Para tal o dramaturgista deve, não apenas possuir, um conjunto específico de saberes e capacidades, mas também revelar determinadas atitudes como, por exemplo, a atenção face ao Outro, o gosto pela resolução de problemas ou a confiança firme na intuição, destacada por Marianne Van Kerkhoven (p. 54). O modo como o dramaturgista participa no enunciado do espectáculo e as atitudes que lhe são requeridas ao longo do processo de criação são objecto da segunda parte deste estudo em que Ana Pais aprofunda a invisibilidade da dramaturgia e apresenta a sua teoria da cumplicidade. Explorando os diversos significados e a etimologia do termo cumplicidade- "implícito", "pacto criminoso", "acção comum", mas também "acção conjunta de dobrar" -, Ana Pais encontra na "invisibilidade de um mundo de dobras e pregas" (p. 75) a imagem para definir a forma como a dramaturgia, entendida como "paciente e obstinada tecelã de possibilidades de sentido" (p. 89), participa na estruturação da textura do espectáculo. O discurso dramatúrgico é apresentado como discurso da cumplicidade e exemplificado através da sua actuação em vários planos: na articulação dos diversos materiais cénicos entre si, na relação entre a concepção e a concretização do espectáculo, na ligação entre a dramaturgia e a encenação, aqui apresentados como o lado invisível e visível do espectáculo do qual também o público é considerado cúmplice.

A definição de dramaturgia enquanto actividade que participa na acção comum do processo criativo e a concepção do discurso dramatúrgico enquanto discurso implícito nas escolhas do espectáculo e na estruturação dos variados materiais cénicos tinham surgido no mapa traçado na primeira parte do estudo e são desenvolvidas nesta segunda parte à luz da teoria da cumplicidade. O aspecto novo e surpreendente é a exploração do lado "criminoso" da dramaturgia. Partindo do facto de, na tradição filosófica e teatral do Ocidente, o teatro ser essencialmente entendido como o "lugar onde se vê", Ana Pais interpreta a invisibilidade da dramaturgia como algo de transgressor, como um desafio para que se repense a centralidade tradicional da visão nas artes performativas contemporâneas e a relação com o público. No capítulo "Cumplicidades no mundo", retoma a velha metáfora do "teatro do mundo" ou "o mundo como um palco" e analisa o modo como ela surge no mundo contemporâneo para definir situações e papéis do indivíduo na sociedade. Na perspectiva da teoria da cumplicidade, a atitude questionante da dramaturgia poderá também ser entendida como um movimento transgressor de subversão dos códigos de comunicação e recriação do real ou como "ética da participação" (p. 90), num mundo em que o sujeito não quer ser só "espectador", mas também "actor". Na clarificação dos diversos usos e acepções do conceito de dramaturgia e na estimulante reflexão proporcionada pelo desenvolvimento da teoria da cumplicidade, o livro de Ana Pais é uma contribuição valiosa para as artes do espectáculo e para a revisão de ideias feitas, de comportamentos e de atitudes.

Celebrações vicentinas (2002-2003)

Rol de livros – e não só – sem defeso

Isabel Pinto Carlos

As comemorações vicentinas por escrito: de 1502, representação de *Visitação*, ou rito de celebração do nascimento de D. João III, até 2002, exactamente cinco séculos passados. Como parte da memória, resta-nos celebrar; como teatro, é preciso dar a ver, procurando na letra a reconstituição do que terá sido a cena de outros tempos.

As iniciativas comemorativas conseguiram dar a efeméride por assinalada. E contribuíram para a divulgação da obra vicentina, sob a forma de conhecimento em construção.

Para a apresentação dos diferentes contributos escritos (tudo publicações de 2002 e 2003), que não pretende ser exaustiva, optámos pela sua distribuição por duas categorias, a saber: **Catálogo** e **Crítica** (subdividida em Publicações Colectivas e Individuais). Esta organização serve o propósito de tornar mais clara a exposição de um número ainda vasto de obras, assumindo a diversidade de desígnios (mais ou menos explícitos) e registos que as caracteriza.

Catálogo

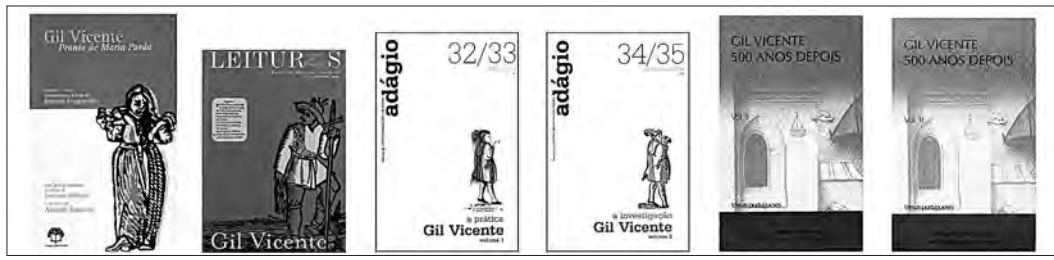
***As obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols.**
Edição da obra de Gil Vicente, em cinco volumes: **vol. I** (684 pp.) – apresentação das normas de transcrição; as "obras de devação", as "comédias" e parte das "tragicomédias" do livro terceiro da *Compilação* de 1562; **vol. II** (688 pp.) – as restantes "tragicomédias", as "farsas", as "cousas meúdas" do quinto livro e as obras fora da *Compilação* de 1562 (as "lições quinhentistas duplas" e *Festa*); **vol. III** (580 pp.) – fac-símile da *Compilação* de 1562; **vol. IV** (690 pp.) – fac-símile da *Compilação* de 1586 e dos folhetos avulsos; **vol. V** (687 pp.) – o aparato crítico: **Notas aos Textos**, **Textos Complementares às Notas**, **Índice de Figuras Históricas e Mitológicas**, **Índice de Personagens**, **Glossário e Bibliografia de Gil Vicente**, que, além da divisão em catálogo (manuscritos e impressos) e crítica, inclui referência a bibliografias vicentinas anteriores, a obras atribuídas e a adaptações.

Destacam-se as normas de transcrição, pela clareza e economia de meios que as enformam e o aparato crítico, bastante completo, que ajuda efectivamente a ler, de muitas maneiras, os textos, deixando, no entanto, ao leitor a responsabilidade da interpretação.

No entanto, é bom ter à mão o **CD-ROM** (CNCDP, 2001), porque o manuseio de cinco pesados volumes, por vezes, pode parecer excessivo e limitativo. O saber vai adquirindo novos contornos e o que dantes era impensável como matéria *de cogito*, hoje revela-se-nos como ferramenta útil. Pesquisar é a palavra-chave que o CD-ROM nos permite actualizar. A título de exemplo: quantas vezes ocorrerá o vocábulo *sebila* no conjunto da obra vicentina? O livro dá-nos uma forma material de ler os textos, com mudança de página e cheiro, mas não nos dá o préstimo de um discreto motor de pesquisa.

José Camões (ed.), *Gil Vicente 1502* (*Visitação*; *Pastoril castelhano*), Lisboa, Edições Duarte Reis, 2002, 117 pp.
Edição crítica de *Visitação* e *Pastoril castelhano*, com primeiras representações em 1502. Contém uma **Apresentação Crítica**, na qual se reincide nos poucos dados biográficos conhecidos e se apresentam os autos editados; **Nota de Edição**, secção em que se dá conta de critérios gerais de transcrição e do restante conteúdo do livro, do qual se destaca: uma lista de **Vocabulário** e duas **Bibliografias**, subdivididas em catálogo e crítica. Como curiosidades: fac-símile da *Visitação* (*Compilação* de 1562) e duas traduções desse mesmo texto, uma da autoria de Afonso Lopes Vieira, outra de Paulo Quintela. Em suma, muita informação ao dispor do leitor que, mediante esta edição em formato de bolso, pode realmente ficar a conhecer os textos em causa, usufruindo, se assim o desejar, de linhas de leitura operativas na mediação entre a letra e a cena.

Gil Vicente, *Auto da feira*, Cadernos do Povo – Literatura, 2003, 96 pp.
Edição crítica de *Auto da feira*, acompanhada de notas explicativas do sentido do texto, sendo que algumas delas, a despeito da pertinência de outras, se imiscuem na leitura, condicionando o leitor para além do desejável. No **Glossário** é repetida alguma da informação dada em nota. O **Posfácio**, de Américo António Lindeza Diogo, analisa aspectos discursivos do texto editado, sublinhando o seu carácter alegórico.



Gil Vicente, *Auto da Lusitânia, seguido de Triumpho do Inverno*, Lisboa, Hugin, 2003, 104 pp.
Assinalando a data de 7 de Junho de 1502 (representação de *Visitação*), o volume, iniciativa conjunta da Câmara Municipal de Sintra e da Hugin editores, contém a transcrição (mais ou menos) diplomática de *Auto da Lusitânia* e de *Triunfo do Inverno*. A escolha dos textos decorre do facto de, em ambos, Sintra ser evocada (através da sua serra). Face à ausência dos respectivos critérios e à omissão dos responsáveis pela fixação do texto, pouco mais se pode acrescentar.

Xoán Carlos Lagares (ed.), *Farsa dos almocreves*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2003, 138 pp.
Edição crítica de *Farsa dos Almocreves*, composta pelos seguintes itens: **Introdução**, em que, partindo das incertezas biográficas relativas a Gil Vicente, se alude ao sentido da peça enquanto denúncia do conceito de "aderência"; **Nota Lingüística**, que, através da consideração de diferentes níveis de análise gramatical, procura, a um tempo, reconstituir, ainda que de forma parcelar, a língua de Quinhentos e atestar **Critérios de Edição**; **Farsa dos almocreves**, a edição propriamente dita, com notas que visam desde clarificar o sentido de palavras de uso menos frequente até cotejar diferenças para com edições anteriores; por último, **Aparato de Variantes** permite localizar cada uma das intervenções do editor sobre o original (*Compilação* de 1562), do qual se faz constar uma reprodução fac-similar.

Andrés-José Pociña López (trad.), *Autos de las barcas*, Universidad de Alcalá, 2002, 147 pp.
Tradução de três autos de Gil Vicente para castelhano, em verso livre, a partir da edição da Lello & Irmão (Porto, 1965), a saber: as duas primeiras *Barcas* e o *Auto da feira*. A terceira *Barca*, a da *Glória*, encontra-se originalmente em castelhano (com excepção das rubricas), e em relação a esta adopta-se a edição de Thomas R. Hart em *Obras Dramáticas Castellanas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1975). Neste conjunto, o *Auto da feira* parece surgir com função complementar. Um capítulo introdutório faz uma resenha do autor, da sua obra e do contexto histórico, a par com algumas considerações sobre os textos editados e respectivos critérios (gerais) de tradução.

Os quatro autos estão anotados, procurando determinar referentes da época, esclarecer termos mais obscuros e fornecer informações de carácter geral, eventualmente pouco acessíveis ao leitor médio espanhol.

Roberto Francavilla (trad.) *et al.*, *Pranto de Maria Parda*, Protagon Editori Toscani, 2002, 127 pp.
Edição crítica e tradução para italiano de *Pranto de Maria Parda*, com uma **Nota Previa**, por Antonio Tabucchi, e com outra tradução, desta feita em rima, em apêndice, da autoria de Luciano Dallapé. Integrando observações genéricas sobre Gil Vicente e a sua obra (em **Gil Vicente**), e contextualizando não só o texto em causa bem como, em particular, a personagem *Maria Parda* (em **Il Pranto de Maria Parda**), a edição adopta a transcrição de Paul Teyssier em *La plainte de Maria la Noiraude* (Paris, Chaindegne, 1995), estabelecida, à semelhança da tradução, a partir da *Compilação* de 1562. A par com a de elucidário, as notas detêm a função de confrontar o texto da *Compilação* com o da folha volante, supostamente anterior, incluída no catálogo Palha.

Crítica

Publicações Colectivas

***Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 11, 2002, 223 pp.**
Número totalmente dedicado a Gil Vicente, dividido em três partes: **Editorial**, com apresentação de Carlos Reis, e um texto introdutório de José Augusto Cardoso Bernardes, no qual se sublinha o "significado intrinsecamente artístico (literário e teatral)" da efeméride; **Visitação de Gil Vicente**, assim é denominada a parte que agrupa os ensaios e respectivas temáticas que perpassam na obra vicentina, e que vão desde o testemunho, registo pessoal do convívio com a obra do autor, passando por leituras actuais de determinados "aitos", que cruzam a letra com os propósitos da cena, até ao escrutinar de tradições em busca de novos sentidos textuais. Nesta secção, figuram ainda, a título póstumo, dois dossiês elaborados, no âmbito de um seminário, por Paul Teyssier, que fazem parte de uma iniciativa mais vasta de promoção dos dicionários antigos enquanto fonte privilegiada para a leitura de autores medievais e clássicos; **Conhecer na BN: Gil Vicente**, terceira e última parte da revista dedicada às compilações vicentinas disponíveis na Biblioteca Nacional.

***Adágio: Revista do Centro Dramático de Évora*, n.ºs 32 / 33 e 34 / 35, dir. José Carlos Faria, Setembro de 2002 – Julho de 2003, 142+142 pp.**
Dois volumes dedicados a Gil Vicente: o 32/33 sob a égide da *prática*, o 34/35 votado à *investigação*. No primeiro destes, deparamos com a memória cronológica das criações do Cendrev a partir de peças vicentinas, cujo início remonta a 1978, com a encenação de *O velho da horta*, através da recuperação de fichas técnicas de espectáculos e de textos dos programas, com direito a críticas e a dados estatísticos.

Quanto à *investigação*, a tábua de matérias compreende: **Os Textos e os Géneros**, secção que é consagrada a determinadas linhas de estudo, como a dos provérbios e a da categoria tempo, em confronto com os géneros possíveis; **Os Intertextos e os Temas**, conjunto de exercícios de intertextualidade, em paralelo com leituras simultaneamente temáticas e ideológicas; **Os Palcos e a Escola**, relato na primeira pessoa de um percurso dramatúrgico, em articulação com uma retrospectiva do lugar ocupado pelo texto vicentino nos programas escolares; **O Teatro e a Música**, tentativa de identificação de diferentes géneros musicais profanos na obra de Gil Vicente; **Traduzir na Voz e na Letra**, duas entrevistas: a Mário Barradas, por José Alberto Ferreira, e a Anne-Marie Quint, por Christine Zurbach.

Maria João Brilhante *et al.* (orgs.), *Gil Vicente 500 anos depois: Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, 2 vols., 520+454 pp.
A circunstância de um congresso (Junho de 2002), à guisa de celebração, documentada em dois volumes de matérias suficientemente abrangentes para dar por homenageada a versatilidade do autor. Quer no âmbito das **Conferências**, quer no das **Comunicações**, diferentes aspectos dos estudos vicentinos são explorados, contribuindo tanto para a sua actualização como para a sua renovação; matérias de sempre, como as fontes, os géneros e o plurilinguismo, redefinidas por abordagens deste início de século; o desafio da leitura de uma letra que, a cada intervalo de tempo, se afasta de nós, leitores do séc. XXI, mas mantém a sua vitalidade, à luz da problemática da edição, com ou sem o préstimo das novas tecnologias. A este respeito, também a tradução se assume cada vez mais como compromisso para a divulgação de uma obra que se quer de todos. Linhas de leitura, em estreia ou apenas revisitadas, fazendo ou não uso da perspectiva comparatista, foram igualmente partilhadas, autorizando novas relações entre o texto e a cena. Ponto indispensável nesta ordem de trabalhos foi a análise desenvolvida em torno da presença de Gil Vicente no currículo escolar (entre 1888 e 1954). Para encerramento, a **Mesa-Redonda**, com a participação de encenadores, actores, críticos e estudiosos, súmula de memórias e perspectivas.

José Augusto Cardoso Bernardes (org.), *Ensaios vicentinos*, Coimbra, A Escola da Noite, 2003, 358 pp.
Volume com função documental, que pretende juntar duas efemérides: os dez anos da companhia teatral A Escola da Noite e os quinhentos decorridos sobre a primeira representação do *Auto da Visitação*. Numa primeira parte, surgem os **Ensaios Vicentinos**, de diferentes autores, correspondendo cada um deles a um texto de Gil Vicente já trabalhado pela companhia. As abordagens propostas relevam para o conhecimento da obra vicentina, na medida em que convocam saberes que, mediante a descoberta de novos sentidos, conseguem desenvolver e aprofundar. Neste âmbito, a articulação entre a componente estético-literária e as circunstâncias histórico-sociais, a funcionalidade do discurso faceto e da prática teatral em si, a discussão dos géneros, a análise de personagens e a indexação das fontes são contributos a destacar.

Num segundo momento, **Gil Vicente: Actos de memória e criação**, é apresentado um conjunto de informações de vária ordem – reflexões artísticas ligadas à concepção dos espectáculos, número de sessões e espectadores, registos iconográficos relativos às produções, etc. – para o historial do *métier* da companhia.

***Semear: Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, n.º 8, Rio de Janeiro, 2003, 340 pp.**
Volume que reúne as comunicações ao X Seminário Internacional da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses (Outubro de 2002), durante o qual Gil Vicente foi figura central, em mais uma iniciativa do quinto centenário. Com honras de abertura, encontramos uma sistematização do tratamento cénico dado aos textos vicentinos entre 1998 e 2002 em Portugal. Em destaque, alguns aspectos particulares da obra vicentina, como as personagens, o imaginário (alegadamente insurrecto) e a perspectiva, a questionar, sobre a expansão e o império. As fontes da obra vicentina, bem como os géneros, são igualmente tema de análise. As incursões pelo teatro brasileiro contemporâneo "pontificam", enquanto os exercícios de índole comparatista se assumem como garante da vitalidade do diálogo entre autores. Por último, deparamos com o registo escrito da mesa-redonda com directores teatrais, realizada no âmbito do referido seminário.

Publicações Individuais

José Camões, "500 anos do *Monólogo do vaqueiro*, o nascimento do teatro ibérico", in *Clube do Coleccionador*, n.º 2, CTT / Correios de Portugal, 2002, pp. 6-8.
Assinala-se, mais uma vez, a efeméride da representação de *Monólogo do vaqueiro* (ou *Visitação*), sintetizando os poucos dados biográficos conhecidos do autor e os

principais géneros, respectivos propósitos e condicionantes. De Gil Vicente ainda se diz que "foi o último dos antigos e o primeiro dos modernos", na encruzilhada entre a Idade Média e o Renascimento.

Manuel Morais, *Antologia de música para o teatro de Gil Vicente* (*vilancetes, cantigas, romances* e *danças*), Lisboa, Estar-editora, 2002, 63 pp.
O autor percorreu atentamente a obra de Gil Vicente em busca de todo e qualquer vestígio musical, resgatando *incipits* e versos de vilancetes, cantigas, romances, chançonetas e ensaladas, referências à música sacra, bem como nomes de alguns músicos seus contemporâneos, edificando o que o próprio designa "um corpus assaz significativo deste repertório". Em jeito de complemento, algumas questões residuais: Vicente acumularia os talentos de compositor e músico prático? A quem caberia a responsabilidade de cantar e tanger nos autos vicentinos?

José Alberto Lopes da Silva, *O mundo religioso de Gil Vicente*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2002, 314 pp.
Numa primeira parte, é descrita a sociedade em que se inseria Gil Vicente, dando particular atenção à Igreja. Num segundo momento, constituído, no essencial, por três capítulos, argumenta-se em diversos sentidos: o tema religioso, mais pretexto que pré-texto, chama a si três funções – divertimento, análise da realidade social e defesa da verdadeira religião; a crítica religiosa praticada remete não para um anticlericalismo, mas sim para o zelo de um cristão contra os maus-tratos dados à religião por certos membros da Igreja, etc.

A sua leitura contribui para um entendimento mais completo e fundamentado desta temática, ajudando ainda a reformular alguns aspectos à luz da premissa aqui introduzida: "É a sociedade, mais que a religião, o tema fundamental da sua obra".

Eneida Bomfim, *O traje e a aparência nos Autos de Gil Vicente*, Rio de Janeiro e São Paulo, Editora PUC-Rio e Edições Loyola, 2002, 229 pp.
Estudo que tem como objecto específico as referências ao vestuário nos autos vicentinos. A análise incide sobre: os nomes das vestes, tomadas no todo ou em parte; tecidos e materiais de confecção; adornos; profissionais e ofícios; verbos associados às fases e modalidades de execução de materiais ou roupas; e ainda termos relacionados com a aparência. Numa primeira parte, a autora faz inferências gerais a partir do seu *corpus*, com o intuito de caracterizar o modo de vestir quinhentista, precisando correspondências entre indumentárias e grupos sociais. Num segundo momento, detém-se em cada um dos elementos do *corpus*, cerca de cento e oitenta no total, especificando sentidos e pormenorizando matizes semânticas.

João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal: Oito ensaios vicentinos*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, 569 pp.
Como o título indica, recolha de oito ensaios, nos quais se explicita o papel da cultura popular no teatro de Gil Vicente, aludindo a uma realidade histórica, na qual o poder e a misoginia marcam presença. Acresce dizer que a documentação iconográfica apresentada disponibiliza informação de outra ordem, à luz da qual se intentam rever leituras e significados, nomeadamente em relação a *Auto da Lusitânia* e a *Templo d'Apolo*.

José Augusto Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, 208 pp.
Conjunto de ensaios, dispersos por diferentes publicações e aqui reunidos num único volume. Estes textos compreendem desde temas transversais a todo o teatro vicentino, como é o caso da dialéctica entre Arte e História, até abordagens centradas em certas personagens (*almocreves* e *ratinhos*), e estudos de determinados autos (*Juiz da Beira*; *Barcas*). Os dois últimos ensaios, olhares sobre o todo da obra vicentina, correspondem a um ponto da situação relativamente à investigação em geral e às práticas da leitura e do ensino a ela associadas.

Stanislav Zimic, *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Madrid, Iberoamericana, 2003, 537 pp.
Compilação de textos produzidos ao longo de mais de vinte anos de investigação, cujo objectivo é proporcionar, através de uma perspectiva global, a apreensão de múltiplas facetas da obra de Gil Vicente, clarificadas por reflexões de cariz fundamentalmente temático e estético. O critério para a ordem de apresentação dos ensaios, que abarcam toda a produção vicentina, é a data de representação, em alguns casos apenas conjectural, dos *autos* para que remetem.

Teatro Avenida
Hoje e sempre, fora dos eixos
Nuno Costa Moura

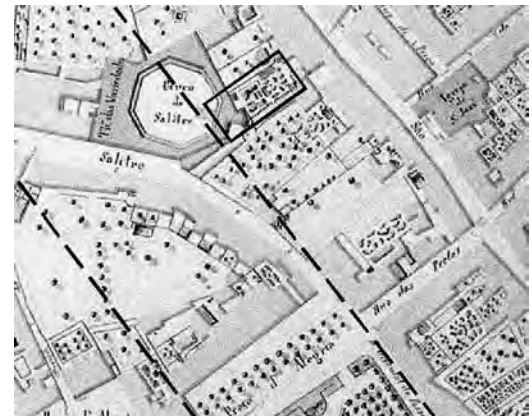
< Interior do Teatro Avenida, apresentação da revista *Alerta!*, 1913, fot. Alberto Carlos Lima, (cortesia do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa).

Quem passa por aquele edifício de escritórios da Avenida da Liberdade, nos números 150 a 156, abaixo do Teatro Tivoli, já não ouve os aplausos. Mas o cartaz desbotado que permanece à entrada do novo prédio, anunciando "hoje e sempre" a revista *De fora dos eixos*, não deixa esquecer. Entre 1888 e 1967 esteve ali o Teatro Avenida, palco que nunca cedeu à tentação do cinema e por onde passaram os maiores artistas teatrais portugueses: Beatriz Costa, Estêvão Amarante, Eunice Muñoz, João Villaret, Laura Alves, Maria Matos, Palmira Bastos, Ribeirinho, Vasco Santana foram apenas alguns dos actores que brilharam nas peças de teatro musicado e declamado que aí fizeram sucesso. Amélia Rey Colaço foi a sua última inquilina e, em 1965, investiu a sua fortuna pessoal para fazer reerguer um teatro moribundo. Finalmente, o Avenida parecia ter tudo para se afirmar como teatro de primeira grandeza. Mas três dias após a estreia de *Feliz aniversário*, no fatídico 13 de Dezembro de 1967, um misterioso incêndio deitou o sonho por terra.

Um lugar na cidade

No final do século XIX, a urbanização de Lisboa para norte fez-se, essencialmente, à volta de um dos eixos de saída da capital: a Rua do Salitre. Este movimento iniciara-se, porém, muito antes com a criação do Bairro da Cotovia (actualmente da Alegria), e consolidara-se com a inauguração do Passeio Público em 1764. Dado que este parque constituía um pólo de atracção social, a urbanização mais intensa não se fez esperar. Consequentemente, surgiram outros equipamentos lúdico-culturais: o Teatro da Rua dos Condes, construído em 1765; a Praça de Touros (ou Circo) do Salitre, construída em 1780; o Teatro do Salitre, levantado ao lado do Circo em 1782 e que, em 1857, se passou a chamar Teatro de Variedades; o Circo Price, em 1860; e os Recreios Whittoyne, que abriram quando o Price fechou, em 1875.

Mas em 1886 deixava de existir o Passeio Público. À custa de expropriações e reprovação popular, Rosa Araújo rasgava Lisboa. Nascia, assim, a Avenida da Liberdade. No entanto, a nova artéria precisava de se afirmar aos lisboetas. Era no Passeio Público que Lisboa se mostrava e se via. Transformar a Avenida num novo centro passava pela construção de salas de espectáculo, até porque a construção da nova via implicara o desaparecimento de vários equipamentos de lazer (o complexo do Salitre, por exemplo). Contudo, as novas casas de espectáculos surgiram lentamente. O Teatro Avenida foi inaugurado em 1888; o



> Localização futura da Avenida da Liberdade e do Teatro Avenida - 1858, Instituto Português de Cartografia e Cadastro / Eng.º Filipe Folque, 1856-58 (cortesia do Gabinete de Estudos Olissiponenses).

> Localização do Teatro Avenida – 1958, Instituto Geográfico e Cadastral, 1958 (cortesia do Gabinete de Estudos Olissiponenses).

Éden-Teatro, em 1906; o Salão Foz, em 1908. Em 1920, surgia o Parque Mayer que teve como teatros definitivos o Maria Vitória (1922), o Variedades (1926), o Capitólio (1931) e o ABC (1956). O cinema Tivoli (1924) e o cinema São Jorge (1950) fecharam o ciclo.

Percebe-se, então, que até 1922 o Teatro Avenida fosse o único espaço de lazer permanente a norte da Praça dos Restauradores. Sousa Bastos lamentava: "esta casa de espectáculos tem contra si o estar muito distante do centro de movimento da cidade. Na época de inverno, a mais propícia aos teatros, o espectador precisa de coragem para atravessar a Avenida, quase sempre de um desabrimento atroz, para chegar àquele teatro" (1898: 67). Todavia, anos mais tarde, João Paulo Freire contesta esta opinião, por razões compreensíveis: "Se nalgum tempo ficava fora de mão, hoje, que Lisboa alargou desconformemente os seus âmbitos, pode afoitamente dizer-se que o Teatro Avenida é um teatro central, visto que num quarteirão mais acima fica o Tivoli, que, apesar disso, se não pode considerar deslocado" (1931-39: 377).

O edifício

O Teatro sempre foi simples na aparência. Os elementos iconográficos que chegaram até nós (quase todos posteriores à década de 10) mostram uma fachada de dois pisos: no rés-do-chão, quatro portas de madeira; no primeiro andar, uma varanda de ferro a toda a largura da fachada; no cimo, um arco com a inscrição "Theatro da Avenida" ou "Teatro Avenida". Escreveu João Paulo Freire (*idem*) que o edifício "exteriormente não tem recomendação possível" e Norberto Araújo concorda: "não possui este teatro, que alguns restauros sumários tem recebido, um maior interesse artístico" (1939: 39).

Em 1950, o proprietário do imóvel, numa exposição à Câmara Corporativa, explicava que "o Teatro Avenida foi arrendado, há cerca de 30 anos, ao empresário José Loureiro, conjuntamente com todo o mobiliário e pertences necessários ao seu funcionamento. O exponente deu de arrendamento, ao mesmo senhor, a cave e rés-do-chão, onde se encontram instalados os escritórios da empresa, a cave e sub-cave que servem de armazém do material de cena, guarda-roupa, etc., e o terreno onde hoje está instalado o bufete do Teatro. Todos estes anexos, dependências do prédio n.º 146-148 contíguo ao Teatro, ficaram em comunicação com a casa de espectáculos pela porta aberta na parede divisória dos dois prédios". A sala tinha um palco à italiana, um espaço para orquestra ao nível da plateia, balcões, camarotes e galerias. Entre o final do séc. XIX e o ano de 1941, o número de lugares disponíveis aumentou em 96. A tentativa de maximizar esse número foi conseguida até ao limite físico do espaço e as necessidades de exploração da actividade teatral obrigaram à invasão do edifício ao lado.

Antes da inauguração, em 1888, informava o *Diário ilustrado* que "os peritos que ontem passaram vistoria a este Teatro encontraram-no nas melhores condições e com as mais prontas e rápidas saídas. A nova e elegante casa de espectáculos é inaugurada amanhã"[1], acontecimento adiado "por não estarem ainda completos todos os trabalhos de ornamentação"[2]. Finalmente o Teatro abriu as suas portas ao público no dia 11 de Fevereiro e o mesmo jornal comentava: "Por um prodígio de actividade, raro em a nossa proverbial indolência, o Teatro da Avenida surgiu de um montão de escombros, no breve espaço de alguns meses, doirou-se, aformoseou-se, completou-se no rápido decurso de alguns dias, e abriu anteontem as suas portas ao público, que o contemplava, maravilhado, mal podendo crer no testemunho dos seus olhos. O Teatro é alegre, elegante, matizado de cores claras, brilhando à chama mordente do gaz, que o enche de luz. O balcão, guarnecido de cadeiras de cordovão escarlate e pregaria amarela, de um gosto original e moderníssimo, é muito bonito e desafogado, e talvez mesmo o melhor lugar do novo teatro. Os *avant scènes* são espaçosos e também muito elegantes, verdadeiros *avant scènes* parisienses. O pano de boca, à parte uma tal ou qual ausência de perspectiva, é de um grande efeito decorativo, especialmente do lado direito, que apresenta um toldo oriental, realmente bem pintado. À sua entrada em cena, os dois gloriosos artistas Taborda e António Pedro foram acolhidos com ruidosas salvas de palmas e uma chuva de camélias que se alastrou no palco, transformando-o em um florente jardim"[3].

Anos mais tarde, porém, esta visão doirada do recinto já não era partilhada por João Paulo Freire, por razões de segurança e comodidade: "O teatro é pequeno, acanhado, sem segurança para o público, em caso de incêndio, embora agora lhe tornassem obrigatória uma saída pelo portão lateral. Entalado entre prédios, de diminutas dimensões, o corredor que serve o bufete e os urinóis, é de tal forma

[1] *Diário ilustrado*, 8 de Fevereiro de 1888, p. 1.

[2] *Diário ilustrado*, 9 de Fevereiro de 1888, p. 1.

[3] *Diário ilustrado*, 13 de Fevereiro de 1888, p. 3.

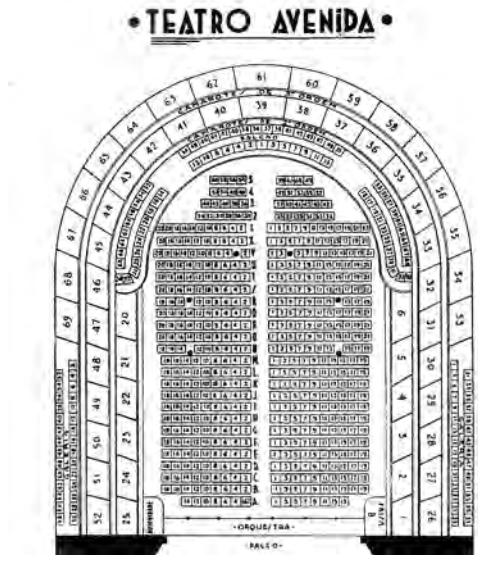
<
Fachada do Teatro Avenida, em cartaz a revista *Có-có-ró-có*, 1912, fot. Joshua Benoliel (cortesia do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa).

acanhado que, em noites de enchente, quase se não dá um passo. Imaginem o que aquilo será em horas de aflição! (...) Interiormente, aparte os defeitos já apontados, é simples mas gracioso (...). O futuro do teatro Avenida não pode ser outro se não, ou a sua modificação radical, ou o seu desaparecimento. Tal como existe, sem suficientes garantias de comodidade e de defesa para o público, não deve ter uma longa vida, se bem que em Portugal os disparates tenham uma longevidade de múmias. (...) Não me admira, pois, primeiro, que surjam defensores do Avenida tal como ele se encontra, segundo, que a sua existência se prolongue ainda por muitos anos, entre prédios de habitação, com escadas que são autênticas ratoeiras, corredores onde se asfixia, e sem um número suficiente de saídas que sejam de segura salvação dos espectadores, em caso de sinistro" (1931-39: 377).

Num tom bem mais crítico, em 1949, António Pedro reiterava: "Ora, para começar, em Lisboa, excepção feita aos Teatros Nacionais (...), só servem como teatro as salas que, pela miséria das suas instalações, nenhum empresário quer explorar como cinema. O Apolo e o Avenida não são teatros, são vergonhas. Na plateia, dura e incómoda, não cabem as pernas de um espectador que passe a craveira militar. Corredores sem salas de fumo, todos os outros anexos são piores do que o mais modesto cinema de bairro. São ambos de deitar abaixo, e não se perde nada com isso, desde que antes disso se criem condições decentes para os substituir" (2001: 242).

Nos anos 60, quando a Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro se viu obrigada a instalar-se no Avenida, depois do incêndio do Teatro Nacional D. Maria II, acrescia à penúria já notada uma visível degradação do edifício. A

> Planta da sala do Teatro Avenida em 1922.



> Planta da sala do Teatro Avenida em 1941.

companhia decidiu assumir a remodelação considerada essencial para a dignificação do espaço, suportando financeiramente as alterações técnicas e estéticas a cargo de Lucien Donnat. Amélia Rey Colaço investiu cerca de mil contos[4], "a verba recebida pelo Seguro, inferior ao valor perdido [com o incêndio do D. Maria II], que foi praticamente absorvida na remodelação da sala do Teatro Avenida que se encontrava num estado de abandono impróprio de receber uma Companhia oficial, [e] no equipamento eléctrico do palco" (Santos 1989: 262). A empresária cedeu, ainda, "mobiliário que era pertença sua: lustres (2), candeeiro de pé, tapeçarias, cortinados de veludo e jogos de *maples* que Amélia, devotada totalmente ao seu trabalho, levara da sua residência, ajudando com a sua iniciativa, e com os seus objectos, o engenho do decorador Lucien Donnat"[5].

No dia da reabertura do Teatro Avenida, a 6 de Fevereiro de 1965, a imprensa aplaudiu. No *República* (7 de Fevereiro de 1965) escreveu-se que o Avenida estava "vestido de novo a esconder a sua envelhentada idade, com o mais acolhedor dos aspectos", no *Diário de Lisboa* (7 de Fevereiro de 1965: 5) afirmou-se que "evidentemente que ontem foi uma noite de estreia, mas é forçoso dizer-se que a grande vedeta da noite foi sem dúvida, a própria casa de espectáculos, que está transformada num pequeno teatro parisiense do melhor estilo, instalado em pleno coração de Lisboa. Por isso, para Lucien Donnatt, vai a nossa mais calorosa palavra de aplauso pelo trabalho feito".

Artur Ramos, em carta a Amélia Rey Colaço, confessou-lhe: "Apresso-me portanto a vir felicitá-la pelo extraordinário dinamismo e *savoir faire* de que deu provas mais uma vez ao fazer reaparecer a sua Companhia dois meses depois do incêndio com um bom espectáculo numa sala surpreendentemente dignificada" (*apud* Santos 1989: 218).

Mas o *élan* não dura três anos. Às 21 horas e 20 minutos do dia 13 de Dezembro de 1967, a 25 minutos da apresentação de *Feliz aniversário* de Harold Pinter, ainda sem um único espectador no teatro, irrompe o fogo. Henrique Alves, fiscal do Teatro D. Maria II, lembra: "ia mandar abrir as luzes da sala quando vi, ao lado da cabina do electricista [à esquerda do palco], labaredas que vinham de baixo para cima"[6]. Avisou os bombeiros, que vieram logo, mas ele quase não pôde salvar nada.

As verdadeiras causas do incêndio estão ainda envoltas em mistério, embora um curto-circuito ou um calorífero não autorizado sejam as razões correntemente apontadas. Para agravar a situação, "a falta de água [ou de pressão] dificultou a acção dos bombeiros, permitindo que o incêndio se propagasse com maior velocidade"[7].

O Teatro Avenida ficara destroçado e a imprensa lamentou o acontecimento: "O que o fogo poupou no incêndio (...) foi seriamente danificado pela água das agulhetas. Para além do proscénio, o palco e subpalco não passam de um boqueirão negro e (...) as cinzas substituíram todo o bulício do mundo fantástico que fica para além da cena".[8] O Teatro Avenida estava "em escombros irrecuperáveis, pois só os projectores, algumas filas de plateia e pequenos lustres do corredor escaparam à sanha devoradora do incêndio. Salvaram-se apenas algumas peças que se encontravam nos camarins dos actores. As instalações do Avenida, por exíguas, não podiam albergar todo o guarda-roupa da companhia, de grande valor (...) que se encontrava guardado num armazém na Rua do Telhal. (...) O incêndio não atingiu as caves onde estavam instaladas as oficinas de carpintaria e os camarins dos artistas. (...) No sótão do teatro, por cima da sala, estava instalado o *atelier* de pintura"[9], onde se executavam os cenários das futuras peças do Capitólio, Variedades e Monumental. "A plateia está meio escondida pelo soalho da oficina de pintura que funcionava por cima da sala de espectáculos. Os varandins dourados do balcão e galerias rebentaram em diversos pontos e por toda a parte as alcatifas e passadeiras grená estão ensopadas e dificilmente recuperáveis. O incêndio não atingiu as alas laterais, mas a água infiltrou-se e inundou as caves e, esta manhã, cobria o pavimento da oficina de carpintaria e de alguns camarins. A empena de fundo, paralela à Rua de S. José, com o aluimento do telhado ficou meio desamparada e os Sapadores Bombeiros estão a mandar limpar o interior da sala para proceder aos trabalhos de demolição"[10].

O Avenida não voltará a reerguer-se. O seu destino ainda ficou pendente durante três anos até que, a 25 de Setembro de 1970, a autarquia de Lisboa decide a sua

[4] *Diário popular*, 14 de Dezembro de 1967, p. 9.

[5] *Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1967, p. 16.

[6] *Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1967, p. 16.

[7] *Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1967, p. 21.

[8] *Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1967, p. 1.

[9] *Diário popular*, 14 de Dezembro de 1967, p. 9.

[10] *Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1967, p. 17.

<
Fachada do Teatro Avenida, em cartaz a revista *ABC*, 1908, fot. Joshua Benoliel (cortesia do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa).

demolição (Dias 1993: 35). No seu lugar (e no do prédio imediatamente a sul), é construído um bloco de escritórios, de nome M.C.B., que ainda existe. Nesse edifício estava prevista a construção de uma pequena sala de cinema, por imposição de lei camarária. De qualquer forma, num dos vidros desse imóvel, mantém-se o cartaz de uma das peças que passou pelo Teatro Avenida, recordando o local e perpetuando a memória de glórias passadas.

Dinâmica empresarial

A construção de casas de espectáculo em Lisboa foi particularmente activa durante a segunda metade do século XIX. O negócio teatral não era desprezável: havia público para os inúmeros espectáculos que se sucediam. Não admira, portanto, que, no início do ano de 1888, se encontrasse em funcionamento um considerável número de estabelecimentos: São Carlos, D. Maria II, Trindade, Príncipe Real, Gymnasio, Chalet do Rato, Luís de Camões, Coliseo de Lisboa, Salão do Trindade, Dom Fernando II, Chalet de Variedades (em Alcântara), Chalet do Povo (em Belém), Teatro da Alegria e os Recreios Whittoyne.

Em finais dos anos 80 do século XIX, não se sabe se por nostalgia do desaparecido Circo Price ou do antigo Variedades, se por visão estratégica, João Salgado Dias decidiu construir um espaço teatral nuns terrenos que a sua mulher possuía na área. A ele juntaram-se Alexandre Mó e Silva e Ernesto Desforges que emitiram 10$000 réis em acções e contraíram outros créditos para construir o Teatro Avenida. O processo foi conturbado e o desnível do terreno fez parar a obra amiúde. O Teatro foi hipotecado antes de terminada a sua construção e foi vendido em hasta pública, pouco depois da inauguração. O Teatro

Avenida acabou por ser adquirido pelo credor hipotecário Daniel Tavares, que passou a propriedade, anos mais tarde, para o seu filho Carlos.

Duas outras versões, sobre a iniciativa e a propriedade do Teatro e do terreno, indicam, respectivamente que: o Teatro da Avenida, "mandado construir pelo músico Miguel Ângelo Lambertini, (...) foi edificado num terreno pertencente a José Salgado Dias, que se encontrava associado a Alexandre Mó e Ernesto Desforges"[11]. Ou seja, não tinha sido iniciativa de José Salgado Dias, mas sim de Miguel Ângelo Lambertini, musicólogo e construtor de pianos, grande promotor de actividades culturais na capital; Moniz Botelho, em sessão legislativa, afirmava que "existia na Avenida da Liberdade um terreno que vale agora alguns milhares de contos. Era o jardim duma propriedade que hoje me pertence e que dela foi destacado nas condições que vou expor. Apareceu uma empresa a pretender adquirir o terreno para nele construir o Teatro Avenida. O terreno não podia ser vendido, por constituir bem dotal de minha avó materna. Mas a empresa prontificou-se a aforá-lo por 50$000 réis por mês, em moeda metálica de ouro ou prata, e um camarote do Teatro. Fez-se o aforamento, a senhoria directa julgou-se ao abrigo de quedas de moeda-papel, construiu-se a casa de espectáculos e rodaram os tempos"[12].

É geralmente aceite que a primeira empresa de exploração pertencia aos três promotores do edifício, mas cedo Ernesto Desforges se tornou o único empresário do espaço. Foi uma aventura de pouco tempo já que, em Maio do mesmo ano, era alugado a Alves Rente, que o ocupou durante uma temporada com a companhia do Príncipe Real, do Porto. Seguiu-se Sousa Bastos que o explorou por dois meses, durante a Exposição Industrial da Avenida. Passaram pelo Teatro Drummond, com companhias francesas, espanholas e portuguesas, Ciríaco Cardoso, Edmundo Cordeiro, Cinira Polónio, Barata, Salvador Marques, Afonso Taveira, Pepa, Sousa Bastos (outra vez), José Ricardo, José Saraga, Luís Galhardo e Armando de Vasconcelos, até depois da instauração da República. Sobre esta última gerência, disse Carlos Santos que "tendo caducado, porém, o meu contrato de aluguer naquele teatro [Inverno de 1918, no Gymnasio], logo transitei com a mesma companhia [Palmira, Brazão, Stichini, entre outros] para o Avenida, ainda mais valorizada com a entrada de outros artistas e onde Armando de Vasconcelos, ao tempo detentor daquela casa de espectáculos, teve a gentileza de não só a ceder mas até associar-se comigo, entregando-me, no entanto, num gesto absolutamente espontâneo, a escolha do repertório e a sua direcção artística" (1950: 280).

Até 1910, o Teatro Avenida deu prejuízo à maioria das companhias. Os poucos sucessos foram as reposições da revista *Tim tim por tim tim*, de Sousa Bastos, e da opereta *O burro do Sr. Alcaide*, de Gervásio Lobato e D. João da Câmara. Não espanta, por isso, que em 1908 o *Almanaque enciclopédico ilustrado* escrevesse: "O Teatro Avenida na actual época explora a opereta. Pode ser que desta feita termine a "macaca" que ordinariamente o persegue"[13]. De facto, foi com os géneros populares que o Avenida conheceu os seus maiores êxitos de público (e, por inerência, o sucesso comercial), especialmente nas décadas de 20 e 30, com a dupla Luiza Satanela / Estevão Amarante e as companhias de Maria Matos, Palmira Bastos, Chaby Pinheiro e Alves da Cunha.

Carlos Tavares celebrou, em 1923, o último contrato de arrendamento com o empresário José Loureiro, tendo passado, por morte deste, para a viúva, Beatriz Cervantes Loureiro, que acabou por ceder o Avenida, em regime de exploração, à empresa de Vasco Morgado, no ano de 1951. Foi este que o subalugou à Companhia Rey Colaço / Robles Monteiro em 1965. Sobre este Teatro, Amélia Rey Colaço escreveu que "a diferença de prestígio do Teatro Nacional de D. Maria II, relativamente ao Teatro Avenida, reflecte-se na bilheteira e no tempo de duração das peças em cena, de forma incalculável" (*apud* Santos 1989: 261).

Na noite de 13 de Dezembro de 1967, o Avenida ardeu. No entanto, o destino do Teatro era discutido há já bastante tempo. Nos anos 50, "o proprietário do teatro e do prédio contíguo tornou pública a intenção de os vender, indiferente ao destino que o futuro reservasse à velha casa de espectáculos. Não faltaram, então, sugestões de intervenção do Município e da Fundação [Calouste] Gulbenkian, para que nos terrenos ocupados pelos dois prédios se construísse um grande e moderno teatro. Mas a ideia ficou por ali"[14]. Ao proprietário interessava mais a construção de um prédio de rendimento, pelo que "moveu uma acção de despejo, que foi julgada improcedente. [Em 1967 estava] em curso uma nova acção de despejo movida contra o arrendatário [José Loureiro, Sucessora] e aquelas duas empresas [Vasco Morgado e Rey Colaço / Robles Monteiro]. Essa acção foi também julgada improcedente, em 1ª instância, encontrando-se pendente um recurso para o tribunal da Relação"[15]. O incêndio resolveu a querela e construiu-se um prédio de escritórios no seu lugar.

Em 1949, José Gamboa culpava os empresários pelo encerramento do Avenida, perante a óbvia falta de casas de espectáculos para os artistas portugueses. Irritava-se com o facto de "o Teatro Avenida se conservar encerrado na época própria ou exibir companhias estrangeiras?!" (Gamboa 1949: 161). De facto, o Avenida manteve-se durante 10 meses encerrado naquele ano – o mais longo período de inactividade – devido à falência do italiano Piero. Gamboa referia, ainda, os termos gravosos em que o Teatro era cedido às companhias, que tinham "que trabalhar em sessões – condição *sine qua non* da cedência do teatro – pagar de renda 12% da receita bruta e mais 1.200$00 de cativos... diariamente!!!" (*idem*). Explicava, igualmente que "o arrendatário [José Loureiro] do Teatro Avenida é o proprietário do Teatro Trindade. E este último aluga-o para cinema. (...) Aquele de que é arrendatário, como é uma velha e desconfortável barraca que não serve para cinema, também não o explora directamente, mas subarrenda-o para

[11] *República*, 14 de Dezembro de 1967, p. 8.

[12] Diário n.º 35 da 1ª sessão da V Legislatura, de 22 de Março de 1950.

[13] *República*, 14 de Dezembro de 1967, p. 8.

[14] *Diário popular*, 14 de Dezembro de 1967, p. 9.

[15] *Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1967, p. 17.

< Avenida da Liberdade e Teatro Avenida,1931, fot. Eduardo Portugal (cortesia do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa).

< Interior do Teatro Avenida após o incêndio de 13 de Dezembro de 1967, in *Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1967, p. 1.

espectáculos de teatro – preferentemente de revista, sempre em sessões. (...) Este benemérito teatral, que aufere rendas fabulosas pelo aluguer dos dois teatros, paga ao senhorio daquele em que é arrendatário uma importância tão ridícula que, por vezes, recebe dos sublocatários num só mês, muito mais do que entrega ao proprietário num ano!!!... Desta forma, se encontra loucos ou aventureiros que lho tomem por sublocação, o velho e abarracado Teatro Avenida é um autêntico filão de oiro... Se está fechado, favorece a táctica cinéfila do Trindade – exactamente o que, de momento, mais lhe convém..." (*ibidem*).

Ocupação artística

O Teatro Avenida estreou-se a 11 de Fevereiro de 1888, num sábado de Carnaval, com duas peças: *O tio Torquato*, comédia em 1 acto de A. de Ataíde, com o actor Taborda a garantir o sucesso, e *De Herodes a Pilatos*, nova comédia em 3 actos, numa tradução de Guilherme Celestino, com António Pedro e que não agradou nem ao público nem à crítica.

Pelo Teatro Avenida passaram quase todos os géneros teatrais, mas era nas operetas, revistas, farsas, comédias e dramas sentimentais que a plateia enchia. Por lá se apresentaram companhias nacionais e estrangeiras quase ininterruptamente durante 79 anos, e parte dessa história é lembrada no *Dicionário de teatro portuguê*s, dirigido por Luiz Francisco Rebello (Rebello: 65 e 66).

Para Estêvão Amarante, "tudo começou em 1900, quando as grandes estrelas de revista do século que findara – Pepa Ruiz, Alfredo de Carvalho, Cinira Polónio – brilhavam ainda no Avenida. Para a *Viagem de Suzette* precisavam de um miúdo, e assim, com apenas 12 anos, Amarante fez a sua estreia nesse palco em que conheceu as noites de maior glória" (*apud* Santos 1978: 97). Anos mais tarde, Luísa Satanela, sua futura companheira e "uma das mais famosas e populares intérpretes do nosso teatro" (*idem*) seguia-lhe os passos, ao lado da Palmira Bastos. Em 1919, igualmente ao lado da Palmira, esse "sol bruxuleante, [surgia no Avenida] uma estrelinha a querer despontar – Ilda Stichini!" (Brazão 1925: 212). "Também Eunice [Muñoz], que nem quinze anos ainda fizera, foi chamada ao Teatro Avenida" (Santos 1991: 32). "Aqui tive alguns dos meus maiores êxitos: Joana d'Arc, Anna Sullivan, etc.", lembra a actriz (*apud* Santos, *ibidem*). Foi nesse palco, igualmente, que se estrearam Luís de Sttau Monteiro como encenador (com *O milagre de Anna Sullivan*) e Vasco Morgado como actor na peça *Está lá fora o inspector* de Priestley.

Alguns êxitos mereceram notas efusivas de críticos e artistas de teatro. Assim, com "enchentes sucessivas [a eterna Palmira apresentou em 1921] *Os conquistadores* e *Guardado está o bocado...*" (Santos 1959: 290). Beatriz Costa confessou que teve "uma temporada feliz no Teatro Avenida, com Nascimento Fernandes [e que aí fez] duas peças: uma comédia e uma comédia dramática. *A garota da sorte* deu-me uma grande alegria, mas mandei o género às urtigas..." (1976: 103). Depois da prolongada estadia no Brasil, foi no Avenida que a artista tentou o seu regresso aos palcos portugueses, em 1949: "Os números eram bons e a reaparição foi um sucesso" (Santos 1978: 109). Outro "lucro de bilheteira [foi a farsa] *O meu menino*, onde Nascimento Fernandes e Vasco Santana [faziam] as delícias dos amadores do género" (Freire 1931-39: 377).

O teatro foi ainda lugar importante de trabalho para artistas de renome. A grande Maria Matos permaneceu no Avenida longas temporadas e Costa Ferreira recorda que ela, nos "10 anos seguidos no Teatro Avenida nos dava a impressão de fazer sempre a mesma peça que ela transformava todas as noites com prodígio de talento" (1985: 114). Alves Cunha, em 1955, interpretou "o personagem de juiz [na peça *Alouette*, de Anouilh], que seria o seu último trabalho no teatro" (Silva 1992: 65). Em 1965 é filmada, a partir do Teatro Avenida, a peça *As árvores morrem de pé*, de Alexandre Casona. Foi uma das primeiras peças a serem gravadas para a RTP directamente de um teatro e uma das que mais marcou a carreira de Palmira Bastos.

Assim, praticamente todos os grandes e populares actores portugueses passaram pelo Avenida: Adelina Abranches, Alves da Cunha, Amélia Rey Colaço, Ângela Pinto, António Pinheiro, António Silva, Armando Cortez, Assis Pacheco, Beatriz Costa, Brunilde Júdice, Carlos Santos, Carmen Dolores, Chaby Pinheiro, Costa Ferreira, Eduardo Brazão, Elvira Velez, Erico Braga, Ester Leão, Estêvão Amarante, Eugénio Salvador, Eunice Muñoz, Hermínia Silva, Hortense Luz, Ilda Stichini, Irene Izidro, João Villaret, Laura Alves, Lucília Simões, Luísa Satanela, Lurdes Norberto, Madalena Sotto, Maria Lalande, Maria Matos, Mercedes Blasco, Milú, Nascimento Fernandes, Palmira Bastos, Pepa Ruiz, Raul Solnado, Ribeirinho, Rogério Paulo, Samuel Dinis, Taborda, Teresa Gomes, Varela Silva e Vasco Santana, entre outros.

Um lugar na memória

O Teatro Avenida surgiu de uma vontade de alargar o eixo Trindade / S. Carlos / D. Maria, mas a sua aceitação pública não foi imediata. Nunca chegou a partilhar o prestígio dessas casas, apesar do sucesso público das comédias, revistas, farsas e dramas sentimentais que apresentou entre os anos 10 e 30 do século XX. Esses foram os seus momentos de glória. A sua ocupação pelo Teatro Nacional, na década de 60, foi uma peripécia de percurso.

Sem uma programação uniforme, oscilava entre o declamatório D. Maria e o revisteiro Parque Mayer. Apesar disso ou por essa razão, praticamente nunca esteve fechado, mantendo uma actividade regular ao longo dos seus quase 80 anos. O Avenida nunca desvirtuou o seu primeiro propósito – o teatro –, sendo dos poucos a resistir ao cinema e a outros apelos comerciais.

O Avenida era simples e modesto: um teatro com condições técnicas que rapidamente se tornaram obsoletas, apesar das intervenções regulares e do alargamento da sala e das instalações. Destruído pelo fogo, todos o lamentaram.

O Avenida manteve sempre o nome e a identidade. Pouco apelativo às elites, sempre foi o "popular Avenida" (Ferreira 1985: 161).

Referências bibliográficas

AA. VV. (1992), *Arqueologia e recuperação dos espaços teatrais*, Lisboa, Acarte / Fundação Calouste Gulbenkian.

ARAÚJO, Norberto / BARATA, Martins (1939), *Peregrinações em Lisboa*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

BASTOS, Sousa (1898), *A carteira do artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhadas de notícias sobre os principais artistas, escritores e compositores estrangeiros*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand.

– – (1908), *Dicionário de teatro português*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva (edição fac-similada, Coimbra, Minerva, 1994).

BRAZÃO, Eduardo (1925), *Memórias de Eduardo Brazão (compiladas pelo seu filho e prefaciadas por Henrique Lopes de Mendonça)*, Lisboa, Empresa da Revista de Teatro.

COSTA, Beatriz (1976), *Sem papas na língua*, Mem Martins, Europa-América.

DIAS, Marina Tavares (1993), *Lisboa desaparecida* (vol. 2), Lisboa, Quimera.

FERREIRA, Costa (1985), *Uma casa com janelas para dentro (Memórias)*, Lisboa, INCM-SPA.

FREIRE, João Paulo [Mário] (1931), *Lisboa do meu tempo e do passado: Do Rocio à Rotunda*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

– – (1937), *Minudências lisboetas*, Porto, Livraria Simões Lopes.

GAMBOA, José (1949), *A propósito de teatro: Algumas considerações oportunas oferecidas à inteligência e reflexão de todos os homens de boa vontade*, Lisboa, Edição de autor.

PEDRO, António (2001), *Escritos sobre teatro*, introdução, selecção e notas de Fernando Matos Oliveira, Porto, Lisboa e Coimbra, TNSJ, Edições Cotovia, Angelus Novus.

REBELLO, Luiz Francisco (dir.) (s/d), *Dicionário do teatro português*, Lisboa, Prelo (incompleto: até à letra L).

SANTOS, Carlos (1950), *Cinquenta anos de teatro: Memórias de um actor*, Lisboa, Editorial Notícias.

SANTOS, Vítor Pavão dos (1978), *A revista à portuguesa: Uma história breve do teatro de revista*, Lisboa, O jornal.

– – (selecção e notas) (1989), *A companhia Rey Colaço / Robles Monteiro, Correspondência (1921-1974)*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.

– – (org.) (1991), *Eunice Muñoz: 50 anos de vida de uma actriz*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Museu Nacional do Teatro.

SILVA, Varela (1992), *Camarim com janela para a rua: Histórias de teatro*, Lisboa, Editorial.

Agradecimento a J.N.M.

APCT
Associação Portuguesa de Críticos de Teatro

Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Serôdio 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 subscrever os números **3** e **4** da revista ***Sinais de cena*** (correspondentes a Junho e Dezembro de 2005), no valor total de 22,00 ¤ beneficiando assim de um desconto sobre o preço de venda ao público.
Fora do país: Europa 24,00 ¤ / Fora da Europa 26,00 ¤.

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)

Data:

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:
Sinais de cena
Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67
Alameda da Universidade
1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura: